

# APROXIMAÇÕES ENTRE CINEMA E GEOGRAFIA PARA PENSAR A QUESTÃO AMBIENTAL: UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA DO FILME “O JARDINEIRO FIEL”<sup>1</sup>

Thiago Albano de Sousa Pimenta  
Mestrando da Pós-Graduação de Geografia da  
Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD,  
Professor da rede estadual de ensino do Mato Grosso do Sul.  
Membro do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas  
[thiagogeo@yahoo.com.br](mailto:thiagogeo@yahoo.com.br)

## INTRODUÇÃO

Este texto é decorrência da dissertação de mestrado *Imagem e Linguagem Geográfica: a questão ambiental no cinema hollywoodiano contemporâneo*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), no Mato Grosso do Sul. O artigo aqui versa sobre as reflexões, análises e primeiras conclusões desdobradas da referida pesquisa, notadamente sobre os aspectos que tangem a relação entre linguagem geográfica (científica) e linguagem cinematográfica (artística). Como corte delimitador neste artigo, optamos por selecionar o filme: *O Jardineiro Fiel* (2005)<sup>2</sup>.

Pensamos que a Geografia tem uma potencialidade enorme enquanto disciplina que dialoga com outros campos do saber. A própria ciência geográfica sempre buscou saberes científicos traduzidos na ciência econômica, biológica, histórica, antropológica, geológica, enfim em diversas disciplinas que contribuem muito para enriquecimento do pensamento geográfico. Neste sentido este artigo articula outros diálogos para além das fronteiras da ciência, encontrando na arte formas de ampliar as possibilidades de reflexão geográfica.

A aproximação com a linguagem cinematográfica possibilita à Geografia refletir sobre aspectos que a linguagem científica não consegue dizer. Neste sentido pensamos que a arte, como é o cinema, traduz pensamentos e reflexões que a ciência não conseguiria pautar. Então se virarmos à costa para as manifestações que a arte nos traz, estamos virando as costas para uma parcela da tradução cultural que os homens fazem das suas práticas sociais (e que modificam as nossas relações espaciais também).

Este artigo procura também entender como a questão ambiental é pautada pela arte cinematográfica. Queremos entender como os filmes podem contribuir para analisarmos algumas problemáticas do eixo temático ambiental. O filme “O Jardineiro Fiel”, tendo uma abordagem sobre o tema, foi selecionado aqui para tentarmos entender os aspectos e reflexões que o filme potencializa para pensar a problemática ambiental.

## 1. AS APROXIMAÇÕES

A nossa proposta de aproximação entre ciência e arte se dá no diálogo com o filme “O Jardineiro Fiel”. Pensamos que o filme, tem uma capacidade ímpar de dizer sobre as relações sociais, e nos sensibilizar para algumas questões. No caso deste filme podemos relacioná-lo com a temática ambiental, do ponto de vista da articulação com as

---

<sup>1</sup> Este artigo é o desdobrar das atividades realizadas no interior do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas e integra o Projeto Imagens, Geografias e Educação - Processo CNPq 477376/2011-8.

<sup>2</sup> O Jardineiro Fiel (2005): direção de Fernando Meirelles, duração 129 minutos. O filme traz uma história de um casal (Justin e Tessa) que se muda para África e se dá conta de vários abusos que uma empresa farmacêutica pratica no Quênia. Em busca de justiça Tessa sai em à procura de provas que poderiam contribuir para denunciar a empresa por suas práticas. Ela acaba assassinada e Justin retoma a saga iniciada por sua falecida esposa e entra num jogo onde os seus oponentes são extremamente poderosos.

reflexões sociais. A temática do filme perpassa os interesses econômicos da indústria farmacêutica e como estes podem eclodir/expor vários problemas do âmbito social, ecológico e humanitário. Este filme pode evidenciar, através da linguagem cinematográfica, alguns elementos da questão ambiental que estamos tentando observar através das análises fílmicas, no que tange a subjetividade coletiva que reforça alguns preceito sobre o que é e o que não é o ecologicamente correto, a questão ambiental, o meio ambiente, a natureza, a ecologia, etc.

O cinema tem uma linguagem própria no sentido de que o próprio processo de filmagem, montagem e roteirização expressa uma possibilidade única de dizer sensações, desejos, ideias, etc. com base em Imagens-movimento e Imagens-tempo<sup>3</sup>. Deleuze (1985; 1990), faz uma conceituação da linguagem cinematográfica, correlacionando com a semiótica de Pierce para uma interpretação filosófica do cinema.

