



# FILME E GEOGRAFIA

Outras considerações sobre a “realidade” das imagens  
e dos lugares geográficos

■ MARIA HELENA B. V. DA COSTA \*

*Quanto mais improvável o acontecimento, mais familiar a imagem*  
(Mike Davis, 2007, p.15).

**RESUMO:** O PRESENTE ARTIGO OBJETIVA REFLETIR SOBRE UM TIPO ESPECÍFICO DE IMAGEM, A CINEMATOGRÁFICA, CONSIDERANDO-A COMO DISPOSITIVO ATIVO E FORMADOR CULTURAL DO ENTENDIMENTO SOBRE O ESPAÇO GEOGRÁFICO, SUA PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA. A PROPOSTA É DISCUTIR O CINEMA ENQUANTO UM APARATO PRODUTOR DE IMAGENS QUE COM SUA LINGUAGEM PARTICULAR ATUA COMO PARTÍCIPE NA CONCRETIZAÇÃO DAS VISÕES, IMAGINAÇÕES, ENTENDIMENTOS E CONCEPÇÕES SOBRE, NO E DO ESPAÇO GEOGRÁFICO.

**PALAVRAS-CHAVES:** IMAGEM CINEMATOGRÁFICA, IMAGINAÇÕES, ESPAÇO GEOGRÁFICO

Considerando que a imagem ocupa hoje lugar privilegiado no contexto cultural e da pesquisa nas mais diversas áreas do conhecimento, esse trabalho objetiva refletir sobre um tipo específico de imagem, a cinematográfica, considerando-a como dispositivo ativo e formador cultural do entendimento sobre o espaço geográfico, sua percepção e experiência. A proposta é discutir o cinema enquanto um aparato produtor de imagens que com sua linguagem particular atua como partícipe na concretização

das visões, imaginações, entendimentos e concepções **sobre, no e do** espaço geográfico.

Pretende-se, ainda, desmistificar a concepção amplamente difundida sobre o conceito de representação como sendo uma contrapartida mimética de um real existente e da ideia generalizada de que com nossas linguagens o rerepresentamos, e defender a noção de que com filmes, mais particularmente, partimos da subjetividade, do não concreto, da imaginação, na direção do real para darmos a ele existência, não ao contrário. Defendo a noção de uma correlação

estreita entre a imagem fílmica de um determinado espaço geográfico e sua contrapartida na realidade concreta não pela via do entendimento da imagem fílmica como representação, ou “cópia”, espelhamento do real, mas da imagem e do espaço narrativo como um elemento outro, constituinte da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico natural concreto e ainda como um dos elementos responsáveis pela construção do imaginário coletivo e cultural que substanciam a existência e a experiência deste espaço.

É certo que de forma generalizada muito facilmente incorremos no erro de tomar as imagens fílmicas como registro da realidade e/ou ilustrações em movimento de um determinado objeto ou fato dado em realidade. Isso é um fato complicador. Por ser o cinema um meio enraizado na ideologia do realismo, tradicionalmente considerado como um “meio de reprodução do real”, o filme tem a capacidade de estreitar as relações entre o mundo real e sua imagem produzida.

No entanto, buscarei demonstrar que o cinema, e mais especialmente os filmes de ficção, não nos apresentam simplesmente paisagens que apenas “ilustram” visualmente uma referência aos espaços geográficos transitados e vividos com o propósito único de “locar” a ação narrativa. Apresentando paisagens no mínimo configuradas e transformadas visualmente a partir do uso/manipulação de infinitas possibilidades técnicas e estéticas, os filmes servem ao propósito de, em sua unidade e diversidade artística, promoverem uma apropriação alternativa – real/visual – dos espaços e paisagens da

experiência, da vivência e também da subjetividade. Assim, até mesmo aqueles que consideram o cinema unicamente pela via da arte, devem considerar que seus espectadores percebem e concebem ideias e conceitos sobre o espaço independentemente da obrigatoriedade de uma busca específica pela verossimilhança.

