

O USO POLÍTICO DAS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS NA GEOGRAFIA

Resumo: Este artigo tem proposta geral apresentar os diálogos e os enclaves epistemológicos entre geografia e cinema. O objetivo é discutir os usos das imagens pela geografia e vice versa. A metodologia utilizada consiste na análise e investigação de artigos que versam sobre a temática, trazendo como fonte primária o filme Cidade de Deus. Os resultados em conclusões deverão ser discutidos no próprio evento. Contudo, o que se pode adiantar acerca das conclusões é que existem erros recorrentes referentes ao aprisionamento dos conteúdos em conceitos e formas de entendimentos previamente estabelecidos e a ausência de reflexões sobre as possíveis passagens e diferenciações que valorizassem a linguagem geográfica e a linguagem cinematográfica.

Palavras-Chaves: Geografia, cinema, imagem, tensões, diálogos

Autor: Arthur Pereira Santos Instituição: UFF - Universidade Federal Fluminense

Email: arthurgeouff@yahoo.com.br

Os usos do cinema pela geografia e, vice-versa, vêm acontecendo de forma desconexa e sem uma reflexão prévia sobre os entraves e percalços que povoam essa zona limiar e as metodologias a serem adotadas. É como se o trabalho sobre geografia e cinema fosse uma grande novidade ou tivesse na moda sendo, por isso, passível de uma construção totalmente livre da discussão de questões que aprofundem o campo da epistemologia, ou mesmo da ontologia geográfica. Os teóricos e pesquisadores têm caído no problema da utilização arbitrária da arte pela ciência, criando aproximações que visam identificações que sirvam de meros apêndices para a pesquisa ou operando via esquecimento das diferenças que colocam em movimento de tensão constitutiva estas experiências. E ainda que se aproximem procurando entender o que tem de geográfico no cinema, ou o que tem de cinemático na geografia, são, sobretudo, marcados pela ausência de problematizações acerca da diferença e dos extremos que nutrem a experiência geográfica e cinematográfica.

Muitos são os trabalhos que versam sobre a geograficidade, notadamente restringindo as análises à utilização de um conceito geográfico dentro do filme. Outros trazem a preocupação com o conteúdo geográfico, destacando as formas de organização do espaço "real" na "tela representada". Tratamentos que visam uma aproximação, mas paradoxalmente se afastam da experiência estética proporcionada pelo filme e que reduzem o geográfico a uma cópia, reproduzindo algumas dicotomias que qualificam a realidade como "a verdade" e a ficção como "a cópia", o que aparece como um pseudoproblema para a percepção do geográfico e do cinematográfico. Moreira (2007, p. 105) nos ajuda a entender essa dinâmica: "raramente nos damos conta de que em cada canto trabalhamos com as coisas reais a partir de suas ideias. Isto é, com a representação do real. Por isso que tomamos a ideia pela realidade, a ideia da coisa pela coisa, confundindo a leitura com a própria coisa." Apesar de existirem dobras ou passagens que refazem essa relação, grande parte dos trabalhos dos geógrafos, revelam a confusão entre os usos do espaço

geográfico do espaço cinematográfico, esquecendo que ambos possuem dimensões concretas particulares que, por ora se separam por ora se confundem. Ficamos na confusão.

Para fins de elucidação da mixórdia entre geografia e cinema foi necessário operar um desvio, e analisar alguns dos principais trabalhos publicados sobre o tema nas últimas duas décadas, destacando os aspectos referentes às formas de tratamento do cinema pela geografia brasileira, com alguns enxertos dos trabalhos estrangeiros e do tratamento da geografia pelo cinema que fizeram parte da sua construção. Não se buscou nenhum tipo de taxação ou classificação pormenorizada, mas apenas uma maneira hermética de entender essa problemática, por meio da análise discursiva, na busca de entrever segundo que regras os enunciados e os trabalhos sobre geografia e cinema vêm sendo construídos? O que buscam os geógrafos ao trabalharem com cinema?

Dois grupos de trabalhos foram encontrados: os que faziam aproximações entre geografia e cinema, tentando por ora desvendar o teor ontológico da geografia e do cinema e visando criar uma epistemologia própria para este campo de diálogos. E outros que partiam diretamente para o uso da geografia pelo cinema e vice-versa. Construimos o esquema ao final dessa parte que para fins de elucidação do diálogo e das tensões entre as duas linguagens, através organização das ideias presentes nos trabalhos analisados em termos de usos, percalços e passagens.

A primeira forma de uma utilização e, talvez, a mais recorrente, é o *uso ilustrativo* das obras para exposição dos conteúdos geográficos. Nesse aspecto, temos o emblemático exemplo da projeção do filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, para falar da Revolução Industrial. Campos (2006) e Rodrigues et al (2012) realizaram trabalhos com esse escopo teórico, fazendo uma seleção de filmes a serem trabalhados na escola relacionando-os a determinados conteúdos geográficos. A análise dos filmes escolhidos por Campos (ibidem) permitiu a identificação dos problemas decorrentes dessa prática, apresentar-se-á dois dos seus exemplos.

Um dos temas e conteúdos trabalhados foi às migrações no Brasil, para o qual foi selecionado o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. É notória a importância dos estudos migratórios para a geografia brasileira e o filme mostra de maneira singular esta dinâmica, através do percurso de Macunaíma, personagem interpretado por Grande Otelo e por Paulo José, pelas paisagens florestadas do interior até a chegada na metrópole no litoral. É preciso, por outro lado, que o professor-pesquisador da geografia reconheça o potencial indeterminado desta obra e os limites desse enfoque, a depender da forma como aconteça o seu desdobramento. O ponto nevrálgico a ser destacado e que revela o uso ilustrativo do cinema pela geografia é a escolha do próprio tema das migrações como elemento central constitutivo desta narrativa. A discussão exclusiva sobre migração no filme pode reduzir os aspectos referentes à geograficidade do Macunaíma à ilustração da saída do campo para cidade, ou a passagem do rural ao urbano, por meio dos apontamentos da mudança de cenário da floresta para a grande cidade. Nesta proposta de

leitura, o espaço apareceu como apêndice e a paisagem serviu no filme como um mero trampolim didático.