Neste sentido quando optamos pela análise fílmica, optamos também por se aventurar em outra linguagem para dialogar com esta, possibilidades outras de se pensar a geografia (dialogando com outros “territórios” dos saber). De certa forma os filmes mostram traços e ângulos do senso comum, além de trazer elementos da subjetividade coletiva. Podemos citar Oliveira Jr. (2008) quando este autor usa o termo “imagear”. Imagear, segundo Oliveira Jr., seria a potência que a imagem tem de dizer sobre o mundo e, além disso, de nos educar para ver o mundo.

Pensar e analisar as imagens, é produzir uma geografia que dialoga com a arte para melhor entendê-la e melhor entender a si mesma, é ter outras referências para entendermos o mundo que vivemos. Talvez estejamos num contexto que nos força a criação de novas formas de se fazer ciência. A globalização, as novas relações de trabalho, o crescimento da influência midiática na formação cultural dos sujeitos, as problemáticas socioambientais tão discutidas atualmente, tudo isso nos mostra que o mundo se transformou a tal ponto que exige da linguagem científica um movimento novo para criação de novas possibilidades analíticas. Cabe ressaltar também que, por exemplo, o próprio crescimento da mediação imagética nas relações sociais, fez com que a ciência se movimentasse para compreendê-la melhor. Neste sentido há uma movimentação mais nítida de encontro das diferentes linguagens. Para finalizarmos este item optamos em expor uma citação de Maffesoli, apresentando elementos que nos motiva a analisar alguns aspectos da cultura (no nosso caso a linguagem cinematográfica), como forma de melhor compreensão da heterogeneidade que é o mundo.

É esse inconsciente coletivo, cujo descrédito ainda é de bom tom proclamar, que constitui a ossatura do senso comum. Ele é como um tipo de substrato mítico que transpira, de diversas maneiras, por todos os poros do corpo social. Ele constitui a experiência do vivente que se enraíza longe na memória da humanidade. Uma boa maneira de tomar consciência dele é referindo-se ao ressurgimento do mundo imaginal, à intrusão das imagens que não são, de modo algum, novas, mas

---

<sup>3</sup> Deleuze nos livros Cinema 1 e 2, articula seu pensamento filosófico na criação de conceitos aproximando a sua filosofia à linguagem cinematográfica. Aqui optamos por uma citação presente no livro de Deleuze Conversações (2004), pois nesta passagem ele explica um pouco das diferenças entre os dois principais conceitos articulados nos livros (Imagem-movimento e Imagem-tempo): “O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos das imagens lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação. Então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias.” (DELEUZE, 2004, p.77)

remetem todas para arquétipos dos quais se está mais ou menos consciente. Análises sobre a publicidade, sobre a televisão, sobre os vídeoclipes, para não mencionar senão alguns exemplos, mostram bem tudo o que os mais banais estereótipos devem aos arquétipos de que se acaba de tratar. É nesse sentido que o mundo imaginal, que é vão estigmatizar ou denegar, é uma expressão do senso comum. Ele induz uma nova arte de viver, que repousa menos sobre a faculdade produtiva do que sobre a faculdade receptiva. Aquela se pretendia geral, universal, e tinha por ambição dominar o mundo, alcançar a mestria do ambiente natural e social. Esta, ao contrário, aspira ao particular e se contenta com uma vida emocional ou afetual compartilhada entre poucos. A ambição dessa nova arte de viver é um tipo de contemplação daquilo que é, uma estetização da existência. (MAFFESOLI, 1998, s/p)

## 2. AS ECOLOGIAS

Como havíamos dito, a temática ambiental é central na nossa pesquisa. Como a nossa proposta de análise geográfica parte da aproximação com outras linguagens não científicas, temos como objetivo principal observarmos como os filmes traduzem as ideias ecológicas<sup>4</sup>, seja elas as hegemônicas (dos discursos apropriados pelos principais movimentos ecológicos), seja as minoritárias (que se manifestam em discursos mais espontâneos, ou nas práticas cotidianas mais corriqueiras).

Dialogando com o pensamento de Ana Godoy (2008), podemos pensar sobre como a arte nos traz reflexões sobre possibilidades ecológicas. A autora coloca que além dos discursos majoritários que pautam a defesa do meio ambiente, há outras ecologias que são praticadas e representadas em discursos minoritários. Dessa forma Godoy (2008) fala em ecologia menor, como a manifestação da prática ecológica cotidiana, que por vezes se expressa em poemas, músicas, cantigas, enfim nas manifestações da linguagem artística.

Ana Godoy (2008) contribui para pensarmos para além do conhecimento científico, propondo um olhar mais perspicaz sobre as práticas do cotidiano. Dessa forma ela diz que há sim conhecimento, pensamento e reflexão nas manifestações não científicas (como é a arte), e a ciência diz sobre o mundo, tem a sua potencialidade, mas não é a única definidora do que é verdade sobre as coisas (pensando também a questão ambiental e as escolas científicas que tratam e definem as pautas da temática).