Nesses anos em que venho trabalhando com a pesquisa no campo das imagens fílmicas e sua conotação geográfica, descobri que elas têm como característica básica oferecer invariavelmente alternativas a novas perspectivas de reflexão, explicação e conceituação. Assim, a maneira que assumi de me posicionar diante do objeto pesquisado, o espaço urbano, contextualizando-o nas aproximações entre geografia e cinema, foi a de constantemente dizer para mim mesma: “não é bem assim”. E, a meu ver, o desejo contemporâneo (contido) por um real que pudesse se assemelhar cada vez mais fortemente às realidades apresentadas nos filmes não é uma fantasia, alucinação ou impressão sem fundamento.

Os caminhos de pesquisa mais promissores, em minha opinião, são aqueles que negam, antes de qualquer coisa, a ideia de representação – e eu sei que eu mesma já incorri no hábito de tomar como dada a noção de representação e a considerei em muito dos meus textos. Revendo conceitos, entendo que evitar e/ou negar o conceito de representação ao lidar com as imagens fílmicas possibilita a criação da ideia de que o espaço não é uma superfície lisa, não é algo estático, um corte no tempo, com

conexões inter-relacionadas, sem desencaixes, por onde flui uma única história.

São óbvias as conexões entre filme e realidade. Não pretendo negá-las. É no mundo “real” que os cineastas encontram seu sistema referencial de significação. Através do texto e da linguagem, o espaço fílmico auxilia na interpretação das paisagens naturais, transformando e até recriando o real. Nesse sentido dois questionamentos me parecem pertinentes: de que maneira nossas *experiências* têm sido “confundidas” pelas imagens do cinema? De que maneira elas têm sido as próprias imagens de cinema?

Partindo do princípio que filme **não** é representação, o objeto fílmico pode ser pensado em relação a sua independência do objeto real no sentido de ser considerado apto até mesmo de assumir o lugar do objeto – substituí-lo em nossa mente através do processo da visão, da imagem fílmica que se apresenta em frente ao nosso olho – talvez respondendo àquele desejo íntimo de poder viver uma realidade fílmica. Uma fusão de realidades e fantasias pode ocorrer já que “materialidade, representação e imaginação não são mundos separados” (Harvey, 1996, p.322, tradução minha).

Trazer o espaço para o campo do visível, da imagem produzida – com todas as possibilidades de alterações em sua própria imagem que isto acarreta –, representa partilhá-lo ao desvelamento de sua imagem em suas particularidades, de seus elementos difusos ou ostensivos no que diz respeito à realidade e vivência proporcionada pelos usuários desse

espaço geográfico. O médico e etnólogo Félix-Louis Regnault, em 1896, citado em Ramos e Serafim (2009), já constatava que “o cinema aumenta a nossa visão no tempo como o microscópio a aumenta no espaço. Ele nos permite observar fatos que escapam aos nossos sentidos porque demasiados rápidos e fugazes” (Ramos e Serafim, 1990, p.90).

Alguns cineastas, como Píer Paolo Pasolini (1982), corroboram essa ideia, levando-a além pelo entendimento do cinema como vetor responsável por conferir ao espectador a consciência da realidade. Para Pasolini, o cinema seria a *língua escrita da realidade*.

A realidade é um cinema em estado de natureza [...]. Este cinema em estado de natureza que é a realidade é efetivamente uma linguagem [...]: uma linguagem de algum modo semelhante à linguagem oral dos homens: o cinema é assim – através de sua reprodução da realidade – o momento escrito da realidade (PASOLINI, 1982, p. 186).

Afinal o que é mesmo a *realidade* sob o entendimento posto acima? Pasolini a tomava como aquilo que vemos, ouvimos e significamos nesse processo ininterrupto de viver em meio às coisas e pessoas pela “linguagem”. Ela seria principalmente algo que está no mundo das coisas naturais, materiais, físicas. Não é isto o cinema? Uma realidade francamente visível e captável pelas câmeras cinematográficas que a “reproduzem” como linguagem segundo Pasolini. Todavia, ele sabia que a vida era algo bem maior que a *realidade*, e o que havia em seus filmes era a vida,

apresentada com pedaços da *realidade*. Essa perspectiva é radicalizada por Jorge Larrosa (2001), no ensaio *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, para quem a *realidade* pode ser outra coisa, ou melhor, ela não seria algo já dado, mas seria aquilo que está em discussão, podendo dessa forma ser construída e dissolvida, a todo o momento, pelos discursos e práticas sociais que nela acontecem.