Este problema aparece de forma similar no tratamento da geografia pelo cinema. A principal forma de utilização do "geográfico" dos filmes é a constituição dos cenários e ambientes narrativos, o que Medeiros (2005) vai chamar de geografia da imaginação cinematográfica. A autora analisa os modos de utilização da cidade do Rio de Janeiro nos filmes, conferindo destaques ao cenário como elemento que "rouba" o protagonismo nas tramas, manifestos na reiteração dos "cartões-postais" recorrentes nos planos da cidade e na estetização da pobreza, que tem a favela como lócus principal de enquadramento. Ambos promovendo os símbolos que fazem do Rio a Hollywood brasileira.

A análise feita por Ivana Bentes (2007), dos sertões e das favelas brasileiros, revela e reafirma a utilização, preconizada anteriormente, da paisagem como fetiche da trama. O sertão é retratado sob o monopólio do imaginário da semi-aridez e da seca denunciados por Maciel (2001), envolto por imagens que "naturalizam" e tipificam a miséria na dinâmica ambiental, elementos que se contrapõe, por exemplo, a estética presente em *Vidas Secas*, que amplia os horizontes de percepção da realidade a partir da saga da família e do Sol que rasga aquela paisagem. Os problemas decorrentes da produção das imagens do sertão são trespassados pela naturalização da miséria ou pela folclorização dos seus personagens e paisagens, tal como afirma Bentes (Ibidem) fazendo um cruzamento do arcaico e do moderno, num sertão verde, estilizado e glamouroso, como aparece no filme *Baile Perfumado*, de Lício Ferreira e Paulo Caldas.

A favela também aparece como objeto de destaque nas reproduções técnicas da cidade e como nicho altamente rentável do mercado cinematográfico. Segundo Leite (2000, p.49), "desde meados dos anos 50, com *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, as favelas estão presentes no moderno cinema brasileiro, abordadas algumas vezes como cenário, outras, como tema." Moreira (2011) fez um levantamento de 25 (vinte e cinco) filmes que falavam sobre a favela, dentre os quais, apenas três contaram com a participação dos moradores à frente das filmagens. O que aponta para o olhar de sobrevoos que tem predominado na representação deste espaço e pode ser visto nas duas principais tomadas da câmera de fora (do asfalto) para dentro da favela e da favela para fora, geralmente com destaque para um conjunto paisagístico como planos de fundo da imagem que marca a diferença entre dois mundos distintos. Cabendo à indagação: quais critérios são adotados na produção dessas imagens? Qual é a rede de significados que elas simbolizam?

Os recursos utilizados para construção dos imaginários são a exaltação da pobreza e da violência e, por outro lado, do hedonismo e dos aspectos carnavalescos dos seus personagens, ou ainda, o modo de construção dos ambientes internos na sua relação com o "mundo fora da favela". Estes elementos foram trabalhados na análise do filme *Cidade de Deus*, por Oliveira Jr. (2005), que refletiu sobre a forma como os lugares narrativos eram representados, por Martins (2007), que

trabalhou a temática da violência presente no ambiente da favela e por Bentes (2007), que mostrou como o universo fechado da favela não tinha relação com o espaço fora dos seus limites. Uma passagem do artigo de Diken (2004) expressa à influência que o filme causou no exterior, ao dizer que: "Cidade de Deus é quase 'um país independente' (Karten, 2003), ou, uma "zona selvagem" caracterizada por uma sociedade civil em colapso e fraco 'processo civilizatório.'"¹

O que no cinema aparece como cenário, representando o espaço dentro e fora da tela, pode torna-se um fetiche pelo modo como os cineastas apropriam-se e transformam o espaço num componente significativo da trama. Daí decorre a perda simbólica referente ao teor geográfico da obra, ou sua redução ao suporte dos acontecimentos fílmicos, pensados aqui, sobretudo, pelo modo como as paisagens são veiculadas. Os filmes, nesse sentido, contribuem para a venda e criação do consumo imediato das paisagens.

Além dos usos ilustrativos do cinema pela geografia e vice versa, outro modo de operação aparece com maior sutileza no *uso problematizante* dos filmes.

Esta forma de utilização do cinema pela geografia pressupõe o desenvolvimento de um problema objetivo que pode ser encontrado dentro da obra. O que aparentemente não significaria um mau uso. Por exemplo, trabalhar o problema da violência no filme Cidade de Deus seria coerente com a proposta da obra. Entretanto, o que acontece na maior parte das vezes é a projeção de significados e informações previamente construídas pelo intérprete que se utiliza de conceitos e conteúdos científicos para problematizar a violência da cidade do Rio de Janeiro em geral. O que constitui uma operação arbitrária que não visa entender quais são as exigências que a própria obra teria diante do público, desvalorizando suas singularidades e seu potencial estético e geográfico. A elucidação desse problema pode acontecer mediante a análise de dois artigos.

