



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE
LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

ALINE FERREIRA PEREIRA

TRILHAS POÉTICAS DO OLHAR: O PENSAMENTO-PAISAGEM E A
METAFICÇÃO NO FILME “NA NATUREZA SELVAGEM”

João Pessoa

2022

ALINE FERREIRA PEREIRA

TRILHAS POÉTICAS DO OLHAR: METAFICÇÃO E PENSAMENTO-
PAISAGEM NO FILME “NA NATUREZA SELVAGEM”

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação dos
Cursos de Graduação presenciais
de Licenciatura em Letras, da
Universidade Federal da Paraíba,
como requisito para obtenção do
título de licenciada em Letras –
Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Amanda
Ramalho de Freitas Brito.

João Pessoa

2022

DADOS DE CATALOGAÇÃO

Catalogação na publicação Seção de Catalogação e Classificação

P436t Pereira, Aline Ferreira.

Trilhas poéticas do olhar : o pensamento- paisagem e a metaficção no filme na natureza selvagem. / Aline Ferreira Pereira. - João Pessoa, 2022.

37 f. : il.

Orientadora : Amanda Ramalho de Freitas Brito.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2022.

1. Filosofia da paisagem. 2. Metaficção. 3. Análise fílmica. 4. Na natureza selvagem. I. Brito, Amanda Ramalho de Freitas. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 791 (049.32)

ALINE FERREIRA PEREIRA

TRILHAS POÉTICAS DO OLHAR: METAFICÇÃO E PENSAMENTO-
PAISAGEM NO FILME “NA NATUREZA SELVAGEM”

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação dos
Cursos de Graduação presenciais
de Licenciatura em Letras, da
Universidade Federal da Paraíba,
como requisito para obtenção do
título de licenciada em Letras –
Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Amanda
Ramalho de Freitas Brito.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito
(Orientadora)

Profa. Dra. Ana Cláudia Félix Gualberto

Profa. Me. Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro

Dedico este trabalho a Christopher Johnson McCandless (*in memoriam*)
e a todes que se permitiram afetar pela sua história.

*Tardei, tardei, tardei
Mas cheguei, enfim
Pra cada adeus um nó
Cada conta
O fio do rosário que eu
Vim banhar, pra lhe dar
(Rodrigo Amarante)*

*No road movie da vida
A dor é combustível,
A indignação, o motor.
(Aline Ferreira)*

*Eu creio no poder das palavras, na força das palavras,
creio que fazemos coisas com as palavras e, também,
que as palavras fazem coisas conosco.
(Jorge Larrosa Bondía)*

*Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo.
(Alberto Caeiro – Fernando Pessoa)*

*Qualquer caminho é apenas um caminho e não constitui insulto algum - para si mesmo ou para os
outros - abandoná-lo quando assim ordena o seu coração. Olhe cada caminho com cuidado e
atenção. Tente-o tantas vezes quanto julgar necessário... Então, faça a si mesmo e apenas a si mesmo
uma pergunta: possui esse caminho um coração? Em caso afirmativo, o caminho é bom. Caso
contrário, esse caminho não possui importância alguma.
(Carlos Castañeda)*

AGRADECIMENTOS

A todas as escolas públicas nas quais estudei durante a minha vida: EEEF. Borges da Fonseca, EEEFM. Prof. Maria de Fátima Souto, ECIT João Roberto Borges de Souza, ECIT Compositor Luís Ramalho e, por fim, o CAIC – Damásio Franca, onde cursei todo o Ensino Médio e seu prédio foi abandonado desde então. Nesse espaço recebi formação e incentivo para acreditar que poderia chegar a cursar o nível superior, principalmente nas pessoas dos professores e das professoras Suzana Alves, Thayenne Gomes, Gilvania Alves, Isabel Farias, Emanuelle Coutinho, André Silva, Marcos Oliveira e Nildo Avelino. Toda minha gratidão!

A Valdecir Silva, meu amigo-irmão, que foi estagiário de Biologia no CAIC, em 2013, e é uma das pessoas com quem partilho minha jornada acadêmica e pessoal desde então. Foi ele quem me apresentou, indiretamente, ao universo do filme analisado neste trabalho. Minha admiração e gratidão por todas as horas de conversa ao telefone!

À Liliane Lira, Luara Falcão e a João Bismarck Cristiano, pela parceria no Ensino Médio e amizade que foi importante na preparação para o ENEM, até seguirmos nossos caminhos!

À Inês Dutra, que me presenteou com o notebook que escrevo agora, quando soube que fui aprovada na universidade, em 2014. Sem ele minha jornada acadêmica teria sido muito mais difícil do que já foi. Obrigada!

À Professora Luciana Deplagne Calado, pela alegria com que ensina e pela coragem que inspira ao trazer à tona as vozes de tantas mulheres que foram apagadas na História. Conhecer Christine de Pizan durante suas aulas mudou a minha vida. Também agradeço pela recepção da minha primeira aventura teatral na universidade, com *A Farsa de Inês Pereira*. Obrigada!

Aos colegas das aventuras teatrais e acadêmicas: Eliane Matos, Elisângela Bruce, Jardel Bandeira, Thayná Ferreira, Cybelle Sousa, Elaine Morais, Jeane Luckwu, Mailing Félix, Renan Silva, Ana Roxelly Teixeira, Stefany Barros e Thiago Dantas.

À Professora Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, mulher que me trouxe consciência de classe através das suas aulas, que me desafiou e me fez ser uma pesquisadora/professora melhor. Este trabalho também é fruto das suas aulas. Obrigada por ter acreditado em mim!

À Professora Alyere Farias, pela sensibilidade com que ensina. Fez-me olhar com mais carinho para as literaturas infanto-juvenis e de cordel. Também agradeço pelo incentivo acadêmico, por acreditar nas minhas ideias e ousar comigo. Em 2019 eu produzi meu primeiro documentário, e foi ela quem havia plantado a semente. Obrigada!

À Professora Franciane Conceição da Silva, pela força, coragem e determinação que inspira. Nas suas aulas aprendi coisas valiosas sobre a vida. Obrigada!

Ao PET/Conexões de Saberes “Acesso e permanência de jovens de origem popular à universidade: Diálogos universidade-comunidade”, pelo simples fato de que eu não teria conseguido concluir a graduação nem me transformado na profissional que sou hoje sem esse projeto. Foi com a bolsa-auxílio do PET que pude me dedicar integralmente aos estudos, desde 2018. Foi no PET onde tive a oportunidade de conhecer mais sobre as minhas origens e como isso afetava a minha permanência no ensino superior. Foi no PET que fui iniciada cientificamente e tive a alegria de exercer a docência pela primeira vez, no curso pré-universitário. Também foi o espaço onde pude explorar minhas habilidades e descobrir novas. Foi no PET onde vivenciei experiências que mudaram a minha vida completamente. Sou eternamente grata, mesmo que a eternidade não exista!

À Professora Suelidia Maria Calaça, que me acolheu no PET/Conexões de Saberes e me inspirou a ser a melhor professora que eu pudesse ser. Obrigada por todo incentivo e orientação! Eu sou porque nós somos!

