

## **TAPETE VERMELHO: O OLHAR E A VIAGEM NA CONSTRUÇÃO DO LUGAR CINEMÁTICO**

### **RED CARPET: THE GAZE AND THE JOURNEY IN THE CONSTRUCTION OF THE CINEMATIC PLACE**

### **ALFOMBRA ROJA: LA MIRADA Y EL VIAJE EN LA CONSTRUCCIÓN DEL LUGAR CINEMÁTICO**

*Rodrigo Emídio Silva*<sup>1</sup>

Secretaria Municipal de Goiânia (SME) e Secretaria Estadual de Goiás (SEDUCE),  
Goiás, Brasil

**Resumo:** O filme brasileiro *Tapete Vermelho* (2006), dirigido Luiz Alberto Pereira, é a produção cinematográfica escolhida para aproximarmos a ciência geográfica e a arte cinematográfica. Ele será o fio condutor, a estrada imagética dessa viagem do olhar. A aventura desdobra-se nas tensões culturais entre campo e cidade. A montagem do filme é pertinente construção que denota as tensões sociais e culturais desses dois espaços. *Tapete Vermelho* é uma travessia de dois extremos, o Brasil é uma complexa travessia de vários extremos. Uma caminhada que se inicia na tradição, resiste e chega à modernidade, esta, por sua vez, espanta e seduz. As paisagens sociais e culturais brasileiras tornam-se ingredientes cênicos que solidificam a significação da experiência do olhar. Os lugares geográficos tornam-se locais narrativos, portanto as imagens cinematográficas criam subjetividades espaciais. Descrevemo-las e as analisamos a partir da observação para entender como a técnica cinematográfica elabora a antropomorfização espacial.

**Palavras-chave:** Cinema. Olhar. Paisagem. Lugar.

**Abstract:** The Brazilian film *Red Carpet* (2006), directed by Luiz Alberto Pereira, is the chosen cinematographic production to bring together geographic science and cinematic art. It will be the guiding thread, the imagetic road of this journey of the gaze. The adventure unfolds in the cultural tensions between the countryside and the city. The film's editing is a pertinent construction that denotes the social and cultural tensions of these two spaces. *Red Carpet* is a crossing of two extremes, and Brazil is a complex crossing of several extremes. A walk that begins in tradition, resists, and reaches modernity, which in turn astonishes and seduces. Brazilian social and cultural landscapes become scenic ingredients that solidify the meaning of the gaze experience. Geographic places become narrative locations, so cinematic images create spatial subjectivities. We describe and analyze them from observation to understand how cinematic technique elaborates spatial anthropomorphism.

**Keywords:** Cinema. Gaze. Landscape. Place

**Resumen:** La película brasileña *Alfombra Roja* (2006), dirigida por Luiz Alberto Pereira, es la producción cinematográfica elegida para acercar la ciencia geográfica y el arte cinematográfico. Será el hilo conductor, la carretera imaginaria de este viaje de la mirada. La aventura se despliega en las tensiones culturales entre el campo y la ciudad. El montaje de la película es una construcción pertinente que denota las tensiones sociales y culturales de estos dos espacios. *Tapete Vermelho* es un cruce de dos extremos, Brasil es un

---

<sup>1</sup> Mestre em Geografia pelo Instituto de Estudos Socioambientais (IESA), Universidade Federal de Goiás. Professor da Secretaria Municipal de Goiânia (SME) e Secretaria Estadual de Goiás (SEDUCE). Email: rodrigo.emidio02@gmail.com

cruce complejo de varios extremos. Un camino que comienza en la tradición, resiste y llega a la modernidad, que a su vez asombra y seduce. Los paisajes sociales y culturales brasileños se convierten en ingredientes escénicos que solidifican el significado de la experiencia de la mirada. Los lugares geográficos se convierten en lugares narrativos, por lo que las imágenes cinematográficas crean subjetividades espaciales y viceversa. Las describimos y las analizamos a partir de la observación para entender cómo la técnica cinematográfica elabora la antropomorfización espacial.

**Palabras clave:** Cine. Mirada. Paisaje. Lugar.

## 1. INTRODUÇÃO

A câmera, no sobrevoo silencioso, mira a paisagem, acaricia o mato, aproxima o ângulo sobre a casa, um rancho no fundo dos morros. A música *A dor da Saudade*, cantada por Mazzaropi, é levada pelo vento. A câmera desce e focaliza um homem, o som onisciente da canção encarna-se nas cordas vocais do personagem. O verbo fez-se carne. O caipira cantarola ausente, a enxada está sob o queixo e o olhar, no horizonte. A mulher sai da casa e grita.

O distraído capinador assusta-se com a intromissão ao seu devaneio de “entertainment”. Ela quer que o menino, o Neco, busque rã, no brejo, para fazer remédio para o filho de uma comadre. O caipira balbucia sobre o fim das rãs, conversa consigo, cospe e caminha. Conclui que a roça não é a mesma. A única coisa que não muda é a condição de pobre. Olha para o céu e deseja o dia do juízo final, a palavra dirigida a Deus pede, ainda em tom de distração, que os homens trabalhadores vão para o céu e os preguiçosos devem queimar no inferno.

A primeira cena começa com um plano sequência panorâmica: a câmera passeia. A fumaça do fogão caipira, que sai da chaminé, liga telhado e céu. O cenário que ambienta o início do filme é uma típica tapera de adobe, com janelas e portas de madeiras, as taramelas e os empenos marcam o tempo que range paredes e assoalhos. O modesto casebre tem baixas paredes e o telhado em forma de capa de cangalha. Nos primeiros minutos, o filme contempla os três espaços que demarcam a vida camponesa e seus respectivos personagens: a criança e o mato, o homem e a roça, a mulher e a casa.

Quinzinho, na hora do almoço, chama a família e avisa que irão à cidade para assistir a um filme do Mazzaropi, como uma forma de presentear o filho. Esse momento marca o ponto de transgressão: a viagem, um símbolo de um ritual. A matula posta no lombo do burro Policarpo e a viagem feita na caminhada têm signos cristãos. Jesus viajou

e entrou em Jerusalém, montado no burrinho. *Tapete Vermelho* traz um forte contorno do catolicismo popular: a peregrinação, a humildade e as provações. Esses elementos que compõem o imaginário social camponês brasileiro sombreiam todo o roteiro.

O filme segue marcando a transição do campo para pequenas cidades e, depois, para a metrópole. Campo e cidade passam por uma adjetivação: o primeiro está envolto de bondade e inocência; enquanto a segunda apresenta-se na agressividade policial, na esperteza citadina, nos moradores de rua e no desdém ao mundo rural. Caminhar, ser avacalhado, pegar carona no caminhão, entrar na luta agrária, perder-se na grande metrópole e fazer greve na frente do cinema para encontrar o filho são as experiências que tangem a viagem como um permanente estado de transição.

A saga de uma família que viaja para assistir ao filme do Mazzaropi. A viagem, o caminho, o sonho e o cinema são alguns elementos que constituem o universo dos signos do filme *Tapete Vermelho*. Quinzinho, o pai; Neco, o filho e Zulmira, a mãe partem em viagem para cumprirem a promessa, que foi feita ao pai de Quinzinho. As aventuras são marcadas por elementos que conotam a forte presença do tecido social comunitário no Brasil rural. As benzeduras, a catira, as simpatias e a aparição do “coisa ruim” - termo popular para referir-se ao diabo -, salientam o imaginário social do mundo rural. O Brasil das lentas mudanças e cristalização da memória coletiva da tradição.

