

# Cinemas da Natureza, Naturezas do Cinema: Jeremiah Johnson e a reconciliação do homem com o mundo natural

*Fernando de Mendonça*

---

## **Resumo**

A partir do filme *Jeremiah Johnson* (Sidney Pollack, 1972) será delineada uma trajetória nas representações do espaço natural pela arte cinematográfica, do pioneirismo dos irmãos Lumière a uma vertente do cinema contemporâneo que privilegia o retorno do homem ao mundo natural. A análise técnica do filme e do gênero faroeste, assim como o exercício comparativo, não apenas com exemplos advindos do próprio cinema, mas também pela pintura, através do nome de Caspar Friedrich, serão os meios utilizados para refletir o diálogo travado pela natureza e a imagem de cinema.

**Palavras-chave:** Espaço e Natureza, Cinema e Gênero, Filosofia do Sublime

## **Abstract:**

Taking the film *Jeremiah Johnson* as our starting point, this paper will outline the trajectory of nature representation in the cinematographic art, from the Lumiere brother's pioneering to a branch of contemporary cinema occupied with the man's return to the natural world. The technical analysis of the motion picture and the Western genre, as well as the comparative exercise, not only with examples from cinema but also from painting – through the works of Caspar Friedrich – will be the means employed to think the dialogue between nature and the cinematographic image.

**Keywords:** Space and Nature, Movies & Gender, Philosophy of the Sublime

*À memória de Sidney Pollack (1935-2008)*

*O caminho que você percorre é o caminho que você escolhe,  
O dia em que se demora é um dia perdido.  
(extraído da música-tema do filme)*

## Mais forte que o Faroeste

**R**elembra a lendária exibição que os irmãos Lumière fizeram de *A chegada do trem na estação* (1895) não apenas é adentrar numa memória que marca o nascimento oficial do cinematógrafo, mas se debruçar numa primeira reflexão da sétima arte em direção ao conflito do vazio x movimento, do deserto x urbano, da paisagem x humano. O realismo da profundidade de campo abstraído pelos Lumière transforma esse minuto de vida num símbolo de todo um período histórico, uma bandeira de uma arte em ascensão, configurando àquele cenário a função de durar como primeira memória do cinema, estabelecendo um lugar e uma ação que seriam para sempre desenvolvidos por toda estética verdadeiramente compromissada com a arte da imagem em movimento. Ao mesmo tempo, identificamos aí um importante passo para perceber como a forte presença dos cenários e das constantes típicas do faroeste passa a se inserir no amplo painel da arte cinematográfica.

Esse e outros registros impressionistas dos irmãos franceses preconizaram a relevância que o gênero teria na cinematografia mundial, especialmente no pólo americano de produção. Foi através das histórias de faroeste que a gramática cinematográfica se formou, sendo moldada pelos principais nomes dos cineastas atuantes no início do século passado. Na verdade, ao observarmos hoje as realizações daquela época, podemos constatar que o faroeste possui toda a essência do espetáculo cinematográfico enquanto meio causador e manipulador da emoção de quem o apreende. O amadurecimento das técnicas e a nova consciência que realizadores como Edwin Porter, Griffith, Lang, Murnau e Eisenstein oferecerão para criação de *suspense* em cinema será decisiva para o apogeu do faroeste americano, gênero clássico por excelência a ser imitado por diversas gerações nos mais diferenciados estilos e nacionalidades.

É após uma conturbada história de altos e baixos, num momento que pertencia mais ao lado negativo, que *Jeremiah Johnson* (Sidney Pollack, 1972) vem surgir. Não podemos deixar de externar o desgosto diante da mediocridade que o título do filme recebeu no Brasil, como pretensa tradução de enredo. *Mais forte que a vingança* é um nome que marca, de fato, não só as ambições comerciais dos distribuidores e exibidores, ávidos por um marketing que estimulasse o público a render bons lucros, mas sinaliza o pouco caso que a própria população e parte da crítica relegou ao gênero do faroeste no decorrer de sua história. Explorado exaustivamente pelos canais televisivos através de vergonhosas produções despreocupadas com apelo estético, o faroeste pode ser notado realmente como um gênero que se deixou destruir, esgotando estilística e ideologicamente todas as suas abordagens, permanecendo na memória como um tipo de filme preconceituoso, excessivamente violento e desprovido de qualquer ética reflexiva. Injusta memória.