Neste sentido, podemos colocar que a questão ambiental é tudo isso junto, é esse emaranhado de coisas, discursos e práticas que dizem sobre o mundo. Doreen Massey (2008) traduz essa ideia como a manifestação do espaço geográfico, para a autora o espaço geográfico é o conjunto de “estórias até agora”. Assim pensamos que a linguagem artística e a ciência são partes deste conjunto que configura o espaço geográfico neste instante, e que se excluirmos a linguagem artística e focarmos apenas na científica perdemos um pouco da compreensão do conjunto espacial.

Há uma infinidade de naturezas possíveis, ecologias menores que são subjugadas pela força de imposição da ideia científica de ecologia (e suas propostas de preservação, conservação, sustentabilidade, etc.). Ana Godoy (2008) nos coloca a importância de

---

<sup>4</sup> Quando utilizamos o ecológico queremos articulá-lo como expressão mais ampla da problemática ambiental em seu processo não só natural (aproximando-se da leitura ecológica de Félix Guattari, 1990), mas relacionado com toda a prática humana em produzir as condições territoriais de sobrevivência, o que, no contexto da lógica econômica e societária atual, acaba condicionada pelos processos de acumulação econômica, concentração de riqueza material e simbólica, assim como de exercício de poder sobre um conjunto social marginalizado.

olharmos para as ecologias menores, expressões do devir cotidiano, da luta simples da vida, sem idealizá-la. Pensarmos nas ecologias menores é buscarmos fuga, entrarmos em deriva, surpreendermos e não nos colocarmos sob as rédeas da obviedade, da normalidade, da organicidade e da moral (que muitas vezes é estipulada pela ciência para organizar o seu projeto ecológico idílico). É estarmos sem rumo, literalmente. Como diz Guattari nesta citação:

Enquanto que a lógica dos conjuntos discursivos se propõe limitar muito bem seus objetos, a lógica das intensidades, ou a eco-lógica, leva em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos evolutivos. O processo, que aqui oponho ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar. Esses processos de "se pôr a ser" dizem respeito apenas a certos subconjuntos expressivos que romperam com seus encaixes totalizantes e se puseram a trabalhar por conta própria e a subjugar seus conjuntos referenciais para se manifestar a título de indícios existenciais, de linha de fuga processual... (GUATTARI, 1990, p.28)

Guattari (1990) fala das eco-lógicas que operam no cotidiano, nas práticas comuns que constituem territórios existenciais. As manifestações artísticas (como expressão das cartografias existenciais, segundo Guattari, (1990), por exemplo, sempre expressam espaços possíveis, criam linhas de fuga possibilitando desterritorializações do nosso pensar. Como aponta Godoy (2008) estas manifestações artísticas demonstram ecologias menores, pensamentos que não reproduzem os clichês e palavras de ordem que tentam manipular a vida ao ponto calculável. As possibilidades que se abrem com arte nos fazem refletir a partir das experiências da vida cotidiana, manifestando uma ecologia vivida que se coloca como linha de fuga da ordenação dos discursos oficiais. Entretanto não devemos olhar para as manifestações artísticas sem analisar, do ponto de vista crítico, como elas nos apontam outras possibilidades. Queremos dizer que há manifestações artísticas que acabam por reforçar a ordenação hegemônica, ou seja, elas propagam um conjunto de palavras de ordem/encenações de comportamentos clichês que visam manter as possibilidades cerceadas. Isso é mais característico das obras mais mercadológicas, que limitam a criatividade artística aos interesses econômicos.

### **3. OS FILMES**

Os filmes podem ser caminhos, ou derivas que nos conduzem para pensamentos sobre o espaço geográfico. Assim os filmes trazem outras possibilidades de olhar para questões que permeiam as relações sociais, neste sentido podemos olhar para a questão ambiental analisando como os filmes traduzem a multiplicidade desta problemática tão debatida pelas disciplinas científicas.

A arte agencia no mundo as suas ideias para criação. Decifrá-la, analisá-la e nos aproximarmos da arte enquanto manifestação ímpar das relações sociais pode motivar novas indagações e outras possibilidades de se pensar o espaço geográfico e a sua transformação eminente. Jorge Luiz Barbosa (2000) contribui para esta aproximação entre cinema e geografia, pensando a arte na sua possibilidade de forçar outros pensamentos geográficos.

