



CIDADES E LUGARES CULTURAIS, ESPAÇOS E GEOGRAFIAS FÍLMICAS: COMPONDO IMAGETICAMENTE O LUGAR¹

■ MARIA HELENA BRAGA E VAZ DA COSTA²

Resumo: Este trabalho explora a relação cinema/geografia partindo dos cruzamentos e entrecruzamentos acionados pela potencialidade do cinema enquanto produção/concepção visual que molda o entendimento e a percepção do espaço e da paisagem. Argumenta-se aqui que a cidade contemporânea (pós-moderna) representada nas produções cinematográficas americanas e brasileiras recentes é construída como um lugar simbólico baseado em visões liminares. Argumenta-se ainda que a metrópole fílmica é negociada como uma quase-orgânica aglomeração de signos e referências que engajam o espectador por meio de uma “estética do espaço” que produz a imagem do que se entende seria a cidade pós-moderna.

Palavras-chave: Cinema; Geografia; Espaço; Estética.

Há algum tempo estudiosos e acadêmicos, pesquisando em diferentes áreas do conhecimento, vêm demonstrando o interesse no estudo do cinema, entendendo-o como meio capaz de construir espaços e produzir discursos e, através da análise das imagens fílmicas, refletir sobre as representações do espaço na modernidade, e mais recentemente sobre a pós-modernidade. Constata-se esse crescente interesse por meio do grande número de produção acadêmica em formato de livros³ e artigos publicados em periódicos desde o ano 2000 (AITKEN e DIXON, 2006; BRANDT, 2009; BRUNSDON, 2012; CONLEY, 2009; COSTA, 2005; ELBOW, 2005; ENGLAND, 2004; ESCHER, 2006, entre outros) que discutem essa temática.

No contexto da investigação sobre a relação cinema/geografia, percebe-se que esta tem demandado dos pesquisadores, mais especificamente dos geógrafos, a exploração de novas metodologias e formas de análise, a partir do reconhecimento da necessidade de não se rejeitar a *priori* a análise textual e imagética, o que por muito tempo predominou como uma atitude recorrente entre a maioria dos pesquisadores da área talvez pelo fato de, como enfatiza Rose (2013): “Nós simplesmente não sabemos de que maneira a geografia é uma disciplina visual” (p.198).

Apesar da dificuldade mencionada, na atualidade, construções cinematográficas da paisagem urbana têm se consolidado como objeto de interesse entre geógrafos não apenas porque

imagnetizam as realidades e subjetividades contextualizadas sócio-espacialmente do nosso passado cultural, mas também porque interessam à reflexão sobre o como os discursos produzidos pela cultura visual articulam, inscrevem e disciplinam o espaço e a subjetividade. Ademais, ao que me parece, as imagens fílmicas da paisagem urbana, ao longo dos anos, criaram e concretizaram “formas de ver” a cidade que privilegiaram, em muitos momentos históricos, diferentes tendências em representar a cidade. Comolli parece concordar:

“O cinema escolhe exaltar a cidade dos mistérios, das conspirações ... aquela da transgressão, aquela que é não apenas um tema do roteiro, mas a própria forma de inscrição cinematográfica.” (COMOLLI, 2008, p.182)

Não são estas características descritas por Comolli (2008) que associamos aos espaços urbanos na modernidade e também na contemporaneidade (pós-modernidade)? Podemos assim assumir que é a partir dessa “forma de ver” a cidade que construímos uma fortuna crítica da imagem da cidade, e essa por sua vez engloba linguagens, discursos, estéticas, experiências, e até mesmo a “criação” de novos espaços geográficos. Imagens fílmicas da cidade produzem tanto identificação quanto alteridade, na medida em que narrando por meio de imagens em movimento, filmes são

capazes de “influenciar” a percepção e a leitura daquilo que vemos e vivenciamos e denominamos “real”.

Sabemos que toda e qualquer representação “não existe em si mesma; está sempre relacionada a outras representações que a precederam e se relacionará com aquelas que lhes serão posteriores” (NAME, 2013, p.29). Isso porque, a imagem cinematográfica, sendo uma imagem de reprodução técnica, tem força e apelo por se aproximar do objeto e ser testemunha material deste, mas também porque transfere a presença daquele objeto para o espectador. (França, 2010)

Portanto, se toda representação tem necessariamente um referente na realidade ao qual pode ser associada, no caso do espaço geográfico é válido assumir que sua força representativa se baseia justamente na relação de alteridade que mantém com o referente a partir do qual se constituiu e que utiliza e transforma (NAME, 2013).

A geografia fílmica é, portanto, o traço que separa a “imagem de si” (a visualidade do espaço) e a outra imagem (a fílmica) que permite o reconhecimento e a construção do entendimento daquilo que é comum e daquilo que não é ao espaço. A geografia fílmica trabalha na e com a relação dicotômica do que é idêntico e do que não é mas que poderia ter relação. A geografia fílmica é o *lugar* de transição para o diferente, para o espaço de representação que é capaz de sugerir tramas narrativas que se constroem a partir da imagem.

