

*Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço,
paisagem e lugar a partir das imagens em movimento*

*Geography and Cinema: the rereading of the concepts of
space, landscape and place from moving images*

*Geografía y Cinema: la reinterpretación de los conceptos de
espacio, paisaje y lugar desde las imágenes en movimiento*

Karina Eugenia Fioravante
Universidade Estadual de Ponta Grossa
karina_frr@hotmail.com

Resumo

A relação entre a Geografia e o Cinema é cada vez mais expressiva. Quando observamos o número de publicações, especialmente a partir dos anos 1980, é possível perceber que o interesse dos geógrafos pelas imagens em movimento tornou-se, também, consideravelmente plural. Os problemas de pesquisa construídos pelos pesquisadores fascinam pela diversidade e encantam pelo refinamento conceitual alcançado. Nesse sentido, esse artigo tem como objetivo refletir acerca das novas problematizações dos conceitos de espaço, paisagem e lugar criadas a partir da aproximação entre a Geografia e Cinema. Para tanto, foi realizado um levantamento de textos que discutem o Cinema em periódicos de Geografia e, a partir deles, construídas as reflexões sobre espaço cinemático, espaço fílmico e espaço narrativo, bem como, de lugar cinemáticos e das múltiplas ramificações do conceito de paisagem que são o foco de interesse desse trabalho.

Palavras-chave: Geografia e Cinema; Espaço; Paisagem; Lugar.

Abstract

The relationship between Geography and Cinema is, increasingly, more expressive. When one observes the number of publications, specially since the 80s, it is possible to perceive that the interest towards the moving images has become considerably plural. The research problems built by researchers fascinates by its diversity and enchantes by the conceptual refinement achieved. In this sense, this article main objective is to reflect about the new problematization regarding the concepts of space, landscape and place which were created from the approximation between Geography and Cinema. For such was conducted a research to look for text that discuss Cinema in Geographic journal and, throught those, were built the reflections regarding cinematic space, filmic space and narrative space, as well as

cinematic place and the multiple ramifications of the landscape that are the focus of interest in this paper.

Keywords: Geography and Cinema; Space; Landscape; Place.

Resumen

La relación entre la Geografía y el Cine es cada vez más importante. Cuando observamos el número de publicaciones, sobre todo en las últimas cuatro décadas, se puede ver que el interés de los geógrafos por las imágenes en movimiento se convirtió, también, considerablemente plural. Los problemas de investigación construidos investigadores fascinan por la diversidad y deleitan por el refinamiento conceptual logrado. Por lo tanto, este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre las nuevas problematizaciones de los conceptos de espacio, paisaje y lugar creados a partir del acercamiento entre Geografía y Cine. Para tanto, se realizó un levantamiento de textos que discuten el Cine en periódicos de Geografía y, a partir de ellos, fueron construidas las reflexiones sobre espacio cinematográfico, espacio filmico y espacio narrativo, así como, de lugar cinematográficos y de las múltiples ramifications del concepto de paisaje que son el foco de interés de ese trabajo.

Palabras clave: Geografía y Cine; Espacio; Paisaje; Lugar.

Primeiras considerações

Ao longo das últimas quatro décadas, ou seja, a partir de 1980, o interesse dos geógrafos pelo Cinema e por suas imagens em movimento vem crescendo expressivamente. Os trabalhos publicados na década de 1950¹, marcos da primeira aproximação entre esses dois campos, expandiram-se em problemáticas tão variadas que, por vezes, dificultam tentativas de categorizações que buscam tradições de pesquisa e caminhos de análise. As discussões acerca da utilização dos filmes enquanto ferramentas pedagógicas, as representações que o Cinema cria, bem como, suas dinâmicas industriais são temáticas fortemente abordadas quanto observa-se a literatura sobre Geografia e Cinema já produzida.

De fato, os estudos sobre Geografia e Cinema podem seguir caminhos distintos. É possível, entretanto, observar quatro tradições de pesquisa as quais apresentam similaridades e distinções quando colocadas lado a lado (FIORAVANTE, 2016). A primeira delas, que surge na década de 1950, concentra discussões que buscam avaliar a potencialidade dos filmes para o ensino de Geografia. Aqui, os geógrafos concentram suas reflexões nas ideias de realidade, já que filmes foram e ainda são, inúmeras vezes, equivocadamente compreendidos enquanto espelhos da realidade e excelentes materiais para divulgação e documentação do conhecimento geográfico. Do outro lado, existe a

¹ Conjunto de textos publicados no periódico *The Geographical Magazine*.

posição de que o Cinema cria mundos e, na medida em que filmes são pontos de vista particulares, é possível abordar a produção de mídias a partir de abordagens críticas que levam em consideração o aparato cinematográfico (Clarke, 1977; Aitken, 1994; Fioravante & Ferreira, 2016).

Em segundo lugar, existem trabalhos que investigam as dinâmicas espaciais e econômicas da indústria cinematográfica, como observa-se em Christopherson & Storper (1986, 1987), Coe (2000) e Lukinbeal (2004, 2006). Essa literatura dedica-se, então, a pensar a maneira por intermédio da qual a produção de filmes pode causar impactos nos espaços que são utilizados enquanto locação, bem como, as movimentações econômicas, a instituição de cadeias de fábricas, empresas e mercado de trabalho. São claras as influências das reflexões da Escola de Frankfurt, assim como, das discussões acerca das indústrias criativas e culturais (FIORAVANTE, 2016).

A ideologia política, a questão das fronteiras, dos super-heróis, da legitimação da ideia de Nação e o papel de Estados são temáticas apropriadas pelos pesquisadores que concentram-se na ideia de Cinema e Geopolítica, como MacDonald (1994), Power & Crampton (2005) e Jones (2008), para citar alguns. Filmes são tomados enquanto meios que criam construções cinemáticas do geopolítico e, nesse sentido, afetam nossos imaginários, nossas percepções, nossa condição enquanto audiência e cidadãos.

Por fim, a apropriação de ideias de significação, simbolização e subjetividades das reflexões da Nova Geografia Cultural gerou um corpo de trabalhos (FORD, 1994; GOLD & WARD, 1994; COSTA, 2003; NAME, 2003; que discute, a partir de temas como a representação das cidades, a relação entre personagem e ambiente, a identidade cultural e de gênero, a relação entre a Geografia e o Cinema. Essas abordagens são plurais e prestam atenção às discussões metodológicas acerca da intertextualidade (COSTA, 2008), iconografia da paisagem (AZEVEDO, 2009) e da semiologia (SANTOS, 2009) na mesma medida em que são perpassadas pelas premissas do pós-modernismo (HARVEY, 1993) e do feminismo (MULVEY, 1975).

Todas essas problemáticas apresentam especialidades e pontos em comum. Um elemento interessante diz respeito a apropriação conceitual que cada uma das linhas de pesquisa sobre Geografia e Cinema acabaram por criar. Isso significa que, na medida em que temáticas particulares são discutidas, os pesquisadores apoiam-se em conceitos geográficos específicos para garantir inteligibilidade à suas abordagens. Nesse sentido, é possível trazer uma correlação entre as tradições de pesquisa e as escolhas conceituais dos geógrafos.

No momento em que os geógrafos voltaram seus olhares para as imagens em movimento do Cinema, novas possibilidades investigativas surgem e juntamente a elas, observa-se o processo de reflexão acerca das implicações teóricas que tal aproximação cria. Mais do que um objeto empírico sobre o qual os pesquisadores aplicam noções bem consolidadas da Geografia, o engajamento com filmes proporcionou releituras interessantes das noções básicas da disciplina e um novo leque conceitual foi criado.

O espaço, a paisagem e o lugar são conceitos que despertaram interesse especial nos geógrafos que discutem o Cinema, como é possível observar nas obras de AITKEN & ZONN, 1994; KENNEDY & LUKINBEAL; 1997, AITKEN & DIXON, 2006; ESCHER, 2006). Cada um deles surgiu, foi refinado e questionado em momentos específicos da história do pensamento geográfico. Nas discussões filmicas, o processo se repete. Ou seja, a utilização das noções de espaço, paisagem e lugar ganham novas cores quando são aplicadas às imagens em movimento e é isso que nos interessa nessa reflexão. Certamente, tais conceitos não foram eleitos como de interesse de forma aleatória.

