

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

BRUNO PORTOLESI GONÇALVES

**REFERÊNCIAS E APONTAMENTOS SOBRE A PRESENÇA DO
CINEMA NA GEOGRAFIA**

**SÃO PAULO
JUNHO/2017**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

BRUNO PORTOLESI GONÇALVES

**REFERÊNCIAS E APONTAMENTOS SOBRE A PRESENÇA DO
CINEMA NA GEOGRAFIA**

Trabalho de Graduação Individual (TGI)
apresentado ao Departamento de Geografia
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do grau de Bacharel em
Geografia

**Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos H. F.
Valverde**

SÃO PAULO
JUNHO/2017

Resumo

Ao longo da história da Geografia variadas formas de representação do mundo foram utilizadas para compor as pesquisas na área. São mapas, desenhos, pinturas, fotos entre outras e mais recentemente o filme. Este último, o filme, sua presença e as formas de apropriação deste por parte da Geografia são os nossos objetos de interesse da pesquisa. Traçamos assim um panorama da relação para apontar possibilidades entre as áreas através de pesquisas e experiências de produções fílmicas desenvolvidas na atualidade por geógrafos brasileiros.

Palavras-chave: geografia e cinema. história do pensamento geográfico. geografia cultural. representação.

Abstract

Throughout the history of Geography varied forms of representation of the world were used to compose the researches in the area. They are maps, drawings, paintings, photos among others and most recently the film. The latter, the film, its presence and the forms of appropriation of it by Geography are the object of interest of the research. I trace a panorama of the relationship to point out possibilities between the areas through researches and experiences of filmic productions currently developed by brazilian geographers.

Key words: geography and cinema. history of geography. cultural geography. representation

Dedico este trabalho à querida companheira Catherine que durante esses anos com fibra e paciência esteve sempre ao meu lado nessa intensa jornada.

Agradecimentos

Chegou a hora boa! Depois de ter dedicado este trabalho à Catherine, com enorme justiça, pois reafirmando clichês, sem ela essas “malescritas” páginas nunca teriam acontecido, agradeço agora os amigos e amigas que colaram junto durante essa longa caminhada que foi para mim a graduação.

Na verdade, não sei ao certo como fazer esse agradecimento. Escrever nome atrás de nome me parece cansativo e já estou sem disposição. Porém como menção honrosa, não posso deixar de agradecer ao Leco, uma figura dos primórdios da graduação que não vejo há anos, nem na memória e que ontem mesmo veio me visitar em sonho. Vai entender. Ele me parecia muito bem e acho que sua inusitada presença vem bem a calhar para início desses agradecimentos. Talvez o Leco seja o grande representante onírico de todas essas pessoas que carrego comigo na memória e no coração e que gostaria de agradecer. Talvez não seja isso. Vou agradecendo então assim meio de impulso. Agradeço às pessoas com quem morei, pois além das festas e dos bares, aonde esses também estavam presentes, muito do significado que damos ao mundo provêm de momentos nas cozinhas. Na verdade acredito que todos aqueles que gostaria de agradecer já passaram pelas cozinhas dos lugares em que morei compartilhando das mais variadas atividades.

Em especial agradeço aos que no momento estão mais presentes: Vicentina, Ricardo, Fabíola, Teresa, Vinni, Luiza, Davi, Gláucia, Tom, Theo, Rafa, Ramon, Thiago, Jeff, Fabrício, Tâmara, Thales, Chico, Córigo, Camino, Bonis e aos orientadores Dieter e Valverde.

E se você está lendo isso e já passou pelas cozinhas que morei fica aqui a minha gratidão.

Sumário

- Introdução.....	8
- Capítulo 1 - Paralelos teóricos.....	12
1.1. Geografia e a representação.....	12
1.2. Panorama das teorias do cinema.....	15
- Capítulo 2 – Apropriação dos filmes pela Geografia.....	20
2.1. Primeiros contatos.....	20
2.2. Uma relação mais consistente.....	21
- Capítulo 3 – Geógrafos fazendo filmes.....	30
3.1. A apropriação da linguagem.....	30
3.2. A produção de filmes do grupo “Território e Cidadania” da UFRJ.....	31
3.3. Entrevista com geógrafos-cineastas da Geografia USP.....	35
- Considerações finais.....	51
- Referências Bibliográficas.....	52

Introdução

A Geografia está utilizando e produzindo filmes. Pode parecer estranho, mas durante a graduação observei e compartilhei uma crescente presença de estudos que se utilizaram da produção e/ou apropriação de imagens filmicas para apresentação de conceitos, teorias, ideias e olhares. Digo estranho tendo em vista um domínio da escrita como linguagem utilizada para a produção de conhecimento acadêmico. Tal presença também sugere um atrito quanto ao paradigma da objetividade científica e sua busca pela verdade, sendo o cinema uma arte que cria a partir do real, assume o caráter subjetivo da representação como forma de ampliar a possibilidade de leitura do mundo e conseqüentemente a produção de conhecimento.

Meu contato mais intenso com a imagem e sua produção se deu anos antes de meu ingresso no curso de Geografia. Desde que comecei a fotografar e estudar seus processos e conceitos, tal arte tomou conta de boa parte do meu tempo e meus pensamentos. Assim quando chego à Geografia, a produção de imagem também buscou se encaixar nesse espaço. As formas de representar uma reflexão sobre o mundo são diversas e apesar de me encontrar no espaço acadêmico, aonde a escrita acadêmica é hegemônica e muitas vezes excludente de outras formas de linguagem, insisti em utilizar a imagem para expressar o olhar e afortunadamente encontrei nesse espaço interlocutores e amigos que sentiam a mesma inclinação em criar narrativas audiovisuais.

Assim, nesse trabalho, pretendo fazer uma aproximação do cinema com a Geografia a partir do observado durante a graduação na FFLCH-USP. De que maneira pode se dar a relação entre Geografia e Cinema? Entre outros usos, observei a exibição de filmes para discussões nos espaços acadêmicos do curso, dentro e fora da sala de aula. Nesse contexto, o filme e o texto estavam se complementando, servindo de alimento para enriquecer o olhar sobre certas questões geográficas, como por exemplo, no decorrer da disciplina Geografia Agrária quando foi apresentado o filme documentário “Terra para Rose” de Tetê Moraes (1987) que traz a questão da reforma agrária e da luta pela terra dos

trabalhadores rurais. Ou o curta de animação argentino “El Empleo” de Santiago Grasso e Patricio Plaza ao se discutir o *cotidiano* em Geografia Urbana.

Por outro viés, o filme surge nesta monografia também como resultado de pesquisas e é aqui aonde pode ampliar o fazer geografia. Além do filme como ferramenta para análise para enriquecimento do olhar, ele se torna linguagem, uma forma de expressar ideias, conceitos, relações, etc. O geógrafo está então se apropriando da criação estética, no caso através do cinema, para produzir e compartilhar o conhecimento científico adquirido na academia, por intermédio não só de uma tese escrita, mas também através de um produto artístico.

Como método para aprofundar o diálogo entre essas áreas, utilizei-me basicamente da pesquisa, da observação e de entrevistas. A pesquisa foi orientada, em um primeiro momento, a encontrar autores que tratassem desse diálogo entre Geografia e Cinema buscando nos textos menção à produção de filmes por geógrafos como atividade do curso ou de disciplinas, se encaixando como ferramenta de pesquisa ou produto final da mesma. Pouco foi encontrado sobre essa produção, porém devo destacar o trabalho do grupo de pesquisa Território e Cidadania coordenado pelos professores Paulo César da Costa Gomes e Letícia Parente Ribeiro da Universidade Federal do Rio de Janeiro que colabora com importantes estudos geográficos através do uso de imagens fílmicas.

A grande maioria dos textos sobre o tema, abordam o filme como suporte para pesquisas ou como ferramenta para o ensino de Geografia. Neste trabalho não abordo o tema do filme no ensino, me restrinjo a relacionar o cinema com o campo da pesquisa em Geografia. São autores que além de buscar o conteúdo geográfico dos filmes para os estudos geográficos, colaboram também com a problematização de tal uso e com a elaboração de metodologias de análise fílmica direcionadas ao universo acadêmico geográfico. Entre os autores eu destaco David Harvey ao analisar o filme “Blade Runner”, o esforço de Tiago de Almeida Moreira em sistematizar uma linha específica de estudo do cinema na disciplina, e a colaboração para a discussão teórica e de propostas metodológicas das autoras Maria B. V. da Costa e Marina Caña Martins.

A pesquisa aborda também as teorias sobre cinema, trazendo um breve panorama das principais ideias e autores ao longo do tempo. Tal movimento de olhares e teorias acerca da imagem fílmica e sua correlação com os debates filosóficos que perpassaram e influenciaram a produção de conhecimento em diversas áreas do conhecimento encontram eco na Geografia quando a representação fílmica é abordada principalmente na reformulação do conceito de cultura na disciplina, como por exemplo a influência da semiologia, do materialismo histórico dialético, da semiótica, da fenomenologia e da hermenêutica. A questão da representação na Geografia e mais especificamente do cinema nos breves momentos da história da disciplina também são consideradas nesta pesquisa.

Quanto à observação, como foi citado, durante a graduação em Geografia na USP, no período em que cursei, houveram algumas produções fílmicas que se originaram ou se desenvolveram a partir de disciplinas, de temas propostos, em trabalhos de campo, em pesquisas de trabalhos de graduação final, etc. Dessa observação e contato com os produtores, trago uma entrevista com quatro geógrafos-cineastas, aonde busco o olhar deles sobre tal relação, as motivações de produzir filmes durante o curso e como eles enxergam a produção fílmica como possibilidade no universo acadêmico.

O trabalho então é dividido em três capítulos. No primeiro, busco localizar e explicitar a presença da representação na Geografia. Além disso exponho um breve panorama das principais ideias e autores que pensaram as teorias do cinema, trazendo as implicações e como eram encaradas as representações fílmicas pelos autores da própria área. Com esse conjunto pretendo traçar um paralelo e observar como a representação é encarada através desses dois campos do saber.

No segundo capítulo abordo as primeiras aproximações entre Geografia e Cinema, desde um começo tímido de inserção, até o momento em que o filme se torna objeto de análise de uma Nova Geografia Cultural que se dispõe, até os dias de hoje, em buscar sistematizações acerca do tema e de desenvolver métodos de análise fílmica mais relacionados com os parâmetros da Geografia.

No terceiro capítulo, busco trazer a perspectiva da produção fílmica feita por

geógrafos. São experiências que abrem novas perspectivas em relação à métodos de pesquisa e da própria forma da produção de conhecimento. Aqui trago a reflexão e o trabalho de um grupo de pesquisa da UFRJ e sua relação com o audiovisual. Faço também um breve relato e uma entrevista com quatro graduados em Geografia pela USP que durante o curso realizaram filmes.

Capítulo 1 - Paralelos teóricos

1.1 - Geografia e a representação

A Geografia, ao longo de seu percurso no tempo, tem-se utilizado de técnicas de representação para a produção de conhecimento. Desse uso o resultado são mapas, desenhos, pinturas, gráficos, fotografias entre outras formas e mais recentemente o filme. O auxílio dessas técnicas implica na ampliação de uma prática particular ao geógrafo em suas pesquisas que é o exercício do olhar.

