

ESPAÇO FÍLMICO: TERRITÓRIO E TERRITORIALIDADES NAS IMAGENS DE CINEMA¹

Antonio Carlos QUEIROZ FILHO²

Resumo

O Encontro com as imagens e sons de um filme é algo que mobiliza no espectador memórias. Ele é capturado por elas e, nesse instante, sua imaginação percorre os caminhos dos mais diversos, compostos por seu universo cultural. Desse movimento, acontece, num primeiro momento, um processo de identificação com essas imagens, que se liga a outras que estão fora do filme por alusão, seja através da verossimilhança da forma ou por manifestação, implícita ou explícita da presença de algum traço que nos permita realizar a aproximação dessas imagens. Tendo sido elas aproximadas, ambas se contaminam e uma passa a dizer da outra, criando, com isso, um novo conjunto de significados. A geografia assim como o cinema, são [também] saberes que, tanto se utilizam como produzem imagens para dizer do mundo o qual se desdobram. Os filmes nos são, portanto, formas de conhecimento, obras que revelam/escondem, produzem/reproduzem modos de pensar e agir no mundo e olhar para a dimensão espacial do filme é ver os mundos que são, não apenas contados pelo cinema, mas produzidos por ele, por isso, geografias de cinema.

Palavras-Chave: Memória. Cinema. Filme. Geografia. Cultura. Espaço.

Abstract

Filmic Space: territory and territorialities in the movie's images

The linking between images and sons in a movie is such thing that mobilizes the memory's watcher. One is captured for them and, by that moment, the imagination can go along in different ways composed by the cultural universe. From this movement, happens on the first place, an identification's process with those images that links to others outside the movie by allusion, sometimes through the vision of forms's similarities or manifestations – exposed or hidden – by the presence of some design that allow us to see them even closer one to another. When they get contaminated by closeness, one began to say the other, creating a new set of significations. The Geography as the movie are knowledges that at the same time uses and produces images capable to say about world. Then, the movies are for us thoughts, works that reveals, hides, creates ways to think and act in the world helping us to look for the film's spatial dimension not only as they can be told by the movie itself, but also as a path to see the world as a result of its production, therefore the geographies of movie.

Key words: Memory. Movie. Film. Geographies. Culture-space.

¹ Trata-se de um recorte adaptado para artigo de um capítulo da tese de doutorado do autor, intitulada: *Vila-Floresta-Cidade: território e territorialidades no espaço fílmico*, defendida em fevereiro de 2009 no Instituto de Geociências da UNICAMP.

² Doutorando em Geografia – IG/UNICAMP – Pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO, FE/UNICAMP: E-mail: carlos.queiroz@yahoo.com.br

A EXPERIÊNCIA DE VER FILMES NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Milton de Almeida (1999, p. 28) chama atenção para o ato de fazer um filme. Argumenta ele que, o diretor tem a seu dispor, [...] “um passado de imagens e histórias, um presente estético e cultural [...]”, o que nos permite assumir como premissa a idéia de que um filme não é ilustração da realidade.

O entendemos como obra do mundo, que produz “mundos”, e isso se faz, por meio de uma narrativa e linguagem própria: a linguagem do cinema. Por esse motivo, ao assistirmos um filme, tomamos suas imagens como sendo tributárias e fazedoras de ideologias, de significações, de “visões de mundo”, como defendeu o diretor russo Vsevolod Pudovkin, dentre outros.

Para o poeta e cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini. Para ele, o cinema é a expressão da realidade pela própria realidade: um “cinema ao natural”, disse em seu livro, *Empirismo Herege* (1982). Nessa mesma esteira, estão muitos outros, que também dizem, junto com Pasolini, de um cinema que não ilustra, mas que faz um “uso criativo da realidade”.

Mas de onde viria essa “impressão” de realidade? Para Christian Metz, ela se dá basicamente por dois motivos: primeiro, a criação de um espaço do filme; segundo, pela experiência do espectador, que na sua concepção, se dá justamente por essa “impressão de realidade e pelo mergulho dentro da tela”, o que ele chamou de “identificação” (XAVIER, 1983, p. 23), que ocorre, acrescento, quando o espectador entra em contato com esse espaço fílmico e nele, participa afetivamente, como disse o próprio Metz, desse mundo [que ali está sendo criado].

Espaço e Identificação nos são, portanto, as instâncias que nos fazem olhar para o filme. Há uma postura política clara ao afirmarmos isso, a de que os tomamos [os filmes] como um “microcosmo”, aceção dada pelo poeta húngaro, Béla Balázs, ou, no entendimento do filósofo e poeta francês, Gastón Bachelard, uma “miniatura”. Ele completa dizendo que “é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem”. (2005, p. 159)

Ver um filme é mergulhar num mundo que ali está sendo fundado, como já disse Oliveira Jr. Mundo este composto de paisagens, de territórios, de simbologias, de afetos, de crises, de desejos. Cada um desses elementos se coloca diante de nós, espectadores, via sugestões, muitas vezes, verossimilhantes, outras menos objetivas, do mundo além-filme, para aquele dentro dele: experiências, memórias...