O cinema contemporâneo é certamente uma das práticas e discursos sociais mais potentes atuando nesse processo de construção e dissolução da *realidade*. A cada *alusão* feita pelo filme ao lugar além-cinema, a sua *realidade* é colocada em questão, entram em circulação outros sentidos e significados que vão compor mais e mais camadas de sedimentos memoráveis que serão mais ou menos acionados todas as vezes que ouvirmos a expressão que nomeia o lugar. Filmes servem, assim, não somente como objeto para a crítica, mas como reordenamento das “imaginações geográficas” que adquirimos do mundo. Por isso mesmo insisto em citar Crang (1998, p.44, tradução minha), explicando que “(...) o conhecimento da maioria das pessoas sobre a maioria dos lugares se adquire através da mídia de vários tipos, de maneira que, para a maioria das pessoas, a representação vem antes da realidade”.

Se o filme (assim como outras linguagens – fotografias, mapas, textos literários, etc.) fosse genericamente considerado como um meio de inventar espaços e lugares, tanto quanto resultante das maneiras de imaginar e pensar o espaço, e não como um meio de representação plana e visual do mundo, todo e qualquer filme traria em si uma

marca nítida que o conectaria diretamente com a forma de pensamento, criação e produção humana inserida no contexto social, econômico, político e cultural e que seria identificada com facilidade no próprio espaço real sem necessariamente ser a identificação racionalizada apenas pela via da explicação da visibilidade evocada pela verossimilhança/representação.

Todavia, filmes são, na maioria dos casos, pensados sob o contorno do espelhamento do real e como sendo tributários da linguagem do próprio espaço para dizer de si mesmo através da sua imagem. Ou seja, filme seria a própria manifestação do espaço diante de nós. O cinema, como prática social e discursiva, como aparato cultural, cria geografias. Como sua linguagem é visual e auditiva (ambas fortes maneiras da “realidade” se apresentar) e sua ideologia de captação-projeção de imagens é tributária da tradição pictórica renascentista (assentada na apresentação do mundo a partir das regras matemáticas da técnica perspectiva que permite a representação da profundidade e do volume no plano), o cinema por meio do seu produto - o filme - possibilita e facilita passagens entre as memórias e vivências cotidianas e aquelas vivenciadas na tela. Disso, entendo, devemos tirar proveito e não sucumbir aos ditames interpretativos impostos pelo simplismo da verossimilhança visual claramente existente entre a imagem do objeto dado em realidade e sua correspondência fílmica.

O cinema, em sua constituição de cenários urbanos, por exemplo, alude a formas espaciais da realidade. Cidades como São Paulo,

Rio de Janeiro, Nova York, Japão, Tóquio etc são apresentadas como composições imagéticas que em sua versão cinematográfica determinada por códigos, convenções e técnicas diversas, constituem os espaços fílmicos. Esses espaços fílmicos são organizados **na** e **para** as narrativas. São esses espaços fílmicos que realizam as alusões à realidade e sua construção – pelo título ou pelo tema, pelas fisionomias das paisagens ou dos personagens, pelos elementos espaciais que compõem o cenário ou por sons e pelo diálogo. Estas são algumas das formas mais comuns de fazer alusões a e de reconstruir espaços presentes na realidade concreta. No entanto, ao fazer isto, os filmes também se apóiam em conhecimentos e percepções outras mais vinculadas à subjetividade (memórias que trazemos dos territórios, espaços, lugares e paisagens<sup>i</sup>), seja de ficção, seja documentais.

Além da imposição da linguagem (imagens e sons que impõem ao cinema o espaço como condição de existência), a cultura cinematográfica no geral é, em grande medida, assentada em uma continuidade entre a realidade social e os filmes. Dito de outra forma, tornou-se culturalmente um hábito tanto produzir quanto assistir produtos audiovisuais em continuidade com o mundo cotidiano, como se eles fossem a apresentação mesma da realidade diante de nós. Em outras palavras, **não assistimos aos filmes como obras de ficção e fantasia, mas principalmente como obras da realidade.**

Ao cinema, o espaço é imposto como condição de existência. As cenas que compõem a narrativa se desenrolam em *lugares fílmicos* que

muitas vezes se cruzam com lugares para além dos filmes, contaminando esses lugares com seus sentidos, seus ângulos, seus enquadramentos, redefinindo-os perante os espectadores. Esse é um processo de contaminação mútua: no cinema proliferam alusões a lugares criados no que concebemos como a realidade concreta, seus discursos e práticas sociais. Da mesma maneira, nestes lugares “reais” e sociais proliferam alusões a lugares criados e projetados nas telas do cinema.