O raciocínio geográfico sempre esteve associado a um imprescindível aparelhamento visual, atendendo, desde seus primórdios, a um verdadeiro imperativo gráfico. [...]. As imagens são instrumentos da reflexão geográfica, colaboram diretamente na produção das ideias. (GOMES e RIBEIRO, 2013).

A Geografia se estabelece enquanto ciência moderna sob o contexto de uma sociedade industrial aonde a razão e a objetividade ditavam a concepção filosófica de mundo. A produção de conhecimento geográfico pautado pelas ciências exatas se dava então quase que absolutamente através da escrita em um determinado padrão lógico-gramatical, o discurso científico. Segundo Neves e Ferraz (2007), “ às imagens coube o papel de exemplificação e ilustração da precisão das palavras. Com isso, a Paisagem Geográfica, especialmente neste contexto, passou a ser estudada apenas por meios de recursos verbais, raramente havendo interpretações a partir de seu fundamento imagético. ”

Essa busca por objetividade nas representações da “realidade” impulsiona o desenvolvimento de técnicas e aparelhos que supostamente eliminariam o caráter subjetivo das mesmas como a consolidação da perspectiva geométrica no desenho e pintura, a invenção da câmera fotográfica e posteriormente da câmera filmadora.

Essa concepção é ainda muito difundida entre nós, corresponde àquela defendida pela ciência de tipo positivista, que espera alcançar, em alguma medida, a verdade através de aproximações cada vez mais identificadas ao real. Muitos são aqueles que ainda buscam em fotos, mapas, gravuras, pinturas, filmes, ou em qualquer outra representação, uma referência documental com o valor de verdadeira, ou seja, buscam informações como se fossem dados absolutos, transcrições realísticas de situações ou fenômenos. (GOMES, 2008)

Na Geografia, de modo geral, as pesquisas sobre as representações, seu conteúdo e a discussão acerca de sua validade e potência como elemento ou referência capaz de contribuir para o estudo das relações espaciais e seus fenômenos se deu em poucos e breves momentos. Um desses momentos pode ser encontrado na Nova Geografia Cultural, liderada por Cosgrove. Outro pode ser revelado pela “*cultural turn*” presente nos estudos pós-modernos na Geografia.

Sem querer aprofundar na discussão do conceito de cultura nas ciências humanas e sociais, temos porém que considerar um movimento do início dos anos 1970 que ao criticar o caráter centralizador das explicações economicistas do marxismo clássico buscou ampliar o olhar sobre o mundo considerando em suas análises as variadas esferas que compõem o viver. Essa perspectiva pós moderna, denominada “*cultural turn*” tem proporcionado intensos debates acerca do conceito de cultura que se desdobram até os dias de hoje, e que contribuiu para o surgimento da Nova Geografia Cultural.

Segundo Corrêa (2011), a Nova Geografia Cultural surge de uma desigual combinação de distintas fontes; “há um legado saueriano, a contribuição da tradição inglesa da geografia social, assim como os aportes da fenomenologia, hermenêutica, do materialismo histórico e dialético, da antropologia interpretativa, linguística, história da arte e semiótica”. Tal característica definida por James Duncan como uma heterotopia, ampliou a conexão da Geografia com outras áreas e gerou um intenso debate interno entre os geógrafos dessa nova corrente.

O conceito de cultura em geografia, encarada como uma estrutura supraorgânica pelos “sauerianos” é combatida no início dos anos 1980 por Duncan, influenciado pelas discussões da etnografia e antropologia, o autor entende a cultura como construção social, elaborada e reelaborada pelos grupos sociais. Tal crítica ficou marcada na história da Geografia como o passo que iniciaria uma reformulação da Geografia Cultural, tendo como principais autores, Denis Cosgrove, James Duncan, Peter Jackson, Stephen Daniels. Assim, a partir da busca de um novo entendimento de “cultura”, com os embates de correntes filosóficas e ideias sobre a mesma, como apontam esse caráter heterotópico descrito acima, que derivam os

estudos acerca dos aspectos simbólicos dos grupos humanos e as representações que esses produzem num movimento de entendimento e reprodução da realidade. Denis Cosgrove (2003, apud CORRÊA, 2009) afirma que “toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação”. O autor dedica junto à Daniels, relativamente às representações, estudos acerca da iconografia da paisagem (*The iconography of landscape, 1987*). Aqui eles consideram as obras de arte e as paisagens, textos a serem decodificados por aqueles que conhecem a cultura do lugar aonde a obra está inserida. Ainda para Cosgrove, simultaneamente, “as imagens são construídas pelo geógrafo, que a partir de sua visão de mundo, para qual a imaginação desempenha papel crucial, constrói representações sobre um dado aspecto da realidade.” (Corrêa, 2011).

Essas experiências diretas e indiretas podem encontrar um paralelo na própria evolução dos estudos de paisagem – principalmente na geografia, que partiram de abordagens objetivas de análise para enfoques subjetivos. A primeira abordagem, desenvolvida pelo geógrafo americano Carl O. Sauer na década de 1920 e que ainda hoje influencia inúmeros trabalhos, utiliza a análise morfológica da paisagem com enfoque na investigação de sua transformação a partir dos artefatos materiais da cultura humana. Já a segunda abordagem estuda a paisagem a partir de seus aspectos simbólicos. Essa corrente valoriza a subjetividade na pesquisa geográfica e é considerada a abordagem principal dos adeptos da “Nova Geografia Cultural”. (MARTINS, 2012).

Para além da dicotomia objetividade/subjetividade, a representação geralmente apresenta um conjunto, fruto de um olhar sobre o mundo que não “puro” ou estritamente direto ao objeto, traz consigo outras inúmeras referências de outras fontes, tanto de representações como realidades, compondo uma intertextualidade, uma trama tecida que se coloca mais como interpretação do que uma cópia do real.

Representar a realidade, sugere conseqüentemente uma possível alteração da própria realidade concreta. A produção do mundo é resultado das interpretações que temos dele. A potência da representação está também em colocar tal mundo em movimento, em se recriar realidades, desconstruir e transformar a sociedade que aí está. Segundo David Harvey (1993), “as práticas estéticas e culturais possuem

particular sensibilidade para captar o movimento cambiante do espaço e do tempo, uma vez que estão envolvidas com a construção de representações que sinalizam experiências localizadas entre o *ser* e o *porvir*. ”

1.2 - Panorama das teorias do cinema

O cinema traz consigo uma nova forma de representar o mundo. Seu diferencial é a presença de imagens em movimento no espaço delimitado pela tela, propiciando através da sequência de imagens, infinitas possibilidades de deslocamentos temporais e espaciais em uma narrativa. Tal técnica derivada da fotografia consiste na reprodução sequencial de vinte e quatro fotos por segundo, oferecendo assim a ilusão de movimento. O grande sucesso e aceitação do cinema foi imediato, principalmente pela similaridade com o sentido da visão. A ilusão, empregada na técnica assim como sua capacidade quase infinita de reprodução são aspectos fundamentais dessa nova arte que surge em diálogo com o homem moderno inserido em um contexto de consolidação de uma sociedade urbana e industrial, integrando-se (o cinema) a essa, tanto como obra, quanto mercadoria. Segundo Laffay (1966, apud BARBOSA, 2000, p.79), o cinema possui uma dimensão especial de combinar a técnica da reprodução com a arte do encantamento, dando vida a uma evocação da multiplicidade do mundo. É isso que faz do cinema um entretenimento das massas e uma possibilidade de entendimento das condições da existência humana.

O cinema, considerado o ápice de uma busca objetiva de representação chegando a romper com as outras formas de expressão além de ser o produto ideal de uma indústria cultural, é destinado em seus primeiros anos em ser a técnica que assume a demanda de representação, anteriormente praticada no teatro popular, do melodrama, gênero dramático de maior alcance e aceitação como produto para as massas. Num momento seguinte, buscando uma ruptura com essa forma tradicional do ilusionismo teatral, o cinema é encarado segundo Xavier (1988) como a libertação do olhar sem corpo das amarras da continuidade narrativa, a adequação da nova arte e sua técnica moderna.

Nessa nova abordagem de vanguarda o cinema e suas imagens são tomadas como verdade em relação à outras artes como literatura e teatro (mentira). A técnica do “close-up”, um marco como inovação da potência narrativa, ganha novo direcionamento e inspira a ideia de “expressividade” no sentido de um processo que vem de dentro e surge à tona, uma força que coloca as coisas em movimento e que somente o cinema tem o poder de revelar. Parte-se assim às produções de caráter analítico, aonde o olhar da máquina supera o olhar humano ao ampliar o espaço, alterar o tempo (câmera lenta), revelando assim um novo mundo através da técnica.

A inteligência da máquina traz a ideia de retomada da relação do homem com a natureza, vista como perdida pela hegemonia da ilusão, das encenações, dos clichês. Assim a nova técnica considerada inocente e pura, encarna até certo ponto, o título de tecnologia redentora de uma sociedade que se movimenta através das aparências de uma cultura hipócrita buscando assim também se distanciar da indústria da ilusão.

Esse embate entre verdade e mentira (vanguarda e cultura de massa) em relação às artes e em particular ao cinema mantêm-se por muitos anos até a década de 1960. Nesse período ocorre a modernização desse cinema “melodramático” resultando no cinema clássico que “faz com que ele abandone os excessos maiores do passado, ganhe em sutileza, profundidade dramática, amplitude temática, concretizando o ver mais e melhor do cinema na direção de um ilusionismo mais completo – o cinema clássico é o olhar sem corpo atuando em sentido pleno [...]” (Xavier, 1988). Entre as décadas de 1940 e meados de 1960 o cinema clássico foi confrontado por duas correntes críticas, uma com referência ao cinema de Eisenstein concebe a montagem como articuladora do discurso aonde as imagens são carregadas de valor e função e assim são pensadas em sua produção sequenciando uma sucessão de ideias em detrimento de uma sucessão natural de fatos. A outra inspirada na fenomenologia e nas ideias do francês André Bazin aborda a imagem como produto de um olhar imerso no mundo e mais efetiva quanto mais estiver ancorada neste olhar do sujeito que as propõe. Aqui esse cinema se afasta da montagem e em busca de realismo nas imagens, se apoia nas técnicas de

profundidade de campo, planos-sequência, planos abertos, tudo que se aproxima com o sentido da visão.

Na década de 1969, Jean-Louis Baudry retoma a simulação, a ilusão como destino do cinema, desta vez se apoiando na própria técnica e se colocando a partir de um novo ponto de vista. Ele dirige seu foco ao espectador, é nele que a ilusão se realiza, ao relacionar o olhar da câmera como sendo o seu, ele se torna o observador onipresente, o sujeito que está no centro de toda a simulação, um sujeito simulado. “A força de encantamento persiste na história porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela [...], mas a simulação de um certo tipo de sujeito-do-olhar pelas operações do aparato cinematográfico.” (Xavier, 1988).

Nos anos 70, a força da ideia de cinema como arte de vanguarda destinada a ser a técnica portadora da redenção se dissolve e é substituída pelo cinema como instrumento repositivo do sistema de poder vigente. Com as ideias de Baudry, a produção de teorias sobre o cinema se voltam para a experiência fílmica e passam a ser embasadas pela psicanálise e pela semiologia.