Adentrar no terreno da arte como possibilidade de inquirir/decifrar o mundo construído/construtor dos sujeitos sociais significa tomar as representações como artifício de construção de nossas leituras e reflexões sobre o espaço geográfico. E, quando dedicamos atenção à

arte de representar do cinema, a representação assume uma qualidade especial no plano epistêmico e, sem dúvida, exige-nos um aprofundamento dos seus termos teórico-conceituais e de suas relações com o espaço geográfico. (BARBOSA, 2000, p.72)

A análise fílmica neste sentido busca dialogar com a arte (e com seus domínios particulares de reflexão/criação), enriquecendo a abordagem analítica e provocando um aprofundamento mais amplo na interpretação que temos das relações sócio-espaciais. Pensando no contexto atual, onde a produção imagética ampliou a sua capacidade de reprodução, há uma necessidade evidente da Geografia pensar e produzir reflexões a partir destas produções imagéticas, assim o cinema pode contribuir muito para entendermos melhor a multiplicidade que é o espaço geográfico.

O cinema é uma linguagem artística ímpar, que pode nos conduzir a diversas e múltiplas possibilidades, enquanto arte que intensifica nossas sensações motivando pensamentos. Como já dito, o cinema aguça imaginação e nos possibilita sair, pelo menos no plano do pensamento, do estado momento vivido, para um possível e imaginário viver. O cinema nos projeta pensamentos e cria e recria outros mil, quando em contato com o espectador o força a refletir sobre aquilo que lhe foi exposto. As criações cinematográficas carregam uma potência, que força pensamentos, independente do estilo que o autor se dedica a criar, seja ele Imagem-Movimento ou Imagem-Tempo, o cinema induz reflexão sobre o que se coloca.

A montagem, em cinema representa a constituição de uma narrativa, concebida pela ideia do autor. Essa ideia perpassa todas as imagens selecionadas, os quadros, os sons e luzes, enfim todas as escolhas criativas do diretor. A ideia é expressão do todo do filme, como um fio que mantém relações de proximidade entre as imagens, uma abertura que cada imagem tem para com a qual se interage com outras imagens empreendendo um todo na produção realizada a partir da montagem fílmica. Deleuze (1997) faz uma reflexão riquíssima sobre a ideia de “todo” no cinema nesta passagem:

Mas o todo é de uma outra natureza, é de ordem do tempo: ele atravessa todos os conjuntos, é ele precisamente que os impede de realizarem até o fim sua própria tendência, isto é, de fecharem completamente. Bergson não cessará de dizer: o Tempo é o Aberto, é o que muda, e não para de mudar de natureza a cada instante. É o todo, que não é um conjunto, mas passagem perpetua de um conjunto a um outro, a transformação de um conjunto num outro. É muito difícil pensar essa relação tempo-todo-aberto. Mas é precisamente o cinema que nos torna isso mais fácil. (DELEUZE, 2004, p.73-74)

A experiência cinematográfica possibilita a criação de novos imaginários, outros mundos possíveis, evocados por mil fatores que surgem a partir da relação com o cinema. Deleuze (1999) argumenta que atos de resistências estão implícitos em ideias cinematográficas, isso pode criar espaços outros que possibilitem novas resistências. A obra de arte, podendo ser cinematográfica ou não, são criações para um povo por vir, talvez para uma outra sociedade, esse é o apelo de toda obra de arte, segundo Deleuze.

A criatividade cinematográfica se inicia na concepção da ideia que permeia a obra. Deleuze (1999) diz que uma ideia em cinema se diferencia das demais ideias em outros domínios da arte, sendo improvável uma adaptação desta ideia cinematográfica em outro domínio. Entretanto uma ideia em cinema pode tomar emprestadas ideias de outros domínios da arte, como fez Kurosawa com a literatura de Dostoievski. Segundo Deleuze (1999), “Uma ideia em cinema é desse tipo tão logo se ache empenhada num

processo cinematográfico. Então você poderá dizer: ‘Tive uma ideia’, mesmo se você a toma emprestada de Dostoiévski”.

A criatividade cinematográfica é única, e seu ato de criação ímpar. Quando interpretamos uma obra e sua narrativa temos que nos atentarmos a criatividade da produção e da concepção da narrativa, pois esta expressa a possibilidades de abertura de pensar o filme de outras maneiras. Quando fazemos uma análise crítica em relação ao processo criativo limitado, por diversos fatores, o que colocamos é o fato de que a criatividade é a maior potencia que força pensamentos e a sua falta provoca inércia do ato de pensar.

A aproximação entre cinema e geografia é enriquecedora, abre possibilidades. Ora se abre possibilidades então porque negá-la, porque então considera-la menos científica, já que a própria ciência se beneficia desta aproximação, criando novos espaços de reflexão científica. Interpretar obras cinematográficas, as suas escolhas de montagem, nos aproxima de uma reflexão sobre a criação, sobre novos espaços de resistência que se criam no movimento da vida.