Sentamos para ver um filme com elas. Nunca estamos sozinhos. Temos sempre a companhia taciturna de nós mesmos e de tudo aquilo que cabe dentro de cada imagem. Somos tomados por elas, e aquilo que nos causa desassossego, que faz vibrar nossos olhos e boca, ressoa em nós, mobilizando outras imagens, com as quais vão se criando associações, nos permitindo encontrar e criar outros entendimentos e camadas de sentido.

Esse movimento de compreensão das imagens fílmicas ocorre, nas palavras de Milton de Almeida, no dado momento do *intervalo*, tanto delas próprias [imagens] – resultado do corte entre duas tomadas – quanto da intermitência ocorrida dentro de nós mesmos quando olhamos para elas. É nesse instante que nos precipitamos no filme:

Tudo o que envolve o movimento psicológico do intervalo, trazido, inicialmente, pela visão da imagem e que não estão visíveis nela, segue percursos mentais da imaginação, transitam desgovernadamente pela racionalidade, pela linguagem, pelos sentimentos, pelo devaneio, pelo sonho... e, principalmente, pela memória. (ALMEIDA, 1999, p. 41)

Esse “trânsito desgovernado” das imagens pelos caminhos da imaginação e da memória de que falou Milton de Almeida, faz com que a pesquisa com imagens se fundamente,

necessariamente, em dois aspectos balizadores: a idéia da “observação” e no processo de “identificação” – que se cria entre o espectador e as imagens – a que o ato de ver um filme está ligado.

Uma vez em contato com o filme, o espectador se insere num processo de “identificação” com a obra, artifício esse que está associado diretamente a sua experiência de vida, no sentido larrosiano do termo, que é tanto pessoal, quanto coletiva. Para Jorge Larrosa Bondiá,

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDIÁ, 2002, p. 24)

O verbo “parar” me chama atenção. Ele me remete a algumas palavras de Cecília Meireles, que também aponta para a idéia de “aprender com a lentidão”. Ambos falam da experiência do olhar. Num trecho da crônica “Da Solidão”, do Livro *Janela Mágica* (2003), ela diz:

[...] olhemos devagar para a cor das paredes, o desenho das cadeiras, a transparência das vidraças, os dóceis panos tecidos sem maiores pretensões. Não procuremos neles a beleza que arrebatava logo o olhar, o equilíbrio das linhas, a graça das proporções: muitas vezes seu aspecto – como o das criaturas humanas – é inábil e desajeitado. Mas não é isso que procuramos, apenas: é o seu sentido íntimo que tentamos discernir. Amemos nessas humildes coisas a carga de experiências que representam, e a repercussão, nelas sensível, de tanto trabalho humano, por infindáveis séculos.

Encontro nessas palavras de Cecília Meireles, amparo, companhia solidária. Ela resalta a importância da experiência e da memória como participantes e constituintes do “trabalho humano”, o que venho a chamar de mundo. Tomo emprestado suas palavras para poder dizer do movimento nos orienta quando realizamos o exercício de olharmos para as imagens de um filme. É preciso olhar respeitosamente para as imagens, com a “atenção” já enunciada pelo psicólogo alemão e filósofo do cinema, Hugo Münsterberg, reconhecendo, sobretudo, aquilo que o cineasta russo, Andrei Tarkovski, coloca como princípio da imagem: a observação.

A observação de que falo, não é aquela da “contemplação desinteressada” vivida por Petrarca ao subir a montanha, e que serviu, por tanto tempo, para definir uma geografia em que a experiência da vista de cima, definia um mundo que se fazia ali, diante dos olhos, mas que, na verdade, já estava dentro de si. Para Petrarca, a observação servia para colocá-lo frente a ele mesmo e a paisagem – espaço recortado pelo [seu] olho – era o resultado apenas desse “exame de consciência”. (BESSE, 2006)

O trabalho de um diretor de cinema em relação a sua obra talvez esteja muito próximo dessa experiência petrarquiana, mas essa não é nossa preocupação. Ao olharmos para as imagens de um filme, nosso movimento de observação não é, jamais, no sentido de tentar reconstruir o “exame de consciência” do autor daquelas imagens, pois, tudo aquilo que aparece na grande tela, no ato da projeção, se desgarrava das intenções primeiras daquele que as produziu para tornarem-se livres e, novamente, se dispõem ao “aprisionamento” dado pelo espectador que, mediado por suas experiências, as toma como suas.

Estamos mais próximos da idéia de tomarmos a imagem, como a paisagem que é definida por Denis Cosgrove, pois elas me parecem ter bastante proximidade de sentidos. Para ele, as paisagens são "unidades visuais", "maneiras de ver". Por esse motivo, Cosgrove (ROSENDAHL; CORRÊA, 1998) vê legitimidade na geografia quando ela resolve estudar filmes, ou quaisquer outras obras da cultura. Ressalta ainda que, "[...] ao estudar um romance, um poema, um filme ou um quadro, de tratá-lo como expressão humana intencional composta de muitas camadas de significados [...]" (p. 97) o que nos permite fazer coro quando ele afirma que "[...] a geografia está em toda parte [...]" (p. 100).