Em acordo, torna-se necessária uma mudança de paradigma no que

concerne a observação e o entendimento sobre o conteúdo geográfico do filme. Questionamentos anteriormente postos e até amplamente divulgados sobre as “descrições ou retratos freqüentemente estereotipados do mundo e dos lugares representados” (AZEVEDO, 2006, p.62), não parecem mais tão importantes e essenciais quanto o conhecimento sobre o imaginário que essas geografias fílmicas, estereotipadas ou não, potencializam no contexto do nosso entendimento sobre os lugares e o como nos posicionamos nestes ou diante destes.

Harper e Rayner (2010) têm uma interessante posição sobre a questão que vale ser mencionada:

“A representação fílmica pode ser tanto metafórica quanto metonímica. A maioria das representações fílmicas é metonímica por natureza e é baseada em várias designações identificáveis. Por exemplo, em uma paisagem cinemática na qual um arranha-céu de concreto e vidro é representado, temos a transferência da ideia de cidade, das ideias de negócio e comércio, da ideia de capitalismo e riqueza e da ideia de ambição. Paisagens metonímicas não sugerem uma ideia direta, mas indicam noções e conceitos de relevância mais amplos e encapsulam ao invés de sugerir inclusão. Mas nem todo filme é metonímico. A paisagem cinemática metafórica é a paisagem da sugestão.” (p.20)⁴

Mesmo conscientes de que os filmes nos apresentam uma “realidade forjada”, respondemos a esta como sendo “quase real” e entendemos sua composição no sentido da organização e da estética dos objetos em tela como simbólica. Isso porque essa se constrói e se articula a partir da dinâmica dos elementos que compõem a narrativa corroborando para a estruturação do discurso. (NAME, 2013) O espaço geográfico produzido a partir desse contexto, portanto, torna-se espaço de representação e age como uma ponte, entre a experiência concreta, física, e a subjetiva da ordem do imaginário.

Na cinematografia contemporânea americana⁵ e também da brasileira, o espaço geográfico assume papel de relevância e se destaca com uma nova estética; é nesta inovação estética que estou interessada. Desconfio que nesta reside a chave para a compreensão de diferenciados processos de visualização, percepção, e entendimento do espaço geográfico (urbano) na contemporaneidade, pois considero que o surgimento de novos formatos estéticos de representação dos espaços urbanos, são consequência tanto dos atuais processos de globalização, multiculturalismo, fragmentação e novas dinâmicas de produção de imagem possibilitadas pelas novas tecnologias de comunicação, quanto da tradição posta pelo cinema de se autosuperar na busca constante para possibilitar novos formatos de visualização dos espaços geográficos acionando diferentes mecanismos e configurações estéticas.

Assim, este trabalho, explora a

relação cinema/geografia a partir dos entrecruzamentos acionados pela potencialidade do cinema enquanto produção/concepção visual que constrói, concede e molda o entendimento e a percepção do espaço geográfico e, mais particularmente, do conceito de “lugar”. Ademais, parece-me indispensável pensar no *como* esta geografia fílmica se apresenta aos nossos olhos, no contexto dos discursos e argumentos sobre a percepção visual e a experiência do lugar e da paisagem urbana contemporânea.

Finalmente, pretende-se também responder as seguintes questões: Que tipo de conhecimento (histórico ou documental) filme nos concede sobre os lugares e as maneiras como estes são visualizados e vividos? Como o cinema “alcança” o sentido do lugar interagindo com nossa memória e manipulando o uso espacial e estético do lugar que habitamos? Como os filmes e suas tecnologias transformam os lugares – ou nossa visão sobre esses –, a partir da sua estética?

Inicialmente gostaria de argumentar que o espaço urbano construído pelo cinema, na maioria das produções cinematográficas americanas e brasileiras contemporâneas, vêm sendo largamente projetado como um lugar monumental e simbólico baseado em visões liminares de identificação e estranheza. A imagem da metrópole, nesses casos, é negociada como uma quase-orgânica aglomeração de signos e

referências à modernidade mas que engajam e envolvem o espectador no que considero uma “estética pós-moderna do espaço”. Essa, por sua vez, teria como principal fim a construção visual do olhar sobre o *como* as metrópoles construídas e imaginadas coletivamente pelo cinema no contexto da modernidade pelo cinema são percebidas e *com o que* elas se parecem.