Deve-se considerar que o cinema, para instalar seus cenários e suas narrativas, lança mão da cultura na qual se insere e da cultura onde está inserido seu público. Nossas memórias espaciais (em suas formas e sentidos) são as bases da configuração do lugar e do “clima” narrativo. Ao localizar a trama em algum lugar, abre-se um “campo de possibilidades imaginativas” aos espectadores. Abre-se um “campo de possibilidades de ação” aos personagens. No escuro da sala de projeções misturam-se esses dois “campos de possibilidades”: as imagens e sons que vão aparecendo a nossa frente e os conhecimentos dispersos em nós acerca dos lugares e das práticas espaciais nele desenvolvidas. Na verdade, “o receptor transfere leis e verdades do mundo físico, real, para preencher as lacunas significativas à construção do universo ficcional”, sugere Sandra Luna (2009, p.102). Ao mesmo tempo, argumentando nessa mesma linha de raciocínio, Oliveira Jr. (2001, p. 3-4)) explica:

Acompanhando a um filme cujas cenas se passam numa favela do Rio de Janeiro, por exemplo, esperamos encontrar certos personagens porque levamos para dentro dele as imagens vistas nos telejornais, as aulas de Geografia que tivemos nas escolas por que passamos, as

conversas que tivemos ao longo de nossas vidas e que tocaram nesse assunto, os clips vistos com locações na Rocinha, as leituras acadêmicas acerca das configurações espaciais e sociais que compõem as favelas brasileiras. [...] O diretor do filme “ganha tempo” com isso, pois já ao iniciar nos coloca no “clima” narrativo desejado pela trama, constituído pela loca(li)ção da cena nesse cenário/lugar.

A tradição de produção e recepção de filmes está mais fortemente vinculada ao espaço externo (arquitetônico e geográfico) que ao interno (subjetivo). Daí que mesmo os filmes de ficção têm, por assim dizer, algo de documental. Como os lugares se mostram diante do espectador em seus aspectos visuais e sonoros, criam-se passagens mais ou menos explícitas entre o “mundo real” e o mundo fílmico, ampliando assim as tensões e trazendo as memórias e imaginações para o interior da narrativa. Contudo, o cinema como linguagem artística tem a capacidade de, em muitos momentos, transformar essas paisagens contextualizando-as e transformando-as de forma poética e fantasiosa.

Cito como exemplo “*Corvos*”: o quinto dos “sonhos” apresentados no filme *Sonhos* (1990) de Akira Kurosawa. Nesse caso é perceptível a concepção de narrativas como elaboradas em rememoração (às paisagens da Holanda e à Arte e biografia de Van Gogh) e concebidas como fantasia. Mesmo assim, as cenas diante de nós nos parecem mais – e são reais. Reais como imagens que são, apesar de “fantasiosas”.

Expostos às imagens que se nos apresentarem reais, nos identificamos com o filme, não apenas alocando nossos conhecimentos e

memória – que recortam, remontam se dando na tensão existente entre lembrar e esquecer – mas nos colocando como partícipes do lugar e dos acontecimentos. O nosso olhar se confunde com o da câmera que nos apresenta objetos e fatos muito semelhantes com os quais convivemos em nosso dia a dia.

Marcel Martin (1990) chama a atenção para o fato de lembrarmos mais das coisas vistas nas telas do que daquelas vistas fora delas. Sendo assim, não seria justo dizer que, após mais de cem anos convivendo com o cinema e seus corolários imagéticos, vemos a vida com os olhos do cinema? Podemos considerar, portanto, nesse entendimento, que o espaço fílmico e suas paisagens, em sua configuração e em seus processos, atuam sobre o espaço considerado real.

As cenas fílmicas estariam a nos dizer dos lugares, a circulação dos personagens pelos espaços fílmicos estariam a nos lançar luzes sobre os entendimentos da circulação das pessoas no espaço geográfico para além filme. Isso porque, se a linguagem do cinema se constrói com “pedaços da realidade” (que apesar de serem pedaços, conservam em seu interior as tensões, impurezas e memórias dessa realidade), suas “palavras e frases” seriam os “quadros” que vemos diante de nós, que nos apresentam o mundo em ângulos, cores, focos, enquadramentos, tudo a nos oferecer inevitavelmente algum espaço.