Realização inserida na vertente da linguagem clássica, *Jeremiah Johnson* participa de uma fase “ecologista” que o faroeste americano atravessou. Segundo um comentário de Phillippe Paraire (1994) ao faroeste no cinema, o período conturbado dos anos 70, com suas crises e questionamentos sociais, encontrou nesse gênero um retorno do homem à natureza, uma renovação do espírito quando em comunhão com seu ambiente original. De acordo com ele, o *western* clássico, famoso por tornar célebres em todo o mundo os

grandes espaços do sudoeste americano, lograva então transformar de fato a presença da natureza como personagem principal da narrativa filmada, renovando a tradicional manipulação cênica do gênero.

Em *Jeremiah Johnson*, Pollack se junta a nomes de sua época, como Arthur Penn (*Pequeno grande homem*, 1970) e Robert Altman (*Onde os homens são homens*, 1971) para restituir com sua arte o lugar do humano no mundo. Em linhas gerais, Johnson nos é apresentado como um homem branco que abandona o centro urbano para se tornar um montanhês solitário, um eremita errante que simplesmente deseja ser esquecido por todos, vivendo apenas consigo próprio. Todos os fatos e ações percorridos no decorrer do filme são um pretexto para retratar a sobrevivência desse homem. O retrato ficcional biográfico, que aí atinge proporções míticas, é assistido em onipresença pelas incontáveis montanhas nevadas que o rodeiam e observam, incólumes. Johnson não encontra auxílio no novo habitat. A natureza lhe obstrui a empreitada apagando o fogo realizado a tanto custo, tirando a vida de um cavalo seu com o frio congelante, impedindo qualquer possibilidade de vislumbre daquilo que ele procura, que ele anseia sem nos dizer. Já não cabem palavras.

Todo o silêncio a que Johnson se obriga e o relacionamento que ele passa então a nutrir com a natureza, especialmente as montanhas, encontra eco em diversas realizações cinematográficas da atualidade, o que comprova a pertinência de voltarmos um olhar mais atento ao que Pollack problematizou em seu filme. Unindo-se à voz do crítico Hervé Aubron – que na edição de janeiro de 2008 da aclamada *Cahiers du Cinéma* escreveu um artigo intitulado *En forêt (Na floresta)* – Marcus Mello (2008) elenca uma série de títulos do cinema contemporâneo entrelaçados pelo imaginário da natureza, especialmente pela incursão do humano em regiões florestais e montanhosas. *Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, Tailândia, 2004), *O segredo de Brokeback Mountain* (Ang Lee, EUA, 2005), *O homem urso* (Werner Herzog, EUA, 2005), *Últimos dias* (Gus Van Sant, EUA, 2005), *O novo mundo* (Terrence Malick, EUA, 2005), *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, Brasil, 2006), *Honor de cavalleria* (Albert Serra, Espanha, 2006), *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, França/Bélgica, 2006), *Na natureza selvagem* (Sean Penn, EUA, 2007), são todos filmes que constatarem essa errância do homem por terrenos inóspitos e que convidam não somente a uma postura auto-reflexiva, mas que proporcionam mesmo uma espécie de transcendência. A abrangência da lista de filmes, segundo Mello, indica que o cinema tem explorado através dessa abordagem um sintoma da contemporaneidade, refletindo a necessária pertinência de se dar voz à natureza, reaproximando-a do homem.