O cinema, como processo de criação artística, reflete o pensamento, pois se cria uma linguagem, uma forma de dizer o mundo. A montagem cinematográfica reflete as formas de pensamentos, seja das personagens, seja dos espectadores, assim diz Martin (2005, p.175), “É possível dizer que a sucessão de planos de um filme é baseada no *olhar* ou no *pensamento* (numa palavra, na *tensão mental*, pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora dos pensamentos) das personagens ou do espectador.” Deleuze (1990) argumenta que a câmera, nas produções de imagem-tempo expressão funções do pensamento, por vezes os movimentos de câmera imita, da sua forma, os caminhos que o pensamento faz.

Enfim, a fixidez da câmera não representa única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário, a indiscernibilidade deles que vai dotar câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos. (DELEUZE, 1990, p.34)

A arte cinematográfica deve sempre se pautar nas possibilidades de criatividade que contempla a sua idealização enquanto obra, cinema que floresce pensamentos e os coloca sempre em tensão. A criatividade é algo que nos joga num mar de incertezas sobre o que está ocorrendo, e quando começamos a entender o que ocorre, vem outro novo que refaz a nossa linha de raciocínio. Criativo é o sujeito que improvisa sobre coisas incertas e que faz aquilo que não acreditamos dar certo. Ele pensa além, fazendo nós forçamos nosso pensamento para acompanhá-lo, sem fechar para encontrarmos neste caminho novos outros que nos levam para infinitos pensamentos.

#### 4. O JARDINEIRO FIEL

O filme engloba um jogo de interesses econômicos encabeçado por uma corporação industrial do ramo farmacêutico e a produção de uma nova droga denominada de *Dypraxa*. Os personagens principais do filme são o casal *Justin e Tessa* (interpretados por Ralph Fiennes e Rachel Weisz), ambos se envolve na denúncia das atividades ilegais que a *Three Bees* (empresa farmacêutica) comete em seus testes clandestinos.

*Tessa* tem uma personalidade forte, revolucionária, errante e sempre questionadora. Ela tem uma postura sempre de afronte contra seus inimigos e não mede palavras para acuá-los. Foi dessa forma que ela começou o seu envolvimento com *Justin*, quando em uma coletiva ela “disparou” várias perguntas ao *Justin* (que estava substituindo um diplomata que seria o entrevistado na coletiva) indagando sobre a política do governo britânico.

*Justin* tem uma personalidade mais passiva, é um observador, busca diálogo ao invés de afronte, e não a toa exerce cargo de diplomata britânico. Quando foi “alvejado” por *Tessa* na coletiva buscou compreendê-la, dialogar com ela, e dessa forma ele foi acolhido por *Tessa* que o convidou para ir a sua casa, o lugar que Justin nunca mais se desvencilharia como o filme nos mostra.

O filme não dramatiza a morte de *Tessa*, logo no começo sabemos que ela irá morrer na história quando num *FlashForward* mostra Justin reconhecendo o corpo de *Tessa* numa sala. A trama gira em torno dessa morte e da prática que autoriza/desautoriza esse homicídio, cometido por assassinos de aluguel mandados pela corporação farmacêutica.

O casal viaja para África e é neste continente que as coisas tornam-se turbulentas. Metaforizando toda problemática social que há na África, esta trajetória feita no filme traduz uma concepção de África como continente de mil “turbulências”, porém o filme enquadra muito bem que essas problemáticas são derivadas de relações econômicas amplas e interesses que perpassam agentes de vários lócus do mundo. O roteiro do filme perpassa os países Quênia e Sudão (ambos os países foram colonizados pelo Reino Unido).

Se *Tessa* não fosse “teimosa”, “enxerida” e questionadora ela não teria embarcado nesta viagem sem volta, mas o destino fez com que os dois fossem juntos à África. No continente, já algum tempo depois, eles vivem e curtem a gravidez. Percebemos que o filme traz neste momento uma alteração nos tons, enquanto no começo da viagem as músicas são leves e as imagens nos remete à uma África bela, tranquila e naturalista, de forma gradativa as imagens começam a mudar e tornar-se mais escuras, turbulentas e as músicas mais densas. Uma cena emblemática dessas nuances se dá quando Justin filma com uma webcam *Tessa* tomando banho na banheira (a cena fica com a tonalidade clara e uma música leve como na FIGURA 1), ambos felizes, já quando Justin deixa a webcam e olha seu PC se depara com um email que o indaga sobre algumas coisas, logo a imagem se torna escura e a música pesada (FIGURA 2). Algo ruim estava por vir.