O artigo *Geografia e Cenários Fílmicos: Uma Discussão Acerca da Espacialidade Carcerária a Partir do Filme Carandiru (2003)*, de Fiorante (2011), teve como principal objetivo trazer uma discussão acerca da espacialidade carcerária em geral a partir do filme *Carandiru*, de Hector Babenco. A autora utilizou o conceito de poder de Foucault (1988) e de metrópole de Souza (2000) e tentou ver como eles se aplicavam a realidade do presídio. Duas citações podem ajudar a entender a fragilidade dessa abordagem:

"Há uma série de formas de exercício de poder que se sobrepõe umas as outras em feixes de relações cruzados. São *as regras formais* do cárcere, dos agentes penitenciários, do direito penal e assim por diante, que somam - se com *as regras* da vida cotidiana do cárcere. Nessa perspectiva, *não há níveis hierárquicos* (grifo nosso), mas mesclas de relações de diferentes características que se cruzam e interpõem. Ainda segundo as ideias de Foucault (1988), não devemos procurar a existência de um ponto central, um

¹ "City of God is almost "an independent country" (Karten 2003), or, a "wild zone" characterized by a collapsing civil society and weak "civilizing process" (Diken, 2004)

foco único de soberania de onde se emana o poder. Muito pelo contrário. O poder está em toda parte, provém de todos os lugares, sendo o suporte das correlações de força, as quais devido a sua desigualdade induzem continuamente a novas configurações de poder, sempre localizados e instáveis." (Fiorante, 2011 p. 12)

"M. L. de Souza (2000) discute que o tráfico de drogas é hoje uma das maiores problemáticas relacionadas às metrópoles brasileiras. O geógrafo discute que essa prática é permeada por relações de poder que dividem os sujeitos envolvidos em *funções hierarquizadas*. *Carandiru demonstra isso* (grifo nosso) quando nos traz o personagem de Zico, importante traficante que controla a dinâmica dentro do espaço carcerário e de Majestade, presidiário responsável pelo processo de divisão da droga." (Ibidem, p. 15)

É possível perceber a existência de relações de poder e seu caráter constitutivo da espacialidade do cárcere, mas entendê-lo como algo exclusivo das regras internas torna-se uma operação generalizante e ainda sem uma referência explícita a obra. A autora estava falando do filme, dos cárceres brasileiros ou de todo cárcere no mundo? Por conseguinte, quando buscou a relação direta com a obra, por meio do entendimento das relações de poder presentes em *Carandiru*, acabou contradizendo a assertiva que dizia que não havia níveis hierárquicos o que, por si só, já seria questionável ao tratar-se de um presídio. E, ainda, trouxe outra questão demasiadamente abrangente, como a do tráfico de drogas nas metrópoles, para tecer um comentário desse processo reduzindo-o a dinâmica interna daquele presídio. O uso problematizante do filme *Carandiru* tocou em pontos gerais da obra, mas não desdobrou seu potencial imanente, utilizando-se de questões muito abrangentes para tratar daquele espaço, sem o cuidado de entender as singularidades geográficas presentes tanto no filme como na cidade.

Outro artigo intitulado *Urbanização e Violência a Partir do Livro e do Filme Cidade de Deus*, de Sergio Martins (2007) teve como objetivo fazer uma análise da violência urbana e problematiza-la a partir do filme *Cidade de Deus*. O autor fez uma análise apurada da violência, levantou alguns questionamentos sobre o papel do Estado e das políticas públicas nas favelas e propôs algumas soluções para os problemas. Contudo, as relações que estabeleceu entre filme e realidade foram excessivas no que diz respeito ao tratamento do filme como um retrato fidedigno da realidade e as digressões sobre os problemas relacionados à violência urbana são demasiadamente extensas, perdendo o fio condutor que tensionaria esse diálogo, tal como poder ser visto nas passagens abaixo:

"A instituição democrática da sociedade exige a deslegitimação do Estado (bem como do próprio capital) através da ampliação do campo de atividades sobre o qual podem e devem ser feitas escolhas políticas. Fazer com que a democracia seja ato social, irrigando as demais esferas da vida, exige que a sociedade retome a prerrogativa de auto-instituir-se, retome a autonomia para reencontrar a iniciativa e a criatividade apropriadas para reapropriar-se do controle das condições sociais e

históricas de existência e do sentido e finalidade a lhes serem conferidos, pois a democracia consiste em assumir seu próprio movimento, encontrar sua existência própria, libertando-se das formas que a aprisionam. Considerada nessa perspectiva, a cidadania constitui uma última fronteira para além da qual os fundamentos da ordem social estariam ameaçados. Em suma, a cidadania melhora, mas não transforma a vida! *Isso posto, voltemos a Cidade de Deus [...].* (Martins, 2007, p. 40) (grifo nosso)"

"Por fim, e continuando a confiar nessa elaboração teórica, resta sublinhar que, a partir da perspectiva aristotélica, a violência é um movimento antinatural ou contrário à natureza de algum ser ("A natureza é a *essência* de um ser, aquilo que o faz ser o que ele é e que nele permanece quando passa por transformações" (CHAUÍ, 2006: 121), constituindo um "obstáculo ou impedimento contrário ao impulso e à escolha" (CHAUÍ, 2006: 121). Ora, o que isso nos ensina sobre a relação entre urbanização e violência? *Voltemos às circunstâncias que envolvem as personagens de Cidade de Deus* (grifo nosso): se é correto considerar que exprimem um mundo fechado, não se pode esquecer que Cidade de Deus é, em si, produto do fechamento de um mundo intrinsecamente violento." (Ibidem, p. 48-49)

Foi possível observar ao longo do texto que o autor fez muitos desvios visando aprofundar determinado assunto. O que revela a dificuldade de retomar o ponto de discussão revelado pelo filme, desencadeando a projeção de muitos conteúdos que penetram o tema da violência, mas "de fora para dentro", sem desdobrar os aspectos imanentes na obra. A associação direta entre o filme e a "realidade" da favela aparece como elemento que denota o uso problematizante do cinema pela geografia, mas que poderia ser colocado com devidas ressalvas, de modo que desencadeasse reflexões sobre os modos como as imagens de Cidade de Deus reinventam o espaço da violência do Rio de Janeiro, a sua maneira, ao invés de fazer uma classificação imperativa do espaço como "produto de um mundo violento."

