

## Aproximações entre Geografia e Cinema: estudo do documentário *Fuocoammare* (2016), de Gianfranco Rosi

Luciana Duarte Baraldi  
Universidade de São Paulo  
lucianabaraldi@gmail.com

Mauro Luiz Peron  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
mauroluizperon@pucsp.br

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é apresentar algumas reflexões sobre o documentário *Fuocoammare* (ROSI, 2016) para identificar correspondências entre Geografia e Cinema. Nela estão presentes vários aspectos que concernem à Geografia, especialmente a questão da imigração e dos refugiados que desembarcam na Ilha de Lampedusa, Itália. Essa produção cinematográfica é também um recorte da vida dos habitantes da ilha, com todas as características – culturais, linguístico-dialetais, socioeconômicas, geográficas – que emergem e envolvem a trama e a narrativa que se constroem. O núcleo narrativo diz respeito diretamente à relação entre os personagens e o espaço onde eles se encontram, pois o espaço é tomado, simultaneamente, como cenário e território, concretamente vivido e ocupado pelas pessoas/personagens. Entretanto, a premissa de que filmes são representações da realidade deve ser posta em discussão. O desafio está em utilizar filmes para desenvolver um olhar geográfico aguçado acerca da obra fílmica, pois se trata de um produto cultural que cria um sistema próprio de significações e realidades; não são meras ilustrações de conceitos geográficos. Como é discutido, nenhum filme é um fazer geográfico teórico; os “conceitos geográficos” são articulados de forma “livre” pelos diretores. Ao colocar em perspectiva o fazer cinematográfico como atividade humana, é necessário destacar a inevitável presença de nuances de subjetividade. Diante do exposto, evidencia-se a potencialidade da reflexão que emerge deste estudo, com o propósito de contribuir para o debate sobre a interseção entre duas áreas de conhecimento postas em diálogo.

**Palavras-chave:** Geografia. Cinema. Documentário. Espaço como cenário. Espaço como território.

**ABSTRACT:** L'obiettivo di questo articolo è presentare alcune riflessioni sul documentario *Fuocoammare* (ROSI, 2016) con lo scopo di identificare le corrispondenze tra Geografia e Cinema. Nel film sono presenti vari aspetti riguardanti la geografia, in particolare la questione dell'immigrazione e dei rifugiati che sbarcano a Lampedusa, Italia. Questo prodotto cinematografico è anche uno sguardo sulla vita degli isolani, con tutte le caratteristiche – culturali,

linguístico-dialettali, socioeconomiche, geografiche – che emergono e coinvolgono la trama e la narrazione che si costituiscono. Il nucleo narrativo è direttamente correlato al rapporto tra i personaggi e lo spazio in cui si trovano, poiché lo spazio è preso simultaneamente come scenario e territorio, vissuto concretamente e occupato da persone/personaggi. Tuttavia, la premessa che i film siano rappresentazioni della realtà deve essere messa in discussione. La sfida è quella di utilizzarli per sviluppare un'approfondita visione geografica dell'opera cinematografica in quanto un prodotto culturale che crea il proprio sistema di significati e realtà, e non soltanto illustrazioni di concetti geografici. Come verrà discusso, nessun film è una messa in pratica di una geografia teorica; i “concetti geografici” sono “liberamente” articolati dai registi. Quando si mette in prospettiva la realizzazione del cinema come attività umana, è necessario dare rilievo all'inevitabile presenza di sfumature di soggettività. Alla luce di quanto sopra, si evidenzia la potenzialità della riflessione che emerge da questo studio, con il quale speriamo di contribuire al dibattito sull'intersezione tra due aree di conoscenza messe in dialogo.

**Parole chiave:** Geografia. Cinema. Documentario. Spazio come scenario. Spazio come territorio.

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to present some reflections on the documentary *Fuocoammare* (ROSI, 2016) to identify correspondences between Geography and Cinema. There are several aspects concerning Geography, especially the issue of immigration and refugees who land on Lampedusa Island, Italy. This cinematographic production is also a part of the life of the islanders, with all the characteristics – cultural, linguistic-dialectal, socioeconomic, geographical – that emerge and involve the plot and narrative that are being constructed. The narrative nucleus is directly related to the relationship between the characters and the space where they find themselves, because the space is taken simultaneously as scenery and territory, concretely lived and occupied by people/characters. However, the premise that movies are representations of reality must be put into discussion. The challenge is to use films to develop a keen geographical look at the cinematographic work as it is a cultural product that creates its own system of meanings and realities, not merely illustrations of geographical concepts. As will be discussed throughout the article, no film is a theoretical geographical make; “geographical concepts” are “freely” articulated by the directors. When putting cinematographic making as a human activity in perspective, it is necessary to highlight the inevitable presence of subjectivity nuances. Given the above, the potential of the reflection that emerges from this study is evidenced, with the purpose of contributing to the debate on the intersection between two areas of knowledge put into dialogue.