À Professora Amanda Ramalho de Freitas Brito, minha orientadora e poetisa-amiga. Agradeço por tê-la encontrado e pelo privilégio das vivências poéticas. Agradeço pelo incentivo, pela autonomia no desenvolvimento deste trabalho, pela confiança, pela disposição em ouvir e ajudar. O cinema ficou mais bonito quando te conheci. Obrigada!

À Edilza Detmering, pela parceria sempre frutífera na academia e nas artes.

A Everton Francisco, poeta-amigo de muitas partilhas literárias durante a graduação.

A Rael Barros, amigo de muitas aventuras e experiências na docência e na vida.

À Ana Bárbara Ramos e ao Felipe Leal Barquete, educadores audiovisuais que me inspiram e me apresentaram às outras faces do cinema através da Escola Semente.

A Felipe Ferreira, o Supertramp que tive a alegria de conhecer nessa caminhada. Agradeço pelo tempo de poesia e pela verdade e felicidade compartilhada.

À Elaine Moraes, minha amiga-irmã, com quem partilho das alegrias e angústias da academia e da vida. Uma relação de respeito e confiança valiosa na minha vida, que me inspira a caminhar. “A única regra é não parar.” Obrigada pela valiosa amizade!

À Cybelle Sousa, minha amiga-irmã, preciosa, conselheira e ser que inspira transformação. Obrigada por todas as partilhas e pelos perrengues vividos na universidade e fora dela!

À Jeanne Luckwu, que me amparou nos momentos onde me senti perdida e me pegou pela mão. Nada que eu faça por ela será suficiente para retribuir o que ela fez por mim. Gratidão eterna!

À Carolina Medeiros, minha irmã de outra mãe, uma força da natureza que me ajuda a ver melhor o caminho e entender como seguir nessa vida. Obrigada por todo incentivo!

À Gabriella e Elayne, pessoas que me fizeram tirar o sapato e me sentir em casa no apartamento 201/203. Eu não conseguiria escrever esse trabalho se não tivesse um lar. Obrigada por tudo!

À minha tia Ailma Ferreira, pelo apoio e incentivo nos momentos que mais precisei.

À minha mãe, Ailza Karla, agradeço por acreditar no que faço e respeitar minhas escolhas. Seu apoio é fundamental na minha vida. Esse diploma também é seu!

Ao Espaço Office do Mangabeira Shopping, que foi onde desenvolvi um pensamento-paisagem e onde boa parte deste trabalho foi escrito. Talvez tenha a ver com meu pertencimento ao bairro, não sei, mas sou grata!

A Kendrick Lamar, Macaco Bong, Black Pumas, Tuyo, Boogarins, Tagore, Tim Bernardes, Cícero Rosa Lins e Eddie Vedder, por serem trilha sonora durante a escrita deste trabalho.

Eu não cheguei aqui sozinha, por isso, agradeço. Como diz Valter Hugo Mãe, somos filhos de mil pais e de mil mães, e assim como Christopher McCandless, os encontros que tive na estrada da vida foram tão importantes quanto a linha de chegada.

RESUMO

Este trabalho teve por finalidade analisar como o filme *Na Natureza Selvagem* (2007) expressa, através da fotografia, aspectos do pensamento-paisagem, descritos por Collot (2013), e como a construção do personagem Christopher McCandless apresenta traços de metaficção, na perspectiva de Bernardo (2010). Escrito e dirigido por Sean Penn, o filme foi inspirado na história real de Christopher Johnson McCandless, que foi contada no livro homônimo, por Jon Krakauer (1998). Em recusa a tudo que remetia ao seu passado antes de embarcar numa aventura, que teve como destino final o Alasca, o jovem norte-americano assumiu uma nova identidade: Alexander Supertramp. Trata-se, portanto, de um personagem idealista e obstinado, que encontrou na estrada e nas paisagens do Alasca selvagem o real sentido de sua vida. Foi este cenário cinematográfico que nos levou aos estudos da paisagem de Collot, que apresentam a categoria do pensamento-paisagem como uma relação recíproca de integração entre racionalidade e sentido, sujeito e espaço, e culmina numa experiência essencialmente humana de olhar para determinado local e encontrar nele uma forma de pensar a si mesmo e o mundo. A metaficção é entendida aqui como os ecos da ficção dentro da ficção, isto é, uma história que, por mais que tenha ecos na realidade, não esconde que é ficção e se autorreferencia. Para a nossa análise, foram selecionados vinte fotogramas, e tal método é chamado por Aumont e Marie (2013) de instrumento citacional. Constatou-se, portanto, que o objeto de estudo permite aproximações consistentes entre seus elementos e as teorias estudadas.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia da paisagem. Metaficção. Análise fílmica. Na natureza selvagem.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how the film *Into the Wild* (2007) expresses, through photography, aspects of landscape-thought described by Collot (2013) and how the building of the character Christopher McCandless presents traces of metafiction from Bernardo's perspective (2010). Written and directed by Sean Penn, the film was inspired by the true story of Christopher Johnson McCandless, which was told in the book of the same name, by Jon Krakauer (1998). Refusing everything that referred to his past before embarking on an adventure to Alaska as its final destination, the young American assumed a new identity: Alexander Supertramp. Therefore, it is an idealistic and obstinate character who finds the real meaning of his life on the road and in the landscapes of wild Alaska. It was this cinematographic scenario that led us to Collot's landscape studies, which present the thought-landscape category as a reciprocal relationship of integration between rationality and meaning, subject and space, and culminates in an essentially human experience of looking at a given place and finding in him a way of thinking about himself and the world. Metafiction is understood here as the echoes of fiction within fiction, i.e., a story that, despite having echoes, in fact, does not hide that it is fiction and is self-referential. Our analysis examines twenty frames, and this method is called by Aumont and Marie (2013) a citational instrument. It was found, therefore, that the object of study allows consistent approximations between its elements and the theories studied.

KEYWORDS: Philosophy of landscape. Metafiction. Film analysis. Into the wild.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotograma	24
Figura 2 – Fotograma	24
Figura 3 – Fotograma	25
Figura 4 – Fotograma	25
Figura 5 – Fotograma	25
Figura 6 – Fotograma	26
Figura 7 – Fotograma	26
Figura 8 – Fotograma	26
Figura 9 – Fotograma	27
Figura 10 – Fotograma	27
Figura 11 – Fotograma	28
Figura 12 – Fotograma	28
Figura 13 – Fotograma	28
Figura 14 – Fotograma	28
Figura 15 – Fotograma	29
Figura 16 – Fotograma	29
Figura 17 – Fotograma	30
Figura 18 – Fotograma	30
Figura 19 – Fotograma	30
Figura 20 – Fotograma	30
Figura 21– Fotograma	31

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 UM LOCAL, UM OLHAR, UMA IMAGEM: COMO SE DÁ O PENSAMENTO-PAISAGEM.....	15
2 O GRANDE ENIGMA DA METAFICÇÃO.....	19
3 “TAMBÉM SE CHAMAVA ESTRADA”: DE CHRIS A ALEX, A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM	21
4 UM SER QUE SE ABRE AO MUNDO JAMAIS VOLTA AO SEU TAMANHO ORIGINAL	23
4.1 ESPAÇAMENTO DO SUJEITO	24
4.2 ABERTURA AO MUNDO.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

O século XXI vive uma era digital – que talvez seja irreversível – em que cada pessoa, com seu *smartphone* na mão, pode filmar e fotografar um espaço com muita facilidade, haja pessoas nele ou não. Na era das redes sociais, como o *Instagram* e o *TikTok*, qualquer lugar pode virar cenário para uma foto, um vídeo ou meme¹. O que é a câmera, senão, uma extensão do olhar humano sobre algo ou alguém? Um olhar que escolhe o que quer capturar, de qual ângulo, e por alguma motivação muito particular ou não. O cinema vem fazendo isso na arte há pouco mais de 100 anos, portanto, não se trata de algo inteiramente novo, mas trazemos tal reflexão a fim de atualizar a discussão que aqui faremos sobre o que faz de um lugar uma paisagem.