## **2. A TROCA DE OLHARES**

Para a Azevedo (2009), os dois caminhos que temos para os estudos de geografia e cinema são pelo viés sócio-cultural e humanista. O primeiro toma corpo no poder das representações que as imagens cinematográficas corroboram na semiotização do “outro”. Os poderes discursivos, que ajudam na construção da imagem, estão impregnados de estereótipos. O vilão tem etnia, ele morrerá sem perdão. O segundo aproxima-se dos estudos fenomenológicos e a experiência é fio condutor para a percepção e apreensão das imagens.

Acreditamos que, ao longo do texto, deixaremos evidente que o caminho escolhido é o viés humanista. A percepção, a experiência e consciência nos ajudarão a explorar esse mundo. Merlau-Ponty (2018), ao escrever sobre o cinema, entendeu que, no universo da arte, o pensamento e a técnica trabalham para a magia, os sonhos e a

imaginação. A ilusão da tridimensionalidade só tem efeito quando os nossos olhos deixam ser levados no baile narrativo dos espaços cinematográficos.

O olhar consciente do espectador age para dar sentido ao movimento das imagens. O corpo por inteiro assusta-se, a emoção entope narinas e salga os paladares. O corpo age no infinito jogo das emoções. É seduzido e levado a um universo que é técnica, magia, sonho e alma. Para Morin (2018), as imagens cinematográficas que não foram dissolvidas pela magia reverberam na alma do espectador. No cortejo antropomórfico, impregnamos as fotos, as bugigangas com nossa alma, invadimos os objetos e nos depositamos em repouso imanente. O cinema faz sentido porque o espectador cerze os elos entre a projeção-identificação. Depositamos nossa alma nas imagens, deixamos as imagens impregnadas do que somos e do que queremos ser. Uma sala de cinema é uma caixa paraonírica.

No ensaio *O Ser e o Tempo*, Heidegger (1996) discute que a face êntica do ser é consolidada na condição de “estar no mundo” e que o mundo está no ser. O tempo e o ser, na dimensão ontológica, são categorias eternas, mas a intersecção entre “ôntico” e o tempo constitui o ser enquanto entidade. A transitoriedade temporal que constitui nossa existência dá-se na elaboração mútua de vínculos afetivos com os espaços, que se tornam lugares. Essa ligação topofílica transforma espaços, que, para Heidegger, são dimensões abertas e vazias, em lugares. O lugar é preenchimento, a possibilidade realizada e o trabalho fundem humano e mundo. Na convergência da tese de Heidegger, a geografia do cinema entende que o espaço cinemático é aberto ao infinito do universo das possibilidades, mas o espaço fílmico é a síntese realizada, é a escolha da ação, ou seja, é de fato o lugar. Os eventos fílmicos carnalizam personagem e cenário.

A geografia é uma ciência viajante e o cinema é a arte do movimento, da perpétua projeção da viagem. Um viajante carrega os sonhos na palavra, uma mistura de lembrança do visto e do desejo pelo novo. Calvino (1999) sublinha que viajar é sempre estar entre lugares e observar a perpétua mutação das paisagens. O cinema é a viagem que transmuta o evento métrico do próprio filme. Pode-se fazer um filme da vida de uma pessoa, de várias histórias que se entrecruzam ou de um dia. Pode-se quase tudo no cinema, porque ele é demasiadamente espacial: o espaço abre-se do detalhe ao infinito.

Um filme não é realidade, todo cinema alimenta-se da ficção, ou seja, de uma realidade editada. No universo cinematográfico, Oliveira Junior (2012) registra que os

lugares geográficos se tornam locais narrativos. A narrativa fílmica brinca com a descontinuidade espacial. Os sentidos e a consciência são cartografias que agem nos interstícios da descontinuidade espacial. O universo opaco apreende o espectador, as possibilidades são muitas, mas é o roteiro que fará a síntese do acontecido.

Os locais narrativos trançam a continuidade fílmica. Não sabemos ao certo qual é a cidade em que acontece a trama. A cartografia fílmica aproxima-se e distancia-se ao deleite imaginativo dos diretores e roteiristas. O mapa de sentidos pode aparecer sem legendas, as setas e interseções são caóticas. A escuridão entre uma cena e outra, ou entre uma cidade e outra é preenchida pela memória consciente de um espectador que está acostumado a “arrumar as malas” da viagem cinematográfica. A legenda está na história, na fala, na expressão dos atores. O turvo e nebuloso das cenas embaralhadas fazem sentido ao longo do filme. Os espaços nos ajudam na construção dos sentidos fílmicos.

O cinema é a arte do artifício e da ilusão. Os elementos naturais são usados para dar relevo às sensações, que ainda são negativos imagéticos. Oliveira Junior (1999), na sua tese de doutorado, olhou para a chuva no cinema e viu que ela não seria um fenômeno atmosférico, mas cultural. No cinema, as chuvas trazem as nuvens e não o contrário, elas caem de mangueiras. Os ventos são lufados por potentes ventiladores. O ar, enquanto entidade invisível, torna-se visível nos vendavais e a sonoplastia transforma o barulho mecânico em sopros da natureza.

Os cenários dos filmes, no primeiro quartel do século XX, não carregavam tanta carga de subjetivação para espectador. O filme realizava-se na tensão da montagem e no roteiro, mas o ecúmeno fílmico era pouco explorado. Uma clara influência do *modus operandi* teatral. Os atores, no cinema mudo, portavam os traquejos corporais do teatro, as expressões faciais eram exploradas nos penetrantes *close-ups*. Contudo, a câmera pouco passeava pelas histórias, ela mantinha-se estática para focalizar o movimento. A objetiva era um espectador privilegiado. O último filme mudo *A paixão de Joana D’Arc* (1928), de Dreyer, demarca a teatralidade nos atores e a exploração das emoções faciais. A evolução das narrativas cinemáticas, na assertiva de Bazin (2018), ancora-se na construção de personagens mais orgânicos e representações mais próximas às vidas cotidianas. A ilusão da tridimensionalidade, as tomadas frenéticas, a exploração dos diversos planos e a *decupagé* concediam aos filmes um universo próprio. A câmera é o personagem-olho que conduz a emoção.

A cidade produziu sua arte: o cinema. Este nos devolve de forma clara uma imagem de nós mesmos enquanto sociedade. Para os geógrafos Aitken e Zonn (2009, p. 41), “A cidade, no cinema, torna-se um lugar com características humanas: tranquila, má, sinistra, alienada”. A cidade noturna é, sobretudo, cinematográfica. As luzes esclarecem; a noite esconde. As lâmpadas dos postes mostram as cenas que foram escolhidas, o universo opaco e nebuloso traz as apreensões do que pode nos surpreender. As luzes nos fazem caminhar, mas um miado assusta, um cachorro latindo será maior na noite. Os faróis fazem *travellings*, esses feixes de luz moventes avançam na tridimensionalidade urbana. Mas a noite fantasmagórica prossegue, os poucos perambulares perdem os contornos finos das faces, nada é evidente, quase tudo é coberto de luz e opacidade. Os fantasmas das cidades embaralham as evidências e tornam-se enigmáticos. A esquina escura sombreada por uma mangueira assusta tanto quanto um suspense psicológico.