À primeira vista, o espaço urbano fílmico contemporâneo se parece com um espaço fechado – um labirinto que evoca o sentido de fragmento e descentralidade deixando os protagonistas (e os espectadores) em estado de desorientação; atônitos nesse mundo labiríntico no qual não reconhecem a si mesmos nem ao Outro como pertencentes ao lugar. Num segundo olhar, essa organização labiríntica da “pós-metrópole” (Soja, 2000) oferece uma experiência estética inovadora aos espectadores celebrando, por meio dos mais diversos efeitos visuais, imagens da geografia e da arquitetura da cidade construídas a partir da monumentalidade dos edifícios e espaços urbanos e justificados narrativamente pelos movimentos e percursos dos personagens nos espaços. Por isso mesmo é que esses percursos e movimentos no/do espaço urbano fílmico se tornam centrais para a produção do significado e do entendimento sobre os *lugares* de representação referenciados e produzidos na contemporaneidade.

No que é relativo à imagem da metrópole nesses espaços fílmicos de representação, sabemos que na atualidade do mundo globalizado a

imagem da cidade que predomina é aquela dos publicitários, dos turistas, da vigilância ampla e generalizada (COMOLLI, 2008); é a dos espaços da violência, dos desgastes, dos destroços e entulhos, da ambivalência e da polissemia do artifício. Essa imagem da grande metrópole, responde ao paradigma da cultura pós-moderna, descrita por Eagleton (1996) como aquela que interessa pelo que personifica ou imagetifica de mudança, mobilidade, flexibilidade, ausência de regras e instabilidade.

Assim, a imagem desses espaços urbanos em muitos filmes americanos e brasileiros contemporâneos, não importando qual seja a metrópole representada, – Los Angeles em *Amnésia* (Christopher Nolan, 2000), *Colateral* (Michael Mann, 2004) e *Ela* (Spike Jonze, 2013); São Paulo em *O Invasor* (Beto Brant, 2001) e *Não Por Acaso* (Philippe Barcinski, 2007) – se parece constantemente com uma visão do que podemos classificar como monumental, perigosa e claustrofóbica; o que concede ao espaço construído e visualizado uma aura de maravilhamento e estranhamento simultaneamente⁶.

Privilegiando o espaço abstrato sobre o histórico, os filmes urbanos contemporâneos citados criam um estranho campo de alienação e potencial desconstrução, em que o centro se torna a periferia e vice e versa. A noção de identidade e auto-centralidade é abandonada no espaço liminar em favor da ambiguidade e permanente transição. Os lugares então não se parecem mais com aqueles que supostamente

representam; a eles é impregnado um novo formato que, em alguns casos, excede a composição visual e, por meio de uma estética diferenciada, adentra uma recomposição geográfica.

Por esse motivo é preciso considerar o lugar fílmico não como a locação espacial/geográfica que localiza a narrativa geograficamente, os personagens, e as ações contidas no filme, mas como um ambiente ideologicamente contaminado, intrinsecamente ancorado ao discurso narrativo que tem como seu referente, a visualização (maneiras de ver) de mundo construída e/ou contaminada pelas inúmeras imagens (re)produzidas e modificadas constantemente pelas mídias, incluindo o próprio cinema e a subjetividade que agrega.

No filme americano *Ela*, por exemplo, a narrativa se desenvolve na cidade de Los Angeles, mas em muitas cenas as imagens dessa cidade causam estranhamento. O estranhamento acontece porque imagens de Los Angeles são uniformemente “fundidas” a imagens de uma outra cidade: Tóquio (Japão) – esta não tão popular como locação cinemática e ou facilmente identificada quanto Los Angeles. Neste caso a cidade fílmica é reconfigurada a partir de uma nova concepção estética que desconsiderando a “veracidade” geográfica da imagem, produz uma imagem distinta do espaço geográfico e, assim, institui um novo lugar fílmico que age como possibilidade para novas visualizações da cidade “real” e que possibilita a instauração de uma nova ordem na construção do imaginário coletivo sobre aquele espaço urbano específico.

Em vez de uma paisagem contínua que reflita a face conhecida de um espaço geográfico particular – mesmo que seja com o único objetivo de “trabalhar” com o reconhecimento do espectador –, estamos diante de uma mudança de paradigma visual no que concerne o aparato cinematográfico. Isso é, denota uma anárquica despreocupação com o naturalismo da representação de espaços privados, públicos, controlados ou não, e as relações de poder nas metrópoles contemporâneas que são sempre da ordem da segurança, do controle, das comunidades reais e virtuais, da identidade, do Outro, dos lugares, tudo enfim, em constante transformação. Estamos vivenciando, talvez, mais um ciclo ou coleção de proposições intermitentes e relacionadas às questões que permeiam a representação dos espaços ditos pós-modernos a que muitos autores se referem como psicologicamente carregados e fragmentados.