Quando se pensa e fala em paisagem neste trabalho, pensa-se e fala-se também de um olhar, de uma perspectiva, de um ponto de vista sobre um espaço, um lugar ou um ambiente. É a partir desse entendimento, que está posto na filosofia da paisagem de Collot² (2013), que nos propomos a trilhar uma análise do filme *Na Natureza Selvagem*³ (2007), escrito e dirigido por Sean Penn, a fim de identificar nele expressões do que Collot chama de pensamento-paisagem.

A obra em análise se trata de uma cinebiografia da vida de Christopher John McCandless, nascido e criado em *Washington D.C.* (EUA), formado em Direito (1990) na *Universidade Emory*. A sinopse o apresenta da seguinte forma: “*Na Natureza Selvagem* é inspirado na história real de Christopher McCandless (Emile Hirsch), um jovem rapaz que abandona sua vida de conforto para buscar a liberdade pelos caminhos do mundo, uma viagem que o leva ao Alasca selvagem e ao desafio supremo.” Temos, portanto, um *road movie*⁴ que acompanha o protagonista por dois anos, desde que abandona sua vida universitária e embarca numa viagem até o Alasca, em busca do que ele chama de revolução espiritual, que veio a ser fatal para ele.

Assim como na maioria dos filmes de estrada, a paisagem é um elemento primordial na construção da narrativa, e no nosso objeto de estudo isso não é diferente. O filme é composto por muitos planos gerais e abertos durante essa longa viagem, e o personagem principal aparece integrado a essa paisagem natural, na maioria das vezes. Justifica-se, portanto, a nossa escolha pela teoria de Collot, uma vez que apresenta um novo olhar sobre a relação entre sujeito e

¹ Imagem, informação ou ideia que se espalha rapidamente através da Internet, correspondendo geralmente à reutilização ou alteração humorística ou satírica de uma imagem.

² Professor emérito de Literatura da Universidade Paris 3, fundador e diretor da associação Horizon Paysage.

³ Em inglês: *Into the wild*.

⁴ Tradução literal: filme de viagem, de estrada; um gênero cinematográfico.

natureza, e suas representações na arte. O pensamento-paisagem inaugura um novo tipo de racionalidade, em que há uma recíproca entre ser humano e cosmos, de modo que a paisagem provoca o pensar e o pensamento se desdobra como paisagem. Essa relação é percebida, portanto, através da direção de fotografia do filme, que é assinada pelo francês Eric Gautier.

Ainda sobre o filme, ele apresenta marcas de metaficção e intertextualidade, uma vez que seu roteiro foi baseado no livro homônimo, escrito por Jon Krakauer⁵, em 1998, e este deixa claro que seu relato e impulso para investigar e escrever sobre a vida de McCandless não é impessoal, mas um espelhamento de sua própria história. Vejamos o que ele afirma na nota (Anexo 1) que abre o livro:

Não tenho a pretensão de ser um biógrafo imparcial. A estranha história de McCandless tocou-me pessoalmente de tal forma que tornou impossível um relato desapaixonado da tragédia. Na maior parte do livro tentei – creio que, em larga medida, com sucesso – minimizar minha presença de autor. Mas que o leitor esteja atento: intercalei a história de McCandless com fragmentos de uma narrativa baseada em minha própria juventude. Faço isso na esperança de que minhas experiências iluminem, mesmo de forma indireta, o enigma de Chris McCandless. (KRAKAUER, 1998, p.10)

Portanto, mesmo se tratando de uma biografia e uma cinebiografia, respectivamente, esta última representa a transfiguração do Christopher de pessoa para personagem, configurando o que para a literatura e para o cinema é uma narrativa de ficção. Outro aspecto que também colabora para a demarcação da ficção no filme é o fato de ter sido dividido em capítulos, a saber: 1) Meu próprio nascimento; 2) Adolescência; 3) Vida adulta; 4) Família; 5) A conquista da sabedoria. São títulos que evocam o sentimento do protagonista com relação a si mesmo desde que embarca nessa que foi sua maior e última aventura, mas também o coloca como narrador da sua própria história: um narrador de experiências.

No livro, Krakauer faz uma divisão em capítulos, que remetem aos lugares por onde McCandless passou, a saber: *Stampede Trail, Cartago, Detrital Wash, Bullhead City, Anza Borrego, Garganta Davis, Fairbanks, Chesapeake Bach, Annandale, Virgínia Beach, Alasca*. Um aspecto importante a ser mencionado é que Krakauer refez todo o caminho percorrido por McCandless, recolhendo cartas e depoimentos das pessoas que o conheceram na estrada, a fim de compreender sua real motivação para ir ao Alasca. Em certa altura, ele constata:

Minha suspeita de que a morte de McCandless não foi planejada, que se tratou de um terrível acidente, se origina da leitura dos poucos documentos que

⁵ Escritor, jornalista e alpinista norte-americano.

deixou e de conversas com as pessoas que estiveram com ele no último ano de sua vida. Mas minha percepção das intenções de McCandless vem também de uma perspectiva mais pessoal. (KRAKAUER, 1998, p. 143)

E completa, em seguida:

“Quando jovem, eu era diferente de McCandless em muitos aspectos importantes, sendo o mais notável que eu não tinha seu intelecto, nem seus ideais elevados. Mas creio que fomos afetados de modo similar pelas relações enviesadas que tivemos com nossos pais. E suspeito que tivemos uma veemência semelhante, uma imprudência parecida, a mesma agitação da alma. (KRAKAUER, 1998, p. 164)

Compreendemos, a partir disso, que ambas as narrativas são atravessadas pela experiência dos autores, tanto em relação à história do Chris, como às suas experiências pessoais. Também não podemos deixar de mencionar que a escolha desta obra para objeto de estudo deste trabalho também é fruto da experiência pessoal de quem se viu na mesma busca do protagonista; e escreve sobre ele como se se tratasse de alguém de quem se é íntimo.

Trata-se de uma história que permite muitas aproximações e diálogos, por isso mesmo não podemos ignorar as muitas facetas que apresenta seu protagonista, que não se pretende herói porque humano, bem como Krakauer e Penn, ao darem vida a McCandless, o fizeram a partir de sua percepção.