Os usos ilustrativos e problematizantes são indicativos das dificuldades teórico-metodológicas da relação entre geografia e cinema, sendo recorrentes em trabalhos e práticas acadêmicas e escolares. Esse breve panorama dos trabalhos possibilitou a percepção dos diferentes níveis de análise e aprofundamento que podem estar presente nesse campo de diálogos. Elementos que vão aparecer, de forma diferenciada, na análise subsequente.

Como, então, fazer uma tradução entre diferentes linguagens, mantendo-se "fiel aos originais" e promovendo o traslado de um para outro? E, ainda, como operar uma torção radical (tradução como traição) das obras que exaltem as diferenças entre as linguagens, potencializando as particularidades do geográfico e do cinematográfico, ao invés da identidade? Outros usos e percalços podem ser identificados na sequência da análise dos trabalhos.

Oliveira Jr. (2005) fez um artigo intitulado *As Geografias do Cinema*, cujo objetivo foi criar uma proposta de pesquisa para a relação geográfica que as pessoas têm com as imagens e os sons dos filmes: "as geografias de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na

qual os personagens de um filme agem." A principal contribuição do trabalho é o alerta para o encontro entre espectador e obra, ativando outras geografias que eles dão existência. Entretanto, apesar de reconhecer as possibilidades de leitura do mundo que o cinema oferece através do jogo entre as diferentes escalas de espaço e tempo, o autor pouco fala sobre o que é próprio do ser da geografia.

Na sua tese de doutorado o *Chuvas de Cinema - Natureza e Culturas Urbanas*, Oliveira Jr. (1999) afirmou que "a cada filme produzido um novo mundo é fundado". O autor trabalhou a ideia de cinema de Pier Paolo Pasolini que ver o cinema como capturador dos signos da realidade e elemento estruturante da polifonia das coisas reais, afirmando que os filmes aparecem como produtores de outras geografias. O que amplia o campo da percepção espacial e remete a ideia do perspectivismo do "real".

Na sua tese a *chuva* foi o elemento "duplo", o de dentro e o de fora, escolhido para construir uma relação e superar ruptura entre o geográfico e cinematográfico. Contudo, não operou uma problematização acerca da geograficidade do espaço, pensando a chuva, sobretudo em termos de tempo, visto sob os desígnios da memória e da duração: "a chuva, elemento constituinte e construtor da dimensão temporal no cinema e seus filmes, aponta para que tipo de *temporalidade* interna em cada narrativa fílmica? O Tempo é mostrado como um ciclo ou como um flecha? Ele é canonizado como o Tempo da Natureza ou como o Tempo da Cultura? (Ibidem, p. 4)" Eis a primeira questão do texto e que atravessa toda a tese. A *chuva* é retomada ao final da tese subordinando à espacialidade a temporalidade, com a valorização dos aspectos intersubjetivos que dão um ritmo a trama, como instante e como memória, amarrando a crítica ao conceito de duração: "foi com as frases acima que dei início às *Precipitações iniciais* desta tese. No percurso de escrevê-la descobri que também as teses são como filmes e chuvas. Elas *duram*. (Ibidem, p. 147)" O autor construiu a tese em termos de narrativa e temporalidades, lendo o espaço a partir do tempo. Pensou também a natureza como um conjunto de objetos regidos por leis físico-matemáticas e caracterizada pela previsibilidade. Sendo a chuva no cinema o momento desestabilizador e resignificante dessa natureza: "a chuva nos une ao outro mundo (Ibidem p. 154)". Ainda que seja compreensível a potencia da arte na criação e desconstrução da realidade, que "outro mundo" é este que o cinema é capaz de fundar? Como falar do estar-da-geografia, sem subordiná-lo ao ser-do-tempo?

Num movimento similar e baseado nas ideias das geografias do cinema e do cinema como produtor de visões de mundo, Queiroz (2009) constrói sua tese *Vila - Floresta - Cidade. Territórios e Territorialidades no espaço fílmico*. A preocupação inicial do autor é definir como a dimensão fílmica foi capaz de construir visões de mundo diferenciadas e outras geografias, a partir da análise do filme *A Vila*, do diretor M. Night Shyamalan. O autor tomou como base e reiterou a tese já levantada por Oliveira Jr. afirmando:

"Ver um filme é imergir num mundo que ali está sendo fundado, como já disse Wenceslão de Oliveira Jr (1999). Mundo esse composto de paisagens, de territórios, de simbologias, de afetos, de crises, de desejos. Cada um desses elementos coloca-se diante de nós, espectadores, via sugestões: memórias que nos são mobilizadas de um universo cultural além-filme. (Queiroz, 2009, p.8)"