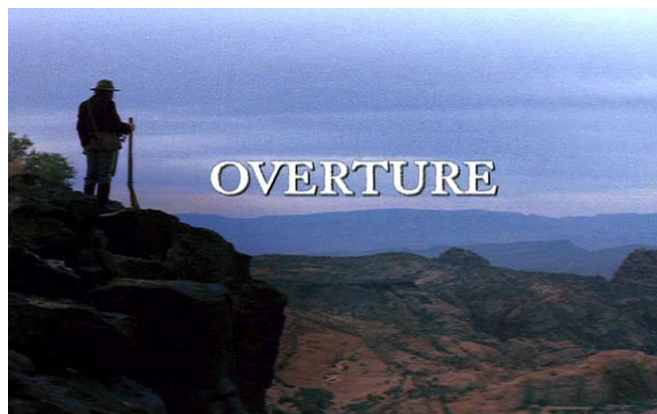
Diante disso, retornamos ao ano de 1972 convencidos de que as temáticas propostas em *Jeremiah Johnson* ultrapassam o imaginário popularmente estabelecido para o gênero do faroeste. É inclusive numa abordagem muito distinta de cinema que podemos situar um dos mais interessantes equivalentes ao filme de Pollack: a obra-prima de John Boorman, *Amargo pesadelo* (1972). A respeito deste, percebe-se uma “parábola que parte em busca de um paraíso perdido” (BEYLIE, 1991: 253), um propósito que coaduna com toda a produção de Boorman, acerca de personagens que refletem o cidadão comum e são condenados a uma cruel expiação, numa jornada marcada pela dor advinda de um combate com o terror da natureza em estado bruto. É particularmente impressionante a forma como Boorman destaca a natureza em seu intento, sendo seu filme quase totalmente marcado por discretas folhas, flores ou galhos, num primeiro plano das imagens, com os objetos naturais parecendo tocar a câmera, desejando

invadir o espaço secreto do espectador. Da mesma forma, é possível ao se assistir *Jeremiah Johnson* apreender quase de maneira palpável o frio que as montanhas oferecem, através de recorrentes enquadramentos que chegam a desprezar o humano, atendo-se às paisagens e representando pela estrutura da montagem uma espécie de reação da natureza aos atos de Johnson e dos demais que ele encontra pelo caminho.

## Imagens do sublime

“A montanha é implacável” – afirma um velho montanhês a Johnson, mas não é isso que o incomoda. A vida que assusta nosso herói, aquilo que ele toma por perigo concreto, é justamente tudo que ele viveu até então. Sua subida pelas montanhas e o processo de reaprendizagem para sanar necessidades básicas de sobrevivência são a maneira que ele encontra para realizar aquilo que a vida comum não pôde oferecer. Mesmo no final da narrativa que o filme nos apresenta, momento que não significa o final da sagrada jornada, vemos Johnson dizer que vai partir para o Canadá, pois ouviu sobre a existência de terras que nunca foram vistas pelo homem. Essa busca, essa procura, é reflexo de um dos conceitos mais essenciais propostos pela filosofia no decorrer de sua história: o ideal do sublime. Enquanto conceito, o sublime existe naquilo que há de incomensurável no espírito, numa elevação da alma em direção ao que a transcende, ao que há de perfeito. “Se o sentimento do belo, pela concordância harmônica de duas faculdades, cria familiaridade e prazer, o sublime é o estranho, o incontrolável, uma grandeza absoluta que abisma a imaginação em uma inação, uma impotência.” (RUFINONI, 2007: 118)

Não podemos deixar de mencionar aqui o nome do grande pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), tanto por sua importância na história da arte como um dos que melhor soube capturar de forma pictórica a grandeza do sublime, como por sua notável influência no universo criado por Pollack em *Jeremiah Johnson*. As imagens a seguir testificam o diálogo que identificamos:



*Jeremiah Johnson* (Sidney Pollack, 1972)



*O viajante sobre o mar de névoa* (Caspar Friedrich, 1818)