O CONTATO COM AS IMAGENS FÍLMICAS E A LINGUAGEM DO CINEMA

Num filme, rios, florestas, ruas, cidades, lugares e pessoas pertencentes ao mundo material (o real, na concepção de Pasolini), são tomados pela câmera. Elas são realidades além-filme que, sugadas para dentro dele, tornam-se outras, mas permanecem as mesmas enquanto "vestígios". Ao ser captado pela câmera e transformado em imagem, o "real" deixa evidências, do tempo, do lugar, das relações sociais e culturais de onde ele foi capturado. Disso fala Brent Pierpergerdes. Argumenta ele que:

In the most basic geographical sense, any film shot on-location captures a spatio-temporal picture of the physical landscape (the setting), allowing one to 'locate' via comparison the degree of natural and/or human-induced stability or change of a place. Socially and culturally, films contain evidence of time- and place-specific social relations because regardless of plot or narrative, they offer socio-cultural identifiers in both objects (the clothes, cars, appliances, for instance) and the behavior of people (the dialect they speak, their occupations, their actions and the objects they use which the viewer is able to associate with a particular class, ethnic group, etc.)³. (PIERPERGERDES, 2007, p.50)

Continuando nessa mesma perspectiva das "evidências", estamos assumindo aqui uma postura em relação à forma com que olhamos para um filme. Há algumas correntes de pensamento sobre o cinema que definem a tela como uma superfície, ou seja, aquilo que reproduz o mundo que fora captado pela câmera. Para essa perspectiva, o que se vê na projeção, é uma espécie de espelhamento do real, uma reprodução. Não é com esse sentido que olhamos para o filme e conversamos com suas imagens.

Quando fazemos uso das palavras de Pasolini, sobre o cinema ser a linguagem escrita da realidade, o mais importante dessa afirmação está na palavra "linguagem" (que no cinema, diz respeito aos enquadramentos, aos movimentos de câmera, a montagem, etc) e é ela que nos permite dizer que o real, feito imagem, permanece na própria imagem sendo outra coisa. Para se entender melhor esse movimento, há uma passagem do livro de Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005) em que o autor fala sobre o pensamento de André Bazin. Xavier explica que para este teórico do cinema:

³ No senso geográfico mais básico, qualquer filme captura um quadro espaço-temporal da paisagem física (a locação), permitindo a pessoa 'localizar' por comparação o grau natural de e/ou indução-humana, estabilidade ou mudança de um lugar. Socialmente e culturalmente, filmes contêm evidência de tempo - e lugar, relações sociais específicas porque, independente do enredo ou narrativa, eles oferecem identificadores socio culturais em ambos os objetos (as roupas, carros, eletrodomésticos, por exemplo) e o comportamento das pessoas (o dialeto que eles falam, as ocupações deles/delas, as ações deles/delas e os objetos que eles usam faz o espectador associar com uma classe particular, grupo étnico, etc.) [Tradução Livre].

[...] o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo "à imagem do real", para usas a expressão católica que lhe é cara. A sutil diferença entre dizer que algo é uma "imagem de" e dizer que algo é "feito à imagem de [...]" (XAVIER, 1983, p. 83)

Xavier tem um posicionamento claro em relação às imagens fílmicas. Para ele, a imagem não é a realidade em si, mas nos proporciona, num jogo complexo de disposição emocional entre espectador e imagem, uma "impressão de realidade", o que implica dizer que há realidade na imagem, mas não é o próprio real. Isso significa, afirma ele, que "[...] a 'impressão de realidade', no cinema, nada mais é que a celebração de uma forma ideológica de representação do espaço-tempo elaborada historicamente" (XAVIER, op. cit., p. 152) e continua dizendo que "É preciso confiar na realidade; diante de cada cena, permanecer nela, porque ela pode contar muitos 'ecos e reverberações', pode contar inclusive, tudo aquilo de que nós necessitamos". (p. 74)

Nesse momento, me pareceu que Xavier havia sido tocado pelo pensamento bachelardiano, mesmo não havendo uma citação direta nesse seu livro. Bachelard, em *A Poética do Espaço*, diz que:

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso [...] parece que o ser do poeta é nosso ser. (BACHELARD, 2005, p. 9)

O "ressoar" existe para nos dizer da proposta deste estudo, que se estabelece sob a perspectiva de olhar para as imagens de um filme e encontrar outras, a partir delas mesmas. Elas estão ali, como manifestações, veladas ou explícitas, da idéia bachelardiana de "persistência". Para ele, as imagens não são um "eco de um passado". Elas são, antes, o "ressoar de ecos", por isso, são "novidades", no presente delas mesmas.

Olhar para um filme é ser tomado por essas "ressonâncias", vibrações que se apresentam na obra, quando esta entra em contato com o mundo que lhe deu origem e outros mais, como o de quem assiste. Bachelard (2005, p. 10) argumenta que, "a imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é, ao mesmo tempo, um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser".