Visando ir além dessa perspectiva, ressaltou a ideia de memória (espacial) e imaginação como portas de entradas no filme, tendo a *observação* como atividade fundadora do ato de ver um filme e do diálogo com a geografia. Todavia, acaba caindo na "armadilha do visível" na geografia, que consiste na tendência a encarar o aspecto visual da paisagem como elemento estruturante de toda relação espacial, vide a afirmativa: "estamos mais próximos do entendimento de tomarmos a imagem, como a paisagem que é definida por Denis Cosgrove, pois elas me parecem ter bastante proximidade de sentidos. Para ele, as paisagens são "unidades visuais", "maneiras de ver." (Ibidem, p. 11)" O que está explícito nesta ideia de paisagem pela geografia é a ênfase dada à forma como via de acesso ao mundo. A paisagem é um aspecto da imagem, assim como a imagem é um aspecto da paisagem, mas não se tratam dos mesmos fenômenos, nem, tão somente, de uma camada visual. Confusão esta, atrelada ao modo como os geógrafos vêm trabalhando o espaço geográfico e o espaço cinematográfico a partir da identidade e não da diferença, tal como visava Queiroz (Ibidem, p. 30) "apontar algumas semelhanças possíveis entre o pensamento acerca do espaço geográfico e o pensamento acerca do espaço fílmico." Encontrar os elementos geográficos dentro do cinema aparece como recurso legítimo para o diálogo, entretanto, o autor se apropria superficialmente de uma gama de conceitos, tal como pode ser visto no conceito de espaço de Massey (2008) retratado em seu texto, tendo com foco outra preocupação: "esse é o caminho desta pesquisa, que tem por intuito lançar luzes sobre as preocupações geográficas contemporâneas, tomando o cinema, *via educação visual da memória*. (Ibidem, p. 30)" O espaço seria então uma categoria que lançaria luz aos locais fílmicos, por meio da valorização dos aspectos da memória, das subjetividades e imaginações representadas no filme. Entretanto, tal como indica o título da sua tese, o autor quer perceber o território dentro do filme e acaba por utilizar um aspecto do conceito de paisagem, sem aprofundar a discussão e tecer relações entre eles. O uso dos três conceitos, ao invés de ajudar no entendimento, acaba por dificultar a compreensão das suas diferenças, ao passo que projeta superficialmente elementos teórico-conceituais muito abrangentes para tratar do filme.

A dissertação apresentada por Dennis Zagha Bluwol (2008), intitulada, *A Geografia do Cinema: Imagens do Urbano* teve como principal objetivo identificar a geograficidade dos filmes e fazer uma reflexão dos porquês terem sido construídos de tal maneira. O autor definiu geograficidade como os significados das organizações espaciais e como a forma de interpretação dos filmes, mediante a utilização do conceito arranjo paisagístico trabalhado por Ruy Moreira: "a paisagem é uma coleção de objetos singulares, dispostos cada qual numa localização própria, o

conjunto formando uma distribuição [...] (Moreira, 2002, apud, Bluwol, 2008, p. 2)." E afirmou: "considerando a paisagem como aquilo que percebemos no contato direto com os objetos, e considerando os filmes como objetos da nossa percepção, pode-se dizer que percebemos uma paisagem fílmica e, sobre ela, podemos efetuar leituras dos nossos interesses e habilidades. (Bluwol, 2008, p. 3)" O primeiro problema acontece mediante a passagem direta da paisagem geográfica e paisagem fílmica. Ainda que valorize os aspectos *audiovisuais* da paisagem, conforme pôde ser visto ao longo do trabalho, o autor reproduz a ideia de paisagem como a disposição de objetos arrumados em termos de localização e distribuição no cenário e pensa a geografia em termos topológicos e o espaço enquanto extensão. A ausência de problematização teórico-conceitual, tanto da paisagem como do espaço, tendem a revelar a confusão e a dificuldade na análise do teor geográfico e estético das obras, tal como pode ser visto na seguinte passagem: "há significados pretendidos pelo diretor no modo como construiu a espacialidade de seu filme. Estes significados das organizações espaciais é o que chamo de geograficidade fílmica. (Ibidem, p. 2)" A espacialidade é a geograficidade per si? Não teria a obra uma relativa autonomia com relação às intenções do seu criador? O conceito de paisagem, utilizado enquanto arranjo, poderia dar conta dos quatro filmes analisados por Bluwol, *Um Homem com a Câmera*, de Dziga Vertov, *M o Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang, *O Processo*, de Orson Welles e *Cidade dos Sonhos*, de David Lynch?

Outra forma recorrente nos trabalhos sobre geografia e cinema é o tratamento da do geográfico como uma *representação* nos filmes. Dentre as múltiplas formas de entender a ideia de representação, a mais recorrente no uso da geografia tem sido a ideia simplificada de mimeses como cópia do real. Tal como Geiger (2004) constrói sua argumentação na tentativa de tecer um comentário sobre os filmes de David Lynch, no artigo *Ciência, Arte e Geografia no Cinema de David Lynch*. O autor faz uma passagem direta espaço geográfico para o espaço cinematográfico, atribuindo aos filmes o status de fotografia do real:

"Com a capacidade de produzir as representações fotográficas do espaço real, o cinema pode abranger tanto o quadro natural, como o espaço construído, assim como cobrir as experiências vividas da população, inclusive as suas práticas do imaginário e do simbólico [...] a observação continuada do espaço é também um aspecto da tarefa geográfica, que muitas vezes ilustra fotograficamente as suas proposições.[...] A história e a geografia americanas se constituem no meio produzido, que envolve a sociedade e os personagens dos filmes de Lynch. (Geiger, 2004, p. 12 e p. 17)"

Ainda que os filmes de David Lynch tragam símbolos e significados para "o espaço real", considera-se que existe certa dose de arbitrariedade na associação direta dos elementos geográficos aos elementos fílmicos. Isso acontece tanto no plano dos documentários como das ficções. Por mais que sejam e retratem os fragmentos do real, os filmes operam uma transformação seguindo dois princípios fundamentais: "primo: fotofragmentos da natureza são gravados; secundo: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (quadro) e a montagem.

(Eisenstein, 2002, p. 15)" Dentro dessa perspectiva não se poderia reduzir o filme a mera cópia do "real". Elencados alguns usos e percalços referentes ao diálogo, ainda que de forma breve, pode-se começar a entrever algumas formas de passagens entre geografia e cinema, tal como apareceu na proposta de Oliveira Jr. das "geografias do cinema".