Um dos nomes mais associados à manifestação do sublime em pintura, Friedrich foi um homem que soube através de suas telas questionar a incongruência do contato entre o homem e Deus, instaurando em nós, que nos limitamos a contemplar aquele que contempla, uma sensação de abismo inigualável, equilibrada entre o maravilhar-se e a impotência, a vida e a morte. O poder da paisagem em suas telas é sempre devastador, responsável por convencer o homem de sua pequenez e finitude, identificando através de uma extensão natural vazia um vazio que é inerente ao humano, não em sua imensidão, mas como numa destruição. É bem verdade que muitas das obras do pintor não centralizam o homem como nesta tela, pelo contrário, o reduzem a um mínimo quase deformador, intensificando a impressão do sublime pelo contraste de grandezas. *O viajante sobre o mar de névoa*, nesse sentido, é a obra de Friedrich que mais se aproxima de *Jeremiah Johnson*, partilhando com este não apenas um idealismo romântico proveniente do materialismo e sua desilusão, mas trilhando um caminho que condiz com o próprio fundamento moderno do cinema, onde não mais é possível identificar um centro, se no homem ou na paisagem (exatamente como vimos no caso Lumière), pois um e outro interagem de tal forma entre si como se já não mais houvesse alteridade em jogo, como se a imagem diluísse todo e qualquer contorno que tenta destacar o homem do mundo. A imagem de cinema passa, assim, a um entendimento da natureza que ultrapassa os significados convencionais do simbólico, privilegiando uma sensibilidade anterior à razão ao mesmo tempo em que exercita o pensamento em direção a um prazer de ordem kantiana; como vemos:

O sublime é uma consonância das faculdades que entendem a natureza, mesmo quando esta não pode dar-se em uma intuição, como em conformidade a fins, como *sentido*. Se a violência natural, para Kant, não pode ser abarcada pela sensibilidade, ainda há como dar conta deste assombro: mesmo que a imaginação se abisme em um desprazer, esta visão mobiliza, por outro lado, a razão humana e dá uma conformidade a fins, uma *finalidade*, ao informe natural, e um prazer nesta adequação da natureza às leis racionais. (Rufinoni, 2007: 121-22)

Quando em determinado momento Johnson se admira com um falcão que percorre certo caminho na amplitude de seu olhar – pois para ele, enquanto homem, ainda que

auxiliado por um cavalo (animal terrestre), levaria uma semana para fazer o mesmo –, o verdadeiro desejo que o impele adiante, num ‘pra frente’ sempre infindo, pois talvez inalcançável, é revelado como semelhante ao intento espiritualizado de Friedrich, onde o *sentido* e a *finalidade* da natureza são contestados diante do misto de prazer e medo naturais à contemplação do homem. O desejo de Johnson realmente parece não poder se realizar num plano terrestre e um elemento que nos indica isso dentro das imagens que Pollack captou é a própria vegetação, típica de altitudes mais elevadas. A constância dos pinheiros e ciprestes em cena indicam algo, apontam uma região comum que é almejada não só por Johnson, mas por qualquer ente humano, de forma atemporal; um dos motivos que torna a excessiva solidão e individualização de Johnson no mínimo aceitáveis, quando não em plena identificação com o público.

Sobre a experiência do conceito de indivíduo solitário ainda cabe lembrar a definição de Walter Benjamin (1994) para *Erlebnis*, experiência vivida no mundo capitalista moderno de maneira particular e privada num universo em que já não resiste a experiência coletiva (*Erfahrung*). O filme de Pollack parece se aproveitar do conceito individualista de Benjamin para lançar com esses conhecimentos, as bases de sua força motriz, pois a razão de ser de Jeremiah Johnson passa a existir, sem dúvida, como o caráter desesperadamente único da *Erlebnis*, retomando em seu trajeto a dialética de uma busca universal.