O desenvolvimento teórico pelo qual passaram ao longo da história da disciplina direcionou os geógrafos a utilizá-los tendo como referência sua coerência e capacidade explicativa. Isso significa que, por mais que adaptações e modificações tenham sido realizadas pelos geógrafos que utilizam as imagens em movimento, a base fundadora dessas noções permanecem as mesmas.

O objetivo desse artigo é discutir as novas problematizações dos conceitos de espaço, paisagem e lugar as quais foram desenvolvidas pelos geógrafos que tomaram o Cinema e suas imagens em movimento como objeto analítico. Tomamos como base para essa análise um conjunto e textos que foram coletados em periódicos nacionais e internacionais². A partir desse grupo de publicações, é possível observar que, a partir da união entre a Geografia e o Cinema, os geógrafos foram capazes de repensar noções consolidadas na história do pensamento geográfico, ampliando seus limites e criando releituras que encantam pelo refinamento explicativo.

Os Espaços do Cinema: Cinemático, Fílmico e Narrativo

Ao longo do desenvolvimento mundial do Cinema, a audiência acabou por aceitar uma grande variedade de técnicas cinematográficas. Essas convenções fazem parte da arte de contar histórias. No mesmo sentido, o significado dos filmes é construído a partir de inúmeras técnicas de representação as quais nos encorajam, enquanto espectadores, a suspender nossa sensação de incredulidade e esquecer o fato de que filmes são compostos por cerca de 24 imagens que passam a cada segundo pelas lentes de uma câmera (FIORAVANTE, 2016). Parte dessa descrença consciente pode ser atribuída às convenções narrativas e aos desenvolvimentos tecnológicos que são capazes de obscurecer o aparato fílmico criando, assim, um espaço o qual, para utilizar o tempo de Barthes (1989), confere um “efeito de realidade”.

² No total foram analisados 273 textos sobre Geografia e Cinema.

Nessa dinâmica encontra-se um dos pontos mais fortes de diálogo entre o Cinema e a Geografia: a construção dos espaços. É interessante discutir que a história do conceito foi confundida muitas vezes com a própria história da Geografia. Gomes (2009) discute que durante um longo período a identidade epistemológica da disciplina foi associada à posse de um objeto o qual, se consagrado pelos geógrafos, poderia “salvar” a Geografia de uma crise científica. Esse objeto, o espaço geográfico, foi, então, patenteado pelos geógrafos que ignoraram o fato de que outras áreas do conhecimento também depositaram sua atenção sobre ele, abordando-o de maneiras particulares e diferenciadas.

De fato, o conceito é essencial e a pluralidade das abordagens através das quais tem sido abordado demonstra sua potencialidade para as mais diversas problemáticas. Compreendido enquanto matriz, símbolo, campo de luta, sagrado, profano, condição social e espelho da sociedade (CORRÊA, 1995), o conceito foi remodelado, revalorizado ou desprezado a partir de sua viabilidade para abordar questões relacionadas com cada contexto científico vigente. Na Teoria do Cinema, a discussão acerca da construção dos espaços perdura e, assim como na Geografia, existem algumas posições que podem ser adotadas.

Antes de explorar essas posições, as quais vêm ganhando fôlego entre os geógrafos, é interessante constatar que o espaço não tinha grande importância nos primeiros anos do Cinema, visto que era concebido enquanto mero plano de fundo onde as ações ocorriam (FORD, 1994). Entretanto, os cineastas acabaram por perceber que o espaço poderia ser utilizado para garantir maior autenticidade da trama para a audiência. Empréstimo algumas técnicas narrativas da literatura, os cineastas passam a criar espaços que “comportam” mais apropriadamente as ações dos personagens.

Esse momento foi de grande importância para a história do Cinema uma vez que ele representa a aproximação desta arte com a Literatura e, especialmente, a criação da ideia de que o Cinema é uma linguagem e que é possível extrair da heterogeneidade de sentidos que ele apresenta, procedimentos básicos de significação. Pensar o cinema enquanto uma linguagem leva a necessidade de considerar que ele é um conjunto de mensagens, formuladas em um determinado material de expressão ou, utilizando as palavras de Metz (1980), um discurso organizado como narrativa a partir dos movimentos de uma imagem a outra.

Parte desse interesse pela criação de um espaço mais adequado para as narrativas, se assim podemos afirmar, surge com a descoberta do papel criativo da câmera. Martin (2011) lembra que nos primeiros momentos da produção fílmica a câmera permaneceu fixa em um modelo que lembrava o teatro (Figura 01). Essa posição fixa do espectador com relação aos eventos que estavam ocorrendo na imagem é chamada de ponto de vista do “regente de orquestra”. Para o mesmo autor, o nascimento do Cinema enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena.

Os movimentos da câmera foram inventados e, com isso, surgia a montagem que, para alguns é o fundamento da arte cinematográfica. De fato, qualquer pessoa familiarizada com as teorias do Cinema é incapaz de negar a importância da

emancipação da câmera de sua imobilidade prévia. Sendo assim, existe o consenso de que técnicas específicas, como as diversas formas de enquadramentos³, de planos⁴ e de ângulos de filmagem⁵, constroem significados espaciais precisos.

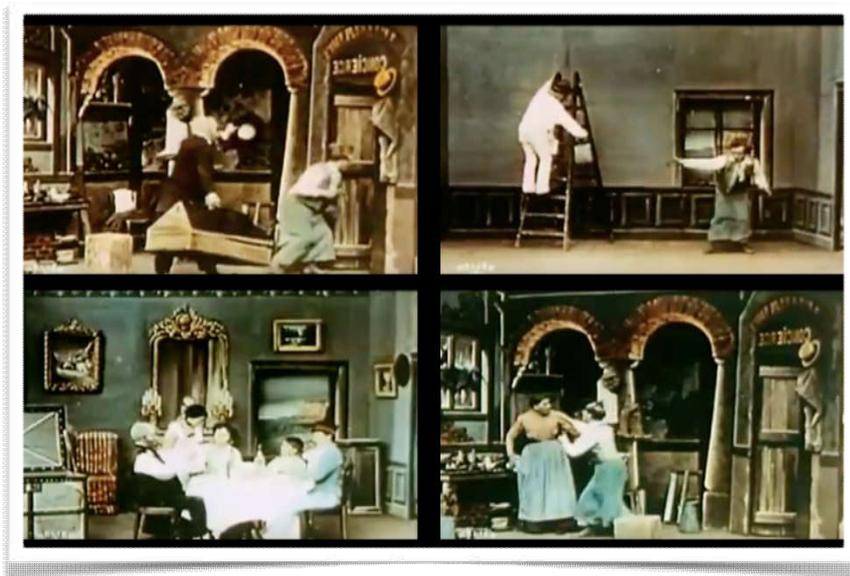


Figura 01. Ponto de vista do “regente da orquestra” no filme “La Locataire Diabolique” (1908) de Georges Méliès

Aumont *et.al.* (1995) discute sobre a importância do espaço na construção do cinema - mudo. De acordo com o autor, a falta de som ou, utilizando um tempo especialmente geográfico, a falta de espacialização do som exacerbava necessidade de

³ O enquadramento é possivelmente um dos primeiros registros da participação criativa da câmera. A partir deles realiza-se a composição do conteúdo da imagem, ou seja, a maneira como o cineasta organiza o fragmento apresentado à objetiva e que, conseqüentemente, aparece na tela (FIORAVANTE, 2016).

⁴ Existem diversos tipos de planos - plano geral, plano médio e plano americano, são alguns exemplos. Basicamente, eles são determinados pela distância entre a câmera e o objeto. Os planos são utilizados para comodidade da percepção e clareza da narrativa. Entretanto, planos como o *close-up* ou *primeiríssimo plano* e o plano geral possuem dimensões psicológicas específicas, não sendo apenas descritivos (FIORAVANTE, 2016).

⁵ Alguns ângulos de filmagem são: *plongée* - o tema é fotografado de cima para baixo; *conra-plongée* - filmagem de baixo para cima; *enquadramentos inclinados* - câmera oscilando em torno do seu próprio eixo óptico; *enquadramento desordenado* - filmadora sendo sacudida em todos os sentidos (FIORAVANTE, 2016).

construir uma *mise-en-scène* a partir de elementos materiais, tais qual a composição espacial do quadro e da materialidade não figurativa da imagem, como os ângulos de tomada “explorados”. A questão das cores e das sombras é importante nessa fase do Cinema, entretanto, uma atenção diferenciada foi conferida as articulações espaciais e temporais, bem como, para os “tipos de espaço” e suas normalizações e rupturas narrativas (HEATH, 1981).