**Keywords:** Geography. Cinema. Documentary. Space as scenery. Space as territory.

## Introdução

Neste artigo, descrevemos um estudo do documentário *Fuocoammare*, dirigido por Gianfranco Rosi e vencedor do Urso de Ouro do Festival de Berlim de 2016, com o intento de identificar, nessa obra, correspondências entre Geografia e Cinema. Para tal, objetivamos: a) apresentar questionamentos sobre a experiência de migrar, permeada pela discussão entre o paradoxo da relação entre direitos humanos e soberania de Estados nacionais; b) discutir a problemática da categorização de filmes documentários como pertencentes a uma classe de obra cinematográfica objetivante/objetivizada, ao colocar em perspectiva o fazer cinematográfico como atividade humana em que há inevitável presença de nuances de subjetividade; c) debater de que forma(s) cineastas se apropriam de geografias de distintas sociedades para recriar/modificar paisagens/lugares e representar esses aspectos por meio do ponto de vista assumido na narrativa cinematográfica, especialmente no caso do filme objeto de análise.

O artigo está estruturado em três partes. A primeira trata da contraposição entre os direitos humanos e os Estados nacionais, por meio da reflexão sobre o direito de migrar. A segunda, do cinema como ponto de vista para uma experiência geográfica empírica. Na terceira, nos propomos a analisar o filme documentário *Fuocoammare* (ROSI, 2016) com base nas reflexões apresentadas nas partes anteriores.

## **1. A experiência de migrar: direitos humanos *versus* Estados nacionais**

A condição migratória é inerente à espécie humana e, ao longo do tempo, passou por muitas mudanças. Na atualidade, tem transformado o mundo e as relações sociais, históricas e geográficas entre lugares e pessoas. O fenômeno migratório passou de 155 milhões de pessoas em 1990 para uma projeção de 215 milhões em 2010 (PNUD, 2009). Apesar de tal fenômeno dizer respeito a apenas 3% da população mundial, cresce em ritmo acelerado, a ponto de ter se tornado um dos assuntos mais debatidos pela mídia internacional e pelos governos de diversos Estados, principalmente aqueles que hoje dispõem de fatores atrativos para os que, por diversas razões, se encontram na situação de migrantes.

No mundo atual, temos acompanhado – pela internet e pelas redes sociais, por jornais e outros noticiários – uma verdadeira tensão entre dois pontos de vista que parecem antagônicos acerca do direito de migrar: o dos direitos humanos e o dos Estados nacionais. Em artigo de 2010, De Baets (p. 107) dedica uma seção à discussão das críticas endereçadas à Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), entre as quais o autor destaca a universalidade da DUDH e dos direitos humanos, interpretada muitas vezes como algo abstrato, imaginário, absoluto e até mesmo absurdo, em razão das “tensões entre seres humanos e suas sociedades e Estados”. De Baets esclarece que, por ocasião de sua aprovação em 10 de dezembro de 1948, “na prática a universalidade [da DUDH] significou ausência de desacordo ao invés de unanimidade”, pois, entre as 48 nações presentes e votantes, oito se abstiveram e duas estavam ausentes.

Araújo (2017, p. 97-99) afirma que a universalidade dos direitos humanos não significa dizer que sua aplicação seja sempre igualitária. Pelo contrário, é

sempre seletiva. Isso ocorre tanto porque a adesão dos Estados aos compromissos e às normas internacionais é variável quanto em razão de políticas internas de efetivação, que podem ser mais ou menos eficazes.

A Corte Interamericana de Direitos Humanos (2003) afirma que os Estados são obrigados a não introduzir em seu ordenamento jurídico regulações que discriminem os migrantes e, também, a combater essas práticas. Araújo (*idem, ibidem*) destaca que se trata de uma norma *jus cogens*, norma imperativa do direito geral, impassível de derrogação, independentemente do *status* migratório, não podendo ser subordinada a políticas migratórias dos Estados. Isso quer dizer que os Estados nacionais podem regulamentar ingresso, permanência e saída de imigrantes, porém devem fazê-lo com garantia dos direitos humanos. Todavia, identificamos os Estados como detentores de um papel ambíguo: figuram como protetores e, ao mesmo tempo, violadores dos direitos humanos, pois a soberania estatal atua excluindo os migrantes, os quais pleiteiam, aos Estados, proteção de direitos.