A paisagem não existe apenas para olhar, ela é a intersecção do ser no mundo e do mundo no ser. As formas físicas são percorridas pelas lembranças, medos e desejos. Nesta clave, afirma Dardel (2015, p.30) que “a paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante [...]. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra”. O ser carrega suas paisagens na alma, as paisagens têm as marcas dos sujeitos no presente e nos resquícios do passado. As cidades modernas são amarrações sólidas de paisagens fragmentadas, um labirinto de signos e sombras. Uma massa de rostos disforme que vaga por ruas, esquinas e becos. Corpos que reproduzem em seu caminhar o mesmo movimento frenético das máquinas. O observador prende-se às frestas, um sentido marcado pelo entreaberto. E, certamente, o olhar esbarra-se na próxima sólida parede. Gomes (2013, p.230) sublinha que “[...] não há um ponto de observação que nos separe inteiramente do espetáculo, o olhar do observador é parte dele”.

As noites metropolitanas não são nítidas, o oceano de escuridão é a real claridade noturna. As sombras são fantasmas, que mesclam dia e noite; vida e morte; claridade e escuridão. A dimensão estética turva, que rouba os contornos das certezas, mas que entrega as manchas da possibilidade, gerou o olhar do espectador cinematográfico, que é insinuante e tenta desvendar o que ainda não está claro.

Ao estudar Baudelaire, Benjamin (1989, p.36) contextualiza-o afirmando que “cidades se distinguem por uma preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas

principais causas são os meios públicos de transporte”. Antes dos trens e bondes, os seres humanos não conheciam a situação do olhar recíproco. Essa experiência, que poderia demorar minutos ou horas, não é acolhedora e constrange. Quando andamos pelas cidades noturnas, o que temos são impressões, manchas de luz que pigmentam concreto. A interlocução e a indagação, entre o interior e o exterior do poeta, marcam o espaço percorrido pelo olhar e trazem o sentido de distância e estranhamento e, sobretudo, de fronteira. As fronteiras são tensões múltiplas: existe a descoberta do novo ou a insistência do antigo. Besse (2014a, p. 45), ao explorar suas imagens escreve que “O deslocamento no espaço é simultaneamente uma travessia no tempo, em direção ao passado mais distante. Mas as paisagens encontradas ressoam segundo o que elas evocam e tornam possível na dramaturgia pessoal do viajante”.

### **3. A IMAGEM E O OLHAR: O DESEJO DA AVENTURA**

Os sujeitos constroem sua corporeidade e subjetividade auxiliados pela indústria midiática. Os filmes orientam a nossa vontade e criam uma cartografia do desejo no corpo. “A única ontologia humana é a emoção”, escreveu Sartre (2007). Todos os nossos sentidos trabalham em concomitância para sentirmos o peso da existência. O mundo só faz sentido pela nossa consciência: vê-lo é olhá-lo pelas janelas da consciência. Existimos e temos certeza da nossa transitoriedade e finitude. O nosso captar o mundo não se dissocia dos poderes imagéticos desejanter nos quais o corpo está situado.

O olho age, busca e, frontalmente, é movido pelo desejo de compreensão. Nessa explosão cósmica, nasce o olhar - um exercício da consciência -, o qual Sartre (2009), afirma ser fluxo contínuo de experiência, pensamento, lembrança, memória e linguagem. Saímos de nós, permanecendo em nós, a vastidão do mundo que se descortina é abraçada no olhar. Invadimos o outro e também somos alvejados por olhares, que gozam de uma liberdade estupefaciente. Quando mentimos, por exemplo, temos dificuldade de compenetrar olhos nos olhos: há uma nudez da existência que envergonha.

Alfredo Bosi (1988, p.78) afirmou “Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber ‘o real’ fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito”. O humano abraça, domestica, cuida, afaga, impõe força na ação de olhar. Pais severos, especialmente na roça, advertem

os filhos com o olhar - daí a expressão “passar rabo de olho”. Os meninos e meninas sabem que o movimento silencioso da pupila é brado, e, rapidamente, o corpo amolece de medo.

Nos passos iniciais desta viagem, o olhar do espectador é o que me interessa. Livros e filmes carregam o fermento da viagem: o inesperado. O leitor e o espectador são viajantes que criam uma cartografia semiótica associada aos labirintos do texto e à montagem da cena. O romance *Se Um Viajante numa Noite de Inverno* (1999), de Ítalo Calvino, abre-se aos olhos do leitor com uma ferrovia, um trem, uns desconhecidos, a fumaça e uma mala. Não sabemos, os leitores, onde estamos descendo e nem para onde estamos indo. Tudo foge ao olhar doméstico. A estranheza transforma o sólido em fugaz etéreo. O escritor anuncia em silêncio: Bem-vindo ao mundo da viagem. O espectador é um viajante que navega no oceano das imagens. Elas estão prontas, mas, para Hopkins (2009), o caminho semiótico na construção do lugar cinemático, entre significante e significado, é feito na plástica do que se vê e do que foi visto.

A experiência cinematográfica, na produção de sentidos, acontece no enlace do dentro e fora do filme. A primeira cena é confusa e as falas parecem desconexas, essa é a experiência da estranheza chegada. Os diretores, muitas vezes, entendem que os espectadores caem do céu. A câmera desce como um pássaro, olhando para baixo, e estamos, os espectadores, segurando nas suas penas, vemos os tetos das casas e, de relance, captamos uma abóbada azulada que lembra o céu. O leitor-viajante ou espectador-viajante pode chegar de trem, pássaro, camelo ou cavalo, mas sua entrada no universo da palavra e da imagem é conquistada na sinuosidade movente do desejo de aventura.

Nesse embate, o mesmo Italo Calvino (2015), numa discussão de teoria da leitura, no livro *O Mundo Escrito e Mundo Não-escrito*, compreende e advoga a importância da beleza da primeira leitura. A ingenuidade do olhar que descortina o texto pela primeira vez perde-se nas leituras posteriores. O livro, uma pintura e um filme não serão lidos ou assistidos duas vezes igualmente, novos elementos aparecem, novas intenções, mas a surpresa, o susto e a descoberta são experiências do primeiro bilhete.

Os atores são viajantes do absurdo, penetram vidas que não são suas, trazem-nas das profundezas da existência à epiderme teatral e, por algumas horas, eternizam o personagem. Dão peso a Iago, Alceste ou Fedra. Os pés que batem no tablado são



anatomicamente dos atores, mas a caminhada da palavra é face presente do personagem. Camus (2017, p. 83) afirma que “Ele [o personagem] é viajante do tempo e, no caso dos melhores, o viajante apossado das almas. [...]. Pois sua arte é isso, fingir totalmente, entrar no mais fundo em vidas que não são as dele. [...] aplicar-se de corpo e alma a não ser nada ou a ser muitos”.

As experiências fílmicas são infinitas. As imagens, os sons e o toque nas mãos alheias quando o suspense arranca um susto, trazem o sentido do entre, que se forma no dentro e fora do filme. A sala de cinema é o portal mágico que se abre aos olhos. Borges (1986, p.133), no conto *O Aleph*, viu o cosmos na abertura no portal e intermináveis olhos que perscrutavam como espelho, e concluiu “compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava [...] vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu”. *O Aleph* tem uns dois ou três centímetros de profundidade, uma fina espessura que levaria para uma infundável viagem do ver. Perguntamo-nos se Borges escreve sobre palavras ou imagens, ou uma mistura plástica de texto e imagem.