A análise de três trabalhos estrangeiros que versam sobre geografia e cinema também revelam essa tensão e tecer um primeiro rascunho sobre as passagens. A escolha desses artigos aconteceu devido a sua recorrente utilização por geógrafos brasileiros. Dois deles encontram-se no livro *Place, Power, Situation and Spectacle: a geography of film*. Uma coletânea organizada por Stuart C. Atiken e Leon E. Zonn (1994) que reuniu ensaios visando estudar "a inter-relação entre filmes e políticas de representação social e cultural, oferecendo uma pesquisa provocativa feita por geógrafos, ainda que essa matéria seja virtualmente ignorada pela disciplina. (Atiken and Zonn, 1994, p. iX, tradução nossa)"

O primeiro artigo que abre a coletânea é intitulado *Re-apresentando o lugar do Pastiche* (Ibidem). O próprio título já fornece as pistas para a seara que os autores pretendem trabalhar, sendo o pastiche uma montagem ou colagem de fragmentos de outras obras e artistas, arrumados em determinada perspectiva. A primeira preocupação do texto é situar os debates das representações e das imagens que habitam o nosso cotidiano. A representação é tida como re-apresentação e a sociedade pós-moderna é estruturada e reproduzida pela vida como imagem. "Primeiro, a realidade se torna palco, produção social. Segundo, o real é avaliado em comparação com o palco. Terceiro, a metáfora da sociedade dramaturga (o teatro da vida) tornando-se a realidade transacional. (Ibidem, p.7)" Os autores enfatizam a dimensão intertextual presente na paisagem e nos filmes e, ao invés de aprofundar os estudos teóricos sobre a teoria social do espaço geográfico, caminham na direção inversa, na tentativa de revelar como a mídia e o cinema influenciam e resignificam a realidade, afirmando que: "o espaço tornou-se um conjunto de relações genéricas e por conta disso perdeu muito dos significados para as ações humanas. (Ibidem, p. 9)" Mais uma vez, percebe-se a dificuldade de aprofundamento da discussão geográfica e de que forma ela ajudaria no desdobramento das obras.

O artigo produzido por Jeff Hopkins (Ibidem), *Um Mapeamento de Lugares Cinemáticos: ícones, ideologias e poder da representação distorcida*, aprofunda a discussão acerca do lugar, por meio entendimento do filme como uma *paisagem semiótica*, valorizando, sobretudo o aspecto visual, tal como afirma: "a aproximação do filme como paisagem é um ponto de entrada lógico na geografia do filme. Paisagens, sejam elas naturais ou culturais, físicas ou imaginárias, são os primeiros e principais construtos visuais (Porteous 1990) (Ibidem, p. 49)" E, ainda, faz uma abordagem do lugar cinematográfico e da experiência do espectador, a partir do conceito de lugar de Yu Fu Tuan como um centro de sentido construído pela experiência. Nessa via, o filme passaria a ser

interpretado dentro da perspectiva da semiologia como uma coleção sistematicamente relacionada de signos ou textos. Posição que amplia ainda mais o campo da percepção geográfica, trazendo importantes contribuições ao estudo das representações na geografia, sobretudo, montando um quadro explicativo dos ícones, índices e símbolos e do papel da ideologia. Entretanto, faz uma abordagem muito abrangente dos aspectos culturais e subjetivos, além de montar um esquema conceitual para "ler" e explicar o filme, despontencializando seu caráter de obra singular, ou sua relativa autonomia. Cabendo as perguntas: todo filme pode ser analisado como uma paisagem semiótica? Se sim, o aspecto visual deveria, necessariamente, guiar a análise?

O outro artigo, *The Geography of Cinema – a Cinematic World*, foi publicado na revista *Erdkund* (2006) por Anton Escher. O autor começa por ressaltar a ubiquidade do cinema diante dos meios de comunicação em massa e organiza seu estudo a partir da construção das categorias de paisagens cinemáticas, mundo cinemático e lugares cinemáticos, por meio de uma catalogação dos artigos presentes no livro de Aitken e Zoon (1994). Os pontos destacados pelo autor foram: a cidade e os modos de vida; paisagens cinemáticas; representações, imaginários cinematográficos e seus impactos geográficos; identidades e representações de gênero; globalização, turismo e as implicações econômicas e geográficas; distribuição dos filmes e políticas de marketing. Outro aspecto a ser destacado do texto é a consideração *da imagem como uma zona de passagem entre o cinematográfico e o geográfico e das relações de produção intrínsecas a criação de um filme*, isso acontecendo mediante o "mutua contaminação" de lugares fílmicos e além-filmes, evocando uma situação dual para o cruzamento das fronteiras. O autor propõe a dissecação dos meios de produção, para buscar uma perspectiva originariamente geográfica dos estudos sobre o fenômeno social dos filmes. Esta forma de análise nos ajuda a entender os mecanismos de produção que estão envolvidos no filme *Cidade de Deus*, perspectiva que será retomada mais a frente. É seguindo esta proposta e adentrando ainda mais nesta zona limiar que se coloca em relevo os trabalhos dos autores como Barbosa (1998, 2000 e 2013) e Costa (2005 e 2011), que construíram perspectivas analíticas entre geografia e cinema por diferentes vias, desencadeando importantes contribuições para construção do diálogo entre geografia e cinema.