Se os migrantes são considerados destinatários de todos os direitos, mas a última palavra é do Estado, verifica-se um abismo entre teoria e prática, pois o monopólio do Estado recai sobre o controle dos meios “legítimos” de movimento de pessoas, categorizando-as entre regulares e irregulares. Para Araújo (2017, p. 102 e 106), essa tensão traz à luz a complexa desigualdade estabelecida e aprofundada pela globalização, que desafia a estrutura de Estado-nação e impõe desafios à proteção dos direitos humanos dos migrantes, uma vez que o capitalismo neoliberal, globalizado e financeirizado faz com que, a depender de seus interesses, os Estados atraiam para si seres humanos ou os expulsem para fora de suas economias.

No contexto das migrações da atualidade, em muitos casos, elas ocorrem em razão de necessidade de refúgio. Segundo o Alto Comissário das Nações

Unidas para Refugiados – Acnur (s.d., não paginado), refugiados estão fora de seu país de origem devido a fundados temores de perseguição [...], como também devido à grave e generalizada violação de direitos humanos e conflitos armados.

Pompeu e Freitas (2017, p. 113) compartilham do ponto de vista de Araújo ao afirmarem que é preciso apontar e esclarecer a contradição entre o mundo ideal, sem fronteiras (fronteira como passagem), e o mundo real, que barra o refugiado (fronteira como barragem). Para essas autoras, em tempos nos quais a palavra “globalização” é comumente associada a aspectos positivos – por exemplo, integração e conectividade – as fronteiras, na verdade, não desaparecem, mas “são redesenhadas de acordo com os valores dominantes na temporalidade do mundo”. Isso explica porque, em pleno século XXI, a exigência de refúgio esbarra nos “clássicos” elementos do Estado – povo, território e soberania – que são, ao mesmo tempo, paradoxalmente negados pelo discurso da globalização econômica (POMPEU; FREITAS, 2017, p. 117).

Para Dal Gallo (2011, p. 45), “o fenômeno migratório é essencialmente espacial”, pois “as pessoas migram no e pelo espaço”, vivendo e percorrendo espacialidades. Eles “cruzam fronteiras, atravessam Estados, percorrem regiões, adentram territórios, mas antes de tudo, migram dos, entre e para os lugares”. Assim, na leitura da autora, é necessário abandonar o ponto de vista panorâmico e atentar à microescala, procurando entender esse fenômeno a partir dos reflexos da migração na vida do migrante, levando em consideração a relação que se estabelece entre migrante-lugar-experiência.

Dal Gallo nos recorda que, ao discutir o fenômeno migratório, é crucial pensar a identidade do migrante, pois, mesmo situado em seu destino – o Estado que o acolhe, por exemplo –, sua identidade não é monolítica: esse situar-se ocorre por meio de uma transição que não é linear. Trata-se de uma

transição ontológica e, também, geográfica, mediada pela “negociação da inserção do ser em uma realidade geográfica alheia” (2011, p. 46), que busca dar continuidade à sua narrativa existencial e enfrenta o fato de estar no limiar entre ser “daqui” e ser “de lá”, vivendo, portanto, um duplo sistema de referências – o do destino e o da origem, da terra natal (2011, p. 47). Todavia, é no local de destino que o migrante passa a se ver como diferente, pois é no esforço que faz para afirmar sua diferença que passamos a enxergá-lo como tal. Dal Gallo ressalta que a assimilação desse migrante é um reflexo da predisposição dos habitantes locais em o acolher e da inclinação do migrante a se inserir no lugar de destino, em sua inerente condição de “estar entre”, pois o ato de migrar põe um questionamento ao ser do migrante e à sua segurança ontológica (2011, p. 48).

Harari (2018, p. 178-179) destaca que, como cada vez mais humanos cruzam fronteiras em busca de um futuro melhor, um emprego melhor, ou simplesmente a sobrevivência, “a necessidade de confrontar, assimilar ou expulsar estrangeiros cria tensão entre sistemas políticos e identidades coletivas formadas em tempos menos fluidos”. Um exemplo dessa afirmação, citada pelo autor, é a União Europeia (UE), cujas bases foram erigidas sob a promessa de transcender diferenças culturais entre seus países membros. Contudo, a mesma UE mostra-se incapaz de incluir diferenças culturais entre os europeus e imigrantes de outras partes do mundo, entre elas, África e Oriente Médio. É de amplo conhecimento que o crescente número de refugiados e imigrantes que tenta chegar à Europa provoca reações variadas e discordantes entre os europeus. Há quem seja a favor da integração; há quem defenda o fechamento das fronteiras.

A nosso ver, para discutirmos questões concernentes à experiência de migrar e suas implicações identitárias, sociais e políticas de modo a tentar

analisá-las, como sugere Dal Gallo, da perspectiva de microescala, ou pelo menos tangenciar essa possibilidade, um caminho a percorrer seria pensar o cinema como lente da experiência geográfica. Nossa proposta é tomar o olhar cinematográfico como uma chave de leitura do mundo, um recorte da realidade que nos permite entrar em contato com outros lugares, entre os quais, aqueles em que a experiência de migrar se materializa no cotidiano das pessoas que o vivenciam.