FIGURA 1: Antes do email



FIGURA 2: Depois do email

Na cena seguinte numa festa estão reunidos muitos diplomatas e pessoas “importantes”. Entre eles alguns representantes da *Three Bees* e o ministro da Saúde do Quênia, *Tessa* os questiona, ela fala sobre as irregularidades de uma clínica aberta pelo atual ministro da saúde e critica a postura da *Three Bees* em relação ao uso de *Dypraxa*. Daí em diante ela é marcada, se torna alvo daqueles que estavam ali e se incomodaram com o posicionamento de *Tessa*. Se dialogarmos com o pensamento de Ana Godoy (2008) em sua descrição dos discursos ecológicos, pensamos que *Tessa* (e mais a frente *Justin*) expressa o discurso hegemônico da ecologia, principalmente a ecologia social que é uma das vertentes mais críticas deste movimento.

Há uma questão moral levantada pelo filme. Em uma parte do filme os espectadores são convidados a terem dúvidas em relação a posição moral de *Tessa*. Será que ela está traindo o seu esposo? E quantos são os seus amantes? Querendo ou não esse tema vem à tona e isso se torna parte da trama do filme. Pensamos que a discussão moral sobre o tema desvirtua um pouco do aprofundamento crítico que o filme dá a história, assim o filme perde um tempo precioso colocando um discussão moral que não serve a nada.

*Tessa* está cada vez mais comprometida em entender, relatar e denunciar as práticas da corporação. Ela participa de conversas online com grupos ambientalistas internacionais, procura informações na internet que possa dar pistas do que ela procura (muitas vezes passando noites sem dormir). Ela estava produzindo um relatório com uma profunda denúncia contra a empresa farmacêutica e suas práticas clandestinas. Num primeiro momento ela conta com a ajuda de *Sandy* (amigo do casal e funcionário da diplomacia britânica) para enviar parte deste relatório para autoridades diplomáticas britânicas em Londres. *Tessa*, dias depois, procura *Sandy* em seu escritório e ele diz que recebeu uma carta dos britânicos, e que não poderia mostrar à ela, ela insiste e oferece o seu corpo em troca da carta. *Sandy* aceita, enfim os fins justificam os meios.

Daí as coisas ficam ainda mais tensas, e a rede de corrupção que a corporação farmacêutica nutre, começa a perseguir e vigiar *Tessa*. Ela, uma heroína “neomarxista”, não foge à luta e segue nas suas buscas e denúncias. Ela parte para uma viagem ao sul do Sudão em busca de mais denúncias e nunca mais volta, deixa pra trás *Justin* e seus possíveis amantes. Uma morte nebulosa que provoca e impacta *Justin*<sup>5</sup>, que assume a

<sup>5</sup> Produz uma nova necessidade de reterritorialização em Justin (após a desterritorialização provocada pela morte de sua esposa), ele busca novas referências para seguir sua vida e segue a busca por justiça que a sua amada iniciou. Os conceitos de desterritorialização/reterritorialização são levantados por Deleuze e Guattari em algumas obras como: *Anti-Édipo – Capitalismo e esquizofrenia*; e nos volumes de *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Para ilustrar esta afirmação citaremos Rogério Haesbaert e Glauco Bruce que se apoia nos filósofos lembrados acima: “O território é um agenciamento. Os agenciamentos extrapolam o espaço geográfico, por esse motivo o conceito de território dos autores é extremamente amplo, pois, como tudo pode ser agenciado, tudo pode ser também desterritorializado e reterritorializado.” (s/d, p.6-7).



saga iniciada pela sua falecida esposa. O diplomata segue sua jornada por justiça, e a tensão do filme aumenta. O sentimento de vigilância, controle e perseguição é eminente, e *Justin* nunca se sente seguro. O filme ganha um ar de suspense, como *Invasion of the Body Snatchers* de 1956 (ou o seu remake *Os Invasores* de 2007), onde a atmosfera é de constante perseguição e vigilância, e não há lugares onde *Justin* não é observado.

O diplomata cai num jogo complicado, a sua esposa já saiu derrotada, será que ele será o próximo? *Justin* conversa com *Kioko Kilulu*, companheiro de *Wanza Kilulu* (uma garota que morre misteriosamente no filme), e descobre que nas favelas há uma distribuição de serviços médicos gratuitos financiados pela *Three Bees*, logo descobre que aquilo ali era uma fachada para fazer testes clandestinos de *Dypraxa*. Lastimável. Os interesses econômicos compram vidas, e as vidas destes africanos são apropriadas para testes de *Dypraxa*, muitos morrem nestes testes, como foi caso de *Wanza*, mas não interessa o que interessa é a possibilidade enorme de ganhos que essa droga pode trazer. O capitalismo é assim, baby!