Essa espécie de expressividade - "devir" - é o que nos permite divergir da idéia de que exista um sentido escondido "por trás" das imagens, ou seja, o filme como ilustração. Isso porque em nosso entendimento, o processo de captação e de criação de significação entre a imagem das coisas e as próprias coisas ocorre, como argumenta Angel Pino:

[...] Na medida em que a *imagem* e a coisa são entes distintos, mas dependentes um do outro, a coisa como componente da realidade externa e a imagem como experiência interna do sujeito, devem existir estreitas relações entre uma e outra. (PINO. In: LENZI et. al., 2006, p. 21)

Diz ainda que:

[...] a imagem, ou a produção imagética em geral, desempenha no ser humano uma função dupla, a saber, a de subjetivação da realidade externa e a de objetivação da experiência interna. Sai-se assim do plano meramente biológico e entra-se no plano simbólico, onde a *significação*, por não ser da ordem da matéria e por não estar subordinada às exigências do seu funcionamento, as chamadas leis da física, pode circular do plano da objetividade ao da sub-

jetividade e vice-versa, sem cair assim no impasse do dualismo. (PINO, In: LENZI et. al., 2006, p. 22)

A imagem fílmica nos é, portanto, mistura, jamais código, com sentido último, linguagem universal. Não há significado no filme como coisa dada, encoberta para ser descoberta, nem, tampouco, ele [o filme] e as significações que fazemos dele, são projeções de nós mesmos. Não há a figura do espelho, mas sim, uma união íntima de mundos, retomando o pensamento de Hugo Münsterberg. Para ele [...] "o cinema supera as formas do mundo exterior e ajusta os eventos às formas do nosso mundo interior – atenção, memória, imaginação e emoção", (MÜNSTERBERG, *apud* XAVIER, 1983, p. 20), com os quais, entendemos, o cinema através de sua linguagem, realiza uma "grafia de mundo", não tanto quanto a *grafia* de que falou Eric Dardel, quando queria definir a palavra *geografia*, que seria, no seu entendimento, uma *grafia* objetiva da terra. Para Dardel, esse seria papel da geografia, a de "[...] empreender a leitura e a decodificação destes signos da escrita [...]". (BESSE, 2006, p. 70) Para nós, a leitura [de palavras ou de imagens] não se resume ao processo de decifração de códigos.

Olhar para o filme é nele encontrar/produzir outras possibilidades de pensamento sobre o mundo: escrito por imagens, composto de territorialidades, de paisagens, de utopias, lugares que se pretendem inesquecíveis, de mitos, de leis, de proteção e profanação, de magia, de razão, de grafias, geografias... que nascem justamente dessa fusão, mistura íntima de mundos, de universos culturais, de experiências pessoais.

DO ESPAÇO FÍLMICO: UMA EXPERIÊNCIA GEOGRÁFICA

Quando escolhemos um filme como objeto de preocupação, de reflexão e pesquisa, reconhecemos o movimento que temos de realizar, no que se refere à maneira como lidamos com aquilo que está anterior a ele – o exterior material – e o que vêm logo em seguida: as imagens captadas pela câmera. Dessa relação, me chega novamente Bachelard, quando ele fala da imaginação, através das idéias de repercutir e ressoar. Junto com ele, Pasolini, que fala de um "real" que está na imagem. Aproximando esses dois autores, podemos dizer que o *real* no cinema *ressoa/repercut*e em nós e movimentando nossa imaginação, que cria um *espaço*, via imagens e sons, a partir das externalidades captadas pela câmera e que aparecem, direta ou indiretamente na tela.

Indiretamente aqui está se referindo ao "extracampo" ou o espaço existente fora da tela, de que fala André Bazin (XAVIER, 1983) Ele consiste, como nos esclarece Oliveira Jr. (1999, p. 38) "[...] em toda e qualquer idéia, informação, coisa, imagem, que vai se tornando parte do filme assistido, e que não está necessariamente presente em alguma fala, música ou cena dele". É nossa imaginação e memória, afetadas por todas as imagens anteriores, que "cria" um espaço para além daquele fora do enquadramento visual que nos é dado pela câmera, o que vai tornando possível, para o espectador, a idéia de uma continuidade espacial e de coerência com a história que está sendo contada. Esse espaço "invisível" é denominado por Oliveira Jr. (1999, p. 39) de *espaço em off*. Ele explica que:

O espaço em off tem necessariamente sua fonte criadora naquilo que está sendo mostrado/enunciado no quadro que estamos vendo. Também naquilo que foi mostrado/enunciado nos enquadramentos/cenas anteriores a ele. É a partir do que está ou esteve em quadro que intuimos sua continuidade espacial. Portanto, ele está fora do campo filmado, mas tem sua raiz nele.

Mary Ann Doane (XAVIER, 1983) também vai falar do espaço numa situação cinematográfica. Para ela, há o espaço da diegese, o espaço visível da tela e o espaço acústico da

sala de projeção. Para nosso trabalho, os dois primeiros são os que nos interessa. Doane esclarece que o espaço visível da tela “É mensurável e ‘contém’ os significantes visíveis do filme. Já o espaço da diegese [...] não tem limites físicos, não pode ser contido ou medido. É um espaço virtual construído pelo filme e é delineado como possuindo peculiaridades audíveis e visíveis (DOANE, *in*: XAVIER, 1983, p. 464) Portanto, para se dizer que esses sons e objetos fazem parte do espaço diegético eles precisam estar dentro do contexto da trama do filme, fazer parte, de alguma maneira, dessa “realidade fictícia”.