No item a seguir, discorreremos sobre o cinema como possibilidade de acesso a lugares, bem como à experiência migratória, para, posteriormente, analisar a obra fílmica escolhida que trata desse tema.

## **2. O cinema como lente da experiência geográfica**

Queiroz Filho (2011, p. 68) afirma que “[...] assistir a um filme é uma experiência geográfica, o que, de certo modo, alerta a geografia contemporânea para as implicações advindas da atenção dada à linguagem e ao cinema e das geografias que ali são gestadas”. Nesse sentido, o olhar do espectador, assim como o olhar cinematográfico, é uma leitura do mundo, um recorte da realidade, recorte esse imbricado, inconscientemente ou intencionalmente, a um olhar geográfico.

Fioravante e Ferreira (2016, p. 218) argumentam que, independentemente de o filme que se pretende analisar ser categorizado como ficção ou como documentário, “As imagens que são obtidas a partir de uma série de tomadas e que podem variar em ângulo e escala são editadas para garantir a sensação de continuidade temporal e espacial. A edição dessas tomadas implica na escolha deliberada do que mostrar e do que obliterar.” Citando Aitken (1994), as autoras afirmam que mesmo nos documentários, “a própria escolha do que filmar ou não filmar com a lente das câmeras [...] leva os cineastas a criar um *produto*

*fictional*. [...]” O filme, portanto, cria uma “impressão de realidade por meio da estrutura narrativa construída” (grifo nosso).

Noam Chomsky (2013, p. 38), em seu livro *Mídia*, colabora para a essa discussão ao afirmar que [...] a imagem do mundo que é apresentada à população tem apenas uma pálida relação com a realidade. A verdade dos fatos encontra-se enterrada debaixo de montanhas e montanhas de mentiras.” A leitura que Chomsky faz diz respeito, especificamente, à mídia relacionada à propaganda política e à manipulação de informações. Estendendo o entendimento do autor sobre esse campo midiático para a linguagem cinematográfica, podemos dizer que mesmo os filmes classificados como documentários, os quais, para o “senso comum”, teriam algum grau de compromisso com a realidade, são um recorte, uma percepção do real. Mas o que seria o real? Como podemos tocá-lo, tangenciá-lo, ao menos? Bazin (2018, p. 317) por exemplo, afirma que “[...] ‘Realidade’ não deve ser naturalmente entendida em termos quantitativos. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto, pode ter várias representações diferentes. [...]”.

Para Bordwell e Thompson,

[...] Todo documentário alega apresentar informações fatuais sobre o mundo, mas a maneira como isso pode ser feito é tão variada quanto o é em filmes de ação. [...] Um documentário pode assumir uma posição, afirmar uma opinião ou defender uma solução para um problema. [...] Mas, novamente, simplesmente assumir uma posição não torna um documentário uma ficção (2013, p. 531-533).

Por isso, filmes devem ser postos em discussão e isso só ocorre quando a premissa de que eles são representações da realidade é colocada em questão. Ainda para Bazin (2018, p. 104), “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua *interpretação* do acontecimento representado” (grifo nosso).

Fioravante e Ferreira afirmam que o desafio está em utilizar filmes para “cultivar uma imaginação geográfica aguçada”, pois eles são produtos que criam um sistema próprio de significações e realidades, não são meras ilustrações de conceitos geográficos (2016, p. 220). Moreira (2011, p. 101) corrobora essa linha de pensamento ao afirmar que nenhum filme é um fazer geográfico teórico; os conceitos geográficos são articulados de forma livre pelos diretores. Ao citar Name (2006), o autor destaca que é preciso levar em consideração a questão da escala nas análises geográficas, pois um filme é um recorte de determinada realidade e, em razão disso, é crucial identificar quais categorias de apreensão e análise geográfica são mobilizadas nele.

Apesar da impossibilidade de abarcar a totalidade e complexidade social, Moreira (2011, p. 97-98) destaca a importância de incorporar obras cinematográficas como elementos de leitura do espaço geográfico. Para isso, o autor evoca i) Barbosa (2000, p. 86), para quem “A arte de representar nos oferece um caminho de reconhecimento do mundo, da vida, da memória, e dos sonhos que pulsam do/no espaço geográfico”, ii) e Nagib (2001a, 2001b), segundo a qual, “em toda a história do cinema elementos espaciais são utilizados [...] para se criar ambiências, desenvolver discursos e evocar o imaginário social nas obras fílmicas.”.