O espaço dos primeiros filmes é somente uma imagem estática, um conjunto de cenas de fundo ligadas a uma história. É somente quando essas cenas de fundo passam para o primeiro plano que as convenções narrativas tornam-se importantes. Ou seja, surge a ideia de *mise-en-scène*, um espaço dinâmico de ação, um espaço contínuo que atrai os espectadores para a condição de participantes a partir de um posicionamento pré-estabelecido. De acordo com Aitken & Dixon (2006, p. 332),

Obviamente, a *mise-en-scène* é mais do que um quadro de uma cena. Ela é um espaço contínuo que é posicionado, um movimento posicionado. Isso também, com certeza, coloca problemáticamente a criação do espaço nas mãos do cineasta para que ele ou ela o construam como quiserem. A ideia de que o espaço filmico é vazio até que seja estabelecido pelo autor é extremamente problemática e ignora duas décadas de trabalho geográfico.⁶

De fato, a intencionalidade do cineasta não deve ser desconsiderada. Pelo contrário, ela é central durante toda a construção da trama filmica. O espaço está, nesse sentido, conectado ao controle criativo do autor a partir de inúmeras escolhas e técnicas cinematográficas. Entretanto, vale a pena recordar que, uma vez que o espaço físico é essencialmente visual, ele se torna potencialmente ilimitado em suas dimensões.

A câmera nos posiciona, atribuindo um ângulo preciso de visualização espacial, mas falha em conferir uma restrição última, já que enquanto espectadores, mantemos consciência de que aquele fragmento de imagem não acaba no limite da tela. A imagem da tela é somente um fragmento, um lugar representado e a contextualização espacial nunca deve ser esquecida, uma vez que se corre o risco de perder toda a inteligibilidade da estrutura filmica. Jameson (1992) afirma que filmes que são gravados fazendo uso excessivo de *close-ups*, por exemplo, podem criar facilmente um sentimento de claustrofobia nos espectadores devido ao fato de que favorecem as emoções em detrimento da representação do lugar.

⁶ Do original: “Of course, the *mise-en-scène* is more than just the frame of a shot. It is a continous space that is positioned and a positioning movement. This too, of course, problematically puts the creation of space in the hands of the filmmaker to do with as he or she wishes. The idea that film space is empty until fixed by the auteur is extremely problematic, however, and ignores a couple of decades of geographic work.” (AITKEN & DIXON, 2006, p. 332). Tradução própria.

É possível realizar, entretanto, a distinção entre três problemáticas específicas ou, se assim é possível afirmar, entre três tipos distintos através dos quais o conceito de espaço foi trabalhado pelos geógrafos a partir dos filmes: o espaço cinematográfico, o espaço fílmico e o espaço narrativo. Essa diferenciação é interessante uma vez que evoca, também, a questão e o problema da escala.

Sendo assim, afirma-se aqui que o espaço cinematográfico é concebido de forma ampla na medida em que se relaciona com as práticas da indústria cinematográfica de maneira geral. Isso significa a incorporação de todos os elementos que dizem respeito a pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. O espaço cinematográfico não está restrito apenas ao que visualizamos na tela no momento em que assistimos um filme, ele também está correlacionado com todo o aparato cinematográfico com o qual temos um contato indireto. Nesse sentido, os grandes complexos de produção da indústria, os estúdios de animação, bem como, locações naturais ou construídas podem ser consideradas enquanto espaços cinematográficos. Ele contém os espaços fílmicos e os espaços narrativos.

O espaço fílmico foi muito bem conceitualizado por Orueta & Valdés (2007, p. 06). Ele está contido no espaço cinematográfico e se correlaciona diretamente com os filmes, ou seja, com os produtos diretos da arte cinematográfica. Nas palavras dos autores,

[...] o espaço fílmico incorpora outros espaços que não são visíveis para o espectador, mas são essenciais para a compreensão da narrativa. Esses são os espaços não cobertos pela câmera, mas que ocasionalmente formam uma realidade não visível que pode ser percebida quando personagens entram ou saem de uma cena [...] Assim, em um filme existe um espaço além daquele que é mostrado e o qual é indispensável para compreensão da história que está sendo contada.⁷

Para Martin (2011), a Teoria do Cinema lida com o espaço a partir de duas ideias particulares. A primeira delas diz respeito a reprodução e revelação do espaço real conquistadas através dos movimentos de câmera. A segunda delas está relacionada a criação de um espaço global e sintético que é transmitido a audiência. Esse espaço é criado a partir da justaposição de imagens. Nesse sentido, o espaço fílmico é um espaço vivo dotado de temporalidade assim como o espaço real, ou seja, o espaço fílmico é “[...]”

⁷ Do original: “[...] filmic space incorporates other spaces that are non-visible by the viewer but are essential to understand the narrative. These spaces that are not covered by the camera but occasionally form a non-visible reality that can be noticed when characters either enter or exit a scene (...) As such, in a film there is a space beyond that which is shown and which is indispensable in order to understand the story being told.” (ORUETA & VALDÉS, 2007, p. 07). Tradução própria.

uma realidade estética comparável à da pintura, sintética e, como o tempo tornada densa através da decupagem e da montagem” (MARTIN, 2011, p. 210)

Heath (1976) foi um dos primeiros a casar os termos “espaço” e “narração” discutindo a contribuição única do cinema para as formas modernas de representação a partir da ideia de “espaço narrativo”. O foco do autor estava na concepção de que o Cinema constrói o espaço ao longo da narrativa a partir dos movimentos da câmera, do deslocamento de personagens e de uma tomada para outra. Isso leva a um processo de construção de um espaço que é transformado em lugar. De fato, uma das problemáticas mais evocadas pelos geógrafos quando estão discutindo o espaço filmico diz respeito a sua relação com o conceito de lugar.

Para o autor, é o significado da narrativa em movimento que constrói o espaço narrativo. Tal espaço pode ser seguido e lido pelos espectadores uma vez que é ele que dá coerência interna a estrutura e ao ritmo do filme. O espaço narrativo é extremamente importante no momento de construção da trama filmica já que, se for falho, o filme torna-se ilegível e, por consequência, incompreensível para a audiência.

Cooper (2002) faz uma crítica a proposição de Heath (1976) com relação ao alcance de seu conceito de espaço narrativo. Na perspectiva de Heath (1976), o espaço narrativo acaba no limite da tela uma vez que, na medida em que o autor foca em processos e percepções espectatoriais, não faria sentido considerar a parte não-visível da imagem cinematográfica. Nesse sentido, Cooper (2002) buscou analisar as construções espaciais da representação dos amores no cinema e chegou a conclusão de que os espaços que não são visíveis mas são mencionados pelos personagens são tão importantes para a concretização de determinadas ações quando os espaços que são, de fato, representados pelo aparato filmico.

É possível apontar, ainda, outros tipos de espaços que podem ser problematizados e são pouco abordados pelos geógrafos: os espaços inexistentes e imaginados, construídos por animações, filmes de fantasia e históricos (DITTMER, 2011; NATTER, 2002; OLIVEIRA JUNIOR, 2005) que buscam representar um período particular. O estudos das representações e construções espaciais nesses filmes podem revelar padrões de uso de paisagens as quais, geralmente, também utilizam outras mídias como base. Nos filmes de ficção científica, por exemplo, alguns espaços são inspirados em quadrinhos e a importância da Literatura não deve ser negligenciada, visto que assim como o Cinema, ela é capaz de produzir imagens que contextualizam determinados espaços e tempos. De fato, esses espaços podem tornar-se, eventualmente, as principais atrações dos filmes (FIORAVANTE, 2016).

Para os geógrafos, observadores por natureza das dinâmicas espaciais, (CORRÊA, 1995; SANTOS, 1996; GOMES, 2002) a relação entre o Cinema e o conceito de espaço geográfico é uma interessante possibilidade investigativa. De fato, os geógrafos brasileiros que se interessam pelas imagens em movimento já dedicaram considerável atenção à discussão a partir da construção de problemáticas que não só investigam as representações espaciais em filmes específicos, mas também, na

teorização do que essa interação - entre espaço e imagem em movimento - pode acarretar. Essas reflexões são importantes já que são resultado de perspectivas puramente geográficas nas quais os pesquisadores buscam em autores da disciplina o ponto de partida para suas argumentações.