Jean Mitry com seus dois volumes de “Estética e Psicologia do Cinema” (1963-1965), é considerado o primeiro autor a tratar o cinema de forma sistemática, acadêmica. A imagem cinematográfica para Mitry é produto análogo de seus objetos e não “signos” com significados que podem ir além daqueles que o próprio objeto sugere. A significação só entrará em cena para o autor com a intencionalidade daquele que escolhe as imagens, tanto na captação quanto na montagem. “Embora, em certo sentido, seja o mundo que ainda está falando conosco de sua maneira usual, o fato de alguém autorizar essa significação é suficiente para nos dizer que não estamos na realidade, mas na versão do mundo de outra pessoa.” (Andrew, 1989). O cinema é então considerado por Mitry como percepção que se torna linguagem, porém não como a que falamos e sim uma linguagem da arte ou da poesia.

Considerando ainda o trabalho de Mitry um estudo generalista (exatamente por ser uma primeira tentativa de sistematização) sobre cinema, Christian Mertz sugere que uma segunda fase (apoiada em muito no trabalho de Mitry) tratasse a

teoria do cinema de forma mais específica, mais limitada, mais precisa que a anterior. Seu objetivo segundo Andrew (1989), é nada mais nada menos que a descrição exata dos processos de significação do cinema. Seguindo Charles Pierce e Ferdinand de Saussure, ele chama esse empreendimento de uma “semiótica” do cinema.

Para Mertz seu estudo tem como matéria-prima os canais de informação que nos atemos quando assistimos um filme (imagens em geral, os gráficos, efeitos sonoros, música, narração) e tem como objeto de análise o significado que esses canais combinados produzem. Ao observar os significados dos códigos utilizados pelas produções passadas e de seu próprio tempo, Mertz questiona como a sociedade, historicamente, reprimiu o uso de determinados códigos de cinema em favor de outros que se tornaram hegemônicos e vieram a ser a forma do cinema narrativo convencional. Andrew (1989) afirma que “a semiótica que começou como uma tentativa de tratar o cinema cientificamente, logo adotou uma visão total do mundo e uma ética”, sobretudo influenciados pelos críticos das revistas *Cahiers du Cinema* e *Cinéthique*, que ainda segundo Andrew (1989), “acusam aquele tipo de cinema de apoiar uma ideologia dominante repressiva que propaga uma mentira que não é outra senão a insistência da nossa cultura na representação do real. ”.

A semiótica assim assumiria papel teórico fundamental na “libertação” do cinema indicando a possibilidade da criação de novos significados. Ao rejeitar as influências da ideologia dominante, e se aproximar das ideias de Marx, Freud e Saussure os semióticos incitam o uso político do cinema, colaborando com a desconstrução, ressignificação e construção de um “novo mundo possível”.

Em contestação à teoria materialista dos semióticos, Henri Angel busca dar continuidade e desenvolver os pensamentos de Andre Bazin e Amédée Ayfre sobre cinema através dos estudos da arte pela fenomenologia. A obra de arte e o cinema conseqüentemente, são concebidos como expressões de mundo que devem ser experimentadas.

Um trabalho de arte não é um objeto como outro qualquer. Apesar das metáforas que empregamos com tanta frequência, não é como uma flor,

nem como um computador, cujos trabalhos internos podem ser expostos e estudados. Um trabalho de arte é etéreo, pois existe apenas para a experiência e apenas se experimentado. Um tipo diferente de ciência é necessário para compreendê-lo ou apreciá-lo. (Andrew, 1989)

Aqui o cinema do “significado”, da análise através de signos e sintaxe é substituído pelo do “sentido”, um cinema de contemplação aonde “uma multidão de significados se congela em imagens poderosas que tem a força de transcendência a seu redor, pois a natureza, não o homem, está falando na tela” (Andrew, 1989).

Amédée Ayfre em seu último esforço teórico antes de sua morte prematura, busca uma dialética entre a obra e seu poder de reorganizar a percepção e comportamentos, concebendo uma reciprocidade entre imaginação e razão que permite ampliar nosso conhecimento e conseqüentemente a capacidade de expressar o mundo. Aqui Ayfre, indica um caminho que une a experiência das imagens através da ciência da interpretação, reduzindo a distância entre o semiótico e o fenomenologista.

Ayfre diz que, ao assistirmos a *Umberto D* (1951), de De Sica, não devemos ficar paralisados pela banalidade ou ternura das imagens. Nem devemos transformar o filme numa tese sobre a velhice, a aceitação, o rejuvenescimento ou coisa parecida. Tendo assistido ao filme cuidadosamente e desenvolvido suas ideias implícitas, devemos voltar ao mundo com sua experiência em nossos corpos. Devemos começar a ver os velhos fora do cinema com uma nova luz e permitir que a imagem continue a trabalhar dentro de nós. A imagem é uma semente produzindo uma árvore de ideias e um fruto que acabará fertilizando o solo de que veio. (ANDREW, 1989).

Com esse paralelo da presença das representações de maneira geral na Geografia e um breve panorama das principais ideias da história do Cinema podemos observar a seguir a presença dessa arte na disciplina e de que maneira ela tem sido considerada no decorrer do desenvolvimento da ciência geográfica.

Capítulo 2 - Apropriação dos filmes pela Geografia

2.1 - Primeiros contatos

As imagens produzidas pelo cinema foram introduzidas à perspectiva geográfica de forma consistente somente na reformulação, nas décadas de 70/80, da Geografia Cultural. Até então o conteúdo geográfico das imagens fílmicas foi abordado inicialmente em poucos estudos por parte dos teóricos e críticos do cinema. Quem traz essa relação em primeiro plano é Herman Häfker em sua obra *Kino und Erdkunde* (1914), apontando que está na geografia a própria missão do cinema; tornar a terra compreensível e habitável através de uma “grande descrição do mundo”, uma “autêntica reprodução da realidade”. Béla Baláz (1924), já sem tanto destaque relaciona a paisagem representada com àquela vivenciada em nosso cotidiano, como as sensações de estranhamento (estrangeiro) ou proximidade (familiaridade) com uma paisagem, ressaltando os impactos dramáticos e a força poética que elas podem proporcionar ao espectador.

Na década de 1950, a revista britânica *The Geographical Magazine* publica duas séries de artigos (1953 e 1956) em colaboração com Roger Manvell, presidente da *British Film Academy*, intituladas, “*The Geography of Film-making*” e “*Geography and the Documentary Film*”, ambas focadas nas produções de filmes documentários. Desde os primeiros anos do cinema, os “documentários geográficos” e de “história natural” estiveram presentes. Estima-se segundo Raquel Low (1979) que cerca de 15000 filmes de caráter documental com interesse para o ensino de geografia foram produzidos na Grã-Bretanha até 1935. Obras que foram exploradas muito mais por outras disciplinas como a antropologia e a etnografia do que pela geografia.

Na efervescência das discussões epistemológicas, metodológicas e teóricas que antecedem a Nova Geografia Cultural, Yves Lacoste, em 1979, na segunda edição de sua revista de geopolítica “*Hérodote*”, publica o artigo “*Cinéma-géographie*” apontando um “conluio” entre a geografia como disciplina, discurso político, função e braço do poder estatal com o cinema, assumindo assim uma particular forma de “*geografia-espetáculo*”.

Durante a década de 1980 a Nova Geografia Cultural ao romper com a forma neo-positivista, estruturalista, desenvolvimentista da tendência cultural anterior, se aproxima e dialoga com a geografia humanista e a geografia social dando destaque à temas de estudos como por exemplo gênero e a sexualidade, pós colonialismo, multiculturalismo e estudos mais gerais relacionados às lutas contra a dominação cultural de uns grupos sobre outros.

Quanto à paisagem, o conceito foi renovado a partir de duas abordagens, segundo Henriques (2001/02), “por um lado, através da desconstrução das suas representações e da denúncia das lógicas que as regiam, e por outro, a paisagem como texto, instrumento de reprodução ideológica e conseqüentemente de poder”.

“ A partir da renovação da geografia cultural, na qual “significado” passou a constituir-se em “palavra-chave”, cinema, música, literatura, pintura e outras artes tornaram-se relevantes para os geógrafos, agora dotados de outras bases epistemológicas que lhes permitem interpretar as representações construídas pelos outros, “descobrem que a geografia não está apenas em toda a parte, mas também nas representações a respeito das paisagens, regiões, lugares e territórios, as quais são simultaneamente, reflexos, meios e condições sociais” (CORRÉA e ROSENDHAL, 2009:8).”

2.2 - Uma relação mais consistente

Desde então, na Geografia, cada vez mais, trabalhos se dedicam às representações de mundo que a arte propicia, acolhendo novos pontos de vista sobre os mais variados temas recorrentes na disciplina. Harvey (1993) apontava que: “...dentre todas as formas artísticas, ele [o cinema] tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo”. O autor, considerando a potência da representação pelo cinema, dedica um subcapítulo em sua obra “A Condição Pós-Moderna”, à análise do filme de ficção científica “Blade Runner” (1982) de Ridley Scott aonde encontra ali, de forma intensificada, no futuro, correspondência à teoria de compressão do tempo-espaço sob um contexto de uma sociedade pautada pela acumulação flexível.

Blade Runner tem como sinopse: No século 21, uma corporação desenvolve clones humanos para serem usados como escravos em colônias fora da Terra,

identificados como replicantes. Em 2019, um ex-policial é acionado para caçar um grupo fugitivo vivendo disfarçado em Los Angeles.

David Harvey analisa os elementos da trama e suas relações, extraindo da representação, ideias que contribuem à discussão geográfica pertinente à pesquisa do autor, a pós-modernidade. Harvey identifica em tal sociedade proposta pelo filme, um contexto de acumulação flexível intensificado pelo fator temporal (o futuro), que se torna um dos dispositivos fílmicos para a trama desenrolar. A condição flexível do trabalho aqui é fundamental. Os replicantes são humanos produzidos geneticamente por uma grande corporação com o intuito de serem os trabalhadores perfeitos, escravos geneticamente aptos às mais difíceis condições de trabalho, altamente especializados e com data de validade definida. O conflito então se dá quando alguns desses replicantes se descobrem em tais condições, com morte pré-definida e assim buscam vingança àqueles que os criaram.

As condições de trabalho são também retratadas ao contextualizar a cidade em que acontece a trama. Los Angeles do futuro, cidade que segundo o autor é dificilmente uma utopia, é percebida como dois espaços distintos. Um espaço, o da rua, altamente caótico, sugere uma decadente pós-industrialização ou uma desindustrialização aonde se percebe nas ruas um acúmulo de coisas, pessoas e movimento, uma alta rugosidade passando a sensação de aperto, de sufoco. Esse cenário nos oferece uma cidade muito poluída, tóxica, tanto ambientalmente como visualmente com a profusão de propagandas, aonde o trabalho é informal, de pequena escala, especializado e que segundo Harvey, “Não somente o “terceiro mundo” chegou à Los Angeles ainda mais do que agora, como sinais de sistemas de organização do trabalho e de práticas de trabalho informais do terceiro mundo estão por toda a parte.”. A população da cidade sugere uma alta migração e miscigenação aonde se percebe predominantemente traços orientais e uma língua, o cidadês, um híbrido que reúne elementos de outras diversas línguas.