Um caminho interessante a ser percorrido talvez seja o que Costa (2013, p. 252) propõe: proceder a uma “geografia fílmica” na perspectiva dos estudos culturais, que entende o filme não como reproduzidor, mas como “produtor de significados socioespaciais”, definidos pela forma como eles são percebidos, vividos, “e também contestados e negociados através dos diversos meios (textos visuais e verbais) de produção de sentidos e significados”, pois “imagens fílmicas não simplesmente “fotografam” e “exibem” os espaços e lugares dados

na realidade concreta, mas constroem o mundo (seus lugares e espaços) em termos visuais e narrativos”.

Costa (2013, p. 253) citando Mike Crang (1998, p. 44), menciona que ele afirma 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” (tradução de Costa). A autora, entretanto, prossegue destacando que “devemos considerar a opção de não tomar a imagem fílmica de um determinado espaço como sendo tributária da linguagem do próprio espaço dizendo de si mesmo através da sua imagem. [...] a imagem fílmica não pode ser avaliada como sendo a própria manifestação do espaço diante de nós por meio de sua imagem bidimensional projetada” (2011, p. 255).

Segundo ela, seria promissor o caminho de pesquisa que nega a ideia da representação direta, uma vez que o espaço não é estático. A dúvida iminente é: mesmo se o fosse, a “representação direta” estaria garantida? Nele ocorrem diversos eventos, diversas histórias e realidades concomitantemente. A paisagem geográfica não é, portanto, um ambiente onde haja neutralidade; trata-se de uma criação cultural permeada por subjetividade(s) e ideologia(s). “O espaço pode ser, portanto, entendido como construído e constituído por diferentes discursos que não somente dão sentido a eles mesmos, mas também interagem de uma forma tal que acabam por modificar-se e criar a ‘verdade’ objetivada do lugar”. Ainda segundo Costa, nos filmes, a paisagem é “criada por imagens ‘escolhidas’ previamente e que, juntas, não apenas se tornam uma imagem diferente, mas também são capazes de dizer muito sobre a imagem original e/ou advindo a partir da imaginação”. Assim, a imagem geográfica é uma “‘ponte’ para o entendimento dos espaços e dos lugares que vivenciamos em qualquer formato” (2011, p. 258-260).

Para Name,

[...] O cinema é, sim, uma mediação entre o espaço como conceito – a partir de recortes e representações moldados pela sétima arte – e o espaço como experiência – na medida em que os deslocamentos da câmera e dos objetos filmados e a impressão da realidade próprios à sétima arte possibilitam uma vivência próxima à empírica (2012, p. 67).

Contudo, é preciso destacar que “uma vivência próxima à empírica” pode ser uma grande ficção, justamente pelo fato de que a “impressão de realidade” que Name destaca é criada por imagens escolhidas pelo cineasta, como menciona Costa. Talvez uma das potências desse debate seja a questão verossimilhança e do comprometimento com a realidade e, eventualmente, o papel da ficção diante de assuntos históricos que envolvem situações comprovadas de violência. O Cinema, enquanto ferramenta imaginativa, também é capaz de transportar o sujeito para outros contextos, bem como fazer com que ele vivencie experiências que não fazem parte do seu repertório. Desse modo, a linguagem cinematográfica se mostra capaz de sensibilizar e multiplicar pontos de vista. Ainda nas palavras de Name (2012, p. 33), filmes são como uma espécie de “fresta transcultural”, por possibilitarem a interseção de “espaços e culturas separadas por grandes distâncias” por meio de um “contato sem haver presença”, pois essas zonas de contato se formam virtualmente, tornando-se “explicitamente relacionais”.

Tomando como base o exposto até aqui, no item seguinte, nossa proposta é discutir o filme documentário *Fuocoammare* (ROSI, 2016) e analisá-lo à luz da Geografia, evidenciando alguns de seus aspectos que estão em consonância com conceitos geográficos.