Para que se compreenda o que será abordado em cada capítulo, explicitamos que o Capítulo 1 é dedicado à Filosofia da Paisagem, de Michel Collot; o Capítulo 2, à metaficção, de Gustavo Bernardo; o Capítulo 3 reflete como é construída a representação do personagem e seus ecos metaficcionais nas obras analisadas; no Capítulo 4, analisamos os fotogramas e a relação do pensamento-paisagem com esse personagem; nas Considerações Finais revemos todo o percurso teórico-metodológico que nos fez compreender como o nosso objeto de estudo projeta-se nas teorias estudadas.

1 UM LOCAL, UM OLHAR, UMA IMAGEM: O PENSAMENTO-PAISAGEM E A METAFICÇÃO

Neste capítulo aprofundamos a nossa principal base teórica adotada neste trabalho, a saber, a Filosofia da Paisagem, de Collot (2013), a fim de compreender como seu conceito de pensamento-paisagem se aplica ao nosso objeto de estudo.

O conceito de paisagem é, geralmente, atrelado ao de natureza – especificamente às paisagens naturais – e como os seres humanos interagem com ela. Por muito tempo, esse conceito esteve ligado à percepção de que há uma separação entre a humanidade e a natureza,

ou seja, de que não somos parte integrante da natureza, mas cabe-nos dominá-la e, no caso da arte, imitá-la – quando pensamos na *mimesis*, de Aristóteles.

Nesse sentido, os estudos da paisagem de Collot (2013) propõem uma nova racionalidade: a necessidade de nos libertarmos dos dualismos arraigados no pensamento ocidental e compreender que a paisagem instaura uma interação, e não uma subordinação ou oposição entre sujeito e objeto, por exemplo. Ele apresenta, em sua abordagem teórico-crítica da paisagem, a convergência entre pensamento, espaço e linguagem, de maneira que a experiência humana é o que constitui o pensamento, e não o contrário – como anteriormente posto na lógica catersiana. O pensamento, por sua vez, é fruto da interação com essa paisagem: ela promove o pensamento e o pensar de um outro modo.

Assim, seja na perspectiva interdisciplinar ou comparativa, seus estudos são referência para a discussão da paisagem como estrutura significativa na composição da escrita literária e na cultura contemporânea.

Para ele, a definição de paisagem é das mais elementares: um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [de um país] que se oferece ao olhar de um observador.

É o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua ‘artialização’, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis; à sua maneira, é artista, ‘paysageur’ antes de ser paisagista. É um ‘ato estético’, mas também um ato de pensamento. A percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem para se fortalecerem e se renovarem. (2013, p. 18)

Faz-se importante mencionar que Collot tem como guia na elaboração do pensamento-paisagem os estudos da Fenomenologia da Percepção⁶, a qual não iremos nos deter pela objetividade deste trabalho, mas que é frequentemente referenciada por ele, como neste exemplo:

Se a paisagem pode aparecer como o lugar de emergência de uma forma de pensamento, é porque a experiência sensível é fonte de sentidos. Eis um dos principais ensinamentos da fenomenologia. Por isso, não é espantoso que, para evocar o mundo da percepção, Merleau-Ponty recorra frequentemente ao exemplo da paisagem. A palavra paisagem não aparece menos que 85 vezes na Fenomenologia da Percepção [...] (p. 21)

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

Para Collot, a paisagem é entendida como um fenômeno, “que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (2013, p. 18). Desta forma, a dimensão do sensível ganha seu lugar nos estudos da paisagem no momento em que o olhar é posto como mediador nessa relação entre o sujeito e o espaço. Nessa lógica, não há uma hierarquia, mas um encontro que constitui a experiência do sujeito.

Podemos dizer, então, que o pensamento-paisagem é a paisagem que se desdobra em pensamento, logo, está ligada a um sujeito que vivencia essa experiência de abertura ao mundo, e que só é possível através dos sentidos – nesse caso, a visão. A paisagem pode provocar uma outra forma de viver e de pensar o mundo, e se inscreve no sensível da linguagem.

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade.[...] (COLLOT, 2011, p.11)

Para compreender o pensamento-paisagem, Collot faz algumas considerações importantes sobre as relações entre paisagem e objeto; sensível e sentido; o visível e o invisível; sujeito e objeto; espaço e pensamento; corpo e espírito; e, natureza e cultura. Veremos, brevemente, o que ele apresenta em cada uma delas.

Ao pensar sobre a relação paisagem e objeto, Collot propõe uma distinção entre animais e seres humanos a partir da relação que estabelecem com o território: O animal como um ser que vive imerso em seu meio, enquanto que o ser humano vive à frente do seu lugar, pois é um ser de distâncias.

Assim, nosso ambiente visual aparece estruturado como uma paisagem; é uma paisagem em potência, ainda que o homem (sic) tenha tomado consciência dela e a tenha acedido à representação apenas em alguns contextos culturais. O quadro paisagístico, reduzido aos seus componentes essenciais, não é uma construção contingente, mas uma estrutura fundamental da percepção humana.” (2013, p. 21)

Sobre o sensível e o sentido, ele retoma o fato de que uma paisagem possa, como se diz, “falar conosco”, o que demonstra que há um *logos*⁷ no fenômeno em si: a percepção já é um ato de pensamento.

A idealidade do horizonte é o próprio fundamento de um ‘pensamento-paisagem’ que transgride as dicotomias habituais do pensamento conceitual, não só as do sensível e do inteligível, do visível e do invisível, mas também as do sujeito e do objeto, do espaço e do pensamento, do corpo e do espírito, da natureza e da cultura. (2013, p. 25)

O pensamento-paisagem é, portanto, um pensamento que não se quer objetivo, mas que se revela na experiência sensível de um co-nascimento no mundo e em si mesmo. A partir da fruição estética da paisagem, Collot também fala de um sentimento-paisagem, que se manifesta no sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. A percepção ganha, então, um caráter existencial, e que ele explica melhor quando fala de espaçamento do sujeito.

O espaçamento do sujeito nada tem a ver com rompimentos espaço-temporais, ou fissuras em sua suposta unidade, mas com sua possibilidade de expansão.

O espaçamento designaria, então, sua projeção no espaço como a própria condição de sua existência. Ao contrário de toda uma tradição filosófica, que vê nesse ‘ser-lançado’ o risco de uma decadência, vejo nele também a chance que oferece ao sujeito de se cumprir paradoxalmente, a partir do momento em que se recusa a permanecer em si mesmo. [...] é esse movimento pelo qual deixa sua identidade fechada em si mesma para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro. O espaço é uma dimensão essencial dessa abertura, em que uma das modalidades não é outra senão o pensamento.” (COLLOT, 2013, p. 31)

Assim, Collot nos convida a pensar numa consciência espacializada, que pode ser expressa através da forma como falamos e nos expressamos, por exemplo. “Se nossas línguas trazem, assim, a marca do espaço, é porque este nos fala e nos dá a pensar.” (p. 35)

Tecendo esse fio do pensamento-paisagem, que se dá num espaço e num sujeito, o autor nos convida a pensar no corpo como uma consciência encarnada. Para isso, ele retoma a filosofia de Merleau-Ponty como exemplo de filosofia da encarnação, uma vez que a consciência tem lugar no espaço através do corpo, que tem caráter mediador. Este corpo é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa por todos os sons e vibra por todas as cores.

⁷ Termo da Filosofia associado à razão, fundamento e causa do mundo; Princípio platônico mediador entre o mundo sensível e o inteligível.