Em contraponto complementar, existe uma Los Angeles acima do nível da rua, uma cidade de alta tecnologia, povoada por transportes velozes, espaço das grandes corporações e conseqüentemente do Estado. De cima, tal poder pouco é

ameaçado, o controle e a distância entre esses dois extratos é enorme ao ponto de todo o caos do nível da rua não representar, de modo geral, ameaça à ordem estabelecida, e quando o é, como no caso dos replicantes, o poder trata de ser rápido e eficaz em seus ajustes, tentando assim se colocar de forma oculta, pouco percebida no dia a dia da população.

Podemos citar também nesse contexto, a intensificação da compressão tempo-espço exemplificada ainda nos próprios replicantes. Esses humanos geneticamente produzidos são capazes, por sua brevidade de vida, experienciar a mesma de maneira muito mais intensa que um humano convencional, existindo segundo Harvey, “em resumo, na corrida esquizofrênica do tempo, [...] algo tão central na vida pós-moderna. Sua *persona*, equivale em muitos aspectos ao tempo e ao espaço das comunicações globais instantâneas.”

Além dos replicantes, seres revoltados por se verem escravos e por terem seu tempo de vida determinado pela corporação, o caçador dos replicantes também é vítima do mesmo mecanismo de poder dominante quando esse não deixa alternativa ao detetive, forçando-o retornar ao trabalho em prejuízo de ser rebaixado à “pessoa inferior”. Assim existe aqui o elemento que cria uma cumplicidade entre a caça e o caçador que é a opressão que ambos sofrem daqueles que exercem o poder e o controle da sociedade. No filme essa relação é explicitada entre eles nos diálogos e em momentos da trama aonde o detetive acaba por salvar replicantes e vice e versa, porém, uma união que proponha a destruição do opressor não se concretiza. Entre eles (humano e replicante), além das mortes, fica apenas uma conciliação emocional, romântica, ao nível pessoal.

Nas palavras de David Harvey, “Blade Runner é uma parábola de ficção científica em que temas pós-modernos, situados num contexto de acumulação flexível e de compressão de tempo-espço, são explorados com todo o poder de imaginação que o cinema pode mobilizar.”. Tal análise se tornou um marco e um exemplo da potência do filme enquanto suporte para o fomento do debate de conceitos, ideias e temas no âmbito da Geografia. A partir desse modelo, muitas outras análises foram e vêm sendo feitas na Geografia assim como outras

metodologias foram também desenvolvidas.

Na Geografia brasileira, são crescentes os estudos que têm pensado e produzido acerca do potencial das representações fílmicas. Em sua maioria abordam o filme buscando o “geográfico” em suas imagens e como elas podem revelar outros olhares que compõem a realidade em que vivemos, não como espelho ou uma cópia fiel da realidade, mas a partir de uma leitura do significado das imagens e do contexto da produção desses filmes a partir do ponto de vista daquele que o propõe. Em outra abordagem, o filme é acolhido pela Geografia como material de ensino, podendo ser usado como complemento em aulas do Ensino Médio e Fundamental. Moreira (2012) discute tal importância e faz uma revisão sobre o tema, indicando caminhos possíveis para esse uso.

A utilização do filme como suporte de pesquisa para a geografia suscitou no desenvolvimento de formalizações, linhas, teorias e metodologias que auxiliassem na decodificação das obras e no diálogo entre as disciplinas. Moreira (2011) propõe as “Geografias Audiovisuais”, uma linha de pesquisa que tem como objetivo “a realização de pesquisas e análises críticas geográficas das obras audiovisuais, bem como o uso dessas obras no Ensino de Geografia.” O autor esclarece ainda que “os objetos de estudo das Geografias Audiovisuais são as diversas formas de produção audiovisual: cinema, televisão, animação, jogos eletrônicos, videoartes, etc.”

A partir das “Geografias Audiovisuais”, o autor propõe uma sub-área chamada *Geografias de Cinema*. Adotam a proposta quatro outros geógrafos, Oliveira Junior, Queiroz Filho, Bluwol e Neves. A perspectiva desses autores sugere uma abordagem interpretativa dos filmes através de chaves ou conceitos utilizados na Geografia, como espaço, território, paisagem e não apenas retirar o geográfico de seu conteúdo. Para Neves (2010, apud MOREIRA, 2015), “a questão que se apresenta não está em como devemos olhar e mostrar o que há de geográfico em uma obra cinematográfica, mas sim, estabelecer qual a geograficidade existente em uma obra fílmica e qual (is) geografia (as) esta obra permite existir.”

Maria Cañas Martins (2012) enquadra o cinema como representação possível

de contribuição ao estudo da paisagem. A autora aborda a questão da representação como fonte de pesquisa, sua relação com o real e o potencial de mudança que ela tem sobre as sociedades. Atuando como mediadoras entre o entendimento da realidade e sua reprodução, elas se tornam meios pelos quais os grupos sociais e os indivíduos dão sentido ao mundo.

A autora contribui, através de Aitken e Zonn (2009), que afirmam que a própria essência da Geografia é a prática do olhar e conseqüentemente uma leitura de imagens. Assim Martins (2012) enxerga “duas grandes tendências no estudo do espaço no cinema. De um lado, o desenvolvimento de abordagens humanistas e dos estudos da paisagem e, de outro, o desenvolvimento de estudos socioculturais. ”.

Focando a primeira tendência a autora desenvolve uma forma de estudo dessas paisagens representadas pelo cinema através de uma abordagem interpretativa. Duas premissas metodológicas são utilizadas; na primeira, referenciada por Araújo (2007), Martins (2012) encara o discurso fílmico como “uma ideia objetivada por intermédio de um código linguístico porque destinado a alguém ou à atitude responsiva de alguém. ”.

Em relação à escolha das obras de potencial analítico da paisagem, para a autora, deve se orientar pela relevância da representação da paisagem na narrativa (paisagem ou cidade personagem) e pela significativa circulação que a obra tenha alcançado, a partir dos critérios de Marzulo (2014) em uma “classificação de consagração”.

A segunda premissa seria encarar a análise da paisagem no cinema a partir de categorias de análise já utilizadas para estudar a paisagem em outras áreas, principalmente na geografia, no urbanismo e na arquitetura. Para tanto, a autora propõe o método de leitura desenvolvido por Martínez de Pisón (2006) que aborda tanto os aspectos objetivos quanto subjetivos através das seguintes categorias: estrutura ou base da paisagem; forma; função; elementos; unidades; dinâmica e conteúdos culturais.

Maria Helena B. V. da Costa (2005) ao publicar seu artigo: *Geografia, cultura e cinema: práticas, teorias e métodos*, apresenta “uma proposta teórico-

metodológica que oriente a investigação e a análise de filmes como “textos” geográficos. ”.

A autora entende que as representações, longe de ser um “espelho” dos elementos da realidade, são interpretações com significados construídos através de variadas referências além do próprio objeto representado.

“ A paisagem cinematográfica não é [...] um lugar neutro [...] ou uma documentação objetiva ou espelhamento do ‘real’, mas uma criação cultural comprometida ideologicamente através da qual o significado do lugar é formado, legitimado, contestado e substituído. (Hopkins, 1994, p. 47, apud Costa 2005, tradução da autora). ”

Em seu esforço metodológico, a autora utiliza-se da representação da cidade nos filmes e classifica os “filmes urbanos” em três tipos: de representação realista, objetiva de uma cidade real, como por exemplo os documentários. De representação ficcional de uma cidade real e reconhecida, e de representação ficcional sem contrapartida na realidade (ainda que sempre restará alguma referência com o mundo real). Para desenvolver seu pensamento a autora escolheu seguir o segundo tipo de representação, aquela que encontra uma contrapartida na realidade, sugerindo assim, questões norteadoras como: “por que a cidade é representada de dada maneira particular? Que tipo de relação o filme estabelece entre a cidade concreta e a fílmica? O que faz a relação entre as duas cidades (a real e a fílmica) ser convincente além da aparência visual? Como o cineasta constrói diferentes formas de representação sobre o mesmo tema? Que tipo de discurso e, conseqüentemente, de interpretação ou leitura é encorajado pelo filme?

Costa (2005) propõe um primeiro esforço em pesquisar autores que relacionam as duas disciplinas (geografia e cinema), além de autores da área do cinema que se dedicam a analisar filmes e fazer estudos comparativos de textos. Um segundo passo seria encontrar o tema ou os temas a serem analisados na representação da cidade e assim fazer uma pesquisa por filmes que o contenham. Definindo o filme ou os filmes do estudo, a autora sugere diferentes ângulos de análise: quem dirige e produz o filme; a estrutura narrativa do filme; as locações; o movimento de câmera; o som; o processo intertextual; a audiência.

A autora inicia com a consideração de quem dirige, ou quem propõe o filme. Que relação essa pessoa tem com a cidade ou o tema a ser analisado, eles são recorrentes em seus trabalhos? De que maneira quem dirige encara a cidade nessa obra específica? O esforço de compreender a relação do diretor com a cidade a partir de sua biografia e sua filmografia, pode fornecer elementos que nos ajudem a compreensão de seu olhar na obra.

Ao considerar o diretor, a autora propõe a análise da estrutura narrativa, ou seja, do que se trata a história, o que acontece no filme. Pensar a estrutura narrativa nos move à uma interpretação além das imagens. A autora sugere então três perguntas para nos orientar: como o filme começa? Como os temas, as personagens e as locações são introduzidos? Como o filme termina?

Para as locações, elemento fílmico de grande importância para a abordagem do geógrafo, o primeiro passo, segundo a autora, é listar o que acontece e onde. Identificando espaços específicos da cidade aonde a trama irá se desenvolver, cabe analisar o significado desses em relação à maneira como são apresentados e manipulados no filme, como tais locações são escolhidos para dar significação particular à um personagem, evento ou o próprio espaço. A autora ainda sugere que a questão mais importante em relação às locações é: “ em termos de representação da cidade, como cada locação, em cenas específicas do filme, apresenta uma versão ou visão particular sobre a cidade? ”.

Quanto à forma de utilização da câmera a autora enxerga tal aspecto como elemento fundamental para a linguagem do filme, sugerindo até uma leitura especializada sobre as intenções no uso da câmera, posicionamento e movimento.

Toda escolha de como apresentar a imagem através da câmera se dá em relação à construção narrativa que se pretende atingir. As técnicas utilizadas na captação das imagens constroem e moldam a maneira em que enxergamos a cidade, como compreendemos os personagens. Ela (a câmera) tem a potência e função, a partir do posicionamento e de seus movimentos, de contribuir na caracterização da cidade e seus personagens.

O cinema em relação às outras representações, nos oferece a capacidade de

combinar imagens em movimento à músicas, diálogos e efeitos sonoros. O som na obra fílmica contribui para o desenvolvimento da história, para o ritmo da narrativa, para a caracterização das personagens e dos lugares. A autora sugere assim, encarar os filmes também como “espaços-sonoros”. Ela atenta que devemos sempre questionar as escolhas das músicas do filme, porque o autor escolhe tal música especificamente? O que ela sugere e como contribui para a história? Como ela “pinta” tais espaços e personagens?

A intertextualidade compõe na análise fílmica o aspecto referencial da obra, quais outros filmes, textos, obras, representações, podem ser identificadas como fonte de influência para o filme analisado? Tal tarefa pode se apresentar de forma muito sutil ou abrupta, dificultando ou facilitando a identificação do texto referência, porém certamente ele está lá e compreendê-lo enriquece a análise substancialmente.