Talvez seja a esse propósito que servem as imagens da “pós-metropolis” (SOJA, 2000) – seja Los Angeles nos filmes americanos *Amnésia*, *Colateral* e *Ela*, ou São Paulo em *Não Por Acaso* e *O Invasor*, para citar alguns exemplos. A “estética pós-moderna do espaço” em tempos de “modernidade tardia” (HARVEY, 1989), globalizada e desencantada, não é mais a da “representação fiel do mundo”, mas sim uma *visão*, uma perspectiva mutável, um recorte arbitrário do objeto/espaço e sua imagem.

O mundo fílmico atual é assim:

opaco, embaralhado, fragmentado, e complexo em seu multiculturalismo. A relação entre o espaço como lugar narrativo e esse lugar como protagonista surge a partir de uma *mise en scène* evocativa deste mundo; e assim, os personagens que o habitam respondem a processos de embaralhamento, fragmentação, confusão e tortuosidade.

No contexto da *mise en scène*, o lugar é privilegiado funcionando não como um *background* “aleatório” para a ação, mas como um protagonista expressivo da própria narrativa. Quando o *background* de repente se torna *foreground*, e nos perguntamos “o que é esse lugar?”, ou então, “eu conheço esse lugar, mas ele não é bem assim!”, ou ainda “há algo estranho, diferente, na representação dessa cidade que eu conheço” nós registramos algo: uma experiência do lugar através da imagem em movimento que nos faz pensar sobre a relação das imagens cinematográficas com os espaços que conhecemos e os lugares que habitamos e mais ainda, com a nossa imaginação sobre o lugar.

No caso das cidades que conhecemos bem, sua imagem familiar é repleta de significados hegemônicos e, porque estes foram propagados e se mantiveram socialmente incorporados com sucesso, a imagem fílmica comumente acaba parecendo mais legítima e “real” do que aquelas adquiridas em nossas vivências particulares. Assim, o que se produz da imagem do espaço urbano não é uma percepção unificada mas uma série de imagens que se conectam pelo movimento na cena e sequências fílmicas;

essa imagem é tanto uma contingência quanto uma perspectiva que esta se põe. Até mesmo porque, o que conta em muitos casos no que concerne o lugar fílmico, é muito mais a sua plausibilidade do que sua especificidade naturalista.

O sentido de *identidade*, e pertencimento, é construído *no* e através *do* lugar, seja por meio do reconhecimento e afeição pelo lugar, sua localização em particular no espaço, ou por rejeição e abandono de um lugar em particular. Na condição cinema/espaço o que fica implícito é que o *lugar* no filme é sentido e entendido como sendo simultaneamente natural e construído já que é resultado de articulações de códigos e sentidos de reconhecimento, identificação e pertencimento.

Lugar é algo repleto de familiaridade, ou é diferente o bastante para sustentar o nosso interesse; ou talvez, seja algo que se torne da nossa particularidade. A imagem de um lugar, de uma cidade, por exemplo, será identificada pelo menos como “algo” já conhecido, mas nenhuma imagem pode dar conta da totalidade do lugar e o que ele representa.

Ao olharmos para a imagem fílmica do lugar narrativo buscamos conforto e confirmação do que reconhecemos de familiar, apesar de saber que exatamente o que nos faz olhar é o reconhecimento da ausência do familiar, de alguma coisa que corresponda ao que já sabemos ou que possa ser traduzida em termos de qualquer outra coisa. (PRICE, 2009).

O lugar, mesmo reconhecidamente histórico e constituído por uma

identidade – como a atribuída à e pela modernidade, por exemplo – na pós-modernidade se desconecta das temporalidades e especificidades geográficas. Nesse tempo, o lugar responde, como explica Augé (2008), a um “auto-crescimento da super-modernidade”, isto é, enquanto o lugar “nunca é completamente apagado”, ao mesmo tempo ele “não é nunca totalmente completo” (p.94) – essa é a condição que Augé define para desenvolver sua compreensão sobre o “não-lugar”.

Estar em um *lugar* é estar *situado* em algum espaço fisicamente e psicologicamente, ou ocupar o lugar na imaginação de alguém. Lugar não é tão somente físico nem inteiramente imaginativo. Se questionarmos sobre a identidade do lugar, me parece pertinente assumir que, o que é entendido como unicamente o “eu” do lugar é, na verdade, o texto de outro. Isto é, o que identifica e caracteriza o lugar no imaginário coletivo e no reconhecimento de sua concretude sociológica e cultural; são também os textos, literários e imagéticos, sobre eles. Essa é a posição de alguns autores contemporâneos considerada como uma abordagem pós-moderna (*an post-modern approach*).

A paisagem e a imagem de um lugar não é tão somente moldada pelo gosto e pelos sentimentos de uma sociedade que se expressa a partir de sua materialidade, é também constituída por esquemas de percepção, concepção e ação. O lugar é visto por um olhar, mas também apreendido pela consciência, valorizado pela experiência, julgado pela moral e eventualmente reproduzido, mediado por

técnicas e estéticas. Citando Name (2013),

“...o lugar combina tanto o senso da materialidade de um objeto no espaço quanto as qualidades existenciais de nossa experiência; descreve e entende tanto o contexto natural associado com maneiras particulares de vida quanto inclui o contexto simbólico em que, como agente, o sujeito cria o mundo; é ao mesmo tempo contexto externo de nossas ações e seu centro de significados.”(NAME, 2013, p.73-74).