A maior parte dos trabalhos analisados direcionou os estudos para a relação entre a obra e o público, ou como a geografia aparece conceitualmente nos filmes e qual é o impacto da produção cinematográfica na percepção do espaço geográfico. O ponto de partida de Barbosa (2000) é a ideia do cinema como uma forma de leitura e interpretação do espaço geográfico. Definir o ser do cinema aparece como elemento comum a maior parte dos trabalhos, mas o que estaria por de trás da ideia de cinema? Como inquirir as obras? Barbosa (2000) fornece as pistas para pensar essas questões: "a obra de arte poderá, então, ser entendida (ou concebida) como expressão de um deciframento ou um pensamento que registra o movimento do mundo porque interpreta e anuncia a vida? (Idem, p. 70)"

E, afirma: "a representação de projetos de mundo, e, tal como a política ou a guerra, é capaz de impulsionar transformações na sociedade. (Ibidem, p. 76)" O elemento de destaque que aparece no texto é o potencial presente nas obras ao trazerem outros significados para a existência. A chave para correlação entre arte/ciência começa com a interrogação da obra que, na sua visão, teria o potencial decifrador próprio da ciência, tal como o desejo pelo obscuro e pelo ausente seria o elemento comum entre estas duas formas de experiência. A diferença que aparece como mote da sua reflexão está na figura do artista ou do poeta e da sua imaginação criativa e construtora de sujeitos sociais. Entretanto, colocada em suspensão esta discussão, ocorre um deslocamento da ideia de arte e do artista para o conceito de representação e imaginário socialmente construído.

A representação é pensada pelo autor para além da ideia de mímeses, como cópia ou recurso de verossimilhança do real. Nesse sentido, poderia se atribuir o papel de percepção, interpretação e reconstrução do objeto e expressão do sujeito: "podemos inferir que as representações interpretam a vivência e as práticas sócioespaciais. (Ibidem, p. 74)" Seguindo a ideia de Lefebvre trabalhada pelo autor, Lufti, Sochaczweski e Jahnel (1996) falam como as representações interpretam e interferem nas práticas sociais, possuindo uma ambiguidade existencial, elas colocam em perspectiva e valoram ao mesmo tempo. Sobre a natureza da arte e das representações Lefebvre afirma: "En el intervalo entre la primera naturaleza y la segunda naturaleza nace una realidad singular, más verdadera que las representaciones: el arte. (Lefebvre, 1983, p. 169)" e ainda "las representaciones no son ni falsas ni verdaderas, sino a la vez falsas o verdaderas: verdaderas como respuestas a problemas 'reales'- y falsas como disimuladoras de las finalidades 'reales'. (Ibidem, p. 62)" Barbosa (2000) arruma estas ideias em termos de representações espaciais e espaço de representação, ou seja, desvelando como o cinema tornou-se uma arte capaz de representar o espaço urbano e decifrar o imaginário social: "a escritura cinematográfica se exprime como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa. (Ibidem, p. 81)" E, ao mesmo tempo, desvelando como a experiência na cidade moderna foi trespassada pela percepção proveniente do cinematógrafo, vista no processo de estetização da política e do cinema como fenômeno de massas.

O cinema traz na sua forma às *contradições inerentes a formação do espaço urbano* que é permeado por um violento regime de imagens dominantes, vide o aparato publicitário. E, por outro lado, é capaz de colocar em xeque a racionalidade do presente, por meio da atualização dos vestígios e formas de resistência do passado, para resignificar o porvir dos habitantes das grandes cidades.

Uma passagem do texto do Barbosa pode reiterar essas ideias: "novas concepções de registros tornam-se necessárias para aprimorar as interrogações a respeito dos outros, de nós mesmos e da própria cidade. Isto significa a exigência da estética como uma ética criadora *não apenas de um objeto para o sujeito, mas de um sujeito para o objeto.*(Ibidem)" É importante

colocar em relevo dois dos aspectos apontados por Barbosa, mas que precisariam de um desdobramento maior: *quais são as ideias de obra de arte presentes na interpretação geográfica? Como o cinema promoveu uma transformação na percepção da paisagem urbana?*

A imagem aparece como elemento duplo da zona limiar, sendo trabalhada no texto da Maria Helena B. V. Costa, intitulado *Filme e Geografia - Outras Considerações Sobre a Realidade das imagens e dos lugares*, que tem como objetivo principal entender como o cinema tornou-se um dispositivo produtor das visões, entendimentos, imaginações e concepções sobre, no e do espaço geográfico. É importante ressaltar a pertinência das questões colocadas pela autora no que se refere a esse campo de diálogo:

"De que maneira nossas experiências têm sido "confundidas" pelas imagens do cinema? De que maneira elas têm sido as próprias imagens de cinema? [...] Estariam apontando para uma concepção de espaço, de cidade referenciada mais em suas formas visuais que em suas dinâmicas sociais? Nesse caminho, eles apontariam para uma inversão na lógica tradicional de se pensar o espaço? (Costa, 2011, p. 45 e p.49)"

A autora fala que o cinema é um dispositivo produtor de um sistema simbólico das cidades. Dentro dessa perspectiva operaria a partir da produção de imagens urbanas utilizando as paisagens como constructos do imaginário coletivo que desencadeiam concepções e práticas espaciais: "eu assumiria que hoje a concepção que temos do espaço é tanto um produto de mapas construídos a partir de imagens de satélite e outras tecnologias avançadas quanto das imagens cinematográficas, fotográficas, televisivas e videográficas. (Costa, 2005, p. 42)" A autora remete a ideia já trabalhada por Oliveira Jr. (1999) do cinema como criador de novas geografias e como dispositivo que constrói e dissolve a realidade. O recurso à intertextualidade presente nos filmes parece atravessar a tese da autora, seja como forma de citação, alusão ou estilização do espaço geográfico: "as imagens fílmicas são simultaneamente uma maneira de ver, conceber e criar o mundo tanto quanto de produzir sua "verdade". (Costa, 2011, p. 50)" Entretanto, o que é o para si da geografia? Como pensar uma teoria da imagem correlata à teoria do espaço?