A autora também sugere atenção à relação do filme com sua audiência. O entendimento do filme por outros públicos pode nos oferecer elementos que venham a contribuir na análise da obra. O estudo da audiência, segundo a autora, pode se dar de duas maneiras: investigando as críticas e comentários especializados sobre cinema em jornais, sites e revistas ou formulando um questionário orientado aos espectadores. Se acercar da discussão do filme em grupos de estudos de cinema e buscar entrevistas com os envolvidos na obra também são fontes para o entendimento da relação filme/audiência.

A sugestão da autora de um método de análise fílmica nos revela em primeiro lugar a importância das próprias representações fílmicas, que segundo ela, “moldam nossa percepção, imaginação e memória de vários espaços, lugares e paisagens, fazendo parte de um constante processo de rearrumação de “velhas” e construção de “novas” geografias. ”. Conseqüentemente, a análise dessas obras nos fornece certa “compreensão das intervenções geográficas de/em um grupo específico, subordinadas às ideias e ideologias referentes à sociedade, à cultura, à política e à economia como um todo. ”.

Como perspectiva de pesquisa na área, a autora aponta como tendência a

comparação de diferentes representações do mesmo espaço urbano por diferentes cineastas e o estudo da representação do espaço restrito à um gênero cinematográfico particular.

A apropriação do filme como fonte, como texto útil à pesquisa em Geografia e como objeto de análise em si a partir do viés teórico-conceitual da disciplina, é a que se apresenta na grande maioria das produções (artigos, teses) que levam em conta o cinema em sua pesquisa. Por outro lado, a produção de um filme no contexto de pesquisa geográfica, como parte integrante de uma tese, ideia, de um ponto de vista, ou como ferramenta, um meio de investigação através da técnica cinematográfica/filmica, é certamente muito mais escassa e recente, porém sem dúvida é uma aproximação no mínimo instigante. A seguir pretendo trazer algumas experiências significativas de produções fílmicas que ocorreram no contexto da Geografia.

Capítulo 3 - Geógrafos fazendo filmes

3.1- A apropriação da linguagem

A presença da imagem animada, do cinema, do audiovisual, permeia com intensidade as relações que os indivíduos e os grupos sociais estabelecem com o mundo na atualidade. Tal linguagem desenvolvida (mais ou menos sutis em suas narrativas, significados e intenções), foi em pouco tempo assimilada e compreendida pelos indivíduos em nossa sociedade. Tal incorporação, somada à crescente acessibilidade dos meios de produção de imagens, como as câmeras em smartphones, aplicativos e programas de edição gratuitos, ampliam a possibilidade de desenvolvimento de aprendizagem além da “leitura”, mas também da “escrita” dessas narrativas audiovisuais.

Com mais pessoas e grupos se apropriando de tal linguagem é compreensível que o audiovisual apareça e ganhe mais espaço nos mais variados espaços. Nas Universidades e nas próprias disciplinas como na Geografia, não seria diferente. A presença da câmera como aparato técnico para pesquisa, ou a produção de uma narrativa fílmica, buscando tratar de questões do mundo em que vivemos, como parte de um estudo acadêmico é escasso, mas já é presente na Geografia.

A produção de filmes na Geografia aparece predominantemente sob a forma do gênero documental. Tal forma e estrutura parece ser a de mais fácil assimilação pelo geógrafo (como alguém que geralmente não tem estudo mais aprofundado sobre cinema) e mais direta quanto narrativa, quando nos propomos a levar os estudos geográficos às telas. Bértolo (2001/2002) concordando com Keith (1999) sustenta que:

“[...] relativamente ao modo fictivo de representação cinematográfica, o documentário oferece, por um lado, uma maior liberdade de tratamento espacial (possibilidade mais problemática na ficção clássica onde pontificam as regras de unidade de acção, de tempo e de espaço) e, por outro lado, um maior grau de reflexividade, isto é, maiores capacidades de estabelecer pontos de vista críticos sobre seus próprios processos de construção.” (Bértolo, 2001/02).

O autor acima também destaca a potencialidade do documentário por ser um formato mais “aberto” - em relação à ficção quando tomada nos moldes de um

cinema clássico - aceitando mais facilmente outras formas de representação em sua narrativa, como mapas, animações, textos, etc.

De maneira geral, a produção de um filme não é sugerida como atividade da disciplina a partir do professor e seu programa, porém existem sim exceções tanto de sugestão direta a partir de um bem desenvolvido método e embasamento teórico quanto de proposta, pelo professor, de pesquisa em formato livre. Para tanto, nos cabe trazer experiências no contexto da Geografia que se propuseram ou que acabaram por caminhos mais ou menos improváveis a produzir filmes. Uma primeira experiência é do grupo de pesquisa “Território e Cidadania” criado em 1995 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com coordenação dos professores Paulo Cesar da Costa Gomes e Leicia Parente Ribeiro. A outra é quase um relato acerca de produções audiovisuais ocorridas durante minha graduação na Universidade de São Paulo, seu contexto de produção e entrevistas com realizadores. As duas experiências apresentam suas diferenças de abordagem e de aproximação do cinema com a disciplina, as quais tentarei trazer no restante do trabalho.

3.2 - A produção de filmes do grupo “Território e Cidadania” da UFRJ

Paulo Cesar da Costa Gomes e Leticia Parente Ribeiro (2013) nos mostram como a linguagem audiovisual pode contribuir para a pesquisa de temas de interesse à Geografia. A partir do estudo do “espaço público” os pesquisadores chegaram ao uso do equipamento audiovisual e perceberam nele a capacidade de organizar um discurso geográfico, funcionando “como instrumentos tanto de percepção como de compreensão de mundo”. (Gomes e Ribeiro, 2013).

Ao desenvolver o conceito de *cenário*, Gomes (2008) reafirma a importância do universo das representações imagéticas à análise geográfica. O autor busca na origem epistemológica da palavra *cenário* significações que o autorizam a compreender o conceito como unidade que compreende a dimensão física e das ações, dos arranjos espaciais e dos comportamentos, derivando daí possíveis interpretações. Tal proposta, segundo o autor, sustenta um componente fundamental

do conceito que é sua relação com a própria análise geográfica, que ainda pelo entendimento do autor, “deve preservar como prioridade a observação da relação que, porventura, exista nos fenômenos entre a localização e as significações. ”.

Ele destaca também que ao analisar uma imagem devemos ir além da leitura direta que ela nos oferece, aquela que se destaca ao primeiro contato; seus elementos e suas relações locacionais, o que esses nos sugerem diretamente, suas expressões espaciais, etc. Devemos também buscar uma dimensão mais oculta do que ocorre na imagem, que infere em seu contexto, um enredo, uma trama que sugere estrutura e resulta no tecido das informações que se entrelaçam, cabendo ao “leitor” da imagem um esforço para trazer tais significados à superfície. A trama é então o fator que caracteriza e dá a dimensão de cenário à análise geográfica.

Quando tomamos a imagem em movimento, novos aspectos se somam à construção dos significados. A trama se enriquece com o sentido que se oferece ao selecionar certa sequência de imagens, ou uma passagem de um ângulo de captação a outro, ou no movimento da câmera e mesmo no próprio conteúdo animado que se apresenta na tela. O cenário aqui ganha novas dimensões com a possibilidade do movimento.

“ O conceito de cenário serve aqui como instrumento para desvendar o conjunto das figurações espaciais e suas relações com o enredo ou a trama, ou seja, com a própria estrutura narrativa. Todas e quaisquer referências espaciais devem ser analisadas, pois podem se expressivas – acreditamos mesmo que elas sempre são – e agregam significação à trama (o fundo ou o quadro espacial onde estão os personagens, o lugar de onde eles falam e o que falam, as referências aos lugares, a alternância de sítios, os tipos de tomada ou iluminação etc.). ”
(Gomes, 2008)

Ainda sobre a análise de cenários o autor busca diferenciar o cenário da obra de arte e o da vida social cotidiana. Ele afirma que quando se trata da vida social cotidiana, não podemos conceber seus significados como uma obra de arte que sugere uma “sequência fechada” com início meio e fim, pois não há uma finalidade na vida social de todos os dias. Ele entende tais quadros da vida social como

“parcelas de um fluxo contínuo e não totalizado”. Além dessa concepção de “sistema aberto”, o autor afirma que os cenários não se caracterizam pela presença de intencionalidade como nas obras de arte, não há um direcionamento do que acontece nesses espaços e suas relações. O sentido que esses tomam não revelam assim uma estrutura passível de ser desvelada ou seja, “os espetáculos da vida social se sobrepõe sem que necessariamente possuam coerência entre si, sendo múltiplos, variados. Os cenários são muitos, as possibilidades de leitura e interpretação, quase infinitas.”.

O espaço público é encarado “primeiramente como uma sucessão de imagens em movimento. Essas imagens compõem um aglomerado de figuras, um quadro composto de eventos efêmeros, que denominamos comumente como a “cena pública”. ” (Gomes, 2008).

Assim a observação passa a ser elemento ou método fundamental para o entendimento do tema em questão. Ao observar a relação (influência) de mão dupla entre o modo comportamental das pessoas e o espaço em que elas transitam, a *cena pública* - uma sequência dessas relações (eventos) - se apresenta à observação de maneira efêmera, sendo então encarada a partir de um ponto de vista, fatalmente fragmentado, parcial e orientado. Gomes e Ribeiro (2013), compreendem que “aquilo que se vê é apenas parte do que estaria visível sobre esse campo e que nossa orientação, posição ou interesse não pode tudo contemplar. ”

O autor então, para ampliar sua observação da cena, encontra no uso da câmera para gravação a multiplicação de pontos de vista, tanto através dos diferentes ângulos possíveis de serem captados em um mesmo espaço, como da mudança do foco de atenção em uma cena.

Direcionando o interesse da pesquisa para a vida pública - como a vida se apresenta nos espaços públicos - os autores definem diretrizes ou um método para a captação do material audiovisual. Para captar os comportamentos habituais desses espaços, os autores propõem deixar a câmera livre, sem muito direcionamento, captando a banalidade dos acontecimentos. Buscam também, em

breves entrevistas, a fala daqueles (de variados perfis – idade, sexo, condição sócio-econômica) que compõe a cena, ao responder à pergunta: o que é espaço público? Para haver variedade nos acontecimentos, as escolhas dos dias da semana são alternadas, assim como os horários dos dias. Quanto aos espaços, inicialmente as gravações se deram no Centro do Rio de Janeiro e foram mudando a partir dos lugares que os entrevistados citavam como exemplos.

Ainda em relação à escolha do lugar para a captação, os autores encontram similaridade à definição de lugares para o trabalho de campo na Geografia: “ Escolher um lugar significa propor um ponto de vista, [...] uma colocação em relação das coisas que estão juntas, enquadradas e que produzem sentido uma vez que estão associadas pela posição no espaço. ” (Gomes e Ribeiro, 2013)

Ao final das captações e com uma grande quantidade de material, a equipe decidiu fazer uma montagem, um filme. A premissa para tanto, era que o próprio espaço público seria o tema e o personagem central. O direcionamento da edição foi tanto o de evitar a excessiva condução do espectador quanto de força-lo a buscar compreensão fora das imagens oferecidas, apostando assim na capacidade heurística das mesmas.