### **3. O filme documentário *Fuocoammare*: análise à luz da Geografia**

O diretor Gianfranco Rosi, italiano nascido na Eritreia, passou cerca de um ano em Lampedusa observando o fenômeno migratório e sua influência na dinâmica local. A ilha pertence à província de Agrigento, uma das nove províncias da região autônoma Sicília, a qual, com mais dezenove regiões, compõe o território que compreende o Estado italiano. Segundo informações fornecidas nos minutos iniciais do filme, Lampedusa tem cerca de 20 km<sup>2</sup> e 6 mil habitantes; dista 70 milhas da África e 120 milhas da região Sicília. Essa conformação geográfica nos ajuda a compreender por que, nas duas últimas décadas, se estima que tenham desembarcado ali cerca de 400 mil pessoas, das quais pelo menos 15 mil morreram na tentativa. É uma das porções do território italiano mais distantes da península e uma das mais próximas à África. Esse dado nos revela, ainda que de forma sutil, a marginalidade dos lampedusanos em relação ao Estado italiano, historicamente forjado por meio de um processo de unificação que aglutinou povos histórica, linguística e culturalmente diferentes, tanto que, no filme, poucas são as cenas em que se fala italiano *standard* ou inglês (usado, principalmente, na comunicação portuária e com os que aportam diariamente na ilha). Entre si, os lampedusanos se comunicam em *dialetto pelagio*, uma variante da língua siciliana falada nas Ilhas Pelágias, compostas por Lampedusa e Linosa. É também do *dialetto lampedusano*, a língua desse povo, que provém o título do filme: a origem remonta a uma canção homônima, cuja letra se perdeu ao longo dos anos, mas que Rosi fez questão de incluir em sua obra por meio de um registro instrumental realizado por músicos da ilha especialmente para sua produção cinematográfica. O registro da canção é uma maneira de revitalizar uma memória de Lampedusa que remete a 10 de abril de 1943, quando o navio italiano *Maddalena* foi bombardeado e pegou fogo no porto da ilha. “Que fogo no mar que há nesta noite!” [*Chi focu a mmari ca c’è stasira!* (siciliano); *Che fuoco a mare che c’è stasera!* (italiano *standard*)] era

a frase que os habitantes proferiram naquela ocasião que entrou para a história da ilha (BRIGIDA, 2018, não paginado). Esse marcante episódio, que nos recorda a violência e as consequências da guerra, também é imortalizado por Rosi por meio do diálogo entre Samuele e sua avó, personagens do filme: “‘Di notte passavano le navi militari. Era tempo di guerra. Le navi lanciavano razzi luminosi in aria. E a mare c’era... Sembrava ci fosse il fuoco a mare.’ / ‘Fuoco a mare?’ / ‘Diventava rosso il mare.’” (trecho de diálogo do filme).

É por meio de cenas do cotidiano dos habitantes locais lampedusanos “costuradas” a cenas relacionadas à chegada e tentativa de integração de imigrantes à ilha que Rosi constrói a narrativa de *Fuocoammare*, o qual se estrutura a partir do contraste entre “o mundo estável dos ‘de dentro’, moradores de Lampedusa, e o mundo desprovido de qualquer regularidade dos ‘de fora’, os refugiados que desembarcam diariamente na ilha” (SCERB, 2018, não paginado). Os “de fora” parecem viver em outro mundo e em outro tempo, no qual suas vidas foram violentamente modificadas, suas rotinas, alteradas, suas identidades, ameaçadas. Algumas cenas do filme evidenciam a tentativa de manutenção das identidades coletivas dos refugiados nesse “entre-lugar” em que passam a viver depois da traumática experiência migratória: quando cantam, oram, conversam entre si e jogam futebol, parecem encontrar momentos de estabilidade e integração, numa suspensão temporal e espacial que dura alguns instantes.

A esse eixo sobre o qual esses dois mundos se equilibram desponta outro: o do garoto Samuele, filho de pai e avô pescadores, que, no futuro, está fadado a dar continuidade à profissão familiar. Em algumas das cenas, acompanhamos a rotina do garoto, que adora caçar passarinhos, brincar com os amigos; que vai à escola, estuda inglês, janta com a família a refeição preparada pela *nonna* e que enfrenta alguns problemas de saúde: o olho esquerdo “preguiçoso” identificado

em um exame oftalmológico, a falta de ar que Samuele relata ao médico local e o *mal di mare* (enjoo, náusea, causados pelo balanço do mar) que o garoto sente ao sair de barco com seu pai. Esses problemas de saúde são interpretados por Tasca (2017, não paginado) como metáforas que conectam o mundo dos “de dentro” com os “de fora”. O olho preguiçoso poderia remeter ao generalizado desinteresse pela crítica condição daquilo que é externo à sua realidade próxima – representado também pela indiferença da *nonna* de Samuele enquanto ouve no rádio o saldo de mortos da última operação de resgate em seu “quintal” –, uma possível alegoria do *menefreghismo* (indiferença) e do preconceito dos italianos em relação aos imigrantes e aos motivos pelos quais eles se dirigem à Itália e, de lá, a outros lugares. A falta de ar e o enjoo teriam relação com o mal-estar generalizado e o sofrimento dos migrantes durante a travessia, sua precária condição de saúde, registrada pelas cenas em que são mostrados momentos das operações de resgate em alto-mar.