Durante a análise dos trabalhos foi possível perceber as dificuldades de construção do diálogo entre geografia e cinema, que tencionassem a ruptura entre estas duas linguagens e, ao mesmo tempo, valorizassem suas particularidades. Os pontos em destaque revelam este imbróglio. Após esse breve levantamento bibliográfico e para fins de elucidação dos caminhos referentes à pesquisa organizou-se o seguinte esquema que servirá de conclusão do trabalho. Apesar de não tratar especificamente do filme Cidade de Deus ele serviu como base para refletir sobre os diálogos e tensões entre geografia e cinema.

Esquema 1 - Diálogos e Tensões entre Geografia e Cinema

a) Usos - ilustrativo ou a utilização do filme como mero aporte didático; problematizante ou a utilização do filme para abordar determinado contexto ou conteúdos apriori e projetá-los nas obras; reflexionante ou encontro imanente com a obra como mediação e forma de desdobramento da experiência cinematográfica e geográfica.

b) Percalços - Subordinação do espaço ao tempo; associação direta entre as dimensões geográficas e cinematográficas; percepção exclusivamente topológica ou do espaço como externalidade; ausência de aprofundamento teórico das singularidades das linguagens.

c) Passagens - a semiologia como campo de análise dos elementos geográficos e cinematográficos; a representação como forma de interpretação e interferência nas práticas espaciais; o valor da imagem como zona de fronteira entre diferentes campos do saber.

Bibliografia

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. "O Ensaio como forma" In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2008.

AITKEN, Stuart C. and ZONN, Leo. E. *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Org.: Stuart C. Aitken and Leo E. Zonn. Boston Way, USA: Rowman and Littlefield Published, 2004.

BARBOSA, J. L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*, ano 2, n. 3, p. 69-88, 2000.

_____. *Geografia e Cinema: em busca de aproximações e do inesperado*. In: CARLOS, A. F. A. *A Geografia na Sala de Aula*, p. 109-133. São Paulo - SP: Contexto, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

_____. "O copyright da miséria e os discursos da exclusão". In: *Cinemas*, n. 33, jan/mar, 2003.

BLUWOL, D. Z. *Uma Geografia do Cinema: imagens do urbano*. 120 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SP, 2008.

CAPEL, Horácio. *Filosofia y ciencia en la geografía contemporánea*. Barcelona: Ediciones del serbal, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad.: Agustin de tigny, Oswaldo Teixeira, Rubem Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. Paisagem e simbolismo: representando e/ ou vivendo o real? Espaço e cultura, Rio de Janeiro, v. 15, 2003, p. 41-50.

_____. Espaço, tempo e cidade cinematográfica. Espaço e cultura, nº 13. Rio de Janeiro, jan. / jun. 2002a, p. 63-75.

DIKEN, Büllent. “City of god”. Lancaster University, <http://www.lancs.ac.uk/fss/sociology/papers/diken-city-of-god.pdf>, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.

_____. A forma do filme; trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FARIA, Valesca S. Cinema e Geografia: a idealização do rural. Dissertação de Geografia, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

FIORANTE, Karina Eugenia. Geografia e cenários fílmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme carandiru (2003). Revista Eletrônica Geoaraguaia. Barra do Garças-MT. v1, n.1, p.34-55 jan/julho. 2011

FREIRE-MEDEIROS, B. O Rio de Janeiro de Hollywood em quatro takes. In: II Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem, 2005, Rio de Janeiro - RJ. Anais do II Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem, p. 16-36. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

GEIGER, P. P. Ciência, Arte e a Geografia no Cinema de David Lynch. GEOUSP - Espaço e Tempo, n. 15, p. 11-18, 2004.

HOPKINS, Jeff. Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. Place, power, situation and spectacle. A geography of film. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 47-65.

LUKINBEAL, C. A Geography in Film, A Geography of Film. 137 p. Dissertação (Mestrado em Geografia). Hayward - USA: California State University, 1995.

MACIEL, Caio. Metonímias Geográficas: imaginação e retórica da paisagem no semiárido pernambucano. Tese (doutorado), UFRJ/CCMN, Geografia, 2004.

MARTINS, Sergio. Urbanização e Violência. Reflexões a partir do livro e do filme Cidade de Deus. GEOgrafia. Ano IX, N. 18, 2007.

MOREIRA, Ruy. Para onde vai o pensamento geográfico? Por uma epistemologia crítica. São Paulo: Contexto, 2006.

MOREIRA, Thiago de A. O ensino da geografia com o uso de filmes. Revista do Departamento de Geografia – USP, Volume 23 (2012), p. 55-82.

NAME, L. Por Uma Geografia Pop: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema. 293 p. Tese (Doutorado em Geografia). Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

OLIVEIRA JUNIOR, W. M. de. Chuva de Cinema - Natureza e Cultura urbanas. 162 p. Tese (Doutorado em Educação). Campinas - SP: Universidade Estadual de Campinas - SP, 1999.

_____. O que seriam as geografias de cinema? T x T - A tela e o texto, v. 2, p. 10-15, 2005.

_____. Lugares Geográficos em Locais Narrativos - um modo de se aproximar das geografias de cinema. In: Qual é o espaço do lugar. Org.: Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer e Lívia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

QUEIROZ, Filho A. C. Vila - Floresta - Cidade: território e territorialidades no espaço fílmico. 175 p. Tese (Doutorado em Geografia). Campinas - SP: Universidade Estadual de Campinas - SP, 2009.