É por meio dos personagens e seus percursos nos espaços urbanos, e seus pontos de parada, que os filmes constroem, não apenas sua narrativa, mas também a imaginação e o espírito inquisitivo do espectador acerca dos mundos visuais, sociais, culturais e psicológicos associados aos *lugares*. Fragmentos do tempo e do espaço, no contexto desses percursos, são editados e sequenciados de forma a raramente se apresentar como uma “ação completa”; são sempre “momentos esparsos”.

No filme brasileiro *O Invasor*, os acontecimentos sucedem uns aos outros em velocidade frenética e a metrópole brasileira é creditada como o lugar onde as pessoas aparecem onde não deviam estar e se comportam de modo inusitado. Nesses espaços os personagens fazem jogo duplo, conspiram e traem. Enquanto espectadores, nossas impressões sobre os personagens são desmedidas pois o

filme torna difícil o processo de identificação do espectador com os personagens pois todos eles são problemáticos e moralmente e psicologicamente comprometidos.

Em acordo com Noronha (2006), a temática de *O Invasor* remete à ideia do “homem lobo do homem”, da luta de todos contra tudo e todos, colocando em evidência a valorização do mundo competitivo onipresente do propósito de subir na vida e se dar bem a qualquer custo. Noronha (2006) explica em referência ao *O Invasor*:

“Os tempos passado, presente e futuro são embaralhados e incertos, não lineares. Memórias, sonhos e alucinações se misturam a registros quase documentários do cotidiano da cidade. A câmera invade espaços reais (prostíbulos, prédios em construção, escritórios, danceterias), filma o mundo tal qual é, mas o reveste de um ar de alucinação e urgência inteiramente mentais: as imagens do filme são como que as imagens fantasmagóricas de uma consciência que vê e sente em estado de perdição e desesperança e, por isso, ironiza a fere.” (p.174).

A associação de imagens realistas com as da câmera subjetiva nos apresentam o espaço urbano, a cidade de São Paulo, como se este estivesse sendo observado “por alguém”, um alguém oculto e “fora-da-imagem”, à espreita. A realidade da cidade neste caso é fugaz, contraditória, desconectada

internamente, “é uma paisagem que não oferece pontos fixos e seguros” (Noronha, 2006, p.180) como se ela só tivesse pontos de fuga.

As sequências e a utilização da profundidade de campo em *O Invasor*, obedecem à tradição do cinema hollywoodiano clássico de utilização de códigos e convenções que estabelecem coerência no que toca o tempo e o espaço reais, como também o uso da luz natural e da camera móvel, criam uma espontaneidade normalmente relacionada ao *newsreel*, conseguindo unir e integrar o elenco (e suas personagens) às locações. Isso dá a impressão de que a ficção emerge espontaneamente do espaço da realidade (NAGIB, 2007). Essa é uma estética que permite destacar os aspectos de feiura, sujeira, desarmonia e estranhosidade da cidade.

São Paulo, se parece aqui uma metrópole periférica, caótica, típica do capitalismo tardio, e é posta como o cenário ideal para a versão atualizada do *thriller* criminal, com seu típico interesse em representar a chantagem, a conspiração, o egoísmo, e o pessimismo generalizado. Além disso, *O Invasor* também evoca algo do estilo expressionista, no que concerne o exagero, a deformação, os paradócos e contrastes e o favoritismo à temática do gênero *crime-thriller*.

A novidade aqui é, portanto, estética: a representação do universo protegido das classes dominantes que é permeada pela feiura e abjeção que a rodeia. Com a periferia da cidade invadindo e tomando conta do centro rico, seja individualmente ou coletivamente, o

filme trabalha com um cenário muito improvável no Brasil, e por isso mesmo, o personagem do invasor, aparece como o menos realista e mais parecido com personagem de filmes do gênero. (Nagib, 2007, p.130).

Em contraste, a abundância de imagens do tipo documentário permite aos espectadores o reconhecimento da cidade. Cenas como as da intervenção musical do rapper Sabotage constitui preciosa evidência documental, de um momento específico e especial da história cultural de São Paulo. Mas a organização das imagens documentais e das músicas no sentido do elemento *fashion* da música-video, longe de representar a identidade do país, tende a inserir o Brasil contemporâneo na cultura globalizada (americana?).