Talvez haja uma aparente dicotomização quando se fala desses dois espaços, como se eles existissem um independente do outro, mas não é isso. É na relação existente entre eles – os espaços, visível e invisível, do campo e extracampo – na da idéia de contigüidade que surge quando eles se fundem. Só depois disso é que podemos falar de “espaço fílmico”.

Essa não seria uma abordagem subjetivista, mas há o reconhecimento e a afirmação de que nosso olhar não vê as coisas puras, porque não acredito que elas não existem. Somos mediados pelo caldo cultural que nos compõe e é assim que impregnamos as coisas de sentido. O próprio Xavier (1983, p. 110) concorda com isso quando afirma que “A experiência cinematográfica mostra que a unidade do espaço é uma ficção em nossa cabeça”.

Ao assumirmos que há uma dimensão espacial inerente à linguagem cinematográfica e que ela é perceptível em todas as suas obras – os filmes – estamos partindo da idéia de que a experiência do cinema é uma experiência geográfica. É na relação existente entre o “exterior” e a imagem, ou seja, aquilo que é produzido por alguma linguagem – conjunto de significações – que nos baseamos para podermos afirmar isso com certa tranquilidade. Antes do cinema, a geografia já manifestava preocupação com as produções culturais que realizavam, à sua época e à sua maneira, essa espécie de grafia de mundo, como já falamos antes. Basta lembrarmos dos estudos sobre paisagem.

Durante muito tempo, a paisagem e a própria geografia, foram consideradas como “representação pictórica” do mundo, uma *mimesis*, uma imitação, em outras palavras e se define como uma extensão do objeto que lhe serve de estímulo, produto do olhar do sujeito que observa. Depois, ela serve para dizer do espaço que é representado como uma extensão. A paisagem, neste caso, é continuidade e não, um duplo.

Independente das particularidades que diferenciam esses dois processos de produção de imagens, elas tem em comum a idéia da representação. Elas são “objeto” para seu espectador. Para nós, os filmes estão mais próximos dos mapas medievais. Jean-Marc Besse nos explica que:

A Terra, no mapa e na pintura de paisagem que a representam, torna-se um objeto para um sujeito que é o seu espectador, diferentemente do mapa medieval, que conta uma história, e que, mais precisamente, insere a Terra, e o indivíduo que observa sua imagem, no discurso, a um só tempo físico e teológico da Criação do mundo. (BESSE, 2006, p. 26)

É importante reiterar que, no filme, o mundo que está sendo criado ali, a partir de suas imagens e sons, não é anterior a elas. Estamos novamente junto com Besse, quando diz que a paisagem está além da estética. Para ele, “A paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre o território [*in visu* ou *in situ*]”. (BESSE, 2006, p. 61) A questão é que, durante muito tempo, “ser imagem” significava “representar algo” e esta não é, certamente, nosso argumento. Para nós, Geografia e Imagem estão próximas quando elas nos ajudam a falar deste mundo em que vivemos, é o que diz Besse quando defende uma geografia:

[...] na medida em que ela se encarrega das relações que nós mantemos com o mundo terrestre, e na medida em que ela é uma indagação sobre as diferentes maneiras possíveis de falar deste mun-

do. [...] A geografia é aqui vista não como um conteúdo de saber, mas na dimensão de sentido que ela proporciona aos discursos e às ações em relação ao mundo, não como saber, mas como orientação em relação ao mundo. (BESSE, 2006, p. 82-83)

Quando Besse fala de geografia e de paisagem, em alguns momentos me seria extremamente tranquilo trocar essas duas palavras, respectivamente, por cinema e imagem. Para nós, tanto a Geografia, como o Cinema nos são, projetos políticos de mundo, nos são, "expressões da existência". É com ele que me apego para dizer dessa relação. Em ambos, temos imagens, imagens como *marcas espaciais* "[...] do encontro entre a terra e o projeto humano". (BESSE, 2006, p. 92)

É importante apontar para o fato de que esse encontro e essas marcas não querem dizer que a Terra está aí para ser suporte para o projeto humano se desenvolver. Se entendermos assim, estaríamos concebendo o espaço, nos alerta Doreen Massey:

[...] como nas viagens de descobertas, como algo a ser atravessado e, talvez, conquistado [...] Está implícito que se considera o espaço como solo e mar, como a terra que se estende ao nosso redor. Implícitamente, também, faz o espaço parecer uma superfície, contínuo e tudo como algo dado. (MASSEY, 2008, p. 22-23)

Essa é uma perigosa armadilha. A mesma que muitos ainda incorrem quando tratam o cinema como se ele realizasse o caminho inverso, o de registro desse suposto desenvolvimento. O encontro é sempre mútuo. Nem o cinema, nem a Geografia são meios de descrição do mundo e se já aceitamos que o espaço é algo inerente a ambos, que este seja como aquele proposto por Ernesto Laclau, (*apud* MASSEY, 2008, p. 53) "[...] reconhecido como constitutivo, em vez de mimético".