Seria esse o efeito do *adensamento de sentido* realizado pelo cinema? Ao recortar os locais de suas paisagens originais, localizando-os numa sequência fílmica, o cinema adensaria em torno desses poucos locais apresentados todo

aquele lugar – o Rio de Janeiro, na citação de Oliveira Jr. acima – ficando estes locais “soltos” na imaginação/memória do lugar, sendo, então “aproximados” entre si pelas semelhanças visuais que apresentam ou pairando solitários por sobre a cidade que identificam.

Lembro que a maioria dos filmes que aludem a um determinado território ou lugar geográfico existente para além das telas é em sua maioria filmado fora dele. Apenas como exemplo cito os tantos filmes sobre o Vietnã filmados em cenários semelhantes em termos de natureza, ou os infinitos filmes locados em Nova York que sabemos filmados em cenários montados nos estúdios de Hollywood, Los Angeles - Califórnia. Esse “baralhamento” de diversos locais sobrepostos uns aos outros, me faz acreditar que se trata de mais um dos recursos da linguagem do cinema para construir suas narrativas dentro das possibilidades políticas, financeiras e estéticas relacionadas ao lugar que estabelecem visualmente na tentativa inclusive de ampliar os sentidos sobre os lugares referenciados. Mais uma vez aqui podemos destacar a capacidade fílmica de promover o efeito de *adensamento de sentido* mencionado anteriormente.

Cabe aqui perguntar: Além dessa “aglutinação” de locais, esses “desenhos” geográficos 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?

Talvez esse seja o motivo dos locais vistos nas telas serem mais lembrados que os vistos fora delas como afirmou Marcel Martin. Nas telas eles estão adensados com os demais locais eliminados do enquadramento, mas “trazidos” em sua existência para o interior da imagem do local enquadrado. Desta forma, ao ver um local na tela, os espectadores vão, em movimento invertido, *desadensando* a imagem, espraçando-a em outros locais que sabem existentes para além das bordas do quadro cinematográfico, não somente em extensão territorial, mas principalmente em dispersão nas memórias.

Destarte, o espaço em filmes deve ser pensado como um acontecimento resultante de articulações e desarticulações entre as multiplicidades simultâneas que coexistem em certo lugar. Todo filme, com suas imagens geográficas, apresenta o mundo de determinada forma, sob determinado olhar e entendimento espacial. Seria então filme a melhor escolha – o formato cultural por excelência para fazer funcionar a realidade desta imaginação espacial? Segundo Cunha (2009) - referindo-se ao conceito apresentado pelo cineasta russo Lev Kulechov – uma “geografia criativa”, que desconsidera a noção de que a imagem fílmica e sua construção do espaço fílmico advêm do real e das imagens captadas deste real em locais distantes, mas sequenciadas como se pertencessem a um único espaço, pode ser o ponto de partida para a desmistificação da ideia consensual sobre a imagem fílmica como cópia, reflexo direto do real. Nesse sentido, um questionamento: considerada

como sendo parte da realidade, como a imagem poderia ser apenas uma cópia dela?

A paisagem cinematográfica não é, consequentemente, um lugar neutro para o entretenimento, ou uma documentação objetiva, ou um espelho do 'real', mas uma criação cultural ideologicamente comprometida, em que significados do lugar e da sociedade são formados, legitimados, contestados e esquecidos. Intervir na produção e consumo da paisagem cinematográfica nos ajudará a questionar o poder e a ideologia da representação, e a política e problemas contidos na interpretação. Principalmente, isso contribuirá para uma finalidade mais ampla que é mapear as geografias sociais, espaciais, e políticas do filme (HOPKINS, 1994, p.47, tradução minha).

Imagens fílmicas do espaço geográfico influenciam a maneira como vemos, entendemos e como nos comportamos em seu contexto. Pelo *adensamento*, as imagens do espaço natural e fílmico se misturam. Nesse caso, o espaço concreto também se torna um espaço constituído no interior de um sistema de significação também influenciado, modificado, e reestruturado pelas imagens fílmicas. Se para Cosgrove (1984), referindo-se ao conceito apresentado pelo cineasta russo Lev Kulechov, a própria paisagem natural, presente na realidade objetiva, é "uma maneira de ver", ou ainda "é uma maneira de fazer o mundo visível" (p.8, tradução minha), como já mencionei em outra ocasião (COSTA, 2002), as imagens fílmicas são simultaneamente uma maneira de ver, conceber e criar o mundo tanto quanto de produzir sua "verdade".