Por mais improvável que possa parecer, existe uma semelhança entre *O Invasor* e o filme americano *Amnésia*. Neste caso, o filme lida também com a temporalidade de forma a confundir os acontecimentos que se sucedem e desmistifica o processo de identificação entre espectador e personagem e o espaço que habita. O tempo aqui é fragmentado em sua circularidade acompanhando o que sente o protagonista que apenas retém a memória recente dos últimos 20 minutos vividos. A cidade de Los Angeles neste caso, aparece como um espaço sem tempo, cenas diurnas e noturnas não trabalham em uma sequência temporal lógica, e o espaço urbano parece desconectado de qualquer linha temporal que dê ao espectador uma dica da “verdade” sequencial dos acontecimentos. As imagens de Los Angeles que compõem a narrativa em *Amnésia*, são manifestos de

ambivalência sobre a (pós)modernidade e a identidade do sujeito na contemporaneidade.

Notadamente, mesmo sem o recurso da câmera subjetiva, o filme *Não por Acaso* trabalha com semelhante noção do visível presente em *Amnésia*. *Não Por Acaso*, trabalha com a possibilidade de mudança do futuro das personagens protagonistas das três histórias que narra, a partir da noção do “se” – da condicionalidade das diferentes consequências que sucedem ações semelhantes mas postas em decisivas diferenças temporais modificando assim o resultado da ação. *Não por Acaso* constrói uma São Paulo vista a partir do olhar de um controlador de tráfego, e metaforicamente imagetificada como um corpo vivo onde as ruas, avenidas, viadutos, são as artérias desse corpo.

Através do trabalho na central de controle de trânsito da cidade de São Paulo, a todo instante, o espaço urbano é visualizado e enquadrado em inúmeras câmeras/vídeos instaladas pela cidade e controladas por Ênio (Leonardo Medeiros) em seu local de trabalho. São Paulo, aqui, se faz presente a todo instante, mas o interessante é que o filme trabalha, contraditoriamente, com a noção de que são os imprevistos que mantêm a cidade viva. Isto pode ser exemplificado no caso de uma personagem que, se tivesse ouvido os apelos do marido para ficar com ele por mais alguns instantes em casa, e não saísse correndo para o trabalho, não teria sofrido o atropelamento no trânsito que causou

sua morte. Os destinos das personagens em *Não Por Acaso* são visualizados e narrados em um tempo que, possibilitados pelo cinema, pode ir e vir, ser modificado, voltar atrás; e todas as ações são articuladas por meio do movimento das personagens no espaço da cidade.

Nos cinco filmes mencionados: *Amnésia, Colateral, Ela, O Invasor, Não por Acaso*, os personagens nos parecem plausíveis e verossímeis porque são apresentados circulando por entre os espaços sociais e privados das metrópoles estadunidense e paulistana com os quais temos familiaridade. As câmeras objetiva e subjetiva e os pontos de vista são códigos fílmicos que servem nesses casos ao propósito de situar, localizar, no espaço as ações concretas e subjetivas dos personagens no espaço/tempo fílmico mesmo que a relação espaço/tempo seja fragmentada e incerta. É, então, no regime das imagens subjetivas em contraposição às objetivas e na construção de um imaginário diverso relacionado à metrópole pós-moderna que esses filmes trabalham uma estética particular que pode estar diretamente associada ao regime que se coloca como pós-moderno.

Finalmente, parece-me que a proposta estética atual de configuração do espaço urbano fílmico é a de não dar muita importância ao que se encontra no excesso da imagem e ou da história narrada, mas sim ao que permanece em nosso consciente mesmo depois que a imagem e sua narrativa ficcional termina. Isto é, o que permanece da imagem do espaço urbano que importa. Dessa

maneira, a “identidade” do espaço, do lugar fílmico, está relacionada à imagem que permanece no nosso consciente e termina determinando a nossa imaginação e entendimento sobre o lugar.

Considerações finais_____

Enfatizou-se aqui como o imaginário geográfico constituído pelos cineastas contemporâneos excede o que a paisagem representa ou “com o que ela se parece”, moldando visões do espaço e da paisagem, e quem sabe contribuindo para a produção do que poderíamos definir como “geografias criativas”. Essas são construídas e problematizadas a partir de um olhar que se preocupa tanto com a concretude do espaço físico e da paisagem, quanto com a subjetividade e o imaginário, que afloram e se tornam visíveis por meio das mais diversificadas estéticas fílmicas. Novos traços estilísticos conceituados como “produtos” da contemporaneidade se caracterizam no âmbito cinematográfico em resposta à perda da fronteira entre os processos regulatórios da representação do real e do imaginário, criando uma nova construção formal.