O espaço fílmico nos é, portanto, geográfico na medida em que nos revela a possibilidade entendermos que o mundo que nasce das imagens, fundado pelo filme, constitui, propõe algo e esse algo, esse mundo, não é um só, justamente porque o espaço do filme também não o é. Ele não é como um bloco sólido, terra batida, por onde passaram tantos pés e que agora mostram qual caminho realizar, pelos outros tantos já realizados. Na verdade, o espaço fílmico é do filme, mas também do espectador e é nessa mistura que ele vai sendo construído. O espaço fílmico é relacional, como nos aponta Massey, quando afirma que:

O espaço nunca pode ser definitivamente purificado. Se o espaço é a esfera da multiplicidade, o produto das relações sociais, e essas relações são práticas materiais efetivas, e sempre em processo, então o espaço não pode nunca ser fechado, sempre haverá resultados não previstos, relações além, elementos potenciais do acaso. [...] não é possível nem fechamento hermético, nem um mundo composto apenas de fluxo (sem estabilizações, sem fronteiras de qualquer tipo). (MASSEY, 2008, p. 144)

Essas fronteiras e imprevisibilidades são resultado das *permanências*, são *evidências* históricas, arquetípicas, simbólicas, de memórias... possibilidades de entendimento que deslizam entre uma imagem e outra e que saltam aos olhos, reverberam em nossos ouvidos e boca, quando essas percorrem pelo universo cultural que compõe aquele que as vê, e assim elas ocorrem, contaminando, mediando a relação das pessoas com o espaço fílmico.

DO TERRITÓRIO FÍLMICO: ESPAÇOS DE CONTAMINAÇÕES E ALUSÕES

No compasso em que o enredo do filme vai se desenrolando vamos tomando contato com os elementos espaciais presentes na narrativa fílmica. São eles que vão, na medida em que isso acontece, tecendo aquilo que resolvemos chamar de *Território Fílmico*. Tomamos conhecimento da sua existência quando acompanhamos os passos e olhares dos personagens e realizamos, junto com eles e com nossos olhos – “guiados” pela câmera e por nossa memória visual – percursos no filme e a partir dele seguimos.

Quando trouxemos o pensamento de Massey (2008) sobre o espaço – de quando ela afirma que o espaço é a esfera da multiplicidade e que ele não pode ser pensado como algo “puro” – isso nos permitiu assumir com tranquilidade a idéia de que o movimento realizado por nós não foi o de levar para o filme um conceito de território ou de espaço já existente no pensamento acadêmico (geográfico, inclusive).

Por esse motivo, para nós, espaço e território não entraram no filme, mas emergiram dele quando entramos em contato com as imagens e elas mobilizaram em nós certas memórias espaciais que grudaram naquelas alusões feitas por um espaço contaminado de sentidos. Espaço e Território no filme são, portanto, híbridos, compostos, na definição de Oliveira Jr., de:

[...] paisagens e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir e descer, movimentos diagonais, fronteiras diversas, percursos por estradas, rios e oceanos interiores, ambientes simbólicos traduzidos em florestas, desertos, montanhas, cidades... (OLIVEIRA JR., 2005, p. 01)

Cada um desses elementos de que falou Oliveira Jr. está no filme, mas também fora dele, no entanto, como imagem, eles não são mais os mesmos. Antes, é importante dizer que esse processo de transformação não ocorre “naturalmente”, não é algo inato⁴. Ao entrarmos em contato com as imagens de um filme, realizamos aquilo que Munsterberb (XAVIER, 1983) denominou de “jogo de associações”. Para ele, “As sugestões, assim como as reminiscências e as fantasias, são controladas pelo jogo de associações”. (p. 43), que são, na verdade, manifestações da cultura quando esta toma o mundo via imagem e som, através da linguagem do cinema.

Portanto, do mesmo modo que o espaço do filme é, para nós, resultado das *sugestões*, alusões de realidade que suas imagens nos propõem, assim também é o território que desse espaço advém, ambos são contaminações. Por isso, fica difícil assumir aqui a idéia de que as imagens do filme representam o mundo e seus acontecimentos, que elas sejam espelhamentos de nossas percepções, reproduções de nós mesmos. Massey (2008) conversa com o pensamento de Bergson e De Certeau, onde ambos afirmam que a idéia da representação do mundo – assumindo-o como sendo feito de aspectos indissociáveis de espaço e tempo:

[...] é uma tentativa de apreender os dois aspectos desse mundo. [...] o que Bergson escreve é: “Substitui-se o caminho pela jornada, e porque a jornada é subentendida pelo caminho, pensa-se que ambos coincidam” (MASSEY, 2008, p. 53)

Essa “coincidência” nos traz novamente a idéia da *observação*, do qual falamos anteriormente. Quando assumimos a premissa de que aquilo que está fora do filme, “continua” nele, é isso que gera essa coincidência de que falou Bergson. No entanto, já explica-

⁴ O dicionário Houaiss [edição eletrônica], explica que a palavra, *Inato*, no *cartesianismo*, é aquilo “que se origina da mente, sem qualquer mescla com a experiência sensível nem influência da imaginação criadora (diz-se de idéia)”.

mos que não é isso o que acontece. Há uma espécie de continuidade, mas sendo outra coisa. O que continua, está fora dele [filme] e nele ao mesmo tempo, não apenas de forma literal, verossímilante, mas também por movimentos imaginativos e, principalmente, por memórias. Foi pensando nesse processo de continuidade e contaminação que Oliveira Jr. (2005) resolveu diferenciá-los, justamente porque eles são feitos da mistura – *ressonâncias* mútuas – da espacialidade fílmica e daquela, além filme, para que assim pudéssemos entender melhor sobre aquilo que lhes diferenciam e assemelham.