De fato, é possível afirmar sem constrangimentos que o Cinema manipula o espaço de diversas formas. Oliveira Jr. (2005) afirma, inclusive, que o espaço é condição primordial de existência do Cinema. Na medida em que pode ser considerado enquanto um composto de paisagens, territórios e suas metáforas, as cenas que surgem em determinados espaços filmicos, por vezes “[...] se cruzam com lugares para além dos filmes.”.

Já Alvarenga (2011) defende que, a partir da montagem, o espaço no filmes é construído por uma série de tramas de imagens que se tecem durante o tempo. Ou seja, o espaço filmico pode ser considerado enquanto aquele que surge do corte e da montagem e, a partir disso, forma-se na mente do espectador (SANTOS, 2009). Moreira (2011) também busca construir um diálogo direto com a técnica a partir da discussão dos planos e ângulos de filmagem. Nesse sentido, a ênfase dos autores está muito mais na ideia de movimento das imagens cinematográficas do que em uma análise da narrativa propriamente dita.

Costa (2010) busca, a partir da discussão acerca do espaço narrativo de Heath (1976) pensar a construção do espaço filmico a partir da ideia de que este advém de um discurso espacial projetado pela e através da visão. Segundo a autora, tal discurso está repleto de significações e, nesse sentido, pode ser concebido enquanto um espaço imaginado que é representado. A posição adotada faz inúmeras referências a uma concepção lefebvriana do conceito de espaço uma vez que trata de práticas espaciais, representação do espaço e espaço de representação. Esses elementos foram problematizados por Lefebvre (1991) a partir das ideias de “espaço vivido”, “espaço percebido” e “espaço imaginado”.

A construção de Costa (2009) é interessante, também, na medida em que busca trazer a questão da visualidade, bem como, da percepção acerca dos espaços filmicos. Isso está em correlação direta com a ideia, bem como, com a relevância do problema do espectador. No mesmo sentido, a autora traz a discussão a questão de um “espaço de representação” que potencializa a estruturação geográfica das paisagens cinemáticas, bem como, a experiência dos espectador e, por extensão, a vivência do espectador (COSTA, 2009).

Aitken & Dixon (2006) também adotam uma posição lefebvriana para discutir o papel das espacialidades nos filmes. Entretanto, os autores apontam a investigação do espaço no Cinema deve, necessariamente, perpassar a reflexão acerca das representações espaciais filmicas. De acordo com os autores,

Na Geografia é comumente aceito que o espaço comprime múltiplas valências que influenciam sua produção, manipulação e

reprodução. Então, por exemplo, para um geógrafo estudar o trabalho de Quentin Tarantino não é suficiente simplesmente elaborar seu uso de paisagens móveis e parciais a partir de alguma perspectiva focada na automação. O pesquisador precisa explorar além da representação e colocar questões como: Por que aqui e por que agora? O que existe em nosso momento contemporâneo que permite a Tarantino praticar seu ofício? Como esse momento se relaciona com masculinidades e violências, bem como, como uma reciclagem de narrativas *pulp* anteriores? Quem apoia e torna público seu ofício?⁸ (AITKEN & DIXON, 2006, pp. 332)

Com os questionamentos que os autores propõem, fica claro sua ênfase em um processo mais amplo de criação do espaço no Cinema. Sua posição é concordante, então, com a do espaço cinemático o qual, se assim podemos afirmar, engloba e permite a construção dos espaços fílmico e narrativo uma vez que comporta todas as práticas que compõem a indústria cinematográfica. Todas as outras concepções de espaço em sua relação com filmes partem, necessariamente da noção de espaço cinemático e a postura adotada depende, em grande parte, aos interesses investigativos dos geógrafos.

É importante afirmar que o espaço geográfico dificilmente consegue escapar de sua materialidade. Isso não significa que ele é reduzido a ela. Ao contrário. Tal afirmação implicaria na negação de inúmeras problemáticas e reflexões desenvolvidas ao longo dos anos pelos geógrafos. Entretanto, esquecer o viés material do espaço acarreta no problema de perda de referencial, visto que também é impossível desconsiderar as vozes insistentes na ideia de que as dinâmicas sociais, culturais e políticas não ocorrem em um vácuo. Quando o conceito dialoga com os filmes sua materialidade ganha centralidade inquestionável a partir dos processos técnicos do Cinema. Os ângulos de câmera, os enquadramentos, as cores, a iluminação, a montagem dos cenários e escolhas de locações reais para filmagem estão embutidas na discussão espacial no Cinema.

O prazer do Cinema consiste, especialmente, na capacidade dos filmes de produzir suas próprias Geografias Cinemáticas. Essas geografias situam os espectadores em um espaço e tempo cinemáticos que são constantemente comprimidos e expandidos, mantendo ou subvertendo regras, valores, ideias sociais e até mesmo, a própria ideia de

⁸ Do original: "In geography, it is now commonly accepted that space comprises *multiple* valences that influence its production, manipulation and reproduction. So, for example, for a geographer to study the work of Quentin Tarantino it is not sufficient to simply elaborate his use of mobile and partial landscapes from some focused auteurian perspective. The researcher needs to probe beyond the representations and to ask questions such as why here and why now? What is it about our contemporary moment that enables Tarantino to practice his craft? How does that moment relate to masculinities and violence, as well as a recycling of earlier pulp narratives? Who supports and publicizes his craft?" (AITKEN & DIXON, 2006, p. 332). Tradução própria.

visualidade. Nesse sentido, seguimos em nossa reflexão pensando acerca da construção dos lugares cinemáticos.

O Cinema e o lugar cinemático

Uma das maiores contribuições dos geógrafos que pensam as construções dos lugares cinemáticos diz respeito a relação que criaram entre esta noção com a ideia de espaço filmico. Esse diálogo busca evidenciar os problemas das múltiplas representações e do domínio explicativo dos conceitos a partir dos filmes. Aitken & Zonn (1994) afirmam que o ritmo e a narrativa dos filmes transformam constantemente o espaço filmico em um lugar cinemático, o qual é responsável por significar o estado mental dos protagonistas. O lugar pode tornar-se, assim, uma metáfora, autenticando ou desconstruindo emoções e imaginários em uma grande variedade de circunstâncias.

O espaço filmico não pode ser concebido então, enquanto uma locação estática e fixa. Ele é dinâmico e cada de unir, de acordo com a percepção do espectador, a ação ao lugar. A questão passa a ser a de tornar claro para a audiência que determinada ação só poderia ocorrer nesse lugar particular que é construído para integrar e comportar tal prática. O ritmo, a estética e o poder comunicativo dos filmes deve ser considerado, sempre, a partir dessa dialética.

Pensando em uma escala de representação, o espaço filmico comporta e possibilita a criação de um lugar cinemático, uma vez que este último é delimitado pela imagem da tela. Na medida em que os personagens se deslocam pelo espaço do filme, lugares cinemáticos são construídos a partir do reposicionamento da câmera e do espectador (Figura 02). Entretanto, essa mobilidade deve ser lógica e amarrada a uma estrutura narrativa que seja capaz de garantir coerência rítmica ao filme, uma vez que se corre o risco de perder a unidade inteligível das sequências.

Heath (1981) afirma que a inteligibilidade das imagens em um filme depende da negação do espaço em benefício da exaltação dos lugares cinemáticos já que estes são responsáveis pelo fluxo e pela movimentação da narrativa. O autor parece não levar em consideração que a construção do espaço filmico é condição primordial e é capaz de significar, da mesma forma, as ações dos personagens ao longo do ritmo narrativo.

As espacialidades de um filme, ou a *mise-en-scène* propriamente dita, trazem questões relacionadas à continuidade, bem como, levam a considerar relações temporais que criam condições não-arbitrárias e pouco imediatistas. A ideia é a de compreender a composição e o ritmo de um filme em sua relação com as convenções narrativas, criando lugares que são importantes para a contextualização e reconhecimento da estrutura filmica. É a partir dessa ideia de espaço não-visível e, muitas vezes, da evocação de pontos icônicos de determinadas localidades, que torna-se possível contextualizar os espectadores e dar inteligibilidade às construções do lugar cinemático.