Em *A Invenção da Paisagem*, Anne Cauquelin (2007) chama a atenção para o fato de que no processo de visualização de um espaço/lugar, qualquer composição imagética feita

pelo artista atribui àquilo que é representado um valor de "verdade". A autora explica que, diferentemente da noção de que o texto verbal (a palavra) pode mentir, a imagem por sua vez parece fixar o que existe. Em outras palavras, a imagem é genericamente entendida e tida como mais proximamente relacionada à "verdade" da realidade que representa do que qualquer outra forma de representação. Portanto, mesmo não sendo efetivamente "verdadeira", a imagem é tomada como tal e consequentemente contribui para a formação e consolidação da verdade do espaço/lugar.

Faz-se necessário destacar as possibilidades de construção e desenvolvimento do lugar e da subjetividade fílmicas introduzidas pelo uso do som no cinema (o cinema falado).

A grande mudança que acontece no processo evolutivo do cinema em termos do cinema falado clássico é que, bem como destaca Deleuze, "em vez de uma imagem vista e uma fala lida, o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo em que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, como imagem visual em que se insere o ato de fala como componente" (Deleuze in MACHADO, 2009, p.291).

Uma cena exemplar do exposto acima é muito bem descrita por Machado (2009): "Como a canção da mãe, em *O Homem que Sabia Demais* (1956), de Hitchcock, que sobe as escadas, atravessa salas até ser ouvida pelo filho refém" (p.291). Outra cena exemplar é a que se apresenta em *M, O Vampiro de Dulssedorf* (Fritz Lang, 1931) quando o chamado da mãe da menina Elsie ecoa e invade todos os espaços do apartamento,

do edifício, da vizinhança expandindo-se pela cidade até encontrar a imagem da bola e do balão soltos denotando a captura da menina pelo assassino.

Assim, como Machado chama a atenção, “os elementos sonoros, como os ruídos, os sons, as falas, a música, formam um *continuum* que, mesmo podendo se diferenciar, faz parte da imagem visual. O cinema permanece, como o cinema falado clássico, uma arte profundamente visual” (MACHADO, 2009, p.291).

Ademais, e considerarmos apenas a técnica narrativa no emprego da *voz-off* e *voz-over* para a qual Doane (2003, p. 462) chama a atenção como dispositivo gerador de uma nova configuração e introdução na linguagem narrativa fílmica de um “corpo fantasmático” – aquele que proporciona uma possibilidade de negar “o enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado” – podemos pensar, nos mesmos moldes da “negação” do limite do enquadramento, sobre o *adensamento* promovido pelas imagens.

A “invisibilidade” do corpo no enquadramento, adicionada à sonoridade da voz no espaço em cena, determina a construção de um espaço que contraditoriamente define-se pelo “som”, não pelo visual do corpo humano portador da voz e/ou do espaço em que este se coloca ou ainda da paisagem projetada.

Doane enumera três tipos de espaço que entram em jogo no cinema:

1. O espaço da diegese: sem limites físicos, espaço virtual construído pelo filme; possui

particularidades audíveis e visíveis (seus objetos podem ser tocados, cheirados, degustados);

2. O espaço visível da tela (receptor da imagem): mensurável; contém os significantes visíveis;

3. O espaço acústico da sala de projeção: espaço visível que envolve o espectador.

A *voz-off* no cinema narrativo clássico, argumenta Doane (2003, p.465), se configura como ótimo exemplo no qual “os três espaços passam por elaborada superposição. Pois o fenômeno da *voz-off* não pode ser compreendido fora de uma consideração sobre as relações estabelecidas entre a diegese, o espaço visível da tela, e o espaço acústico da sala de projeção”. A *voz-over* (durante um *flash-back* ou no documentário) é de fato uma voz “descorporalizada”.