No argumento de Oliveira Jr., os *lugares geográficos* (o “exterior material” de que falamos até agora), no filme, se convertem em *locais fílmicos*. Eles continuam um no outro e essa continuidade se torna perceptível quando olhamos para as imagens do filme e nela (nos) identificamos (com) as alusões ali presentes. Elas são, nas palavras do próprio Oliveira Jr. (2005, p. 3), “[...] amparos de credibilidade, apropriação de memórias...”. Sobre esse processo de contaminação e continuidade, Oliveira Jr. escreve:

As cenas se desenrolam em *locais fílmicos* que muitas vezes se cruzam com *lugares* [geográficos] para além dos filmes, contaminando esses lugares com seus sentidos, seus ângulos, seus enquadramentos, redefinindo-os perante os espectadores. Esse processo de contaminação é mútuo: no cinema proliferam alusões a lugares criados pela Natureza e pelos discursos e práticas sociais, da mesma maneira, nestes lugares naturais e sociais proliferam alusões a lugares criados no cinema. (OLIVEIRA JR., 2001, p. 02)

O território fílmico se constrói, portanto, no exato instante em que se dão as relações entre os *locais fílmicos* e os *lugares geográficos*. É a rede de conexões existente entre eles – rede de alusões – que nos dá conta de olhar para a teia de relações de que é feito o filme: seu território. Oliveira Jr. nos propõe que:

Todo filme constitui-se de locais, locais fílmicos. *Descolados da contigüidade espacial e geográfica da superfície planetária*, esses locais estão nos filmes a constituir uma outra geografia, *alinhavada não mais por contigüidade, mas por continuidade na narrativa fílmica*. Será a “descoberta”, a “interpretação geográfica” do filme, que dará a estes locais a sua distribuição no *território da ficção*, a partir da geografia gestada nesta interpretação. (OLIVEIRA JR., 2005, p. 03 – grifos nossos)

[...]

Os primeiros manifestam-se nos segundos em suas materialidades – formas, movimentos, silhuetas, sentidos –, paisagens e memórias; os segundos dobram-se sobre os primeiros uma vez que se tornam textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro modo. A realidade de ambos se faz deles próprios, no interior de suas existências: a contigüidade para os lugares e a continuidade para os locais. Mas como contemporaneamente eles se misturam e se contaminam mutuamente, levam a contigüidade dos primeiros ao interior da continuidade dos segundos e vice-versa (OLIVEIRA JR., 2005, p. 03-04).

Este “território da ficção” de que fala Oliveira Jr. não se opõe ao território de que cuida a ciência geográfica. Cabe salientar que, na produção de um filme, no ato de capturar as imagens, a câmera pode percorrer lugares, ambientes distintos [cidades, pedaços de cidades, por exemplo] e quando o filme vai para o seu processo de montagem, é ali que começa a gestação dessa “nova geografia” de que ele mencionou, uma “geografia criativa”, para lembrar o cineasta russo, Lev Kulechov, citado por Xavier (1983). Ele explica que:

Os pedaços, filmados separadamente, foram montados na ordem dada e projetados na tela. Os trechos filmados foram apresentados ao espectador dessa maneira, como numa ação clara, ininterrupta [...] Embora a filmagem tenha sido efetuada em locações variadas, o espectador percebeu a cena como um todo. Os trechos do espaço real apanhado pela câmera apareciam concentrados, dessa forma, na tela. [...] Pelo processo de junção dos pedaços de celulóide, criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade. (XAVIER, 1983, p. 70)

É a montagem que, no argumento de Pudovkin, cria um espaço e tempo fílmicos:

Igual a noção de tempo, a de espaço fílmico vincula-se também ao processo principal do cinema, à montagem. Pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real. (PUDOVKIN, In: XAVIER, 1983, p. 69)

Nossa discussão não diz respeito à idéia de que vivemos num mundo em que partilhemos de uma "simultaneidade" do tempo, de uma "fragmentação" dos espaços, de uma "substituição" da contigüidade espacial pela continuidade das narrativas. Do mesmo modo que há um tempo no filme que ganha existência quando o espectador entra em contato com suas imagens – tempo da duração – por extensão de sentido, há também um espaço da duração. Nossa preocupação é com esse espaço contínuo – espaço fílmico – e o território fílmico, ambos feitos com os pedaços, "trechos do espaço real" e as respectivas temporalidades de cada um desses pedaços que, juntos, formam outra coisa. É por esse motivo que Oliveira Jr. (1999, p. 6) diz que "Um filme não termina. Também não começa. Ele dura". Ele explica ainda que:

A construção do Espaço no filme está intimamente relacionada ao Tempo, ou melhor, às temporalidades existentes em cada pedaço de película. O Tempo no filme é essencialmente subjetivo e está ligado à sensação de duração de um momento, muito mais do que ao tempo objetivo do relógio. Essa sensação de durar é a sensação que fica quando a chuva cai. O Tempo, no isolamento relativo provocado por sua queda, abandona os relógios e retorna ao subjetivo; se instala nos corações das tranqüilidades e angústias, no íntimo de cada uma das nossas intensidades. (OLIVEIRA JR., 1999, p. 123)