Figura 02. A evocação de ícones para construção do Lugar Cinemático.

Fonte: “O Poderoso Chefão II” (1974) - Direção de Francis Ford Coppola e “Para Roma com Amor” (2012) - Direção de Woody Allen

O diálogo com o conceito caro a Geografia Humanista levou Orueta (2003) a criação de um quadro comparativo (Quadro 01) que busca evidenciar as características positivas do lugar geográfico e do lugar cinematográfico.

Quadro 01. Características do Lugar Geográfico e do Lugar Cinemático

Lugar Geográfico	Lugar Cinemático
Real	Representação do real
Apreendido multisensorialmente	Apreendido somente pela visão
Homem é dono de sua capacidade de observação	Diretor conduz o olhar do espectador
Objeto de vivências e afinidades identitárias	Produção artificial de memórias e nostalgia filmica
Sem limites definidos; estabelecidos por indivíduos	Com limite marcado; fim da imagem na tela
Irreproduzível - não é possível sua exata multiplicação	Reproduzível - multiplicado em cópias
Inalterável em suas características	Alterável - produto da ação de produção digital
Imutável	Mutável - (des)montado em partes

Fonte: Adaptação própria de Orueta (2013)

É interessante apontar que em inúmeros momentos o autor faz menção as questões econômicas da produção cinematográfica. O lugar cinematográfico é produzido artificialmente, fruto da ação digital, pode ser montado e desmontado em partes para distribuição em cadeia, entre outros. De fato, o problema do lugar cinematográfico é discutido, principalmente, pelos geógrafos que analisam o cinema a partir de um viés econômico visto que a noção está amarrada a questão do realismo geográfico. É

interessante apontar que as condições econômicas e criativas que influenciam a produção leva a busca por alternativas no momento da filmagem.

Nesse sentido, Foucher (1977) aponta as “contradições geográficas” das produções que suplantam locações. O desafio é o de obscurecer a prática cinematográfica à audiência evitando que os espectadores rejeitem, mesmo que parcialmente, a sensação de descrença que é condição primordial para o desenvolvimento e sucesso da narrativa. O quadro a seguir traz alguns exemplos.

Quadro 02. As “contradições geográficas” - local da narrativa *versus* local da filmagem.

Título	Local da Narrativa	Local da Filmagem
Apocalypse Now (1979)	Vietnã	Filipinas; Republica Dominicana
Indiana Jones e a última cruzada (1989)	Iskenderun (Turquia)	Guadix (Espanha)
Capitão Conan (1996)	Massif de Sokol (Bulgária)	Danube (România)
Sete Anos no Tibete (1997)	Tibete	British Columbia (Canadá); Tirol (Austria); Mendoza (Argentina)
O Resgate do soldado Ryan (1998)	Praia de Omaha (França)	County Wexford (Irlanda)
O última Samurai (2003)	Japão	Nova Zelândia
O Segredo do Brokeback Mountain (2005)	Wyoming (EUA)	Alberta (Canadá)
O Ilusionista (2006)	Viena	Praga e Tábor (República Checa)

Fonte: Adaptação própria de Orueta & Valdés (2007)

Todos esses filmes apontados no quadro 02 criaram representações de lugares cinemáticos a partir da utilização de locações que se assemelhavam à proposta pela narrativa. De qualquer maneira, o lugar cinemático criado deve possibilitar o desenrolar da trama fílmica sem constrangimentos estéticos e, mesmo quando a locação da narrativa é a mesma locação da filmagem, o lugar cinemático é sempre uma representação. Ele só existe a partir do momento em que a câmera começa a capturar as imagens e nunca fora da estrutura narrativa uma vez que é o responsável por configurar e manter as significações identitárias e simbólicas imprescindíveis para o filme ser compreendido pela audiência.

O problema do lugar cinemático ainda não foi exaustivamente discutido pelos geógrafos e algumas lacunas permanecem abertas. Tais lacunas, como a influência da interrelação deste conceito com a noção de espaço, com a técnica cinematográfica e, mesmo, com abordagens que busquem considerar o processo através do qual os filmes criam significações particulares a determinados locais a partir da construção de lugares cinemáticos específicos são interessantes caminhos investigativos que podem ser seguidos.

O conceito de região, discutido pelos geógrafos que refletem acerca da potencialidade dos filmes (CLARKE, 1977; SCOTT, 1984) enquanto ferramentas pedagógicas no ensino de Geografia faz referência direta a ideia de meio, uma vez que é

problematizado enquanto um área que possui características próprias que a diferencia das demais. No mesmo sentido, o conceito também está entrelaçado às questões da criação do realismo geográfico, uma vez que, segundo os professores, os filmes deveriam ser capazes de representar fiel e verdadeiramente os aspectos de regiões distantes e dificilmente acessíveis. No mesmo sentido, o território é abordado em sua visão mais clássica pelos estudiosos do Cinema, ou seja, aquela do território do Estado-Nação. Na medida em que o conceito aparece em alguns textos de Cinema e Geopolítica, o conceito surge como possibilidade para trabalhar as questões de legitimação e de construção de identidades nacionais. De fato, o conceito de região e de territórios são os que menos foram desenvolvidos pelos geógrafos que utilizam o Cinema como base para criação de problemáticas de pesquisa.

Da Paisagem Geográfica as Paisagens Cinemáticas

Problematizada, principalmente, pelos geógrafos culturais, a noção de paisagem é a que, sem dúvidas, possui maior potencial visual e esse caráter pictórico vem sendo fortemente evocado pelos geógrafos (ROSE, 2001; GOMES, 2014). O conceito passou por inúmeras modificações ao longo de sua constituição e desde a ideia saueriana até as contribuições mais recentes com viés pós-modernista, a paisagem foi repensada e o alcance do conceito discutido, ampliado e questionado. Esse processo pode ser observado na bibliografia que discute as imagens em movimento na Geografia.

Lukinbeal (2005) afirma que a paisagem é o elemento básico para formação dos espaços cinemáticos, uma vez que ela confere significado aos eventos cinemáticos e posiciona as narrativas em uma escala e contexto histórico particular. De fato, o cinema e paisagem dividem um problema similar já que são, de um lado, formas de representação ou modos estruturados de visão e, de outro, são arenas que contém práticas e simbolizações.

Em suma, paisagens cinemáticas são criadas a partir dos locais onde as filmagens ocorrem e, nesse sentido, elas estão conectadas com determinadas práticas cinematográficas. Essas práticas estão correlacionadas diretamente com a ideia de função já que a ambivalência existente entre a forma do local e sua função são negadas pelos pesquisadores que utilizam a concepção em suas reflexões. É interessante comentar que a ideia de forma está na base do conceito de paisagem geográfica e ela é, da mesma maneira, elemento basilar nas reflexões que contemplam as imagens em movimento.

A paisagem cinemática pode ser subdivida em seis categorias essenciais, ou seja, seis maneiras através das quais os geógrafos utilizam o conceito para problematizar suas questões de pesquisa. O quadro abaixo sintetiza as principais características que a paisagem cinemática pode adquirir. Essa classificação foi feita tendo como base as próprias evocações dos autores.

Quadro 03 - Principais abordagens da Paisagem Cinemática.

N	Categoria	Características
1	Espaço	Área e ação
2	Lugar	Sentido de lugar; desenvolvimento da narrativa
3	Espetáculo	Apelo visual; imagens fantásticas
4	Metáfora	Características sociais; subjetividades
5	Trabalho e Função	Produto do Trabalho Humano; agente Social
6	Meio	Locação; realismo

Essas categorias representam as formas a partir das quais a paisagem cinemática é discutida pelos geógrafos. É importante atentar para o fato de que, por mais que apresentem diferenciações entre si, essas categorias caminham de mãos dadas uma vez que mantêm um vínculo inquestionável que exalta a forma que tais paisagens assumem no cinema. Nesse sentido, os geógrafos apontam que a paisagem cinemática pode atuar enquanto espaço, lugar, espetáculo, metáfora, meio e trabalho e função (AITKEN & ZONN, 1994; AITKEN & DIXON, 2002; LUKINBEAL, 2005).