Sabe-se que filme não diz respeito somente ao visível (aquilo que é posto em forma de imagem), mas igualmente ao não visível – o tátil, o olfativo, o gustativo –, que é também indicado pelo filme graças à relação direta existente e apreendida entre a visão e a audição propiciada pelo cinema. Exemplos óbvios são, respectivamente, *A Partida* (Yojiro Takita, 2009), *Perfume* (Tom Tykwer, 2006) e *A Festa de Babete* (Gabriel Axel, 1987).

O espaço geográfico no filme obedece a este processo de conjunção de elementos narrativos descritos acima. Nesse sentido passa a ser símbolo representativo de uma experiência espacial que, a um só tempo, “molda” nossa visão do mundo em geral e do espaço em particular. A imagem fílmica do espaço geográfico conformada nessa sobreposição de sons e vozes é uma

expressão cultural. Da mesma forma que a paisagem é mais do que um *display* de uma materialidade física (CRANG, 1998; HOPKINS, 1994), mais do que uma ilustração de um lugar específico em um tempo específico, o mesmo se aplica às imagens fílmicas dos espaços geográficos.

Luna (2009) concorda:

O cinema manipula esteticamente o espaço de forma extraordinária. O espaço fílmico raramente se apresenta como reprodução fiel de uma espacialidade física, representação de uma realidade tal qual ela verdadeiramente existe. A espacialidade fílmica é na verdade uma espacialidade conceptual, imaginária, estruturada, artificial, construída. Trata-se de um universo imagético no qual coexistem condensações, fragmentações ou junções. (LUNA, 2009, p.100).

Ademais, a noção de que a arte, de que qualquer representação audiovisual *per se* "reflete" o mundo real se torna cada vez mais insólita, pois se a visão é socialmente construída e culturalmente localizada (HALL, 1997), pode-se argumentar também que não existe uma realidade visível única a ser cogitada pelos sistemas e meios imagéticos culturais.

O mundo não é pré-formado, esperando para ser 'visto' pelo olho humano. Não há nada intrinsecamente formado, interessante, bom ou belo como nossa visão cultural dominante parece sugerir. A visão é uma prática cultural qualificada (JENKS, 1995, p.10. Tradução minha).

O mundo "real" se torna, então, um conjunto de atos, crenças, pensamentos e imagens, que aparecem através das mais diversas formas de linguagens culturais e artísticas. O espaço é assim constituído e construído por diferentes discursos que não somente dão sentido a eles mesmos, mas também interagem entre si de uma forma tal que

acabam por modificar-se e gerar novas formas de espaço. O cineasta explorando, normalmente com detalhes, os aspectos sensíveis do objeto filmado (no caso o espaço geográfico) se coloca como um dos diversos agentes na formação dos referidos discursos.

Consideremos então as seguintes suposições: (1) se o espaço geográfico é constituído tanto das materialidades e processos quanto das memórias; (2) se o espaço geográfico é constituído tanto de sentidos quanto de materialidades, (3) se essas duas dimensões se tencionam e se configuram mutuamente; (4) se o cinema é uma prática social e discursiva que constrói e dissolve sentidos (e mesmo materialidades) espaciais; (5) se os sentidos dados aos elementos espaciais atuam diretamente nas práticas espaciais desempenhadas pelas pessoas e grupos sociais, é necessário e urgente que a Geografia, enquanto área do conhecimento acadêmico, se preocupe em entender as práticas espaciais que configuram e reconfiguram o espaço geográfico nos contextos espaciais problematizados no real e no ficcional.

Estou convencida de que o cinema como aparato de produção de imagens audiovisuais é um campo de estudos legítimo e necessário aos profissionais da Geografia. Por este motivo é que assistir a filmes e conversar sobre eles tem muita relação com aquilo que Walter Benjamin, no ensaio *Alguns temas sobre Baudelaire*, chamou de *experiência*. Pesquisar filmes transforma essa relação em algo a ser perseguido, aproximado, reparado.

Penso ainda que, após tantos anos de

convivência com o cinema, nós espectadores contemporâneos temos “o olho” a todo instante armado e desarmado pelas imagens e sons do cinema. Na tradição hegemônica de imagens (a americana e seus corolários) faz-se um enorme esforço para que esses “pedaços da realidade” apareçam diante dos espectadores com seus significados já postos e seus sentidos em estabilidade, contidos pelo próprio fluxo da narrativa – onde a trilha sonora tem papel fundamental – e pela agilidade dos quadros e efeitos visuais. Nas tradições cinematográficas em que o fluxo das imagens é contido, em que a *realidade* se manifesta em sua maior inteireza, os significados e sentidos circulam com mais constância e insistência pelas imaginações e corpos dos espectadores.