## A natureza da imagem

O sabor dessa busca, a possibilidade de que Johnson efetivamente complete aquilo que lhe clama a alma, são pontuados no decorrer do filme com momentos dotados do mais genuíno suspense, gênero que, como lembrado no início, dialoga de perto com o faroeste e por muitas vezes de tão fortemente vinculado a este, torna-se difícil a dissociação de ambos. Uma seqüência que merece ser lembrada em especial é a que vemos Johnson encontrar uma família executada e socorrer a mulher e a criança que sobreviveram ao massacre. Observar o andamento desse recorte fílmico é mergulhar na intensidade que o suspense de caráter psicológico pode oferecer. Em seu início, Johnson descobre o acontecimento trágico de uma distância que não lhe permite riqueza de detalhes. Nós, como espectadores, apreendemos esse instante dentro do esquema clássico de ação e reação brilhantemente aperfeiçoado por Alfred Hitchcock, nome que não poderíamos ignorar ao trabalhar a matéria do suspense. Assim, o que vemos são três intercalações entre o fato visto e o sujeito que vê, sendo que a cada corte de retorno ao fato visto, nos aproximamos da encenação muito além do verossímil olhar de Johnson, ocorrendo dessa maneira, a restituição da autonomia à câmera e do poder privilegiado inerente ao espectador, real motivo de toda a captação de imagens. A mulher enlouquecida dirige palavras apenas aos mortos e o menino calado permanecerá mudo por todo o filme, não nos dando a descobrir se seu silêncio é proveniente de uma deficiência natural ou do choque da tragédia. Quando Johnson encontra o menino escondido sua primeira pergunta é: “*Garoto, você viu tudo?*” Não há resposta. Acompanhamos a dor do

enterro com uma câmera que se distancia em respeito, vemos a mulher entregar o menino para Johnson ainda sem proferir uma palavra, e no decorrer do filme atravessamos outras peripécias de Johnson, como a conquista de uma índia, que presenteada pelo pajé (seu próprio pai), também não saberá se comunicar, por não conhecer o inglês dos brancos.

A indesejada constituição familiar de Johnson nos é apresentada com uma reflexibilidade que se permite não só uma abordagem antropológica, por retratar a necessidade social do homem como um ente de princípios coletivos e afetivos, mas uma abordagem filosófico-estrutural, pois levanta a existência e a repressão da linguagem enquanto vital meio de comunicação passível de se efetuar para além da língua falada. Na verdade, o próprio Johnson não desejava falar com ninguém. Sua sobrevivência estava muito mais próxima da existência rousseauiana, como na interpretação que temos a esse respeito do viajante, que “gosta de confrontar-se com a cena grandiosa, as paisagens caóticas. Dominando a falésia, sentado bem perto dos abismos, ele alinha-se nos flancos da montanha. ... Suas leituras convidam-no a confrontar-se com o bom selvagem.” (CORBIN, 1993: 465)

Retornemos então à pergunta não respondida de Johnson ao menino: “*você viu tudo?*” Nós não vimos. Não vimos a vida de Johnson antes de subir a montanha, não vimos a família do menino ser executada, não vimos como se deu a execução da própria família de Johnson (a índia e o menino) que se dará posteriormente no filme, e não veremos se Johnson algum dia irá encontrar resposta para esse grito interno que o atormenta. Ao colocar numa balança tudo que foi realmente apresentado aos olhos do espectador e aquilo que foi apenas sugerido ou compreendido elipticamente em *Jeremiah Johnson*, podemos nos perguntar se a experiência filmica se dá pelo que é efetivamente exibido ou pelo que se completa na dinâmica do imaginário de quem assiste. Afinal, o que é “permitido” dentro da imagem de cinema?

Relembrar a técnica usada por Hitchcock em cenas como a do célebre assassinato de *Psicose* (1960) e a do ataque final, no sótão de *Os pássaros* (1963), é perceber que o mais funcional para a emoção cinematográfica reside não no que a imagem permite *ver*, mas no que ela permite *compreender* do material apresentado. Num momento que Johnson sai para caçar búfalos, seu cavalo é atacado por cachorros selvagens, logo, vemos um violento embate entre o homem e a natureza, todo apresentado por closes que remetem, além da temática, à construção da seqüência citada de *Os pássaros*. Quando em outro instante, Johnson é atacado por um índio, sua salvação é esse mesmo cavalo, numa cena comparável aos mais famosos crimes hitchcockianos pela forma que se dão os enquadramentos, fechados no olho do homem e do animal, numa identificação que também recorda outra obra do mestre, *Marnie* (1964), filme em que a personagem só consegue se libertar de seus traumas depois que seu cavalo se liberta da vida. Entre referências e comparações abundantes, há apenas mais uma que precisamos estabelecer. Logo após encontrar sua família massacrada, Johnson sofre, terminando por atear fogo na casa que construía, com os corpos escalpados da índia e do menino. Em seguida nos é apresentada uma fusão que sobrepõe três imagens: o rosto de Johnson, a casa em chamas e a montanha nevada. Fusão que pelo valor diegético pode ser associada à de *O homem errado* (HITCHCOCK, 1957), onde encontramos o personagem acusado de Henry Fonda ser substituído pelo rosto do verdadeiro culpado.