Como se pode depreender, em *Fuocoammare* estão presentes vários aspectos que concernem à Geografia, especialmente imigrantes/refugiados que desembarcam diretamente em Lampedusa. Ele é também um recorte da vida dos habitantes da ilha, com todas as características – culturais, linguístico-dialetais, socioeconômicas, geográficas – que emergem e que envolvem a trama e a narrativa que se constrói. O núcleo narrativo diz respeito diretamente à relação entre os personagens e o espaço onde eles se encontram, pois o espaço é, simultaneamente, cenário e território, concretamente vivido, ocupado pelas pessoas/personagens cotidianamente, por meio das relações que são tecidas e “que passam também a se expressar como um campo de representações simbólicas. Nasce aí um projeto vital de sociedade calcada nos sentimentos de pertencimentos e de afetividade construídos a partir da vivência no lugar”. (NEVES, 2010, p. 144). Essa espacialidade, segundo o autor, é constituída pelos

“locais narrativos”. Trata-se, portanto, dos lugares por meio dos quais a trama do filme vai se desenvolvendo, em que as personagens vão passando e se deslocando, ambientando, assim, a trama e conferindo ao filme uma “geograficidade, arquitetada pela continuidade da narrativa cinematográfica que dá sentido à história”. (NEVES, 2010, p. 175).

Moreira (2011, p. 98), citando Nagib (2001a, 2001b), comenta que imagens do mar são temática recorrente no cinema brasileiro como metáfora para discutir a questão dos grandes contrastes socioeconômicos e culturais existentes no Brasil. Em *Fuocoammare*, o mar é um ambiente ambíguo: é dele que os habitantes de Lampedusa tiram seu sustento e, ao mesmo tempo, é nele que sucumbem muitos dos que tentam chegar ao velho continente; é também por meio dele que alguns desses têm a chance de tentar uma nova vida e (re)construir seu lugar. O mar é o cenário emblemático de um processo de desterritorialização e, ao mesmo tempo, o provável início de uma reterritorialização. O mar poderia, portanto, ser entendido como ponto de interseção das histórias dos personagens que nos são apresentados; poderia ser tomado como metáfora da vida, mas também da morte, sua contraparte.

No documentário, poucas são as cenas em que os personagens/as pessoas são entrevistados; na maior parte do filme, eles não falam diretamente para o diretor ou para a câmera. Uma das pessoas que “enuncia” em primeira pessoa é o médico local, Pietro Bartolo (o qual assumiu a função política de deputado do Parlamento Europeu em 2019), que, em dois momentos, discorre sobre a situação da ilha e exprime sua opinião acerca da situação. É ele o responsável por zelar pela vida dos locais, dos que chegam, mas, ao mesmo tempo, também se ocupa de realizar frequentes e incontáveis autópsias dos corpos daqueles que não resistem à longa e precária viagem a que se sujeitam.

A última cena relacionada aos resgates no mar é uma das mais impactantes do filme: ela nos mostra o porão de uma embarcação com corpos amontoados. Diante dessa imagem, é impossível não recordar os versos escritos por Castro Alves em seu poema “Navio negreiro” de 1868; mais de 150 anos depois, aqui estamos nós, enquanto humanidade, a repetir as mesmas tragédias que ferem o que há de mais humano em nós. Como bem observa Godioli (2016, não paginado), a cena final do filme, na qual Samuele brinca de disparar sua metralhadora imaginária, “nos recorda que ainda hoje o Mediterrâneo é teatro de guerras talvez invisíveis a nossos olhos, mas não por isso inexistentes” (tradução nossa).

Assim, a linguagem cinematográfica pode ser o caminho para nos conectarmos a esses lugares, por meio da “espantosa experiência de alteridade que antropólogos e geógrafos do passado descreveram sobre seu trabalho de campo”. Portanto, o Cinema é “arte que oferece uma expressiva demonstração da complexa relação entre deslocamento, representação e experiência” (NAME, 2012, p. 73 e 75).

### **Considerações finais**

Por meio das reflexões construídas neste estudo, esperamos ter evidenciado os objetivos pretendidos e descritos na introdução deste artigo. Apesar da brevidade das discussões que nos propusemos a fazer, elas nos permitiram experienciar uma nova perspectiva dentro dos estudos geográficos que levasse em consideração a interseção entre Geografia e Cinema, áreas do conhecimento que, ao se encontrarem, dão vazão a novas categorias de análise da sociedade, por meio de seus produtos culturais.

O debate aqui proposto não se esgota; pelo contrário, dada a pertinência do tema na atualidade, sugere-se a ampliação das conexões entre Geografia e Cinema, não apenas relacionadas ao filme *Fuocoammare*, como também a outras obras que tratem do tema das migrações e sua espacialização. Esperamos que este estudo contribua para o debate sobre o tema e para novas propostas de diálogo entre essas áreas de conhecimento.

## Referências

AITKEN, S. I'd rather watch the movie than read the book. *Journal of Geography in Higher Education*, v. 18, n. 3, 1994.