Por fim, ao pensar a natureza e a cultura, Collot afirma que a experiência da paisagem também nos convida a redefinir as relações entre natureza e cultura.

“Essa interação entre natureza e cultura é ainda mais evidente quando se passa da percepção à construção da paisagem. A paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia incluídas). Quando se está atento a essa troca entre fatores naturais e culturais que se estabelece na percepção e na construção da paisagem, evita-se reduzi-la tanto a um puro artefato, como o fazem os partidários da *artificialização*, quanto a um ambiente natural, como fazem, muito frequentemente, os ecologistas. Seria recair no dualismo e perder a oportunidade que a paisagem nos oferece de repensar as relações entre natureza e cultura, como hoje nos convidam a fazer uma forte demanda social e toda uma tendência da pesquisa em Ciências do Homem (sic) e da Sociedade.” (COLLOT, 2013, p. 43)

Desta forma, voltamos ao ponto inicial deste capítulo, quando pensamos na relação dos seres humanos com a natureza. A cultura é o lugar onde a paisagem se modifica e nos modifica. As contribuições de Collot serão retomadas, portanto, no capítulo 3, onde analisamos os fotogramas do filme em questão.

2 O GRANDE ENIGMA DA METAFICÇÃO

Neste capítulo, apresentamos uma síntese da teoria da Metaficção, a partir de Bernardo (2010), uma vez que nosso objeto de estudo demanda tais relações ao pensarmos nos atravessamentos que ocorrem entre a biografia, escrita por Jon Krakauer, e o filme, escrito e dirigido por Sean Pean, sobre um mesmo personagem: Christopher McCandless – ou Alexander Supertramp – como veremos mais adiante.

A metaficção, segundo Bernardo, surgiu simultaneamente à ficção, pois no momento em que se ficcionaliza, também há uma tentativa de explicá-la. Então, a metaficção seria aquela que se autoreferencia, que fala de si mesma, “[...] é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade.” (BERNARDO, 2010, p. 42).

Tal surgimento, ele afirma, também está intimamente ligado à própria identidade humana, que é labiríntica e enigmática. O ser humano está sempre tentando responder à pergunta primária: quem sou eu? Para Bernardo, a metaficção é a irmã mais nova da

metalinguagem, mas ambas são netas da metafísica – entendida aqui como aquilo que vai além da física, tudo que transcende a experiência sensível.

Então, se “toda linguagem é enigmática mesmo que não se queira assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo.” (2010, p. 12) E porque recorremos à essa teoria neste trabalho? Bem, tanto no filme como no livro, que foi inspiração para ele, encontramos traços metaficcionais que serão analisados a seguir.

No livro, Jon Krakauer narra a história de Christopher McCandless a partir do que ele entende ser real, mas também levanta suposições a respeito do jovem, que virou personagem. Krakauer tem consciência e deixa explícita sua intervenção na história, ao comparar-se com o personagem, inserir histórias de outras pessoas, agregar referências, enfim. Delimitar o que é real e o que é ficção não é nossa intenção, até porque a metaficção sublinha que toda realidade é realidade para uma pessoa, e para a outra já o é outra.

Assim:

Quando não sabemos as respostas, nós as inventamos poeticamente. Em outras palavras, fazemos ficção. Pode ser ficção jurídica, científica, política ou até mesmo literária em sentido estrito, mas em quaisquer situações do pensamento inventamos as respostas para as dúvidas e só depois vamos ver se elas funcionam.” (p. 26)

Portanto, para Bernardo (2010, p. 259), “A ficção nos oferece as certezas de que precisamos, ao passo que o real provoca as dúvidas que nos angustiam. A existência do discurso ficcional explicita a dúvida crucial que sentimos quanto à “realidade da realidade”.”

No que tange ao filme, percebemos que a metaficção está posta no personagem do Chris ao adotar um novo nome – *Alexander Supertramp* –, o que constitui um personagem dentro do personagem, bem como na direção de fotografia, que promove a quebra da quarta-parede⁸ em muitas cenas durante o longa – que ilustraremos logo mais nos fotogramas.

Assim, a metaficção nos forneceu um plano de fundo para a análise deste trabalho, permitindo aproximações pertinentes entre as diversas linguagens que envolvem essa história repleta de enigmas envolvendo um personagem.

⁸ “Um efeito semelhante de metarreferência é alcançado quando a convenção de desempenho de evitar o contato direto com a câmera, geralmente usada por atores em um drama de televisão ou filme, é temporariamente suspensa.” (Wikipédia, a enciclopédia livre)

3 “TAMBÉM SE CHAMAVA ESTRADA”: DE CHRIS A ALEX, A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM

A fim de compreender como a metaficção e o pensamento-paisagem se materializam nesta obra, faz-se necessário pensar o personagem, que é também o corpo no qual essas experiências acontecem na ficção. Para tanto, partimos da compreensão de que a personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator.” (GOMES, 2002, p. 114) No filme, *Na Natureza Selvagem*, McCandless é interpretado pelo ator Emile Hirsch.

Demarcado esse lugar de ficção a partir do momento que se fala em personagem, fez-se necessário distinguir a pessoa que Christopher McCandless foi, de fato, da sua representação no filme de Sean Penn, bem como a maneira como sua história é contada por Jon Krakauer. Gomes (2002) explica, portanto, porquê personagens de cinema acabam por se aproximar mais do espectador do que no teatro.

No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. (GOMES, 2002, p. 112)

O personagem que nos é apresentado, tanto no filme quanto no livro, é um jovem de vinte e poucos anos, que não se sentia parte do mundo no qual vivia, mesmo que tivesse uma vida, aparentemente, perfeita. Chris era filho de Walt e Billie McCandless, um casal bem sucedido no mercado da consultoria aeroespacial, e descobriu na adolescência que ele e sua irmã, Carine McCandless, eram filhos bastardos do seu pai, que possuía um outro casamento. Além disso, ele e a irmã presenciaram várias cenas de violência doméstica e psicológica entre seus pais, o que quase os levou ao divórcio, que nunca veio a acontecer.

Essa relação problemática com seus pais acabou sendo o fio condutor da narrativa e foi retomada em todos os capítulos do filme, especialmente através das relações sociais e dos vínculos afetivos que o personagem foi estabelecendo na estrada.

Batizar-se de Alexander Supertramp⁹ é seu primeiro ato metaficcional, podemos assim dizer, no que para ele representou seu novo nascimento, longe da sua família de origem, e

⁹ Em tradução literal: Superandarilho.

atribuiu a si mesmo um nome que fazia mais sentido, a partir do momento em que deixou seu velho eu para trás.