André Bazin (2018), o crítico de cinema francês, escreveu que a marca estilística do cinema é o realismo. O seu portal é real e não mágico, e todos os truques e efeitos especiais serviriam para construir a ilusão do real. Nesta perspectiva, o cinema seria tão realista que as telas abandonariam as molduras – os limites entre a arte e a dura parede. Preferimos a tridimensionalidade do portal de Borges (penetramos os espelhos) à fenomenologia de Bazin, que orienta para um olhar passivo. A beleza fílmica estaria somente na tela e não na experiência interativa do olhar.

O psicólogo Munsterberg (2018), no primeiro quarto do século XX, publica um ensaio, cujo título é *A Atenção*. Neste trabalho, o espectador, ser envolvente e envolvido, na amálgama de todos sentidos, seu olhar é voluntário e involuntário. No olhar involuntário, somos levados pela dormência do movimento das imagens e vagamos na história que se desenrola aos nossos olhos, vemos um filme como um todo. Esse segundo olhar é dirigido pela câmera. No voluntário, temos consciência da beleza do ator, focalizamos o detalhe no cenário e percebermos os diversos movimentos de câmera.

Nessa tríade de olhar, tela e câmera, o geógrafo Hopkins (2009, p. 83) descreve que “a produção de significação da imagem fílmica não é uma relação direta entre espectador e tela; sempre há presença do fator oculto: a câmera”. A objetiva não pisca,

seu olhar é onipresente. Imprime nas películas o ângulo da imagem, aproxima em *close-ups* claustrofóbicos e abre-se em panorâmicas que miram o encontro do céu e terra.

A cena é o fluxo de mudança. As imagens projetadas conversam com a memória e esperança do espectador. A esperança é a memória que deseja. O som, o diálogo, a luz e o ângulo são instrumentos para criação de sentidos no cinema, como realça Gomes em (2013, p.128) “tudo concorre para produzir sentido. O cinema é um mundo”. Os olhos prestam atenção com as malas do passado e o bilhete de embarque. Na mesma perspectiva, Queiroz Filho afirma (2007, p.77) para o diálogo “A imagem me diz algo, ela não faz como um feirante que tenta desesperadamente chamar a atenção dos transeuntes. [...] Ela não fala, pois sussurra, murmura nos ouvidos da pessoa amada o seu declame, trazendo com suavidade [...]”. O filme não começa nem termina, ele dura.

#### 4. O ESPECTADOR E O LUGAR CINEMÁTICO: O DOMÉSTICO

No *Tapete Vermelho*, os planos-sequência são longos e a câmera mantém-se quase sempre fixa. A tensão do movimento está na montagem, entre duas cenas surge a terceira cena, que carrega o significado. A técnica cinematográfica, em *Tapete Vermelho*, pouco explora os truques dos efeitos especiais. A tensão, que desenrola o filme, não possui uma plástica que coloca o movimento no mesmo enquadramento. As tomadas de cena ocorrem entre os planos e contra planos.

As panorâmicas, os planos americanos, os *close-ups* são as escalas visuais que captam personagens e cenários. *Tapete Vermelho* é um filme de viagem em que a câmera está parada, ela não caminha nem corre, não existem cenas de *travelling*. Não existe uma decupagem que explora a tridimensionalidade espacial. A beleza, a trama e o drama do filme estão nos diálogos, na permanente mutação dos cenários do mundo rural para o mundo urbano. A sensação visual de tensão está nas próprias paisagens sociais brasileiras.

O lugar fílmico atravessa entre a experiência do doméstico, dos vínculos agregadores do cotidiano rural à metrópole que dissolve famílias e torna homens, mulheres e crianças estrangeiros transeuntes. O filme roteiriza a adjetivação espacial que vincula o campo ao bucólico, ao nostálgico, ao companheirismo e à labuta dos honestos; a cidade é uma polifonia sensual que amalgama a violência, a soberba, a trapaça, a

indigência, o sonho e a rua. É como espaço de reivindicação de cidadania: o direito de assistir ao filme do Mazaropi.

O lugar cinemático ou lugar fílmico são dimensões estéticas de interação entre o personagem, o ambiente físico e o espectador. Seus valores culturais concebem sentidos e significados aos espaços fílmicos. A adjetivação perpassa sobretudo pelos códigos, pelas iconografias e valores culturais dos espectadores. As sensações afetivas do filme transitam entre as estratégias técnicas do cineasta e os *habitus* culturais de quem experimenta a paisagem fílmica movente. Há uma permanente intertextualidade fílmica. Como aconselha Costa (2005, p.45) “[...] o processo denominado intertextualidade, que induz à compreensão de que o significado não é simplesmente produzido no contexto da relação entre o objeto [...] mas no resultado produzido no e pelo processo de conjunção de várias referências”. O lugar, no universo fílmico, é a imagem-evento, a experiência significativa do presente, mas orientada por uma infinidade de percepções e representações.

A vertigem do movimento fílmico é suavizada pelos códigos de interação que o viajante traça no que se vê, afinal, olhar é um estado da consciência que interage entre sujeito e mundo. Nessa guisa, o geógrafo Stuart Aitken (1991) usa a Teoria Transaccionalista, que foi importada da Psicologia da Percepção Ambiental, para afirmar que cinema é uma das modalidades de comunicação que melhor intermedia a interação entre sujeito e espaços.

Sendo orientada pelas teses de Aitken, Avezedo (2006, p.77) corrobora essa afirmação. Para a autora, “A construção do lugar fílmico e o seu significado experiencial podem ser entendidos como expressão das relações do indivíduo com o mundo, nas quais a percepção cinematográfica funciona como mediador dessas mesmas relações”. As imagens-eventos reforçam ou modificam as qualidades espaço-temporais e orientam a interação entre ser humano e espaço.

Ao vasculhar o conteúdo sócio-espacial do filme, é salutar a cosmogonia do *habitus* caipira. Os indícios do catolicismo estão no cartaz da novena, pregado na porta; no escapulário do Quinzinho; no terço e na benzedura da Zulmira. Ela faz simpatias, benze a vaca adoentada do vizinho contra o “olho gordo”. Essa expressão é semântica da inveja, do olhar sem origens específicas que se apropria dos bens alheios. Contra o olhar invejoso, a palavra advoga para o dono das reses “é o olho do dono que engorda o boi”.

O olho da fé é o olhar que admira a saúde. O pasto benzido é aquele vigorado no mugido das criações que parem filhos graúdos. Na roça, o caipira alegra-se com as bezerras, leitões e frangos. Alegra-se com a vida que gera vida: a fertilidade da terra transpõe-se nos animais.

Os lugares fílmicos de *Tapete Vermelho* possuem a adjetivação dos espaços rurais, estão associados aos valores comunitários de vizinhança. Os compadres vigiam a casa na ausência dos proprietários. Zulmira faz uma canja para a comadre que ficou fraca após o parto. A roça é labor do homem, o almoço é a refeição do dia suado no eito da enxada. O fazendeiro vizinho oferece um pouso para a família. A comida na roça é oferecida de bom grado. Com todo rigor de observação, Candido (2003, p.183) disserta sobre a comida no cotidiano caipira “Nela, definem-se, com base do alimento, relações de solidariedade que reforçam os vínculos de vizinhança, fortalecendo não apenas os prendem os moradores do mesmo grupo, mas os de grupo diferente, acorridos à festa”. Na cidade grande, ela é pesada e o alto valor faz com que o prato fique mixado.