A *paisagem como espaço* está diretamente correlacionada com a construção de representações genéricas do local da narrativa. Pode ser definida enquanto uma área a partir da qual a trama de um filme ocorre. Ela é constantemente transformada em um espaço de ação na medida em que descentraliza a importância imediata da locação. De acordo com Lukinbeal (2002), esse tipo de paisagem pode ser considerada enquanto a *mise-en-scène* propriamente dita uma vez que é totalmente refém das técnicas cinematográficas. São os ângulos e enquadramentos de filmagens que permeiam as discussões dos geógrafos que trabalham com a paisagem enquanto espaço.

É importante comentar que os pesquisadores (AITKEN & ZONN, 1994; AITKEN & DIXON, 2002; LUKINBEAL, 2005) estão sendo cada vez mais enfáticos na necessidade de considerar elementos específicos da técnica cinematográfica em suas discussões já que são tais elementos que são capazes de segurar a atenção da audiência e tornar o processo cinemático uma experiência genuína e credível. Os estudos que buscam compreender a forma a partir da qual os espectadores são posicionados com relação a imagem em movimento utilizam a paisagem como espaço para problematizar suas reflexões. Isso significa levar em consideração que o posicionamento da audiência em um ponto de vista particular não é inocente, ao contrário, releva a intencionalidade de evocar ou desviar a atenção de determinados objetos, situações a partir da construção de uma paisagem genérica.

Observando a história do Cinema, geógrafos como Rappaport (1980) discutem que os filmes do período mudo do cinema hollywoodiano construía paisagens que atuavam enquanto espaços. Segundo ele, isso se deve a utilização da paisagem, primordialmente, enquanto um palco no qual a ação ocorria. Lukinbeal (2005) apresenta uma posição contrária e defende que tais paisagens genéricas foram recorrentes após o advento do som e do surgimento dos grandes estúdios de filmagem, uma era marcada pela exaltação da artificialidade e da constrição espacial que durou cerca de três décadas.

Os principais exemplos relacionados a esse tipo de abordagem são cenas nas quais se observa a utilização do close-up em algum personagem acompanhado de um plano de fundo desfocado. Também observa-se a remoção da paisagem a partir do foco em um objeto específico ou mesmo, em linhas do horizonte com movimento relativamente rápida da câmera.

A concepção da *paisagem como lugar* está diretamente relacionada com a ideia de “sentido de lugar” (LUKINBEAL, 2005), referindo-se a locação onde a narrativa supostamente se desenvolve. A noção de realismo geográfico é central e, nesses casos, as locações são utilizadas para fundamentar a narrativa ficcional e encaixá-la nas características sociais, histórias e físicas necessárias. O realismo geográfico ao qual é feita referência nesse momento é o mesmo discutido por Lukinbeal (2002), ou seja, a prática estética de conectar um produto ficcional a uma locação adequada que proporciona sensação de coerência narrativa da audiência.

De acordo com Nietschmann (1993) existem quatro formas através das quais os filmes criam esse “sentido de lugar”. Em primeiro lugar, a narrativa se desenvolve de tal forma a possibilitar que os espectadores percebem e compreendam as várias escalas geográficas que estão percorridas ao longo da produção. Fazendo isso, a audiência nunca fica deslocada ou perdida no espaço da narrativa. A segunda forma está relacionada com a capacidade de alguns filmes de perpassar apenas representações icônicas dos locais. A partir da utilização de outros símbolos, tais produções conseguem tornar visíveis as complexidades e cotidiano do local de forma mais densa e isso permite, por consequência, a criação de uma identificação que resulta na maior inteligibilidade e reconhecimento do lugar.

A terceira e quarta forma de criação do sentido do lugar se relaciona com a própria ideia de que a paisagem pode ser tratada enquanto atriz coadjuvante na narrativa e não somente pano de fundo. Ou seja, o lugar escolhido para desenvolvimento da história é tão importante quanto as ações e eventos dos personagens. É um relação de pertencimento que implica na concepção de que tal narrativa não poderia ter ocorrida em outro lugar.

Alguns cineastas demonstram que o lugar pode ter um papel central no cinema. Filmes como *Manhattan* (1979) de Woody Allen, *Os Imperdoáveis*⁹ (1992) de Clint Eastwood e *O Desinformante*¹⁰ (2009) de Steven Soderbergh evidenciam a importância dessa ideia de paisagem como lugar e sua influência no decorrer da narrativa. A paisagem como lugar é geralmente retratada em *long-shots* nos quais a câmera possibilita ao espectador visualizar uma grande distância. Geralmente apresentadas no

⁹ Título original: *The Unforgiven*.

¹⁰ Título original: *The Informant*.

início do filmes ou em momentos estratégicos que existem a exaltação da paisagem, essas tomadas tendem a apoiar-se em ícones e estereótipos de lugares para estabelecer um mapa cognitivo da locação geográfica da narrativa.

Certamente, o sucesso dessas representações está balizado pela capacidade do espectador de compreender os ícones que são atribuídos a tal paisagem. Tal processo é facilitado pela repetição contínua de símbolos no cinema, televisão e outras mídias. Nesse sentido, determinadas paisagens acabam por criar um legado representacional o qual possibilita a construção e o estabelecimento de um forte vínculo entre a narrativa e a paisagem como lugar.

Higson (1987) afirma que, em alguns casos, a paisagem de um filme pode ser simplesmente um espetáculo, ou seja, ao belo e que é visualmente agradável. Combinando um grande número de elementos, essas paisagens podem ser algo fascinante, construídas para satisfazer o prazer voyeurístico da audiência. Elas também resultam, obviamente, de narrativas que por questões de coerência exigem a criação de uma *paisagem espetáculo*.

Seja devido a sua beleza, seja em razão da curiosidade e interesse que despertam, essas paisagens fantásticas têm em sua base constitutiva a criação de um forte apelo visual na audiência. As ideias de escopofilia e topofilia combinam-se de forma satisfazer quando essas paisagens são retratadas na tela. Exemplos clássicos são encontrados, geralmente, em um gênero cinematográfico específico: filmes de fantasia.

A paisagem espetáculo traz consigo, além de reflexões estéticas, discussões acerca das relações de poder e os geógrafos concentram-se na investigação do que é considerado belo, quem olha e sobre o que, especificamente, olha-se. Os trabalhos desenvolvidos por Mulvey (1975) e Hanson (1990; 1991) buscam compreender a construção do regime escópico construído por Hollywood. De acordo com Mulvey (1975) o charme e o *glamour* dos filmes hollywoodianos são provenientes de uma série de técnicas que manipulam o meio para estabelecer significados que criam sentimentos de escopofilia na audiência.

Para Hanson (1990), a câmera controla o olhar da audiência a partir da articulação detalhada de significações, bem como, ao incluir os espectadores no filme a partir da dinâmica de antecipação e frustração de seus desejos voyeurísticos. A noção de espetáculo é, então, baseada em uma construção imagética que é ilusória e submerge o espectador em uma relação específica de visualização.

A ideia de espetáculo no cinema traz à tona considerações estéticas da imagem e os geógrafos discutem que tais imagens produzem um efeito no espectador de uma maneira mais percentual do que propriamente intelectual (AITKEN & ZONN, 1994). Com o surgimento de novas tecnologias na indústria cinematográfica, cada vez mais cineastas estão optando por essa forma da paisagem cinemática, sempre levando em consideração, obviamente, a coerência e as necessidades da estrutura narrativa.

Para compreender a *paisagem metáfora* é importante considerar que a imagem que é apresentada na tela possui algumas características gerais. Primeiramente, pode-se apontar que a imagem desenvolve uma relação dialética com o espectador a partir da criação de um complexo afetivo-intelectual. Isso significa que, por mais que o cineasta seja responsável pela criação de grande parte dos significados os quais a imagem em movimento transmite, parte dessa significação é feita a partir do contato destas com a audiência. Colocando de outra forma, é possível afirmar que tudo que é mostrado na tela possui um significado e seu sentido torna-se ainda mais profundo no momento em que torna-se visível e em contato com os espectadores.

Essas significações que são criadas surgem na Teoria do Cinema a partir da ideia de metáforas, uma das principais ferramentas a partir das quais o cineasta confere simbolização ao filme. Martin (2011, p. 104) afirma que a metáfora filmica é uma, “[...] justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme.” Segundo o autor, existem em geral três tipos¹¹ principais de metáforas filmicas: (1) plásticas; (2) dramáticas e; (3) ideológicas. Entretanto, será a dominante psicológica e dramática que dará a metáfora sua tonalidade extra.