ALTO COMISSÁRIO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS (ACNUR). *Convenção Relativa ao Estatuto dos Refugiados*. 1951.

ALTO COMISSÁRIO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS (ACNUR). *Refugiados* s.d. Disponível em <<https://www.acnur.org/portugues/quem-ajudamos/refugiados/>>. Data do último acesso: 24 set. 2020.

ARAÚJO, N. M. Direitos humanos dos migrantes indocumentados: entre a teoria e a prática. In: SANTOS, M. L.; ANUNCIACÃO, C. S. da.; CAVALCANTI, V. (Orgs.). *Migrações e identidades: várias óticas e novas perspectivas*. Ilhéus (BA): Editus, 2017. p. 97-110.

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. BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Apresentação e apêndice de Ismail Xavier. São Paulo: Ubu, 2018.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas (SP): Editora da Unicamp; São Paulo (SP): Editora da USP, 2013.

BRIGIDA, V. *Fuocoammare*, anche la canzone è un gioiello prezioso. *Il Fatto Quotidiano*, 28 febbraio 2016. Cinema Disponível em:

<<https://www.ilfattoquotidiano.it/2016/02/28/fuocoammare-anche-la-canzone-e-un-gioiello-prezioso/2502484/>>. Data do último acesso: 24 set. 2019.

CHOMSKY, N. Representação como realidade. In: \_\_\_\_\_. *Mídia: propaganda política e manipulação*. Tradução de Fernando Santos. 2ª tiragem. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. *Regulamento da Corte Interamericana de Direitos Humanos*. 2003.

COSTA, M. H. B. V. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 2, n. 3, p. 250-262, jan.-jun. 2013.

CRANG, M. *Cultural geography*. London: Routledge, 1998.

DAL GALLO, P. M. Lugar e identidade na experiência migrante: entre eventualidade e transitoriedade. *Geograficidade*, Niterói, v. 1, n. 1, 2011.

DE BAETS, A. O impacto da Declaração Universal dos Direitos Humanos no estudo da História. Tradução de Johnny Roberto Rosa. Revisão de Estevão Chaves de Rezende Martins. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 5, p. 86-114, set. 2010.

FIORAVANTE, K. E.; FERREIRA, L. F. G. Ensino de Geografia e Cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, Campinas, v. 6, n. 12, p. 209-233, jul.-dez. 2016.

GODIOLI, A. Le guerre invisibili: Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*. *La letteratura e noi*, 16 nov. 2016.

HARARI, Y. N. *21 lições para o século 21*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MOREIRA, T. A. Geografia e Cinema no Brasil: estado da arte. *Tempo – Técnica – Território*, Brasília, v. 2, n. 1, p. 95-118, 2011.

NAGIB, L. Imagens do mar – visões do paraíso no cinema brasileiro atual. In: *Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação*, p. 17-33. Campo Grande (MS): Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2001a.

\_\_\_\_\_. Imagens do mar – visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje. *Revista USP*, n. 52, p. 148-158, 2001b.

NAME, L. Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. *RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Salvador, v. 1, n. 10, p. 44-55, 2006.

\_\_\_\_\_. *Geografia pop: o cinema e o outro*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2013.

NEVES, A. A. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. *Revista Entre-Lugar*, Dourados, v. 1, p. 133-156, 2010.

POMPEU, G. M.; FREITAS, A. C. P. O direito humano à migração e ao refúgio: o direito humano do outro. In: SANTOS, M. L.; ANUNCIACÃO, C. S. da.; CAVALCANTI, V. (Orgs.). *Migrações e identidades: várias óticas e novas perspectivas*. Ilhéus (BA): Editus, 2017. p. 111-125.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. *Relatório de Desenvolvimento Humano 2019*. Ultrapassar barreiras: mobilidade e desenvolvimento humanos. Nova York/Lisboa: PNUD/Almedina, 2009.

QUEIROZ FILHO, A. C. A Geografia vai ao Cinema. *Resgate*, Campinas, v. 19, p. 58-67, 2011.

ROSI, G. Fogo no mar (*Fuocoammare*). Itália: Imovision Tag, 2016 (106 min).

SCERB, P. *Fogo no mar* retrata o difícil contato entre os mundos da rotina e do imprevisto. *Folha de São Paulo*, 19 out. 2018. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/fogo-no-mar-retrata-o-dificil-contato-entre-os-mundos-da-rotina-e-do-imprevisto.shtml>>. Data do último acesso: 24 set. 2020.

TASCA, E. L'impegno civile di *Fuocoammare*. *Medium*, 23 fev. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/virgola/limpegno-civile-di-fuocoammare-3e8f77162a80>>. Data do último acesso: 24 set. 2020.