O filme margeia uma roça sem fome, há quase uma alegria carnavalesca da fartura das folias. Neco, perdido da família, passa fome na metrópole. Se, no campo, o alimento é mediador do fortalecimento dos vínculos comunitários; na cidade, a comida torna-se mercadoria pesada por quilograma. Se, na roça, ela é dada de bom grado; na cidade, ela é comprada ou pedida como faceta de miséria indigente. Entendemos, portanto, que o filme reforça o imaginário de que a roça é lugar de mesa farta e de prato cheio.

Quinzinho e a família misturam a comida no prato esmaltado, pesca com o filho. No remanso do córrego, o pai ensina os traquejos para manusear e manejar a natureza. Ele instrui que é preciso ter calma para lê-la. Na roça, crianças escutam atentamente pais e avós quando ensinam a piar vaca para tirar o leite, a amolar a enxada para a capina. Nos dias de caça e pesca e nos dias de trabalho, seguem-nos nos trilhos do mato e nas leiras de feijão, arroz, batata e inhame.

Meninas, desde muito pequenas, ajudam nas tarefas domésticas, são vistas com lenços na cabeça e grampos no cabelo. Elas trocam, com bastante naturalidade, a “cozinhadinha” pelo fogão à lenha. Logo aprendem a costurar e bordar, são incentivadas a tecerem seus enxovais para os possíveis e futuros matrimônios. Essas sociedades analfabetas têm os ensinamentos na oralidade e no reforço dos códigos do passado.

O universo mítico-religioso derrama-se na antropomorfização dos animais, cuja simbologia alterna em diurna e noturna. O cachorro Coroné protege a casa na ausência dos donos. A vaca do vizinho é mansa, mas as patas bovinas, na encruzilhada em noite de lua cheia, são símbolos de negociatas e acordos entre homens e forças sobrenaturais. Os animais noturnos carregam as marcas fantasmagóricas que chamamos de assombração. A experiência com o “tar” será analisada mais adiante no texto.

A empregada da fazenda faz um feitiço que ofende a família do fazendeiro. A peçonha sorrateiramente mama no peito da esposa do fazendeiro, roubando o leite do bebê recém-nascido. As cobras são animais rastejantes, a condição anatômica incorporou-se a uma personalidade réptil. Um animal rasteiro e que rasteja. Munida de terço, de fé e palavras benzedoras, Zulmira, na calada da noite, esperou a peçonha. Ela apareceu, abocanhou o peito materno e colocou seu rabo na boca do menino. De súbito, a simpatia entrevistou e as palavras de ordem foram: “apareça para quem te mandou”. Ao amanhecer, a empregada da casa grita. Todos correm até o seu quarto, com os olhos na janela veem a cobra e a moça acuada na cama. Se a noite esconde as intenções, o amanhecer revela-as.

As crenças do universo popular caipira transitam pelo filme como algo doméstico, comum e ordinário. O enredo não questiona o poder mágico das histórias. O realismo mágico é apresentado como esfera do cotidiano das histórias que são narradas pela força do passado. O mágico, no campo, enriquece a realidade. As superstições, no campo, ajudam na construção dos sentidos e significados das experiências dos sujeitos. Pegaremos emprestada a síntese de Chaveiro (2005, p. 57), sobre as ordens simbólicas das sociedades agrícolas nos cerrados goianos:

Poder-se-ia mencionar que as paisagens simbólicas; elas transitavam para pressagiar, controlar, educar, impor condutas, assegurar o devaneio imaginativo, romper fantasias sexuais, enfim criar uma ordem simbólica que se justapunha à vida social reinante.

a São Paulo. Na roça, algumas palavras são evitadas, elas possuem poderes sobrenaturais. A palavra “desgraça” é o xingamento mais forte e é obrigatoriamente evitada nos dias santos, como na quaresma e na sexta-feira da Paixão. Para não ser pronunciada no caso, o narrador evoca-a como “nomão de rachar aroeira”. Há o ditado de que “a palavra tem poder”, uma força que racha a madeira nobre e dura. Para o

imaginário popular, xingar traz azar, mas em algumas situações escapole uma desgraça, a voz enervada está no grito ou no sussurro. Quinzinho e sua família não racham aroeiras com a palavra, são devotos do silêncio religioso da fé.

Benjamin (2012), no clássico texto *O Narrador*, ressaltou que os caipiras e os viajantes são exímios narradores. As histórias salpicam a imaginação, que se dilata nas aventuras de lugares longínquos ou no passado remoto. No entanto, a técnica acelerou o mundo, os labirintos urbanos tonaram-se espaços de sujeitos que introduziram o ritmo maquínico nos seus próprios corpos. Passos velozes, as luzes artificiais que combatiam impiedosamente a supremacia da escuridão noturna. A técnica nos deixou cada vez impacientes para as histórias.

A noite é adubo da imaginação que vaga nas baforadas do pito de palha. Quando todos os olhos e ouvidos compenetraram o contador de caso – caso - ele puxa a fumaça da imaginação nos pulmões, prende-a por alguns instantes. A pausa é prolongada com o cuspidor no chão, o silêncio ansioso dos ouvintes torna-se canteiro de obras dos castelos da palavra. A palavra pula de boca em boca, de história em história, muitas não têm ponto final. Os personagens, em *Tapete Vermelho*, portam nos seus corpos a fusão do camponês e do viajante.

As vozes da cidade sussurram e encantam os viajantes por outros caminhos. Elas são sagradamente profanas. A metrópole estende a mão, olha-nos com os seus intraváveis olhos e diz “Bom dia. Seja bem-vindo”. Entramos no seu corpo, ela nos invade. A cidade é um sistema alegórico. As figuras figuram novos sentidos, que, por sua vez, são tomados por uma guerra de signos. Elas evocam os sujeitos, seus olhos brilham, é deserto, mas as miragens sensualizam curvas. Perdidos e rastejantes, vemos o oceano e a praia. Assim são os *shoppings*, cinemas, museus e igrejas, são essas miragens evocativas que nos convencem, sossegam e enfurecem. Todos os caminhos levam a Roma. Todas as rodovias constroem uma hidrografia que desaguará no oceano polifônico: Seja Bem-Vindo

## **5. O VIAJANTE E A CIDADE: O ESTRANHAMENTO**

Quando assistimos ao filme, no flerte inocente da primeira vez, encantamo-nos com a representação de caipiras-viajantes. Imagina-se que essa representação era uma criativa contradição dos sujeitos que raramente saíam das suas propriedades. Faça chuva,

faça sol, as famílias estavam ligadas ao labor e aos desejos da terra. Seria quase inadmissível que todos os integrantes de uma família deixassem o sítio aos cuidados de vizinhos para viajar quixotesicamente à procura de um cinema. Fui enganado pela minha vivência de caipira. Candido (2003) salientou que o caipira paulista tem um espírito aventureiro. A sua identidade foi forjada entre o caminhar silencioso dos povos indígenas e as picadas de facão abertas pelos bandeirantes.

A entonação nostálgica do filme carrega alguns signos discursivos: Se o campo uni, junta ou agrega; a cidade dissolve, separa e expulsa. É nela que famílias se separam, crianças mendigam perdidas dos seus pais. Essa dicotomia marca a grande tensão do filme *Tapete Vermelho*: o diretor reforça os contornos de um campo bucólico. O passado caipira é valorizado e reinventado nos seus vestígios, transitando entre a dança de catira e o caminhar dos romeiros.