O poder de *Justin* é pequeno frente ao da corporação, olha com quem ele está se metendo? Ele é constantemente vigiado, controlado, perseguido, enfim ele entra numa rede paranoica de conspirações que o puxa cada vez mais próximo à morte, e o afasta da vida e a defesa que ele faz dela (quando quer denunciar as práticas que a empresa faz de testar em alguns pacientes, drogas incompletas que causam mortes na maioria das cobaias). Ele entra numa relação desigual de forças<sup>6</sup>, e a sua capacidade de ação (e reação) é mantida através das suas relações de amizade (com *Ham* e *Ghita*)

Aquelas favelas mostradas no filme, como outras que temos no mundo, são lixões à céu aberto. Não estou falando dos dejetos espalhados e depositados nestes lugares, mas sim das “pessoas-lixo” que assim são tratadas e descartadas ali. Cabe refletir sobre estas questões também como ecológicas, pois os seres humanos são parte do mundo, ou natureza, ou meio ambiente, ou seja, lá o que for, mas que estamos inseridos agora<sup>7</sup>. Essas pessoas são como uma subespécie humana, por isso são tratadas como lixo. Elas são exploradas, massacradas, humilhadas, e testadas por *Dypraxa* até a morte. Suas vidas não valem muito e disso as corporações sabem, os governos sabem, as pessoas sabem, enfim isso é convencionado pela sociedade. E todos viram a cara para elas.

O filme que perdeu uma parte do seu tempo para dizer sobre questões morais, “pecou” mais um pouco quando faz *Justin* descobrir que *Tessa* não era aquilo que ele pensava ser (ou seja, uma esposa infiel). Incrível, agora podemos ficar tranquilos e

---

<sup>6</sup> Raffestin (1993) argumenta que o poder é um dos elementos que media as relações sociais. O poder pode ser incorporado, por exemplo, por fatores materiais (como deter os meios de produção ou um aparato armamentista) ou simbólicos (ser uma liderança religiosa, estar vestido com roupas “exuberantes”, etc.). No caso do oponente de *Justin*, a *Three Bees*, o poder material da empresa é milhares de vezes maior do que o dele.

<sup>7</sup> Para pensar a questão ambiental é necessário fazer metáforas como a de Guattari que traduz problemas sociais como ecológicos. “Tanto quanto algas mutantes e monstruosas invadem as águas de Veneza, as telas de televisão estão saturadas de uma população de imagens e de enunciados “degenerados”. Uma outra espécie de alga, desta vez relativa à ecologia social, consiste nessa liberdade de proliferação que é consentida a homens como Donald Trump que se apodera de bairros inteiros de Nova York, de Atlantic City etc, para “renová-los”, aumentar os aluguéis e, ao mesmo tempo, rechaçar dezenas de milhares de famílias pobres, cuja maior parte é condenada a se tornar homeless, o equivalente dos peixes mortos da ecologia ambiental. Seria preciso também falar da desterritorialização selvagem do Terceiro Mundo, que afeta concomitantemente a textura cultural das populações, o hábitat, as defesas imunológicas, o clima etc. Outro desastre da ecologia social: o trabalho das crianças, que se tornou mais importante do que o foi no século XIX! Como retomar o controle de tal situação que nos faz constantemente resvalar em catástrofes de autodestruição?” (GUATTARI, 1990, p.26)

torcer por nossos heróis e heroínas puros e perfeitos moralmente. *Tessa* não é mais aquela vadia revolucionária, agora ela é apenas revolucionária perfeita moralmente e pura, uma perfeita revolucionária ordeira. Outra questão, *Hypo* é o nome de um dos grupos ecológicos que *Tessa* era ligada, *Justin* visita a sede da ONG na Holanda, por quê a Holanda<sup>8</sup>? Seria o *Hypo* mais um destes movimentos ecológicos barulhentos?

Há uma cena no filme que *Tim*, um dos amigos de *Justin*, dá uma dica para *Justin*. *Tim* pede para seu colega que pare com a sua saga, que desista do plano e que fuja e recomece sua vida, voltando para a casa. *Justin* afirma que não vai desistir e que a sua casa é *Tessa*, e *Tessa* se foi, então não há mais casa. Como falamos no começo *Justin* nunca mais se desvencilharia da casa de *Tessa*, ela será o seu território existencial. Ele morrerá por isso.

No Sudão *Justin* conversa com o doutor que ajudaria *Tessa* em provas contra a empresa, o doutor não quer colaborar, ele teme pela sua vida. Os caminhos começam a ficar mais tortuosos e *Justin* sente que a sua saga está chegando ao fim. Não há mais para onde correr e no meio do deserto ele segue sozinho, sem ajuda de ninguém, parece que ele já se convenceu do seu destino. Mas *Justin* planejou o seu fim, ele deixou uma carta a enviar para o seu amigo em Londres, o *Ham*. Quando estivesse morto, *Ham* poderia vir a público e expor a carta (que era a carta enviada pelo diplomata britânico em resposta as denúncias de *Tessa*). *Justin* morre no deserto, cercado por assassinos de aluguel. *Ham* no funeral de *Justin* lê a carta e dispara os fatos que expõe as sujeiras da rede de corrupção entre a diplomacia britânica e as empresas farmacêuticas (britânicas também) que exploram e humilham a África. *Justin* e *Tessa* não morrem em vão, tem a sua vida justificada pela sua luta, são os Jesus da vida moderna. É uma morte fundamentada, grandes mártires, valeu por morrerem por nós! Isso sim é uma lição moral.