A viagem seria uma odisseia no pleno sentido do termo, uma jornada épica que mudaria tudo. Ele passara os quatro anos anteriores, tal como via as coisas, preparando-se para cumprir um dever oneroso e absurdo: graduar-se na faculdade. Finalmente estava desimpedido, emancipado do mundo sufocante de seus pais e pares, um mundo de abstração, segurança e excesso material, um mundo em que ele se sentia dolorosamente isolado da pulsação vital da existência. Saindo de Atlanta para o oeste, pretendia inventar uma vida totalmente nova para si mesmo, na qual estaria livre para mergulhar na experiência crua, sem filtros. Para simbolizar o corte completo com sua vida anterior, adotou um nome novo. Não mais atenderia por Chris McCandless; era agora Alexander Supertramp, senhor de seu próprio destino. (KRAKAUER, 1998, p. 34)

Supertramp leva consigo na mochila suas maiores inspirações: alguns exemplares de Liev Tolstói¹⁰, Jack London¹¹ e Henry David Thoreau¹². Tais autores apresentam em suas poéticas uma forte relação com suas experiências de vida, nas quais também buscaram uma integração mais profunda com a natureza e, conseqüentemente, consigo mesmo.

Essa tendência ao escapismo na natureza é recorrente na literatura romântica, datada do séc. XIX em diante, e foi incorporada na representação de McCandless em todo o filme, a começar pela citação que inicia o filme, de Lord Byron, um dos escritores românticos mais notáveis. “Há um prazer nas florestas desconhecidas; / Um entusiasmo na costa solitária; / Uma sociedade onde ninguém penetra; / Pelo mar profundo e música em seu rugir; / Amo não menos o homem, mas mais a natureza...”¹³

Durante todo o filme somos apresentados a diversas outras citações dos autores já mencionados, algumas vezes pelo personagem; outras, pela narração em *off*¹⁴ de sua irmã, Carine McCandless, interpretada por Jena Malone. Ela é a voz narrativa que nos conta a boa parte da história do Supertramp, tanto no filme como cedendo detalhes da vida pessoal dos McCandless para Krakauer.

Desta maneira, temos uma história que é atravessada o tempo todo pela ficção: ora pelo próprio protagonista, que incorpora um personagem (Alex) dentro do personagem (Chris); ora pelo narrador, que constrói a representação do Supertramp a partir do olhar do outro. Ou seja, o que vemos na tela também são fruto dos relatos que Krakauer registra no livro das pessoas

¹⁰ Escritor russo (1828-1910)

¹¹ Escritor, jornalista e ativista social norte-americano (1876-1916).

¹² Autor estadunidense, poeta, naturalista, pesquisador, historiador, filósofo e transcendentalista (1817-1862)

¹³ BYRON, L., "Childe Harold's pilgrimage: A Romaunt", Charles Griffin, 1826.

¹⁴ A voz de um personagem que não está em cena.

com quem o Supertramp se relacionou na estrada, portanto, também são responsáveis por essa construção do personagem.

“Você via logo que Alex era inteligente”, reflete Westerberg, acabando seu terceiro drinque. “Lia muito. Usava um monte de palavras pomposas. Acho que parte do que complicou sua vida talvez tenha sido que ele pensava muito. Às vezes fazia força demais para entender o mundo, saber por que certas pessoas eram más umas com as outras. Um par de vezes tentei lhe dizer que era um erro se aprofundar tanto naquele tipo de coisa, mas Alex empacava. Tinha sempre que saber a resposta certa e absoluta antes de passar para a próxima coisa.” (KRAKAUER, 1998, p. 30)

Por fim, vale ressaltar que o próprio Supertramp escreveu em seu diário muitas das suas experiências, pois um de seus objetivos era escrever um livro sobre suas viagens. De certa forma, ele conseguiu.

A seguir, veremos como esse personagem de tantas facetas se desdobra em paisagem.

4 UM SER QUE SE ABRE AO MUNDO JAMAIS VOLTA AO SEU TAMANHO ORIGINAL

É parafraseando uma famosa frase do físico Albert Einstein¹⁵ que abrimos o último capítulo deste trabalho, pois nos pareceu bastante adequado ao que se entende por pensamento-paisagem e espaçamento do sujeito, na perspectiva teórica adotada.

Como nossa intenção interpretativa parte da fotografia do filme, nada mais ilustrativo que os fotogramas, que nada mais são que a pausa na imagem, uma prática em muito facilitada com os recursos digitais disponíveis atualmente.

É evidente que uma análise não se resume à pausa na imagem (por isso dizemos que esta é o emblema daquela, e não o seu método ou essência); é porém inegável que é a partir da possibilidade dessa pausa que o objecto-filme (sic) se torna plenamente analisável: mesmo não podendo recorrer efectivamente (sic) a ela, é a partir de elementos reconhecíveis na pausa na imagem que podemos construir as relações lógicas e sistemáticas que são sempre o objectivo (sic) da análise.” (AUMONT; MARIE. 2013, p. 39)

Portanto, apresentaremos a seguir uma seleção de fotogramas, por vezes na sequência cronológica do filme – que não é linear, mas construída a partir de *flashbacks*¹⁶; por vezes,

¹⁵ “A mente que se abre a uma nova ideia jamais voltará ao seu tamanho original”. Albert Einstein

¹⁶ Analepse narrativa, que estabelece interrupções no tempo do filme.

seguindo nosso caminho interpretativo. Sobre isso, também trazemos alguns apontamentos de Aumont e Marie (2013). Para eles, não há um método universal para a análise de filmes; antes, cabe ao analista compreender quais os melhores instrumentos para atingir os objetivos da sua análise, e assim o fazer, mas sempre voltando ao objeto de estudo.

Portanto, eles defendem que o que distingue a análise da crítica é a interpretação, e esta é, muitas vezes, definida pejorativamente, como uma postura arbitrária diante da obra, pelo seu excesso de subjetividade, sendo injustificável e muitas vezes fruto de projeções ou alucinações.

Da nossa parte, parece-nos que seria uma atitude mais franca admitir que a análise tem efectivamente (sic) a ver com a interpretação; que esta será, por assim dizer, o ‘motor’ imaginativo e inventivo da análise: e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível.” (AUMONT; MARIE. 2013, p. 17)

Sendo assim, nos utilizamos de um instrumento citacional, que são os fotogramas, mas também descrevemos essas imagens quando achamos necessário, não nos limitando a apenas um instrumento, mas utilizando quantos forem necessários para nossa interpretação. O fotograma permite estudar parâmetros formais da imagem, como o enquadramento, a profundidade de campo, a composição, a iluminação – até os movimentos da câmara, que uma sucessão de fotogramas deixa decompor e estudar mais analiticamente.

Por fim, valemo-nos deste entendimento também, de que o fotograma usado como ilustração de uma análise deve ser “eloquente” (AUMONT; MARIE. 2013, p. 77). Ou seja, precisa dizer algo, ser expressivo e convincente ao fim que se espera dele.

Para fins de evidenciamento, ao nos referirmos ao personagem de Chris McCandless, utilizaremos o nome por ele escolhido para viver sua aventura, portanto, falaremos sempre do Supertramp ou, simplesmente, Alex – como ele gostava de ser chamado.