*Jeremiah Johnson* (Sidney Pollack, 1972)

O que temos com a fusão de *Jeremiah Johnson* é uma genuína retificação de significado, composta por três imagens que existem como três signos potencialmente resumidores de todo o universo do filme apresentado. O rosto de Johnson, martirizado pela dor e assemelhado ao Cristo que sofre por algo que não cometeu, (Cristo que, inclusive, antecede a fusão de *O homem errado*); a casa incendiada, figura que motiva a última parte do filme, onde Johnson se vingará dos que lhe fizeram mal num primeiro impulso, comprando uma desnecessária briga geradora de mais mortes, justificáveis por sua sobrevivência; e a montanha gelada que ainda acompanha, implacável, inalcançável. Pensar sobre o recurso da fusão de imagens em cinema é habitualmente pensar numa simples transição de tempo ou espaço. Sobre essa técnica, Étienne Souriau (*apud* AUMONT, 2006) precisou que sua natureza é sempre extradiegética, desempenhando apenas um papel próximo de um dêitico, de uma pontuação. Mas não é isso que *Jeremiah Johnson* faz. Muito próximo do que Godard viria a fazer em suas *Histórias de cinema*, a fusão de Johnson possui uma força figurativa própria, uma intervenção capaz de restabelecer os motivos do filme e impulsionar seu prosseguimento. Como se a imagem cinematográfica se tornasse o bom selvagem dentro da natureza do mundo real. O esmaecimento da imagem em completude com imagens-irmãs nos pergunta novamente quais os limites da imagem de cinema.

\* \* \*

No fim do filme, Johnson encontra uma nova família refugiada no lugar em que encontrou a mulher louca e o menino mudo ao início de sua jornada. Lá, foi construído um monumento semelhante a um túmulo em homenagem ao mito que Johnson se tornou para as pessoas da região. O homem que o encontra diz: “*Você é ele*”, num misto de pergunta e afirmação. Completa: “*Nós nunca o vimos. Nunca sequer o ouvimos. Alguns dizem que já está morto, outros que jamais morrerá.*” São palavras que completam a lenda. Que reafirmam o sabor que experimentamos por todo o filme de estarmos diante de uma odisséia



de um Ulisses moderno. Em nossa memória permanecerá a lembrança de um personagem, de uma experiência fílmica que não terminará de ser exibida enquanto for lembrada, pois a resposta aos questionamentos levantados talvez esteja no limiar de nosso inconsciente, todo ele carregado de imagens que acumulamos pela magia da arte cinematográfica. Imagens que excedem um exemplar de gênero para alcançar um lugar em nós que quando em contato com o que há de essencial no cinema, se permite transcender. Numa memória que não se encerra.

## Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papi-  
rus, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense,  
1994.

BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BRUM, José T. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: CERÓN, Ileana P.; REIS, Paulo (org.)  
*Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999, p.59-65.

CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle (org.) *História da vida privada*. (Tomo IV).  
São Paulo: Schwarz, 1993.

POLLACK, Sidney (Direção). *Mais forte que a vingança. (Jeremiah Johnson)*. Manaus: Warner  
Home Video, c.1972. 1 DVD (116 min.), fullscreen, cor.

MELLO, Marcus. O chamado da selva, in: *Teorema*, Porto Alegre, n.12, p.34-38, maio, 2008.

PARAIRE, Phillipe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Mimeses do sublime: a recepção de Kant pelo Romantismo e  
pelo Expressionismo, in: *Trans/Form/Ação*. 2007, vol.30, n.1, pp. 115-126.