“ O filme e as imagens que o compõe são um meio de promover um debate, não um fim. Tudo o que vemos projetado não se destina a resolver um problema ou dar uma resposta sobre o que são esses espaços. Esse conjunto de imagens e cenas serve como meio de construir questões, de restabelecer o valor e o interesse de nossos gestos mais comuns e cotidianos em público, do peso das configurações espaciais nas nossas atitudes e na maneira como as qualificamos a partir dessa orientação espacial. ” (Gomes e Ribeiro, 2013).

A partir dessa experiência, o filme se torna uma ferramenta constante na pesquisa dos autores sobre espaços públicos, encadeando o desenvolvimento teórico e metodológico do uso dos equipamentos audiovisuais.

Ao pensar o filme como registro, usando o modelo de *descrição* de Svetlana Alpers (1983), a investigação visual se aproxima ao modo de figuração que remete aos modelos clássicos encontrados na própria geografia, a corografia e a topografia, não somente se restringindo “à enumeração exaustiva dos atributos de uma cena,

lugar ou objeto”, mas constituindo “uma verdadeira reflexão acerca das condições do olhar” (Gomes e Ribeiro, 2013). Para tanto a metodologia, optou pelo uso de planos-sequência, implicando um fluxo de acontecimentos contínuos na cena, dando destaque assim, ao próprio espaço, além de diminuir o impacto da presença do realizador ao se editar menos cortes. Dispositivos diretamente relacionados ao modelo descritivo foram utilizados: “interpelar um personagem com a câmera fazendo-o reconhecer a presença daquele que o observa”, trazendo assim o aspecto reflexivo da imagem. Outro dispositivo foi o de “registrar a presença de outros observadores presentes no campo de visão da câmera” e com isso considerar o que está “fora do campo” ou algo que já estava no quadro sem se notar. Além desses dispositivos, os autores destacam um recurso de posicionamento de câmera aonde essa se colocaria no limiar entre dois conjuntos morfológicos, criando tensão através de ausência / presença.

Sem a intenção de construir uma narrativa que oriente um pensamento, ou um filme que defenda uma tese ou uma ideia, a proposta dos autores encara tal produção como meio de ampliar a observação do geógrafo perante um objeto tão carregado de significados e tão efêmero como o cotidiano dos espaços públicos que possibilite uma leitura após o ocorrido, com alguma distância do objeto, podendo assim com calma e por várias vezes rever e analisar o que está nas imagens. Esse posicionamento faz com que o audiovisual esteja em dois momentos da pesquisa, como método e como objeto de análise: espaço público representado. A escolha teórico-metodológica dos autores deixa claro a intenção de minimizar a presença ou o direcionamento do filme, tornando o filme um suporte para leitura, para fomentar o debate acerca das imagens e do tema representado, o espaço público.

3.3 - Entrevista com geógrafos-cineastas da Geografia USP

Os casos de produção filmica que seguem, foram feitos por geógrafos durante suas graduações no curso de Geografia da Universidade de São Paulo (USP) entre 2007 e 2016. Diversas foram as formas e caminhos que resultaram em tais filmes, porém o estar cursando Geografia e suas atividades estão relacionados

de forma mais ou menos direta com as produções. De maneira geral, são filmes que ecoam temas, situações e problemas discutidos nas disciplinas que compõem o curso. O formato certamente como já dito é em sua maioria o documentário, havendo porém hibridismos e filmes que podem em alguma instância ser classificados como ficcional. Não é o caso de entrar no debate entre o que é real e ficção no cinema, tendo em vista que em muitas vezes não há distinção entre eles, ou eles aparecem tão intimamente relacionados que o esforço analítico pouco vale para acrescentar o debate.

Antes de ingressar no curso de Geografia da Universidade de São Paulo, tive a oportunidade de acompanhar um pouco do processo de finalização e conseqüentemente de assistir à um filme de um geógrafo, também da USP. O filme é um longa-metragem documental chamado “TO 255: Estrada das Vidas”, de Chico Garcia (geógrafo) e Leonardo Bello do ano de 2003. O filme tem como sinopse: “Entre o tempo cíclico do sertão e o conturbado ritmo das cidades sempre há uma estrada que leva o progresso aos confins do Brasil. Ao longo da pequena rodovia TO 255, que cruza o estado do Tocantins, índios e sertanejos veem nesses avanços muito mais do que a chegada do desenvolvimento. Vislumbra a alteração do ritmo que impera há gerações em suas vidas.”. Antes de saber ou ter ideia que iria fazer Geografia me surpreendi que um geógrafo ao estudar a geografia produziria um filme como parte de sua pesquisa, a relação apenas ainda não tinha passado em minha cabeça.

Ao ingressar no curso e ver que outros filmes se destinam, não só, mas também à formar parte de uma pesquisa em Geografia, ou que a câmera seja apropriada como ferramenta de observação empírica, ou ao perceber a proximidade do trabalho de campo com a produção de um filme documental, causou em mim aos poucos uma diluição do estranhamento inicial que tive da relação entre as áreas e pelo contrário, me fez buscar suas correspondências.

De minha parte acompanhei a produção de diversos filmes durante o curso e participei mais ativamente como diretor de fotografia no longa metragem “Borracharia Dois Irmãos” de Tom Laterza e colaborei também na elaboração do

roteiro do filme de Fábio Alcamino, “Paralelo 34” e de sua pesquisa de campo, uma viagem por terra de São Paulo à Montevideo no Uruguai.

Pretendo a seguir trazer, através de uma entrevista, um pouco sobre a produção de alguns filmes e a reflexão daqueles realizadores com quem compartilhei a graduação. A intenção dessas informações e impressões é oferecer novos apontamentos acerca da relação entre Geografia e Cinema. Os geógrafos são: Fábio Alcamino, Fernando Pereira dos Santos, Francisco Bahia e Tom Laterza. Segue a entrevista:

Pergunta: O que aproxima o cinema e a geografia? O que te fez ver tal relação? Quais são os paralelos que você enxerga?

Fábio: Acho que entre outras inúmeras definições o cinema pode ser entendido como uma arte que sintetiza diversas outras artes, como a fotografia, a música, o teatro etc. Estas artes, que são mobilizadas para contar uma história ou transmitir uma sensação, possuem necessariamente uma linguagem de expressão, que no caso do cinema é a linguagem audiovisual.

A Geografia, de certo modo, também é uma ciência de síntese. Um de seus objetivos é o de refletir criticamente sobre o mundo — isso inclui a sociedade — a partir de uma perspectiva espacial. A linguagem primordial em que se expressa é a cartografia, que vale dizer, além de uma técnica também é uma arte.

Agora, a relação potencial que vejo e me interessa entre estes dois campos é a capacidade de espaços contarem histórias no cinema e, ao mesmo tempo, a possibilidade da Geografia se expressar para além dos mapas, além da linguagem cartografia, a partir da linguagem audiovisual. Em outras palavras, acredito que o audiovisual, como linguagem, pode falar de muitas coisas e uma delas pode ser a Geografia.

É importante salientar que um filme, como cinema, como uma obra de arte, não possui uma função necessariamente prática. Essa reflexão em forma de filme deixa obrigatoriamente o campo da ciência e migra para o campo da arte, para o campo da expressão e do sensível, o que quer dizer que esta obra não possui o

dever de se filiar a nenhuma metodologia científica e nem provar ou responder nada.

Fernando: A aproximação entre o Cinema e a Geografia veio de maneira bastante orgânica, a partir de uma perspectiva pessoal, de minha trajetória com o curso de geografia e, foi por meio dos trabalhos de campo ao longo da graduação que nasceu em mim o desejo de fazer cinema. As discussões ao longo do curso, reflexões e estudos sobre a sociedade e o “meio”, a linguagem cartográfica, as representações espaciais, discussões sobre a cidade e o campo, etc., todos estes elementos propiciaram uma ponte expressiva para as análises de obras que tem como matéria prima a impressão de movimento, narrativas que criam um espaço fílmico, um discurso acerca do real, uma linguagem que imprime o movimento, tempo e espaço em forma de filmes.

Existe uma técnica, um método por trás dos filmes e dos estudos de geografia, que se orientam a partir de um ponto de vista, um modo de ver o mundo, de relacionar-se com ele, organizando experiências, reflexões, fragmentos, imagens e palavras em discursos artísticos, no caso dos “lugares sociais” que habitam os filmes, e, discursos científicos, no caso da disciplina geográfica. Além da representação, da técnica e do olhar, a relação existe também nas obras prontas, como ponto de partida para análise e fruição, filmes nos ajudam a estar mais próximos de uma cultura alheia, distante no tempo e/ou no espaço, são portas abertas à condição do pensamento de uma época, de um grupo, à interpretação de um fenômeno social ou psicológico, narrativas, ensaios, dramas, epopeias, experimentações da jornada humana na terra.

Francisco: Pra ser sincero, a aproximação entre esses dois campos do conhecimento não se deram para mim tendo na cabeça o cinema em geral, mas sim pelo gênero documentário e sua relação com a pesquisa empírica em geografia, isto é, a prática do trabalho de campo. Penso que há diversos paralelos que podem ser traçados, tanto no que diz respeito à semelhanças metodológicas (o trabalho de campo, a entrevista, a escolha do recorte, etc), semelhanças discursivas (aqui penso mais a forma clássica do documentário e sua noção da realidade enquanto verdade que por vezes muito se aproxima na forma de tratamento de uma análise em

geografia humana). Poderíamos falar de muitas semelhanças pois em ambos campos há a necessidade dessa transposição da realidade e da experiência vivida para a representação: o filme, o mapa, a paisagem.

Tom: O cinema, por ser uma linguagem, não tem uma substância própria. Ele tem uma sintaxe, uma gramática, ambas em permanente transformação. Mas ele precisa de matéria pra se transformar em discurso. E essa matéria pode vir de qualquer lugar. Pode vir da psicologia, da experiência pessoal de cada realizador, do campo político, do campo estético, e também da Geografia. Essa aproximação de cinema e geografia pra mim é particularmente interessante. A Geografia se preocupa com coisas muito pungentes e a maneira tradicional de se expressar esses temas na academia é muito impessoal. Talvez o cinema venha para poder dar vazão a uma infinidade de histórias trancadas nas dissertações, teses e mapas que estão latentes nas bibliotecas.

Pergunta: Porque você decidiu produzir um filme ou filmes? Que contexto (s) era (m) esse (s) no curso? Partiu da academia, proposto por algum professor em alguma disciplina? Ou o contrário? Ou outra coisa...?

Fábio: No meu caso particular esse primeiro filme teve uma perspectiva bastante militante, de denúncia de uma situação que me impactou profundamente, no caso o conflito que ocorre até hoje na patagônia envolvendo o genocídio Mapuche. Antes havia o interesse de registrar os trabalhos de campo na Geografia, mas naquele momento nasceu a ideia concreta de um filme, uma obra digamos mais autônoma e sem pretensões de explicar nada. Não quero dizer que o audiovisual necessariamente seja uma mentira, mas apenas deixar claro que se parte para algo distinto quando se decide fazer cinema, pois não se trata de um “relatório científico visual”. Voltando aos Mapuche, fazia um intercâmbio na Argentina e por meio de um trabalho de campo tive contato com esses grupos Mapuche, que de certa maneira enfrentavam processos semelhantes aos dos indígenas brasileiros. Pensei que um documentário que retratasse essa luta poderia fortalecer não só os Mapuche, mas pessoas de outros lugares, que por acaso vissem aquele filme. Foi um processo interessantíssimo de erros e acertos, de aprendizagem na prática e de

companheirismo, pois como sabemos ninguém faz um filme sozinho.