Filme, explorado como um vetor artístico-estético de espacialização e constituição de práticas, vivências, performances, experiências e artefatos, constrói uma geografia própria em que a cidade se torna um objeto de fetiche para o olhar que é “pego” como uma convenção simbólica de representação da modernidade (pós-modernidade) e

que participa como objeto do desejo de imagetificação e consumismo cultural e ideológico, e principalmente, psicológico. Há uma tendência também de proposição de um olhar sobre a arquitetura do espaço urbano que difere da proposta anteriormente. A experiência descrita por De Certeau, de visualização do todo como prerrogativa para conhecimento do lugar, não mais se aplica à pós-modernidade. As metrópoles contemporâneas não são agora apenas mediadas por uma variedade de imagens impressas pelos meios de comunicação, mas principalmente emergem deles. A imagem da metrópole na contemporaneidade, se ancora na concepção generalizada composta não apenas por imagens que a identificam mas que a recompõem e a transfiguram.

Por isso mesmo me parece que, provavelmente no futuro, aqueles nascidos nessa era das tecnologias digitais e da virtualidade, terão uma visão bem diferente sobre as paisagens cinemáticas. Se hoje prevalece a visão da realidade baseada na coerência entre imagem e som e na correspondência entre a imagem fílmica do espaço geográfico e a verossimilhança com a forma e as experiências que se dão no espaço real, futuramente, com o final da era analógica, paisagens cinemáticas serão cada vez mais relacionadas à natureza da representação, seja essa representação produzida por seleção ou construção, ou pela junção desses dois formatos, e então essas paisagens terão graus de correspondência relacionados à autenticidade e à originalidade estética do espaço.

Notas

¹ Este artigo não está sendo examinado para publicação por nenhum outro periódico/editor, e é resultado parcial de pesquisa financiada pelo CNPq.

² Professora Associada III (DE) do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação; Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGE) da UFRN. Doutora em Estudos de Mídia pela University of Sussex – Inglaterra. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

³ Para uma lista de livros de autoria de acadêmicos e pesquisadores publicados em língua inglesa de 1990 a 2010 sobre a relação cidade e cinema sob as mais variadas perspectivas, ver Bransdon (2012).

⁴ “Film can be both metaphoric in its depictions, as well metonymic. The majority of film is metonymic in nature, and is based on an identifiable range of designations. So, for example, in a cinematic landscape in which a skyscraper is depicted, we have transference of the Idea of a city, of the ideas of business and commerce, of the ideas of capitalism and wealth, and of the ideas of ambition and aspiration. ... Metonymic landscapes do not suggest their completion; rather they indicate further and larger concepts and relevance and they encapsulate rather than suggest inclusivity. But not all film is metonymic. The metaphoric

cinematic landscape is the landscape of suggestion.” (Harper e Rayner, p.20, 2010)

⁵ O cinema de Hollywood, ainda se mantém como grande influenciador e propagandeador de ideias e visões sobre o mundo natural e construído. (Ver PECKHAM, 2004).

⁶ Até mesmo a cidade do Recife, em filmes como *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007), pode ser analisada nesse contexto. Contudo, para efeito da reflexão proposta nesse trabalho, não discutirei esses dois últimos filmes.

Referências Bibliográficas _____

AITKEN, S.C. e DIXON, D. P. “Imagining Geographies of Film”. *Erdkunde* vol. 60, n. 4, 2006: 326-336.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Supermordenidade* (7 edição). Campinas: Papirus Editora, 2008.

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

BRANDT, Stefan L. “The City as Liminal Sapce: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema”. *American Studies*, vol. 54, n. 4, 553-581, 2009.

BRUNSDON, Charlotte. “The Attractions

of the Cinematic City”. *Screen*, vol. 53, n. 3, Autumn 2012.

CAVENACCI, Massimo. *Sincretika: Explorações Etnográficas sobre Arte*. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CAVENACCI, Massimo. *Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

CAVENACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais: Corpos Eropticos e MetrÓpole Comunicacional*. São Paulo: Atelie, 2008.

CAVENACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica: Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONLEY, T. ‘Locations in Film Noir’. In S. Caquard and D. R. F. Taylor (eds), ‘Cinematic Cartography’. Special issue of *The Cartographic Journal* 46 (1): 16–23, 2009.

COSTA, Maria Helena B. V. “Geografia Cultural e Cinema: Práticas, Teorias e Métodos” (43-78). In Rosendahl, Zeny e Corrêa, Roberto Lobato (orgs.) *Geografia: Temas sobre Cultura e Espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (Eds.). *A Companion to Cultural Geography*. Oxford: Blackwell, 2004.

- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- ELBOW, Gary S. "Three Recent Brazilian Films: A Review". *Journal of Latin America Geography*, vol. 4, n. 2, 125-131, 2005.
- ENGLAND, Jennifer. "Disciplining Subjectivity and Space: Representation, Film and Its Material Effects". *Antipode*, 295-321, 2004.
- ESCHER, Anton. "The Geography of Cinema: A Cinematic World". *Erdkunde*, vol. 60, n. 4, 307-314, Oct.-Dec. 2006.
- FRANÇA, Andréa. "Imagens de Itinerância no Cinema Brasileiro" (219-242). In FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- HARPER, Graeme e RAYNER, Jonathan. "Introduction - Cinema and Landscape" (13-28). In Harper, Graeme e Rayner, Jonathan (Orgs.). *Cinema and Landscape*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- LOPES, Denilson. "Paisagens Transculturais" (91-108). In FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- NAGIB, Lucia. *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London: I.B. Tauris, 2007.
- NAME, Leonardo. *Geografia Pop: O Cinema e o Outro*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2013.
- NORONHA, Ronaldo de. "O Invasor: Luta de Classes à Brasileira?" (171-183). In TEIXEIRA, Inês A. de C. e LOPES, José Sousa M. (orgs.) *A Diversidade Cultural Vai ao Cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- PECKHAM, Robert Shannan. "Landscape in Film" (420-429). In DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (Eds.). *A Companion to Cultural Geography*. Oxford: Blackwell, 2004.
- PRICE, Brian. "Moving Through Images" (299-316). In Rhodes, John David; Gorfinkel, Elena (Eds.). *Taking Place: Location and the Moving Image*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.
- RHODES, John David. "Introduction: The Matter of Places" (vii-xxix). In RHODES, John David; GORFINKEL, Elena (Eds.). *Taking Place: Location and the Moving Image*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.
- ROBERTS, Les. "Cinematic Cartography: Projecting Places Through Film" (68-84). In ROBERTS, Les (Ed.). *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- ROSE, Gillian. "Sobre a Necessidade de Se Perguntar de que Forma, Exatamente, a Geografia é Visual?". *Espaço & Cultura*, n.33, 197-206, Jan/Jun 2013.
- SOJA, Edward W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell, 2000.

**CITIES AND CULTURAL PLACES, SPACES AND FILM GEOGRAPHIES: IMAGETICALLY
COMPOUNDING THE PLACE**

ABSTRACT: THIS WORK EXPLORES THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA AND GEOGRAPHY FROM THE STANDING POINT OF THE POTENTIALITIES PRODUCED BY THE CINEMA AS A VISUAL PRODUCTION AND CONCEPTION THAT INTERFERES IN THE UNDERSTANDING AND THE PERCEPTION OF SPACE AND LANDSCAPE. THIS ARTICLE SUGGESTS THAT THE POSTMODERN CITY AS REPRESENTED IN RECENT AMERICAN AND BRAZILIAN FILM PRODUCTIONS IS CONSTRUCTED AS A SYMBOLIC PLACE BASED ON VISIONS OF LIMINALITY. THE FILMIC METROPOLIS, IT IS ARGUED, IS NEGOTIATED AS A QUASI-ORGANIC AGGLOMERATION OF SIGNS AND REFERENCES, ENGAGING THE SPECTATOR BY MEANS OF AN "AESTHETIC OF THE SPACE" THAT PRODUCES AN IMAGE OF WHAT IS KNOWN AS THE POST-MODERN CITY.

KEYWORDS: CINEMA; GEOGRAPHY; SPACE; AESTHETICS.

**VILLES ET LIEUX CULTURELS, ESPACES ET GÉOGRAPHIES DU FILM: AGGRAVANT LE
LIEUX À TRAVERS DES IMAGES**

RESUMÉE: CE TRAVAIL EXPLORE LA RELATION ENTRE DEUX DOMAINES, LE CINÉMA ET LA GÉOGRAPHIE, PAR LES CROISEMENTS ET ENTRECROISEMENTS DÉCLENCHÉS PAR LA POTENTIALITÉ DU CINÉMA EN TANT QUE PRODUCTION/CONCEPTION VISUELLE QUI MODÈLE LA COMPRÉHENSION ET LA PERCEPTION DE L'ESPACE ET DU PAYSAGE. L'ARGUMENT DÉFENDU EST QUE LA VILLE CONTEMPORAINE (POST-MODERNE), REPRÉSENTÉE DANS LES PRODUCTIONS CINÉMATOGRAPHIQUES AMÉRICAINES ET BRÉSILIENNES RÉCENTES, EST CONSTRUITE COMME UN LIEU SYMBOLIQUE ÉTABLI SUR DES VISIONS LIMINAIRES. ON ARGUMENTE AUSSI QUE LA MÉTROPOLE FILMIQUE EST NÉGOCIÉE COMME UNE QUASI-ORGANIQUE AGGLOMÉRATION DE SIGNES ET DE RÉFÉRENCES QUI ENGAGENT LE SPECTATEUR PAR LE BIAIS D'UNE « ESTHÉTIQUE DE L'ESPACE » QUI MET EN IMAGE LA VILLE POST-MODERNE.

MOTS-CLÉ: CINÉMA; GÉOGRAPHIE; ESPACE; ESTHÉTIQUE.