Nesse sentido, as paisagem cinemáticas podem ser criadas para apoiar e/ou retratar a condição mental de um personagem. A partir da manipulação espacial é possível construir uma paisagem que seja capaz de demonstrar características sociais, bem como, reforçar aspectos subjetivos do personagem para o espectador (ESCHER, 2006). A paisagem metáfora é capaz de criar um vínculo entre o personagem e o local no qual a narrativa se desenvolve já que significados e ideologias são incorporados a paisagem (DURGNANT, 1965).

As metáforas cinemáticas também podem ser consideradas enquanto dispositivos retóricos ou tropos literários. Um exemplo clássico é a tristeza de uma personagem ser representada por uma paisagem chuvosa, bem como, a utilização de uma paisagem desértica para representar a localização do mal ou demonstrar conflito mental e insegurança. O filme *Lawrence da Arábia*¹² (1962) de David Lean é o exemplo mais comumente utilizado, já que evidencia claramente a relação entre a vivência do personagem no deserto e sua situação psicológica (KENNEDY, 1994).

¹¹ As metáforas plásticas baseiam-se em uma analogia entre a estrutura psicológica e o conteúdo representativo da imagem. As metáforas dramáticas desempenham um papel direto na ação uma vez que proporcionam um elemento explicativo para a condução da narrativa. Por fim, a finalidade das metáforas ideológicas é criar na consciência do espectador uma ideia que não pode ser facilmente percebida durante a ação do filme (MARTIN, 2011).

¹² Título original: Lawrence of Arabia.

Nesse sentido, é possível afirmar que a paisagem metáfora baseia-se na criação de determinados estereótipos sobre os locais os quais associam características comportamentais, culturais e, também, ambientais a lugares específicos. Johnston *et.al.* (2000) discute que as metáforas são capazes de estruturar paradigmas na medida em que constroem formas comuns de visualização da paisagem para um grupo social ou cultural. A paisagem então, passa a ser vista enquanto o local onde significados são contestados e negociados.

A *paisagem como trabalho e função* é herdeira, principalmente, das proposições de Mitchell (2000). Segundo o autor, a noção de paisagem é duplamente um trabalho - produto da atividade humana que é capaz de prender sonhos, desejos e injustiças do sistema social - e uma função - algo que tua enquanto um agente social no desenvolvimento de um local.

De acordo com Aitken & Dixon (2006), os filmes britânicos das décadas de 1950 e 1960, também chamado de *kitchen sink*, são um ótimo exemplo desse tipo de abordagem da paisagem. Contrastantes com os filmes hollywoodianos que produzem fantasias melodramáticas a partir processo de produção altamente controlado, os filmes britânicos focam no cotidiano da classe trabalhadora evidenciando uma paisagem que acaba por desestimular o personagem que busca por ascensão em um ambiente urbano comumente desolador, violento e injusto. Nesses casos, a paisagem trabalha e funciona a partir da criação de um processo de desânimo para os personagens.

Outros trabalhos também discutiram a *paisagem enquanto trabalho e função*. A reflexão de Kirsch (2002) sobre o filme *Pulp Fiction - Tempos de Violência*¹³ (1994) se remete a uma paisagem que trabalha para impedir a construção de um ponto espacial fixo e estável. O cineasta continuamente busca desconectar emoções e violência a partir de um mundo em constante movimento no qual a paisagem parece não ter nenhuma relevância. Segundo o autor,

Os espaços de *Pulp Fiction* não são objetos da tradicional análise geográfica. Como o mundo que passa e é pouco visível pelas janelas do carro de Jules e Vincent, ele é um filme virtualmente sem paisagens. Quase não existe tempo em *Pulp Fiction* para o tradicional e para visões bem ordenadas da perspectiva geográfica que servem para atribuir sentido ao lugar ou fixar um quadro referencial de moral a partir da composição de cenas visuais relativamente estéticas¹⁴. (KIRSCH, 2002, p. 33)

¹³ Título original: *Pulp Fiction*, direção de Quentin Tarantino.

¹⁴ Do original: "The spaces of *Pulp Fiction* are not the stuff of traditional geographical analyses. Like the world scrolling by but rarely visible outside Jules and Vincent's car window, it is a film virtually without

Nessa concepção, a paisagem apresenta uma função explícita durante a narrativa e auxilia o cineasta a criar representações instáveis como no caso do filme *Pulp Fiction* ou como símbolo pós-moderno que desorienta e desconstrói o personagens a partir de sua vivência em inúmeras localidades ao longo da narrativa, como observado por Jameson (1992) em sua reflexão sobre o filme *Pesadelo Perfumado*¹⁵ (1979).

Por fim, observamos a *paisagem como meio*, uma das formas mais simples de diálogo entre a Geografia e o Cinema na medida em que implica a consideração da paisagem enquanto o meio a partir do qual as ações se desenvolvem. Isso não implica que são meros planos de fundo, mas sim, são concebidas enquanto o meio que possibilita a visualização de determinadas formas e práticas sociais.

Essa abordagem foi predominante nos primeiros estudos sobre Cinema e Geografia e apresenta, certamente, uma clara influência saueriana na medida em que a morfologia da paisagem é retratada nos filmes a partir da sua conexão com aspectos culturais. O realismo cinematográfico também tem força nessa concepção de paisagem já que o meio demonstra com acuidade as práticas culturais de determinados grupos as quais encontram-se impressas nas *paisagem meio*.

Por fim, é imprescindível compreender que cada uma dessas construções teóricas da paisagem cinematográfica possui suas próprias características que as diferenciam das demais concepções, entretanto, isso não significa que uma paisagem concebida enquanto lugar também não pode ser abordada enquanto uma paisagem metáfora ou espetáculo. Ao contrário da hierarquização que observamos com relação ao conceito de espaço, a noção de paisagem responde a uma dinâmica diferenciada. Cada uma dessas noções de paisagem está contida dentro da outra e sua forma de abordagem depende, antes de tudo, da intenção de pesquisa do geógrafo.

Considerações Finais

A partir do desenvolvimento de uma interação entre os geógrafos e as imagens em movimento do Cinema, inúmeros avanços foram alcançados. Um dos mais importantes deles pode ser encontrado quando observamos as transformações que três conceitos essencialmente geográficos sofreram no momento em que foram utilizados pelos pesquisadores para problematizar filmes e documentários.

landscapes. There is almost no time in *Pulp Fiction* to the tradicional, well-ordered views of the landscape perspective that serve to set meaning in place or fix a moral frame of reference through the composition of relatively static visual scenes.”

¹⁵ Título original: *The Perfumed Nightmare*.

O espaço torna-se o espaço cinemático que comporta os espaços fílmicos e narrativos, cada qual contendo premissas e bases analíticas específicas. O lugar geográfico passa a ser chamado de lugar cinemático e contempla ideias de significação e simbolização. Por fim, a paisagem ramifica-se e propõe-se a explicar a criação de metáforas, de espetáculos, de meio, de função, sentido de lugar e ação. Sem dúvidas, tais reflexões foram impulsionadas pela vontade dos geógrafos em criar um leque conceitual o mais coerente possível para suas abordagens.

Sendo assim, a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar - geográficos por excelência - a partir de um viés cinematográfico gera algumas conclusões tão importantes quanto interessantes. Em primeiro lugar, esse conceitos dividem elementos que os caracterizam. Isso significa que não é apenas o conceito de espaço que dialoga e pode ser apreendido a partir das noções da técnica cinematográfica, por exemplo. Como apontou-se anteriormente, a ideia de lugar cinemático, bem como, a paisagem cinemática apresentam uma relação íntima com a linguagem cinematográfica.

Em segundo lugar, esses conceitos se justapõem e isso implica na consideração imperativa da vontade e dos objetivos do pesquisador na escolha de uma abordagem específica para construir sua reflexão. O mesmo filme pode ser analisado a partir da ideia de paisagem cinemática, de espaço fílmico e de lugar cinemático. É importante apontar, nesse sentido, que uma opção não deve ser considerada superior a outra, ao contrário. Elas são totalmente direcionadas pelos objetivos de pesquisa e devem ser consideradas enquanto possibilidades que compõem um *hall* mais amplo.