Finalmente eu diria que filme é um meio artístico e de comunicação intercultural e sensitivo, pois é capaz de flexibilizar e relativizar princípios que normalmente são tidos como únicos e universais proporcionados unicamente na realidade concreta (vívida). O cinema então promove e possibilita outro tipo de vivência, uma vivência alternativa advinda da experiência fílmica.

Concluindo, eu diria que a imagem do espaço geográfico no filme é uma imagem cheia de significados. É uma paisagem criada por imagens “escolhidas” previamente e que, juntas, não apenas se tornam uma imagem unificada, mas dispositivos capazes de dizer muito sobre outras imagens que podem ter ou não contrapartida original em realidade. Como a imagem geográfica no filme é de certo modo produto da imaginação e da subjetividade de atores partícipes na concepção e

realização dos dois mundos (concreto e fílmico), ela trabalha como uma “ponte” para o entendimento dos espaços e dos lugares que vivenciamos; ainda mais porque, talvez sem uma compreensão real dos motivos, mas certos do poder da imagem atualmente, cogitamos no mínimo a possibilidade de que “Quanto mais improvável o acontecimento, mais familiar a imagem” (DAVIS, 2007, p.15).

#### SOBRE A AUTORA

\*Professora do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Geografia – UFRN  
Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação

#### NOTAS

<sup>1</sup> No que se refere às relações entre as memórias e as paisagens, ver Simon Schama (1996, p.17) *Paisagem e memória*, no qual o autor escreve: “Antes de ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- CAUQUELIN, A. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COSGROVE, D. E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm, 1984.
- COSTA, M. H. B. V. Paisagem e Simbolismo: Representando e/ou Vivendo o Real?. *Espaço e Cultura*, n.15, UERJ, 2002.
- CRANG, M. *Cultural Geography*. London: Routledge, 1998.
- CUNHA, R. (Org.). *O Cinema e Seus Outros*. Brasília: LGE Editora, 2009.
- DAVIS, M. *Cidades Mortas*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- DOANE, M. A. “A Voz no Cinema: A Articulação de Corpo e Espaço” (457-475). In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003.

- HALL, S. (editor). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.
- HARVEY, D. *Justice, Nature & the Geography of Difference*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- HOPKINS, J. *Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation (47-65)*. In: AITKEN, S. C. e ZONN, L. E. (editors) *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- JENKS, C. (editor). *Visual Culture*. London: Routledge, 1995.
- LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Leituras*. n.º4 [Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/Fumec], Secretaria Municipal de Educação, Campinas, julho 2001.
- LUNA, S. *Dramaturgia e Cinema: Ação e Adaptação nos Trilhos de Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.
- MACHADO, R. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- Martin, M. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- OLIVEIRA JR., W. M. Chuva de Cinema: Entre a Natureza e a Cultura. *Revista Educação: Teoria e Prática*, v. 9, n. 16. Rio Claro-SP, 2001.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- RAMOS, N. ; SERAFIM, J. F. Cinema e Mise en Scène: Histórico, Método e Perspectivas da Pesquisa Intercultural. *Repertório*, Ano 12, n. 13, 89-97, 2009.
- SCHAMA, S. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

**ABSTRACT: THIS ARTICLE AIMS TO REFLECT WORK ON A SPECIFIC TYPE OF IMAGE, THE FILM, CONSIDERING IT AS THE ACTIVE DEVICE AND TRAINER'S CULTURAL UNDERSTANDING OF THE GEOGRAPHIC SPACE, ITS PERCEPTION AND EXPERIENCE. THE PROPOSAL IS TO DISCUSS THE FILM AS A PRODUCER OF IMAGES THAT APPARATUS WITH ITS PARTICULAR LANGUAGE ACTS AS A PARTICIPANT IN THE REALIZATION OF THE VISIONS, IMAGININGS, UNDERSTANDINGS AND CONCEPTIONS OF, AND IN GEOGRAPHIC SPACE.**

**KEYWORDS: FILM IMAGE, IMAGINATION, GEOGRAPHICAL SPACE**