Na labuta lenta do caminhar cristão, a família chega às cidades do recôndito interior. As primeiras murmuram, rangem portas e o tempo descasca paredes. O câncer epidérmico do tempo é agressivo, a pele é comida e lá estão expostas a carne vermelha das paredes. A terra está nas ruas sem pavimentos e curtida nas calçadas. As moradoras escovam suas cidades com grandes vassouras de palhas. São nessas cidades, com feições de avós, que a família viajante procura um cinema. O cansaço das cidades, no entanto, está nas respostas dos moradores.

Calvino (2002) fez Marco Polo levar o imperador Kublai Khan para o território da literatura - uma viagem dada pela palavra. O jovem aventureiro fala das mulheres-cidades, traz a ebulição de elementos imaginativos para o tabuleiro de cristal de Kublai Khan. Quando afirma que já tinha falado de todas as cidades que conhecia, o imperador diz que faltava uma: Veneza. Então, Marco Polo sorri e diz: “— E de que outra cidade imaginava que estava falando? Uma cidade ajuda a ler a outra, a cidade que não é evocada está em todas as outras”. As cidades cinemáticas fazem sentido nas cidades da percepção dos sujeitos. São as lembranças potentes que norteiam os signos do agir consciente. Carregamos os cacos das nossas cidades, alguns fincados nos pés e outros, no coração.

No filme, os corpos procuram a próxima cidade. O desejo dos viajantes é encontrar os seus olhos: o cinema. As cidades cansadas possuem pálpebras pesadas na íris, bocejam. O diabo dirá que elas estão mortas. Ao longo do filme, chego à conclusão: *Tapete Vermelho* é um filme das cidades. Elas não começam e nem terminam, não

possuem limites. Uma está na outra. Todas estão em um único local narrativo cinematográfico, que é o da viagem. Calvino (2002) havia alertado sobre os encantos de Tamara: uma cidade sem fim nem começo e que nos diz o que olhar. A urbe cinematográfica do filme é a perpétua Tamara. Ela sussurra aos nossos olhos os desejos de um campo bucólico. Uma romântica roça que não existe mais, que talvez nunca tenha existido.

Penetrar a grande Tamara é uma viagem alegórica. Os fantasmas e os sonhos cambiam na construção do sentido da viagem. Ela lhe olha e você está preso nas suas retinas. Preso no reflexo de si. A liberdade polifônica e polissêmica das cidades tece infinitudes desejantes aos viajantes e moradores. O espectador acredita que as primeiras cidades são as anciãs e que São Paulo é a adolescente com explosões de humor. O espectador é levado aos valores estéticos e imagéticos do tempo. São Paulo come seu passado. É nessa paisagem que céu e asfalto se juntam numa grande cápsula do tempo, o documento protegido nesse invólucro é a voraz fome de progresso.

A fome do novo impede que o passado esteja na íris da cidade. As metrópoles cinzentas pintam uma aquarela cinematográfica. Os filmes preto-branco assombam, pois são vestígios daquilo que São Paulo esperneia para esquecer: o passado. São Paulo é a transe polissêmica e polifônica das paisagens bicolores do cinema antigo, distribuídas na pintura cartográfica de Jackson Pollock.

Quando a família encontra o cinema, a sala da memória estava amnésica. Ressaltamos que a cidade em que vemos a primeira sala de cinema não é São Paulo geográfica; é, antes, uma cidade como tantas outras, anônima. O bilheteiro alertou que naquele cinema passava apenas filmes novos; vulgo lançamento. Quinzinho pede ao funcionário para que pudessem entrar um pouquinho no cinema. A tela branca nada reflete. O brilho de encantamento está nos olhos do pequeno viajante. Neco olhou e apaixonou-se, amou na ausência de sentido, perdeu a voz e embasbacou-se deslumbrado na grande tela branca. Dali viu tudo, olhando para o imenso nada. Sonhou acordado, com a memória e o desejo.

Ao longo do século XX, o projeto de modernidade brasileiro tomou forma nas rodovias, no processo de urbanização e industrialização. A cidade e seus tentáculos penetrariam na terra e trariam à superfície o Brasil profundo. A cada nova década, a modernidade desembrulha novas fronteiras. A viagem do progresso ladrilhou estradas para o progresso passar, ele viajou com malas e empolgou e encantou sujeitou com suas



histórias. As malas eram abertas em paradas tortas, e de lá saíam a fórmulas do futuro. O Brasil dos sonhos deveria ser despregado do Brasil das memórias.

O filme *Tapete Vermelho* é invasão da cidade pelos caipiras. Não é qualquer cidade, é São Paulo. A metrópole, como escreve Canevacci (2004), que devora o passado, destrói assustadoramente formas arquitetônicas: essas linhas e ângulos de um passado que se descasca e, em nome dos ventos, empurram o *Angelus Novus*, de Paul Klee. O tupi-futurismo arquitetônico faminto, devasso, implode e explode tudo que desagrade as lufadas do progresso. Retomando Canevacci (2004, p.60), “Destruindo o passado museográfico e colonial, e ‘gozando’ o futuro possível, a condição estética e cotidiana era experimentada como elogio no interior da cidade por excelência: São Paulo.” O clássico e o colonial sendo colocados como ruínas e tornando-se entulhos de tempo. O labirinto polifônico e polimórfico é uma fusão de entulhos de novas embalagens.

O filme torna-se uma obra pertinente, pois propõe o contrário: é o passado nostálgico que invade a metrópole. Mesmo com uma avalanche das situações opositoras, a família rasga os véus da noiva urbe. Dentro do labirinto, o caipira grita, esperneia e faz greve. Chama atenção, os microfones ouvem-no, a câmeras veem-no. Ele emerge da multidão, seu rosto singulariza. E exige o direito de assistir um Brasil que não passa mais nas telas; um Brasil caipira. O tapete vermelho é desenrolado, o Brasil das cidades mortas e esquecidas desfila sobre o símbolo do luxo.

Às vezes nos perguntamos: Quantas São Paulos estão mortas para São Paulo estar viva? A vida transita pelos escombros da morte. Os ciscos de um passado onírico assentam em uma São Paulo que come futuro. As lembranças estão nas paredes descascadas; o esquecimento, na demolição e no vidro fumê dos prédios novos. O tempo não encarde os vidros, eles não têm memória. Benjamim anunciou que as cidades modernas são a memória em Proust e o esquecimento em Kafka. Todas as cidades são a marca do pecado da Babilônia e o desejo moral de Jerusalém Celestial; o lucro e a miséria; o luxo e o lixo. O cabaré divide muro com a Igreja Universal. O faminto pedinte escora na parede do supermercado para estender o boné.

As cidades podem ser sádicas, mas possuem encantos sensuais aos chegantes. Falam com imagens e textos. O palimpsesto da memória descora-se nas chuvas do desejo. As histórias enriquecem o imaginário dos viajantes. As metrópoles vão ao nosso encontro antes de entrarmos nelas. Elas nos invadem com a força da palavra. Espiam cada passo e

toda vontade. Edifícios espelhados nos refletem, somos duplicados aos interesses da nossa vontade de nos ver nas paredes. O cine-olho de Dziga Vertov emparedou-se nos edifícios. Somos essas figuras que vagam por paredes e letreiros.