Fernando: Decidi fazer filmes em um contexto pessoal que me considero bem jovem e idealista (vendo em retrospectiva). Durante o curso de Geografia Agrária, junto com Fábio Alkmin e Gustavo Bortolazzo, compartilhávamos o sentimento (e a fala rasa) de que tínhamos de fazer estudos empíricos, pautados na vida das pessoas “comuns”, do “povo”, estudos que deveriam romper com a elitização histórica da academia para outros públicos. Era um sentimento que encontrou eco no que podemos chamar de um dever de “extensão” da universidade pública para a sociedade, uma prestação de contas daquele jovem que se reconhecia como privilegiado por ter acessado os estudos universitários e a vontade de expandir os resultados das pesquisas para as pessoas fora desse circuito.

Uma experiência concreta me estimulou pela primeira vez em pegar uma câmera e fazer um filme, durante o curso de Agrária, fizemos diversas viagens discutindo, interagindo e refletido sobre o universo dos cortadores de cana e dos trabalhadores do campo, pesquisando, lendo livros, vendo filmes que discutiam ideias complementares aos textos. O contato com alguns destes trabalhadores e suas histórias plantaram em mim o desejo de que aqueles relatos mereciam ter interlocutores, ter ouvidos àquelas palavras, ter olhos para os olhos cansados daquelas mulheres e homens que vivem da terra. No fundo, acredito que o caminho entre esse primeiro desejo de fazer filmes e o exercício profissional do ofício desse fazer vem demonstrando que o mais importante é o quanto nos transformamos ao filmar, ao produzir um filme. No fundo, não fazemos filmes para falar dos outros, daqueles que são diferentes, ao fazer filmes, estamos cristalizando em linguagem um pensamento, um modo como enxergamos outrem, o modo como organizamos nossa perspectiva a partir da contemplação, observação, interação com a alteridade.

Para descrever as primeiras influências do curso de geografia como orientação ao cinema, poderia citar três momentos:

A- Grupos de estudo de Geografia Agrária, no princípio com a Profa. Valéria de Marcos, posteriormente, com a Profa. Larissa Mies Bombardi.

B- Disciplina trabalho de campo II oferecida pelo Professor Heinz Dieter;

C- Disciplina de Biogeografia oferecida pela Profa. Sueli Angelo Furlan.

No primeiro grupo aprendi a ler, discutir textos e fazer trabalhos de campo aliando discussões teóricas e as experiências empíricas com as pessoas que trabalham no campo, especialmente, cortadores de cana e assentados do MST. Foi a partir dessas experiências que liguei pela primeira vez uma câmera e entrevistei alguém com a ideia de fazer filmes.

No segundo caso, a maior parte dos alunos de minha geração foram influenciados pelas reflexões e desconstruções que o professor Dieter proporcionava em nossa formação. Para termos um exemplo, foi nessa disciplina que fomos estimulados a produzir um ensaio com o tema: “ver para crer ou crer para ver? ” . Um livro chamado “O Olhar”, organizado por Adauto Novaes, passava de mão em mão pela sala de aula, e fazíamos leituras coletivas de contos de Guimarães Rosa, fizemos viagens no Sertão de Minas Gerais... Tudo isso ia alimentando um imaginário que nos permitia existir sem ter medo de buscar um caminho próprio, caminho a ser percorrido, independente do que os outros tinham como expectativa, “ora, você é geógrafo ou cineasta?”.

Por fim, com os estudos de Biogeografia, além dos memoráveis trabalhos de campo, além de um imenso repertório de “método” para a produção do conhecimento geográfico, foi em uma das viagens desta disciplina para o Parque do Parnaso, RJ, que pequei emprestado uma câmera de fitas mini-dv e “registrei” o trabalho de campo sozinho. É claro que depois fui pedir ajuda ao companheiro de curso e entusiasta do cinema Tom Laterza, o único entre nós que sabia algo de edição de vídeo naquele momento.

Francisco: Não me lembro bem se já tinha a ideia de produzir um filme quando conheci uma turma de colegas que abraçavam o projeto Sertão Grande, em 2009. Acredito que sim. De qualquer forma, isso se deu num curso dado por um professor que propiciava este tipo de experiência. Trabalho de campo II, com Prof. Dieter, onde sempre se chamava a atenção para a questão do olhar no trabalho de campo. Além disso, o professor trabalhava com diversos suportes da representação para pensar a respeito do tratamento da experiência do trabalho de campo:

literatura, filmes, pinturas e, claro, textos acadêmicos.

Tom: O filme “Borracharia Dois Irmãos”, um longa-metragem realizado por uma equipe de 6 geógrafos, foi fruto de uma pesquisa que realizei para o meu trabalho de graduação. Sob a orientação do Dieter eu estudei a forma com que os primeiros *Road Movies* se apropriavam das paisagens rodoviárias norte-americanas para estabelecer uma relação entre a estrada e a liberdade. O problema era que no contexto histórico desses primeiros filmes de estrada, as estradas representavam um violento processo de modernização pelo automóvel. Então veio a ideia de transformar essa pesquisa em filme e realizar um *Road Movie* que desse outro tratamento à estrada, um tratamento mais pessimista.

Eu gostaria muito que o filme pudesse ter sido entendido como parte da pesquisa, e incorporado enquanto produção acadêmica. Infelizmente isso ainda não acontece, e em alguns casos em que um filme é produzido para uma pesquisa, ele sequer é projetado durante a defesa, ficando como acessório opcional para o fim das solenidades.

Pergunta: Qual o potencial do filme enquanto linguagem visual? Ao produzir um filme, o discurso/narrativa visual pode produzir conhecimento geográfico?

Fábio: Acredito que a produção de um filme é uma atividade complexa que envolve não só técnica ou conceitos estéticos, mas também muita reflexão, e que por isso pode, sem dúvida, produzir conhecimento geográfico, histórico, antropológico, etc. Nem sempre esse conhecimento será teórico ou acadêmico, pois muitas vezes ele se dá por experiências empíricas. Mas isso não deixa de ser conhecimento.

A realização de um filme necessita de muita pesquisa prévia, de muito envolvimento do realizador com a “matéria” do filme em questão, o que inclusive aproxima esse processo a metodologias qualitativas usadas nas investigações de campo na Geografia, como a “pesquisa participante”. Para além dessas pesquisas de criação, no caso dos documentários, o próprio ato de gravar nos coloca em

contato com diferentes grupos e pessoas, em diversos processos sociais e em diferentes espaços. A câmera nos permite entrar em situações que que jamais entraríamos. Posso citar, por exemplo, o filme “Iracema: uma transa amazônica” (Jorge Bodanzky e Orlando Senna), de 1976, um documento incrível do processo de violência na territorialização do capital ao longo da transamazônica, no período da ditadura militar. Ou ainda o filme “Martírio” (2016), de Vincent Carelli, um incrível trabalho de investigação histórica que retrata o processo de desterritorialização dos Guaranis Kaiowás, no Mato Grosso do Sul. Como dizer que para além de cinema isso não é conhecimento geográfico, não é um documento histórico do processo de formação territorial brasileira. Não acredito que para a Geografia (ciência) eles substituam outras formas de saber, como cartografia ou uma pesquisa bibliográfica, mas aquelas filmagens nos permitem ver como se estivéssemos lá e ter noção da dimensão e barbárie desses processos.

Fernando: Acredito que a realização de um filme tem muitos processos em comum com a produção de conhecimento em geográfica. Se olharmos atentamente aos elementos que um cineasta se utiliza para construir um filme, observamos um conjunto de aspirações dos geógrafos, o exercício de escala e a relação entre os espaços, a maneira como se recorta o espaço, o tamanho dos planos, construção de ideias de lugares imaginários, de lugares reais-imaginários, a influência do homem nas paisagens, regiões, o uso de profundidade de campo, o conjunto da montagem como organizadora de um fluxo espaço-temporal. Todos esses elementos me recordam a geografia. No campo do cinema documental, as porosidades são muitas entre estes dois campos do saber - Geografia e Documentários. Existe um vasto repertório de livros, que apontam o documentário como um campo privilegiado de expressão do conhecimento, inclusive existem alguns casos em que sua linguagem é comparada à categoria de ensaio, como ocorre, por exemplo, nas obras de Alain Resnais - *Hiroshima Mon'amour* e, *Noite e Neblina*, que abordam a barbárie da Humanidade, as manifestações da guerra e da opressão na Europa pós primeira guerra mundial.

Por outra via, a relação entre Cinema e Antropologia visual, por exemplo, existe desde os primórdios do cinema enquanto linguagem. Desde os estudos de

antropometria a serviço da empreita neocolonial, dos filmes antropológicos oriundos de longas pesquisas, cujos antropólogos faziam do uso da câmera como ferramenta, como registro, como mediação, como intervenção, como organização de discurso, como narrativa, dos filmes com conteúdo de interesse à antropologia, pois tratam do homem, obras como *Nanook Of The North* de Robert Flahert, que viveu muitos anos na Bahía *Hudson*, no Canadá, em companhia de uma família do povo *Inuit*. Além disso, existem filmes em que os próprios “objetos” de estudo são autores, filmam, editam, enviam recados para outras comunidades em formas de vídeo-cartas, contam suas histórias, narram suas lendas. Assim como o campo da Antropologia Visual já passou por inúmeras transformações em seu curso histórico, as instituições que levam adiante a pesquisa em Geografia, poderiam desenvolver laboratórios de linguagem Audiovisual em seus currículos.

Nesse sentido, coloco-me a imaginar: jovens geógrafos preparados para manusear bitácoras, bússolas, câmeras e equipamentos de áudio, jovens geógrafos com formação complementar em narrativas audiovisuais, técnicas cinematográficas, questões éticas e estéticas do cinema documental, por exemplo. Imagino quantos bons filmes seriam feitos no interior da academia e das instituições “geográficas”, aprofundando o processo de pesquisa das temáticas abordadas em curso, nas investigações acerca do urbano, do campo, da sociedade, da distribuição riquezas, da geopolítica. Fazer filmes é produzir conhecimento, acerca da sociedade, do ser humano, das questões filosóficas, das questões objetivas. Imagino ainda, se um existisse um filme em que o professor Aziz Ab’Saber percorria o país, conhecendo seu território na “unha”, expressando conhecimento, não só pelas palavras, como pela força de experiência do “presente”, pelo tom de suas palavras, pelos gestos e silêncios.... Imagino como seria se o Departamento de Geografia da USP, por exemplo, tivesse a tradição do cinema documental em pé de igualdade com o trabalho de campo, nossa memória institucional seria mais tanto mais cartográfica, bibliográfica, quanto audiovisual.

Francisco: Pergunta capciosa. Teria que definir conhecimento geográfico antes de responder essa pergunta. Para mim todo e qualquer filme pode produzir um conhecimento geográfico, desde um blockbuster hollywoodiano gravado em

cromaqui, até aquele vídeo de zappzapp que circula no grupo da família. Ele foi produzido, assim como toda obra, num espaço-tempo definido e prescindiu de relações sociais de produção para tal. Mas há que saber ler.