A aproximação da Geografia com o Cinema trouxe discussões que não eram realizadas previamente pelos geógrafos. A identificação de tais reflexões demonstra a criação de um universo de coerência, bem como, o trabalho teórico dos geógrafos que buscaram desenvolver tais noções revela a preocupação de criar reflexões puramente geográficas para, nesse caminho, fortalecer a legitimação dos estudos de Cinema na Geografia. Tais tentativas são extremamente importantes já que resultaram na produção de um conhecimento geográfico diferenciado, original e audacioso. No mesmo sentido, elas impactam no escopo teórico da Geografia enquanto disciplina uma vez que tais teorias viajam e acabam sendo incorporadas por geógrafos que discutem temáticas diferenciadas, mas similares.

Referências

- AITKEN, S. I'd rather watch the movie than read the book. *Journal of Geography in Higher Education*, v. 18, n. 03, 1994.
- AITKEN, S; DIXON, D. Imagining geographies of film. *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.
- AITKEN, S; ZONN, L. Re-representing the place pastiche. In: AITKEN, S; ZONN, L. *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.

- ALVARENGA, A. L. A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos. *Espaço Aberto*, v. 01, n. 02, 2011.
- AUMONT, J. et. al. A estética do filme. Rio de Janeiro: Papyrus, 1995. AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e Cinema. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- BARTHES, R. The reality effect. In: BARTHES, R. *The rustle of language*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- CHRISTOPHERSON, S; STORPER, M. The city as studio; the world as backlot: the impact of vertical disintegration on the location of motion picture industries. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 04, n. 02, 1986.
- CHRISTOPHERSON, S. Flexibile specialization and regional industrial agglomerations: the case of the U.S. Motion Picture Industry. In: *Annals of the American Association of Geographer*, v. 77, n. 01, 1987.
- CLARKE, M. J. Geographical film in higher education - some problems of application. *Journal of Geography in Higher Education*, v. 01, n. 01, 1977.
- COE, N. M. The view from the West: embeddedness, inter-personal relations and the development of an Indigenous film industry in Vancouver. *Geoforum*, v. 31, n. 04, 2000.
- COOPER, M. *Narrative Spaces*. In: *Screen*, v. 43, n. 02, 2002.
- CORRÊA, R. L. Espaço - um conceito chave da Geografia. In: CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C; CORRÊA, R. L. *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- COSTA, M. H. B. e V. da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. *Espaço e Cultura*, n. 13, 2003.
- COSTA, M. H. B. e V. da. Cinema e arquitetura: percepção e experiência do espaços. In: *Revista Cidades*, v. 05, n. 07, 2008.
- COSTA, M. H. B. e V. da. Espaços de subjetividade e transgressão das paisagens filmicas. In: *Pro-Posições*, v. 20, n. 03, 2009.
- COSTA, M. H. B. e V. da. Construções culturais: representações filmicas do espaço e da identidade. In: *Entre-Lugar*, v. 01, n. 02, 2010.
- DITTMER, J. American Exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 cinematic superhero boom. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 29, n. 01, 2011.
- DURGNANT, R. Movie Eye. In: *Architectural Review*, n. 137, 1965.
- ESCHER, A. The geography of cinema: a cinematic world. In: *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.

FIORAVANTE, K. E. *Geografia e Cinema: a produção cinematográfica e a construção do conhecimento geográfico*. 2016. Tese. Doutorado em Geografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 21 de março de 2016.

FIORAVANTE, K. E; FERREIRA, L. F. G. Ensino de Geografia e Cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, v. 06, n. 12, 2016.

FORD, L. Sunshine and Shadow: lighting and color in the depiction of cities in film. In: AITKEN, S; ZONN, L. *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.

FOUCHER, M. Du Désert, paysage du wester. *Hérodote*, n. 07, 1977.

GOMES, P. C. da C. *A condição urbana*. Ensaios de Geopolítica da Cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GOMES, P. C. da C. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: MENDONÇA, Francisco; SAHR, Sicilian Luiza Lowen; SILVA, Marcia. *Espaço e Tempo: complexidades e desafios do pensar e do fazer geográfico*. Curitiba: Ademadan, 2009.

GOMES, P. C. da C. *O lugar do Olhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

GOLD, J. R.; WARD, S. V. We're going to do it right this time: cinematic representations of urban planning and the British new towns, 1939 to 1951. In: AITKEN, S; ZONN, L. *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.

HANSON, M. Adventures of Goldilocks: spectatorship, consumerism and public life. In: *Camera Obscura*, n. 22, 1990.

HANSON, M. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HEATH, S. Narrative Space. *Screen*, n. 17, 1976.

HEATH, S. *Questions of Cinema*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1981.

HIGSON, A. The landscape of television. *Landscape Research*, n. 12, v. 03, 1987.

JAMESON, F. *The geopolitic aesthetics: cinema and space in the world system*. New York: Bloomington, 1992.

JONES, L. A geopolitical mapping of the post 9/11 world: exploring conspiratorial knowledge through Fahrenheit 9/11 and The Manchurian Candidate. *Aether - Journal of Media Geography*, v. 03, n. 01, 2008.

KENNEDY, C. The myth of heroism: man and desert in Lawrence of Arabia. In: AITKEN, S; ZONN, L. *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.

KENNEDY, C; LUKINBEAL, C. Towards a holist approach to geographic research on film. *Progress in Human Geography*, v. 21, n. 01, 1997.

KIRSCH, S. Spectacular violence, hyper geography, and the question of alienation in Pulp Fiction. In: CRESWELL, T; DIXON, D. *Engaging film: geographies of mobility and identity*. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.

LEFEBVRE, H. *The Production of space*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.

LUKINBEAL, C. Teaching historical geographies of American film production. *Journal of Geography*, v. 101, n. 06, 2002.

LUKINBEAL, C. The rise of regional film production centers in North America. *GeoJournal*, v. 59, n. 04, 2004.

LUKINBEAL, C. Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geography*, v. 23, n. 01, 2005.

LUKINBEAL, C. Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania. *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.

MACDONALD, Gerald. Third Cinema and the Third World. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.

MARTIN, M. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

METZ, C. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MITCHELL, D. *Cultural Geography: a critical introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

MOREIRA, T de A. A dimensão espacial nos filmes. In: *Revista de Geografia*, v. 28, n. 02, 2011.

MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. In: *Screen*, n. 16, v. 03, 1975.

NAME, L.; FREIRE-Medeiros, B. Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo. *Estudos Históricos*, v. 01, n. 31, 2003.

NATTER, W. "We just gotta eliminate'em": on whiteness and film in Matewan, Avalon, and Bulworth. In: CRESWELL, T; DIXON, D. *Engaging film: geographies of mobility and identity*. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.

NIETSCHMANN, B. Authentic, State, and Virtual Geography in film. *Wide Angle*, n. 15, v. 04, 1993.

OLIVEIRA JUNIOR, W. M. de. Personagens na chuva: dois ensaios a partir do filme Blade Runner. *Pro-Posições*, v. 16, n. 02, 2005.

ORUETA, A. G. La industria cultural y los grupos multimedia en España, estructura y pautas de distribución cinematográfica en España. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, v. 25, 2005.

ORUETA, A. G; VALDÉS, C. M. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n. 47, 2009.

POWER, M; CRAMPTON, A. Reel Geopolitics: cinemato-graphing political space. *Geopolitics*, v. 10, n. 02, 2005.

RAPPAPORT, M. Mark Rappaport on place. *Framework*, n. 13, 1980.

ROSE, G. *Visual Methodologies*. An introduction to the interpretation of visual materials. Trowbridge: Cromwell Press, 2001.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, A. N. G. A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer. *Espaço e Cultura*, n. 25, 2009.

SCOTT, A. J. Territorial reproduction and transformation in a local labor market: the animated film workers of Los Angeles. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 02, n. 03, 1984.

Karina Eugênia Fioravante

Bacharel em Geografia (2008) e Mestrado em Gestão do Território (2011) pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Doutorado em Geografia (2016) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Gestão do Território pela Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Endereço: Av. Carlos Cavalcanti, nº 4748, Uvaranas, CEP 84.030-900, Ponta Grossa, PR.

E-mail: karina_frr@hotmail.com

Recebido para publicação em novembro de 2016

Aprovado para publicação em junho de 2017