A cidade apresentou-se ao Quinzinho como violeiro. Das cordas do instrumento tiram-se notas musicais monetárias. Foi numa noite sem estrelas que Quinzinho quase fez um acordo com a “tar”. Vários indícios cênicos nos alertam da aparição de uma assombração: Quinzinho resolve deixar a esposa no coreto da cidade. Ele sai, a câmera recua e mostra a igreja na praça. O espaço sagrado protege os fiéis longe de casa. Bares e ruas não são espaços que devem ser ocupados por mulheres de honra ilibada. Zulmira, com teor sensitivo, tem o presságio de que a noite escura é um código para o aparecimento da assombração. A intuição roceira tem um teor profético: é comum ouvirmos “tô sentindo um aperto no peito”. Essa exclamação evocativa é mais frequente nas apelações femininas. O medo de que aconteça algo com os filhos e marido reforça a condição santificada da mãe Maria.

Quinzinho chega ao bar do Ico. Há uma dupla sertaneja que canta uma música sobre conflitos com violeiros satânicos. O espectador é alertado de que a noite revelaria a chegada das forças sobrenaturais. Os violeiros param a música, chamam Quinzinho para tocar uma moda de viola, mas, com o instrumento no saco e a vergonha na fala, diz que não tocava bem. Os ditos “contadores de vantagem” não são bem vistos no universo caipira. Geralmente, os sujeitos comportam-se com humildade e uma fala cismada. Então, aparece um violeiro vestido de preto, elegante e jovial.

A câmera foca nos olhos brilhantes do Quinzinho. Ele aproxima-se do violeiro, reconhece-o, fala da popularidade da sua música e diz: “Donde eu venho só falam do senhor. Por todo esse mundão”. O Seu Renato pergunta sobre a origem do Quinzinho e ele responde: “Formoso”. O violeiro refere-se ao Vale do Paraíba como região cheia de cidades mortas. Cidades esquecidas pelos ventos do progresso, fantasmas arquitetônicos do período áureo do café. Fala com propriedade histórica e geográfica, afinal as assombrações são viajantes de espaço e tempo. “Se é morta não sei, não senhor, mas lá tá cheio de gente viva”, o caipira adverte. A prosa segue com caso de feitiço de uma moça apaixonada. Renato tem um certo pesar nos ombros, mas oferece a promessa de fama ao caipira violeiro. Para tocar bem, o caminho era fazer um acordo com o “tar”.

Ele aceita e caminha, seguindo os passos de Seu Renato. Antes de chegar, vê uma porca sendo seguida por patinhos. Um aviso de aberração ou de maldição, que pode ser visto, também, nas histórias de bezerras que nascem com duas cabeças. Na encruzilhada, o violeiro tropeça numa pedra solta e mostra suas reais pisaduras: patas e não pés. Elas rapam o chão. Esse gesto é comum quando o gado está prestes a investir. Quinzinho assusta, chama a Santíssima Trindade.

Observando mais atentamente esta cena, nos questionamos sobre os possíveis motivos do personagem ter recusado a proposta do violeiro. Há uma negação à lenda do Fausto, que se tornou um marco da literatura nas mãos de Goethe. O personagem alemão vendeu a alma ao diabo. Este que, por sua vez, não é tão charmoso quanto o violeiro Renato. Na lenda germânica, Mefistófeles (o diabo) possui um sentido cômico: seus esquemas para tomar a alma de Fausto não se sustentam.

Berman (2007) compreende que o diabo alemão era o capital, do século XVIII, encarnado. Esse vendedor de sonhos, aventuras, glórias e riqueza sussurra como conselheiro. Fausto é o pequeno burguês urbano, amante da ciência e das experiências alquímicas, faria qualquer coisa pelo lucro. Tornou-se devoto de si. Perdeu a ingenuidade e a possibilidade do amor de Margarida. Na narrativa que analisamos, Quinzinho hesitou, beijou o escapulário e fez o sinal da cruz, buscou na cosmogonia caipira a rejeição aos valores burgueses. Foi na encruzilhada entre o rural e o urbano que a cidade tentou o digno caipira. Ele reforçou sua fé na tradição católica para rejeitar os cantos da sereia Urbe-Iara.

Na luz do dia, a cobra coral, nas mãos de um homem com nome de anjo e pés humanos, o Gabriel, é usada como prova de coragem. A simpatia de passar o réptil entre as mãos ajudaria a amolecer as munhecas e os dedos. Quinzinho, nessa condição, não é medroso ou “cagão”, nem corre do belzebu, mas prova que é merecedor do sucesso e do dinheiro, que vêm dos donativos do público de rua. O catolicismo popular ancora-se nas provações dos fiéis. A sensualidade do sucesso quase leva a fé de um caipira.

A viagem é uma alegoria da violência social brasileira. A cidade engana com as mãos e a conversa exibida de Aparício (Paulo Betti), que roubou o burro com uma feroz arma: a palavra de convencimento. A violência crua age com jagunços que invadem o acampamento do Movimento Sem Terra (MST). No tumulto das sombras, não sabemos quem corre. A câmera vê o revólver, sua imagem está isolada. Ele dispara. Mané

Charreteiro cai baleado, a música no fundo avisa-nos que a cena é de um crime. Não vemos nada muito claro, mas o olhar é induzido pela violência da ação. Não ver, no cinema, é também dar sentido à virtualidade que se atualiza na cena seguinte: os camponeses são presos. A justiça cega na prisão recusa-se a ver o crime e acusa um pequeno grupo de homens de arruaceiros.

*Tapete Vermelho* elabora uma cidade cinemática cujo teor narrativo constitui signos de violência: na prisão de camponeses, nas crianças abandonadas, numa soberba cidadina em relação aos caipiras. Mas o encontro de pai e filho pelos enlaces do acaso é o que gesta as imaginações urbanas: a surpresa. Surpreendemo-nos nas infinitas cenas que produzem um balé do acaso. A harmonia desordenada das múltiplas cenas encontra eco no *flanear*. Perdido de sentido, Quinzinho ajoelha-se aos pés da grande hierópolis. Aparecida do Norte cobre-o com o manto da Nossa Senhora. A fé romeira forja a esperança que transcende a rua barulhenta e ecoa no silêncio transcendental dos templos.

O olhar urbano percorre, corre, frena, por uns instantes, mas jamais fina-se. As imagens criam cenas movidas na tensão. Não há um referencial fixo do olhar a cidade. O filme subjetivou e alargou as cenas urbanas no roteiro e cenário. Em concordância com Gomes (2013, p.31), observamos que “Vemos somente aquilo que retiramos do fluxo contínuo do olhar. O ato físico do olhar é pouco criterioso e se nutre de um homogêneo e generalizado interesse. O olhar percorre e não fixa”.

As cidades, quando vistas do avião, espraiam-se em silêncio e dormem quietas. De cima, São Paulo, Goiânia e Itapuranga têm a mesma velocidade. Na primeira vez que viajamos de avião, olhávamos para baixo como se desembrulhássemos um grande presente; a janela foi os óculos que liam a cidade na sua totalidade. Quando estamos no pássaro de Ícaro, o céu estrelado é visto olhando para baixo. Nas noites, São Paulo tem constelações inteiras no chão e o céu, na mistura de nuvem, poluição e arranha-céus, é um deserto de brilho. Nós fomos o instante que Neco eternizou na cena em que entra pela primeira vez no cinema.