Não podemos, de forma alguma, confundir a idéia de que esse espaço, que é fruto de nossas intensidades, – quando essas surgem quando entremos em contato com o filme – são apenas nossas, no sentido subjetivista do termo. O processo de identificação, já referido antes, permeia essa esfera subjetiva também – estado de alma – porém, não é apenas com ela que ocorre o movimento de significação que realizamos. Isso porque assumimos que as imagens de um filme têm [podem ter] algo de poético. Não estamos nos referindo ao *cinema poético* que fazia da própria imagem em si, no ato de sua produção, um artifício de poesia, ou seja, um cinema que introduzia, nos explica Xavier:

[...] fatores que perturbam a fruição de uma imagem transparente. Com suas variações de luz, foque/desfoque, superposições, imagens fixas combinadas com movimento contínuo e convencional, com suas intervenções diretas na película (riscos feitos à mão, letras, impressões digitais), com seus movimentos rápidos e irregulares feitos com a câmera na mão [...] (XAVIER, 1983, p. 119-120)

Na verdade, a idéia da imagem poética é se resume na idéia de que ela se configura como uma "unidade complexa":

[...] constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. (XAVIER, 1983, p. 131)

O espectador pode aceitar ou não esse jogo de proposição, e também, realizar outras. É por esse motivo que assumimos a postura de dizer que as geografias são de cinema, justamente porque elas só passam a existir devido a esse "jogo associativo" [para lembrar Munsterberg] que se instala entre filme e espectador. Esse processo associativo, vale reiterar, só se torna possível devido à existência de uma idéia/sensação de continuidade entre o real exterior e as imagens. É, dessa forma, que os lugares geográficos e locais fílmicos vão compondo, juntos, a referida [nossa] geografia do filme.

REFERÊNCIAS

AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. **Place, Power, Situation and Spectacle: a geography of film**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1994.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. **Imagens e Sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez Editora, 1994.

ANGEL, Pino. Imagem, mídia e significação. In: LENZI, Lucia Helena Correa, *et. al.* [Org.] **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e pintura**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Eldorado, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Em Busca da Política**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Nº 19, jan-abr, 2002. Disponível em:

<http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (Org.) **Memória e (Res)Sentimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CORRÊA, Roberto Lobato. A Dimensão Cultural do Espaço: alguns temas. **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro. Ano I, p. 1-21, Out., 1995.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 13, jan/jun, p. 63-75. 2002.

COSTA, Ricardo. **Os olhos e o cinema: mimesis e onomatopéia**. [1997] Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-olhos-cinema.pdf>> Acesso em: 12/01/2007.

COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília: Plano Editora, 2003.

HAESBAERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et. al.] Campinas: UNICAMP, 2003.

LENZI, Lucia Helena Correa, *et. al.* [Org.] **Imagem: intervenção e pesquisa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Para Não Esquecer**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1999.

_____. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

MARTIN, Marcel, **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEIRELES, Cecília. **Janela Mágica**. São Paulo: Moderna, 2003.

MESQUITA, Zilé e BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (Org.) **Territórios do Cotidiano: uma introdução a novos olhares e experiências**. Porto Alegre/Santa Cruz do Sul: Ed. UFRGS/Ed. UNISC, 1995.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006.

OLIVEIRA JR., Wenceslão Machado de. Algumas Geografias que o Cinema Cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10. São Paulo-SP. **Anais...**, 2005. p. 1-24.

_____. A tela dividida: fronteiras no filme 'A Marca da Maldade'. **Pró-Posições**, v. 9, n. 25, p.161-171, FE-UNICAMP: Campinas, 1998.

_____. **Chuvas de Cinema: natureza e cultura urbanas**. Tese (Doutorado). FE/UNICAMP, 1999.

_____. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. **Revista Educação: Teoria e Prática**. v. 9, n. 16. Rio Claro-SP, 2001.

_____. Geografias de Cinema: outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS, 6. Goiânia, **Anais...**, 2004. p. 1-22.

_____. **O que seriam as geografias de cinema?** [2005] Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2006.

_____. Rio Acima: percursos pelo filme Apocalipse Now. **Educação & Sociedade**, n. 78, p.287-295, Ed.CEDES, UNICAMP: Campinas, Abril, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PELLEJERO, Eduardo. **Ficciones políticas y políticas de la ficción: la sociedad como una trama de relatos**. Disponível em: <http://cfcu.fc.ul.pt/equipa/3_cfcu_elegiveis/eduardo%20pellejero/polificcio.doc> Acesso em: 24/06/2008.

- PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Obra poética. 2ª edição, Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.
- _____. **O Livro do Desassossego**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- PIEPERGERDES, Brent. Geography and Film: avenues for future engagement. **Aether: the journal of media geography**. v. 1, p. 49-52. Out., 2007.
- ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.) **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. (coord.) **Paisagem e Arte**. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.
- TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do Medo**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- _____. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

A VILA. Direção de M. Night Shyamalan. EUA, 2004.

Recebido em dezembro de 2008

Aceito em maio de 2009