No filme a África é representada pelo Quênia (ou uma porção da África Oriental), neste sentido o país serve como manifestação de um possível padrão comum da África. Podemos questionar o sentido desta generalização, pois sabemos que qualquer generalização reduz o nível de detalhamento das especificidades de cada localidade (e se estamos falando de geografia isto é fundamental). Entretanto o filme tem uma capacidade interessante de dizer sobre algumas problemáticas africanas e

---

<sup>8</sup> Sabemos que na Holanda está sediada talvez a principal ONG ecológica do mundo, o Greenpeace. Cabe indagar que o filme busca agenciar a sua narrativa em um elemento real, dando um maior ar de realismo para a sua história. Outra coisa se assim é, podemos perceber que o filme se posiciona numa das vertentes da luta ecológica, se colocando na mesma posição destes grupos ecológicos hegemônicos que buscam por meio da política e das instituições mais tradicionais do Estado um fortalecimento das pautas ecológicas no governo, como é o Greenpeace. Nesta citação Ana Godoy (2008) expõe várias vertentes dos movimentos ecológicos, a maioria deles tentam se inserir na estrutura estatal e aumentar a sua capacidade de negociação política: “O ecologismo nunca foi unitário, diferenciando-se no modo de atuação. Em linhas gerais, encontram-se aí o ambientalismo reformados que acompanha o sistema capitalista atuando por compensação/ o ecologismo radical de intervenção direta, que confronta tanto o capitalismo como o socialismo, caso do Greenpeace e do Earth First!, embora seus fundamentos sejam divergentes/ a política verde, que aponta na direção de uma participação parlamentar, cujo objetivo é ecologizar a cultura política, e participa de governos de coalizão; o ecologismo camponês, com forte apelo comunitário, baseado no desenvolvimento sustentável; o ecologismo de ação global, voltado para modelização planetária de forte base científica representado pelo Clube de Roma, pela Society for General Systems Research, pelo World Watch Institute, pela WWF e pelo IUCN. Trata-se de um grupo constituído por cientistas, políticos e personalidades afins que se apresentam como aqueles que possuem a mais alta compreensão do caráter planetário da crise ecológica, enfatizando a necessidade de instituir uma autoridade mundial de controle das questões ecológicas. Eles são atravessados pelo conservacionismo e passam obrigatoriamente pelo Estado, tomando-o como referência.” (GODOY, 2008, p.150-151)

contextualizá-las numa escala mais ampla, ou seja, entender determinados fenômenos que ocorrem no território africano como parte de um contexto socioeconômico global.

Queremos concluir fazendo uma reflexão:

E os africanos que morrem aos montes nas guerras, por AIDS, por tuberculose, por pragas enviadas por Deus e Alá (que amaldiçoa esse povo pagão). Essas vidas não tem sentido, não são justificadas, suas mortes não tem significado (e não simbolizam nada, morrem por lei da natureza, lei do mais forte talvez). Simplesmente morrem, padecem sem serem ouvidos, e o filme tenta fazê-los ouvir, mesmo por vozes, atores e produtores brancos (este é um fato). E os mártires que morrem na África? Não há? Há, mas são desqualificados, subjugados. A cada tiroteio, a cada atentado, a cada infecção, a cada guerra, alguns milhares de africanos morrem sem nenhuma dramatização, não há cerimônia, e suas vidas desvalorizam ainda mais. Um atentado em Boston, que tira duas vidas provoca mais comoção do que centenas ou milhares de mortes na África. As vidas africanas são compradas à baixo custo, até porque eles são caracterizados como uma “subespécie humana”. Quantos africanos deve valer um britânico? E dois (*Justin e Tessa*)? Perdi a conta.

## **BIBLIOGRAFIA**

BARBOSA, Jorge Luiz. **A Arte de Representar como Reconhecimento do Mundo: O espaço geográfico, o cinema e o imaginário social**. Revista GEOgraphia, Ano II, nº3, 2000, p.69-88.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G. **Conversações, 1972-1990**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo, cinema 2**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990

GODOY, A. **A menor das ecologias**. São Paulo: Edusp, 2008a.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Ed. Papirus, 1990.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. **A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari**. Revista GEOgraphia, vol.4, nº7, 2002, p.7-22.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1998.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. P.97-210.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo, Ática, 1993.