4.1 O ESPAÇAMENTO DO SUJEITO

Retomando o conceito base de pensamento-paisagem apresentado por Collot, e a noção de espaçamento do sujeito como alguém que se expande com a paisagem, o autor reflete sobre como isso foi antecipado, de certa forma, pelo Romantismo – estética e representação que está muito presente no Supertramp, como já vimos anteriormente: “Ora, a correspondência que o Romantismo instaura entre a paisagem e o estado d’alma tem sentido duplo: supõe não somente

a projeção da afetividade sobre o mundo, mas também a repercussão deste sobre a consciência do sujeito.” (COLLOT, 2013, p. 82)

Vejamos, então, uma primeira sequência de fotogramas do personagem na paisagem montanhosa do Alasca:



Figura 1 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 2 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 3 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 4 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 5 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)

Estes cinco fotogramas capturam o personagem e a paisagem em vários giros de 360°, a partir de vários ângulos (*plongées*, *contra-plongées* e plano normal)¹⁷, com Alex mais ou menos centralizado no espaço. Parece-nos, portanto, que há um desejo em capturar o sujeito em sua totalidade, enquanto ser que se expande nesse espaço e, na Figura 5, especificamente, com o recurso da montagem, percebe-se uma sobreposição de planos (*Fade In*), o que, para nós, expressa nitidamente o pensamento-paisagem enunciado por Collot: “A experiência da paisagem, em seus momentos mais intensos, é um verdadeiro *ek-stase*. O sujeito parece sair de si mesmo para se espalhar por todo o espaço circundante, uma espécie de ubiquidade, que pode ser feliz e vertiginosa.” (2013, p. 85)

Este é, sem dúvidas, um plano que o fotograma não dá conta de expressar nitidamente pois não possui movimento, que é algo essencial na composição dessa cena, mas mesmo assim acreditamos ser possível captar sua dinamicidade.

Em outros momentos, nos deparamos com planos de Alex no “ônibus mágico”, um ônibus quebrado que se tornou um ponto de apoio a caçadores da cidade de Fairbanks. Ele estava vazio, quando Alex chegou ao Alasca, e logo se transformou na sua casa e abrigo durante todo o tempo que passou no lugar – pouco mais de três meses. Quanto ao *trailer* abandonado, esteve no mesmo lugar até o ano de 2020, sendo muito visitado por quem conheceu a história do Supertramp, até que foi retirado do local para evitar colocar outras pessoas em perigo devido a perigosa trilha até chegar lá.

¹⁷ Ângulo Alto, Plongée ou Mergulho – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de cima para baixo. Ângulo Baixo, Contra-Plongée ou Contra-Mergulho – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de baixo para cima. Ângulo Plano ou Normal – a câmera focaliza a pessoa na altura dos olhos, num plano horizontal.



Figura 6 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 7 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 8 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)

Nestes fotogramas, vemos o personagem completamente integrado ao espaço, diante da imensidão ao seu redor, podendo interagir com ele a qualquer momento. E como ocorre essa interação? Pelo corpo, pois fala-se de uma experiência sensível, que está totalmente ligada a como esse sujeito ocupa o espaço e o percebe como paisagem. Collot afirma que um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito.” (2013, p. 19). Portanto, o ônibus mágico se tornou parte da paisagem no momento em que Alex fez dele seu lugar na paisagem, a sua casa, uma extensão do seu ser no mundo. “A paisagem pode também, por isso, aparecer como um refúgio, um lugar de repouso, permitindo escapar às tensões da sociedade e da atualidade; mas esse mesmo movimento se reveste, hoje, de uma dimensão social, histórica e política.” (*ibidem*, p. 193)

Outra maneira como o pensamento-paisagem também se manifesta é quando se olha para o interior do sujeito, uma vez que o movimento é sempre de reciprocidade com a paisagem.

Antes de chegar ao Alasca, Alex passou por diversos lugares e se adaptou facilmente a cada um deles, pois na sua perspectiva ele estava em direção a sua revolução espiritual, ou seja, algo muito particular e que somente ele poderia desfrutar como experiência.



Figura 9 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 10 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)

Assim, temos nas figuras 9 e 10, planos gerais, de ângulos diferentes, mas que colocam o personagem no quadro próximo do que vemos numa pintura romântica. Nesse sentido, Collot (*ibidem*, p. 95) também traz contribuições quando pensa na paisagem na pintura. Ele afirma que não é necessário dar à figura humana um lugar central na paisagem para lhe assegurar sua plena ressonância afetiva, mas que:

“Voltando-se para o universo, o sujeito se espraia e se universaliza. Ele se torna puro olhar e seus afetos pessoais se apagam em proveito de um sentimento cósmico, acessível a todos. Ao nos virar as costas, não nos afasta do quadro; pelo contrário, convida-nos a entrar, identificando-nos a essa presença anônima que encarna um ponto de vista que podemos tornar nosso.” (COLLOT, 2013, p. 96)

Por fim, podemos comparar a maneira como a direção de fotografia produz ressonâncias entre as paisagens urbanas e naturais através da centralização do personagem.



Figura 11 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 12 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 13 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 14 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)

Enquanto que nas paisagens urbanas as imagens o personagem é colocado no centro do plano, vindo em nossa direção, enquanto espectadores (figuras 11 e 12), nas paisagens naturais o personagem aparece de costas, indo em direção à natureza, que também pode significar ir ao encontro de si na paisagem (figuras 13 e 14).

Sobre isso, Collot afirma que a paisagem é também um procedimento estratégico. Não apenas um terreno de ação nem um objeto de estudo: promove o pensamento e o pensar de um outro modo (2013, p. 11). Logo, o modo como o sujeito é colocado no espaço diz de um pensamento sobre si e sobre o mundo. Alex está sempre se despedindo do que era e indo em direção ao que almeja ser, e essa plenitude é encontrada nas paisagens do Alasca.

Portanto, vemos que a perspectiva adotada na fotografia do filme corrobora com a perspectiva de um pensamento-paisagem, que ora enfoca o personagem, ora enfoca a paisagem, mas ambos jamais se desvinculam.

4.2 A ABERTURA AO MUNDO

Reservamos este tópico para nossa última análise, que será de fotogramas que possuem um único ponto em comum: A quebra da quarta parede, a convenção dramática de atuação em que o ator/a atriz interage diretamente com o público e/ou espectador. No caso do filme aqui estudado, o olhar é, mais uma vez, determinante.



Figura 15 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 16 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 17 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 18 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 19 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)



Figura 20 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)

O personagem nos encara pela tela e, de certo modo, nos comunica que o que estamos vendo não é real – a história que está sendo contada, embora possa ter acontecido, de fato, com o Alex entre 1990 e 1992, não é a mesma que aparece na tela. Sobre isso, Bernardo nos fala nos termos da metaficção:

A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionais. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição

da literatura, se ‘todos os textos são tecidos com os fios de outros, independentemente de seus autores estarem ou não cientes’.” (BERNARDO, 2013, p. 43)

Assim como Krakauer deixa suas marcas de autor ao contar a história do Supertramp no livro que deu origem ao filme, é como se através da quebra da quarta parede nestas diversas cenas, o cineasta Sean Penn quisesse nos lembrar que o filme é também uma ficção. Portanto, “A ficção que chama a atenção sobre a sua própria condição ficcional mobiliza os mesmos labirintos e termina por levantar questões relevantes sobre a realidade mesma – ou melhor, sobre os nossos conhecimento e desconhecimento da realidade.” (*ibidem*, p. 46)

Destacamos, apenas, a Figura 20, na qual vemos o personagem de Walt McCandless, o pai de Chris, que aparece nas últimas cenas do filme, como se num espelhamento de todas as outras imagens do filho.