Todas as cidades estão dentro do útero de São Paulo. Fortaleza está no suor do pedreiro, o suor é a lágrima do trabalho. São Luiz está na mulher que desinfeta os vasos sanitários dos Shoppings. Miami, na bolsa da madame que esbanja consumismo. Nova York e Londres estão no panfleto da companhia de viagem. Paris pode estar assentada nos fantasmas da arquitetura de Le Corbusier ou na vontade de uma lua de mel perfeita.

Pequim está na caixinha de som vendida na 25 de Março. São Paulo está em São Paulo, nos fluxos do dinheiro que ninguém vê e nas ligações de *telemarketing*. A agressiva velocidade do lucro é o motoboy que traça os carros parados nos engarrafamentos para entregar um pacote qualquer.

Quando São Paulo é narrada por um caipira, ela é engolida pela boca da roça, há uma lentidão necessária para captar a velocidade. A mística urbana das metrópoles causa diversos estranhamentos sobre o imaginário dos roceiros. Ser abraçado pela metrópole e tomado pelos devaneios do lucro podem ferir a ética caipira. *Tapete Vermelho* é um filme da defesa moral do caipira.

## 6. CONCLUSÃO

Dedilhar sobre emoções, percepções e sensibilidades possibilita que os estudos sobre o Ser tenham uma presença profícua nas pesquisas geográficas. A arte tem marcas cartográficas ímpares para navegarmos na existência humana. Corpo e alma são trilhas que dizem muito sobre a construção da nossa subjetividade. As imagens que nos constituem são feitas de vozes, afagos, dores e traumas. As paisagens do mundo vagam em nós, foram fotografadas pelas nossas retinas, movimentam-se por mãos, língua e olfato. Têm a plástica do nítido e o turvo. O ser é o amontoado e dissolução das experiências, gente e mundo carnalizam.

A arte exterioriza essa indelével carnalidade, entre as dobras do corpo e as do mundo, que está situada no tempo. Nesse contexto, o cinema foi uma arte inicialmente produzida pela metrópole industrializada, que invadiu imaginação e transformou a capacidade humana de narrar histórias. As salas de cinema amalgamam sono e sonho. Antropomorfizamos as imagens fílmicas com nossa alma, depositamos no filme um pouco de nós, os cenários carregam os vestígios e as pegadas dos seus espectadores. Invadimos o filme permanecendo em nós.

O cinema modifica lugares geográficos em locais narrativos, concebe sentido de continuidade entre grandes distâncias geográficas. Se a literatura tem a dificuldade de transformar narrativas em imagens, a história do cinema é movida para dar sentido narrativo às imagens. A ficção cinemática produz uma realidade editada. Espectador, diretor e tela constituem a tríade fílmica, as cenas são, antes de tudo, uma escolha do

diretor. Editadas, levam também as almas dos seus produtores. A imaginação inventiva está nos olhos dos espectadores, roteiristas, diretores e cinegrafistas. Que universo belo que vê a boca vermelha e os grandes desertos. A sétima arte é movimento, um tipo de permanente viagem. Nessa viagem, não se volta ao ponto inicial, ela não começa e nem termina: dura.

Na viagem fílmica do *Tapete Vermelho*, a roça e a cidade foram lugares adjetivados com signos de doméstico e estranheza. Distanciar-se de casa-roça e perder-se nos emaranhados da cidade são as marcas da viagem do *Tapete Vermelho*. Há no roteiro uma narrativa sobre a modernidade e o coroamento das metrópoles. As vozes sensuais das cidades que evocam sujeitos de vários cantos do Brasil. O filme é uma metáfora da modernização ocorrente no território brasileiro. Um projeto que se constitui na ausência da cidadania visível na violência policial, na consolidação da rede rodoviária e viagem de caminhão e, claro, nos interstícios do catolicismo e o pentecostalismo.

O filme que a família e o espectador assistem é o Brasil, uma roteirização de tensões sociais e discursos sobre os poderes sedutores da cidade. Existe uma nostalgia ao campo, a ideia idílica de uma roça feliz e consubstanciada na mesa farta e nos laços de confiança. Há um reforço à tradição e à identidade e uma certa rejeição ao novo. Por que não assistir um filme de lançamento? A promessa feita ao pai simboliza a palavra que está em dívida com o passado. A tradição e a novidade manifestam as tensões estéticas das cenas.

São Paulo é a cidade cinemática desejada em que as estradas de chão e asfalto são caminhos que levam até ela. As placas e o diabo indicam quais serão as encruzilhadas para a família chegar à urbe mística. Os olhares dos personagens perdem-se na metrópole, as grandes cidades são labirintos cheios de esquinas. Nelas, a sensação de perder-se é uma vertigem presente até nos seus moradores mais íntimos. Ela desdobra-se na procura religiosa do pai e na mendicância do filho.

## 7. REFERÊNCIAS

AITKEN, Stuart C. e ZONN, Leo E. Re-apresentando o lugar pastiche. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.15-58.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.95-128.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: Azevedo, Ana Francisca; Sarmiento, João; Pimenta, José Ramiro (Orgs). *Ensaio de Geografia Cultural*. Porto: Editora Figueirinhas, 2006. p.59-79.

BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora UBU, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Ana Maria L. Ioriatti e Carlos Felipe Moisés. 2ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Tradução Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-89.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. 18ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante na noite de inverno*. Tradução Nilson Moulin. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Ítalo. *O mundo escrito e mundo não-escrito: artigos, conferências e entrevistas*. Tradução Mauricio Santana Dias. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 10ª edição. São Paulo: Editora 34, 2003.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução Cecília Prada. 2ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Best Bolso, 2017.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. *Símbolos das paisagens do cerrado goiano*. In: Almeida, Maria Geralda. *Tantos Cerrados: múltiplas abordagens sobre a biogeodiversidade e singularidade cultural*. Goiânia: Editora Vieira: 2005. p.47-72.

COSTA, Maria Helena B. V. *Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos*. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). *Geografia: Temas sobre cultura e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.43-78.

DARDEL, Eric. *O Homem e Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução Werter Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FILHO, Antonio Carlos Queiroz. *Geografias de Cinema: a espacialidade Dentro e Fora do Filme*. In: *Estudos Geográficos*, Rio Claro, 5(2): 73-91, 2007.

GOMES, Paulo César da Costa. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Coleção Os Pensadores. Trad. Enildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos; ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.59-95.

JUNIOR, Wenceslao Machado de Oliveira. *Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas*. 1999. Tese. (Doutorado em Educação) Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO da Faculdade de educação da Universidade Estadual de Campinas.

JUNIOR, Wenceslao Machado de Oliveira. *Lugares Geográficos e(m) Locais Narrativos: Um modo de se aproximar das Geografia de Cinema*. In: Marandola, Eduardo; Holzer, Werter; Oliveira, Lígia de (Orgs). *Qual espaço do lugar?: Geografia, Epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p.119-154.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. 3ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2015.



MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema*: antologia. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.87 – 101.

MORIN, Edgar. A alma no cinema. In: Xavier, Ismail (Org). *A experiência do cinema*: antologia. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.119 – 145.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: Xavier, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema*. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.25 – 33.

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Porto Alegre: LePM, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: LePM, 2007.

TAPETE VERMELHO. Direção: Luiz Alberto Pereira. Produção: Ivan Teixeira; Vicente Miceli. São Paulo, Pandora Filmes, 2006. DVD.

Recebido em 15/08/2023

Aceito em 10/09/2023

Publicado em 26/01/2024