Por fim, um último fotograma, que se trata de uma inserção de uma das fotos encontradas na máquina fotográfica do próprio Chris McCandless no filme, atestando mais uma vez que o real e o que é ficcional se misturam o tempo todo e que seus criadores não estão preocupados em distinguir, mas em reforçar o sentido daquilo que acaba de ser visto.



Figura 21 – Fonte: PENN, Sean. *Into the Wild* (2007)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso teórico-metodológico deste trabalho foi árduo, no sentido de que foi necessário adentrar a dois campos de estudos distintos, a saber, a Filosofia da Paisagem e a Metaficção, cada qual com sua complexidade, mas que nos deram as bases necessárias para o desenvolvimento das análises propostas.

O filme foi revisto inúmeras vezes, bem como a nossa fundamentação teórica, até chegarmos à conclusão de que o pensamento-paisagem se aplica de modo bastante convincente ao filme, e a metaficção nos dá mais perguntas do que respostas no que tange à construção do personagem Chris McCandless.

A escolha deste filme para análise em parte foi por ligação afetiva, mas também se deu durante uma breve análise realizada em sala de aula, da disciplina de Literatura Brasileira II, na perspectiva do Romantismo e suas reverberações na contemporaneidade.

Portanto, este trabalho não possui uma conclusão definitiva, tanto por compreendermos que a análise fílmica não possui limites, bem como as teorias estudadas nos dão possibilidades para dar prosseguimento à pesquisa aqui iniciada.

Parafraseando Krakauer, não tenho a pretensão de ser uma pesquisadora imparcial. A estranha história de McCandless tocou-me pessoalmente de tal forma que tornou impossível uma monografia desapaixonada da sua trajetória – infelizmente trágica.

Escrever esse trabalho foi, de longe, uma das experiências mais dificilmente bonitas da minha vida, pois me exigiu o olhar atento para dentro e para fora, mas também inauguram, para mim, uma nova fase na vida – esta, que se mistura o tempo todo com o que é e o que não é real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Tradução de Marcelo Felix. 3ª ed – Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2013.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da Metaficção*. [Ilustrações Carolina Kaastrup]. – Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Tradução: Ida Alves ... [et al.]. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. (p. 105-119) In: CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

INTO THE WILD [Na Natureza Selvagem]. Direção: Sean Penn. Paramount Vantage. EUA, 2007. 1 DVD. (148 min) son., color.

KRAKAUER, Jon. *Na Natureza Selvagem*. Tradução: Pedro Maia Soares. – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ANEXO 1

NOTA DO AUTOR

Em Abril de 1992, um jovem de família abastada da costa leste dos Estados Unidos foi de carona até o Alasca e adentrou sozinho a região selvagem e desabitada ao norte do monte McKinley. Quatro meses depois, seu corpo decomposto foi encontrado por um grupo de caçadores de alce.

Pouco após a descoberta do cadáver, o editor da revista *Outside* pediu-me uma reportagem sobre as circunstâncias enigmáticas da morte do rapaz. Revelou-se que seu nome era Christopher Johnson McCandless. Fiquei sabendo que crescera em um subúrbio rico de Washington D.C., onde fora excelente aluno e atleta de elite.

No verão de 1990, logo após formar-se, com distinção, na Universidade Emory, McCandless sumiu de vista. Mudou de nome, doou os 24 mil dólares que tinha de poupança a uma instituição de caridade, abandonou seu carro e a maioria de seus pertences, queimou todo o dinheiro que tinha na carteira. Inventou então uma vida nova para si, instalando-se na margem maltrapilha de nossa sociedade, perambulando pela América do Norte em busca de experiências cruas, transcendentais. Sua família não tinha ideia de onde estava ou que fim tivera até que seus restos apareceram no Alasca.

Trabalhando com prazo curto, escrevi um artigo de 9 mil palavras, publicado no número de janeiro de 1993 da revista, mas meu fascínio por McCandless não desapareceu com a substituição daquela edição de *Outside* nas bancas por temas jornalísticos mais atuais. Perseguiam-me a lembrança dos detalhes da morte por inanição do rapaz e certas semelhanças vagas entre acontecimentos de minha vida e a de Christopher. Disposto a não me afastar de McCandless, passei mais de um ano refazendo a trilha espiralada que conduziu a sua morte na taiga do Alasca, caçando os detalhes de sua peregrinação com um interesse que beirava a obsessão. Ao tentar compreender McCandless, cheguei inevitavelmente a refletir sobre outros temas mais amplos: a atração que as regiões selvagens exercem sobre a imaginação americana, o fascínio que homens jovens com um certo tipo de mentalidade sentem por atividades de alto risco, os laços altamente tensos que existem entre pais e filhos. O resultado dessa investigação cheia de meandros é este livro.

Não tenho pretensão de ser um biógrafo imparcial. A estranha história de McCandless tocou-me pessoalmente de tal forma que tornou impossível um relato desapaixonado da tragédia. Na maior parte do livro tentei – creio que, em larga medida, com sucesso – minimizar minha presença de autor. Mas que o leitor esteja atento: intercalei a história de McCandless com fragmentos de uma narrativa baseada em minha própria juventude. Faço isso na esperança de que minhas experiências iluminem, mesmo de forma indireta, o enigma de Chris McCandless.

Ele era um jovem veemente demais e possuía traços de idealismo obstinado que não combinavam facilmente com a existência moderna. Cativado havia muito tempo pela leitura de Tolstói, admirava em particular como o grande romancista tinha abandonado uma vida de riqueza e privilégios para vagar entre os miseráveis. Na faculdade, McCandless começou a imitar o ascetismo e o rigor moral de Tolstói a tal ponto que primeiro espantou, depois alarmou, as pessoas que lhe eram próximas. Quando o rapaz se internou no mato do Alasca, não cultivava

ilusões de que estivesse numa terra de leite e mel; perigo, adversidade e despojamento tolstoiano era exatamente o que estava buscando. E foi o que encontrou, em abundância.

Contudo, durante a maior parte das seis semanas de provação, McCandless saiu-se mais do que bem. Com efeito, se não fosse por um ou dois erros aparentemente insignificantes, ele teria saído da floresta em agosto de 1992 de maneira tão anônima quanto entrou nela em abril. Em vez disso, seus erros inocentes acabaram sendo básicos e irreversíveis, seu nome foi parar nas manchetes dos jornais sensacionalistas e, para sua perplexa família, restaram os cacos de um amor ardente e doloroso.

Uma quantidade surpreendente de pessoas sentiu-se afetada pela história da vida e morte de Chris McCandless. Nas semanas e meses posteriores à publicação do artigo na *Outside*, ela gerou mais cartas do que qualquer outra matéria já publicada pela revista. Essa correspondência, como era de esperar, refletia pontos de vista muito divergentes. Alguns leitores admiravam imensamente o rapaz por sua coragem e seus nobres ideais; outros fulminavam que ele era um rematado idiota, um pirado, um narcisista que morreu de arrogância e estupidez – e que não merecia a atenção que a imprensa lhe dera. Minhas convicções ficarão claras logo em seguida, mas deixarei que o leitor forme sua opinião sobre Chris McCandless.

Jon Krakauer
Seattle
Abril de 1995