Tom: A geografia usa diversas formas de registro para produzir conhecimento. Se uma aquarela, uma gravura e uma foto podem servir para uma análise espacial, porque não um filme? Acho que a potência do filme é justamente a tridimensionalidade desse registro. Ele tem um eixo Y que as outras formas de registro e representação não possuem, pois ele se desenvolve no espaço e no tempo.

Pergunta: Como você vê o alcance (extensão) da geografia para fora da academia através do filme? O conhecimento se torna mais acessível em relação por exemplo à escrita?

Fábio: O consumo audiovisual só vem crescendo nos últimos anos, sobretudo nas gerações mais jovens, que passam várias horas do dia assistindo a vídeos na internet; negar esse fenômeno é negar um fato concreto. Acredito que a Geografia não necessita abdicar de sua vertente histórica, científica, acadêmica, cartográfica etc., mas que deveria, sim, valer-se do audiovisual como mais um recurso disponível para se expressar e pensar o mundo criticamente. Ela só teria a ganhar com isso.

Fernando: Acredito que a leitura, a escrita e o fazer fílmico se complementam. Embora somos conscientes do alcance da leitura e de sua carência em nossa sociedade, e escrita é a forma canônica da produção do conhecimento, desde o que convencionamos chamar de fim da pré-história. Por outra via, não é raro encontrar análises em que os filmes se constituem de linguagem comparada ao pensamento, ao imaginário, ao universo onírico. O exercício de realizar filmes em ambientes voltados à geografia, pode se tornar um potente meio de pesquisa e expressão do conhecimento produzido nestes espaços, ampliando o alcance dessas experiências para um público maior, sem disputar espaço com outras linguagens.

Francisco: Esta não é uma motivação minha ao produzir um filme, isto é, quando ligo a câmera não tenho interesse em fazer com que a geografia, enquanto

ciência, amplie seus domínios de linguagem. Acontece que minha geração na geografia, pelo próprio contexto histórico que vivemos, está posto a lidar com a (super) produção de imagens. Não só com isso, mas também com esse mundo violento em que vivemos. Para mim fazer filme foi a forma que encontrei para lidar com esse desconforto, essa inquietude que um jovem de classe média por vezes experiência.

Tom: Um filme universitário e uma tese escrita são dois produtos que se assemelham por estarem circunscritos a um grupo muito reduzido. No entanto, quando se trata de extensão e alcance, a linguagem audiovisual tem o poder de se propagar com mais eficiência. Só que pra isso a geografia tem que ter um papel ativo na legitimação dessa linguagem enquanto forma de produção científica.

Pergunta: Como você percebe a produção de filmes na Geografia? Ela se enquadra como método de pesquisa? Uma ferramenta? Uma peça que por si basta como produção de conhecimento? Um elemento a mais (visual) num conjunto de outros textos da pesquisa?

Fábio: Como disse acima, acredito que é mais um recurso e que não necessariamente deveria tentar “superar” uma atividade cartográfica, de pesquisa bibliográfica, estatística ou qualquer outra que seja utilizada pela geografia atualmente. Cada uma possui uma função e a discussão jamais pode ser o que é “melhor”. Fazer um filme contribui no sentido de pesquisa para quem o faz e como difusor para quem o vê. Mas tudo isso sem cair na arapuca científica, de querer um status de metodologia, o que engessaria o fazer fílmico a um conjunto de regras e esquemas epistemológicos.

Fernando: A produção de filmes na Geografia pode ser desenvolvida como atividade complementar, podendo ser tão complexa (ou mais) quanto à elaboração de uma tese, a depender do universo de pesquisa e das especificidades dos projetos audiovisuais. Em minha opinião, acredito que a realização de filmes, especialmente aqueles que chamamos de documentários, é um campo muito promissor de expressão, pesquisa, conceitos, estéticas e difusão de ideias geográficas. Não é uma mera ferramenta, indo muito além do uso de uma câmera e

um computador para edição de imagens para ilustrar um tema. Muitos filmes carregam em si um processo de imersão em uma determinada temática, pesquisa profunda de um universo narrativo, de referências estéticas, de questões técnicas, do modo como cineastas deram forma às suas obras, como abordaram certos assuntos, etc. Ao meu ver, a linguagem escrita não disputa espaço com a linguagem cartográfica, assim como não disputa espaço com a linguagem cinematográfica. São linguagens complementares.

Francisco: Acho que pode ser sim um potente método de pesquisa e talvez se baste para a produção de conhecimento acadêmico. Claro que até pensando o rigor da academia, não é qualquer filme em si que serviria como obra acadêmica, assim como não é qualquer texto. Importa mais o conteúdo tratado no filme e sua articulação estética (formal), que a validade do suporte em si.

Tom: As produções com as quais eu tive contato na Geografia estavam sempre atreladas a algum tipo de pesquisa ou discussão acadêmica. Em alguns casos o vídeo era a pesquisa em si, e em outros era encarado como parte de um conjunto de outros textos.

Pergunta: Quais filmes você realizou/participou durante o curso?

Fábio: Durante o curso (2006-2011) eu participei centralmente do documentário “Mapuche: gente da terra”, que como disse, foi uma verdadeira escola no sentido de pensar um filme do começo ao fim. Para além disso, participei nesse período, em outros trabalhos de companheiros da Geografia.

Fernando: Filmei dois trabalhos de campo:

-Biogeografia, Serra do Parnaso, RJ, em 2010

-Técnicas de trabalho de campo, Parque Carlos Botelho, SP, em 2011.

Em conjunto com dois amigos da Geografia, e duas amigas, uma cantora e outra jornalista filmamos:

-Mapuche: Gente da Terra (primeiro filme em que pude desenvolver todas as etapas de realização de um filme).

Já no final do curso, por meio de um intercâmbio acadêmico, tive a oportunidade de viajar para o México, iniciando a pesquisa de um projeto que relaciona a mineração e a religiosidade na América Colonial e presente. De volta ao Brasil, este projeto foi apoiado pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, sob orientação do professor Rodrigo Valverde. Mais tarde, este mesmo projeto se transformou, passando por um laboratório de projetos de documentários, oferecido pelo *Ateliers Varan* (França). Ao fim de um ciclo, produzimos junto à produtora Sendero Filmes, o curta metragem “Admiração de João Garganta”, que aborda o universo do garimpo e sua relação com a tragédia ocorrida em Mariana, no ano de 2015.

Francisco: Sertão Grande / Boiada: No Tira-te, Põe-te / O Matador de Dragões

Tom: Participei do DocumentAgro, acompanhei algumas gravações do “Boiada: No tira-te, põe-te”, trabalhei no “Ponto Cego” e realizei o “Mapuche: Gente da Terra”, e o “Borracharia Dois Irmãos”

Pergunta: Do que trata seu filme? Nele, o que há de geográfico?

Fábio: Em termos mais geográficos, é um filme que fala sobre os conflitos sociais envolvendo a despossessão territorial dos Mapuche, na patagônia. As terras originalmente desses indígenas foram transferidas à estrangeiros durante o choque neoliberal dos 1990. No caso do protagonista do documentário, foram para a milionária família italiana Benetton. A família desse senhor Mapuche voltou para sua terra e aí nasceu um grande conflito que envolve a legalidade e a legitimidade da propriedade privada. Sem buscar um caminho necessariamente didático, essa situação dialoga com inúmeros processos geográficos, como a *formação territorial* do Estado argentino, a *valorização do espaço* patagônico, a *territorialização do capital* internacional e as várias questões decorrentes da formação da identidade nacional.

Fernando: “Mapuche: Gente da Terra” tem bastantes limitações técnicas e narrativas, ainda sim, considero-o minha escola de cinema documental. Foi por meio de sua realização, que pude pesquisar e observar relações intrínsecas entre o ato

de filmar documentários e os trabalhos de campo em geografia. Além disso, o filme aborda questões territoriais do povo Mapuche, da Patagônia argentina e chilena, a luta pela terra, o pensamento ameríndio e sua relação com o meio em que vive, a repressão do Estado, a mineração, etc. “A Geografia está em todo lugar” é a frase que me recordo dos primeiros estudos de Vidal de La Blache, e realmente está. No filme, não só existe uma temática de interesse à geografia, como um princípio tímido do uso de elementos discursivos presentes em narrativas de viagem – narração epistolar, o gênero diário, a transformação dos viajantes ao longo da jornada e a interação com as pessoas “locais” e seus universos de vivência.

Junto com a realização deste filme, Fábio Alkmin fez sua pesquisa de TGI acerca de formação territorial nas comunidades Mapuche do Chile, e eu, fiz uma pesquisa sobre linguagem de diários de viagens, e a relação entre realização de cinema documental e suas escolas estéticas e os trabalhos de campo em geografia.

Francisco: Qualquer filme é geográfico (como também é histórico), feito essa ressalva ele trata do conceito de sertão e do processo de territorialização do capital.

Tom: O filme conta a história de um borracheiro de beira de estrada, insatisfeito com o destino que a estrada lhe reservou. Então ele decide buscar sua forma própria de libertação.

Pergunta: Ao produzir o filme, o quão é consciente a presença da geografia? Você consegue identificar tais momentos no processo?

Fábio: Na verdade já não consigo separar uma coisa da outra.

Fernando: Consigo identificar o trânsito e a influência da geografia olhando em retrospectiva para os filmes que pude participar, ou fazendo uma análise das zonas de contato com o cinema documental e pesquisa de campo. No processo de realização um filme em si, durante suas filmagens, o ideal é planejar muito, para estar presente e nada pensar quando a câmera está ligada, deixar fluir as coisas. Isto é uma visão bem pessoal de um modo de conceber o cinema documental, que lida com as pessoas, com a vida das pessoas que não são atores profissionais, e levam suas questões para além dos filmes. Mas é inegável, que a formação em

geografia traz um tremendo repertório para propor abordagens, imagens, discursos, temáticas de interesse geográfico e cinematográfico. Nosso olhar é estimulado, treinado, refletido ao longo de nossa formação. Lembro, por exemplo, da ideia de “conjunto” ou “modos de pensar” de Pierre Monbeig, são categorias que podem contribuir imensamente a pensar o fazer fílmico, as relações entre os espaços e lugares, o modo como habitantes de certas regiões expressam a “cultura”, o uso de escala e o modo ver certos assuntos e “objetos”.

Francisco: Aqueles foram os filmes mais geográficos que produzi, no sentido de que tínhamos na cabeça que o filme abordasse questões próprias da geografia. Mas isso não fez deles filmes que tivessem o que entendo como consciência geográfica. Para mim não basta que o realizador domine os conceitos e métodos da ciência geográfica para fazer um filme geograficamente consciente. Isto mais tem a ver com seu reconhecimento enquanto um realizador que não fecha os olhos para as contradições postas ao produzir um filme (ou qualquer outra obra).

Tom: Durante a pesquisa bibliográfica, várias imagens iam sendo sedimentadas e resignificadas. Essas imagens que eram sugeridas no intertexto iam se tornando ideias para cenas. Relações iam sendo construídas e buscadas. Até que você chega em algo que tem uma personalidade audiovisual, mas que está lastreada lá atrás, na escrita.

Considerações Finais

Ao fim, este trabalho buscou chamar a atenção, trazer referências, apontamentos e fomentar o debate sobre a presença do Cinema na Geografia. O filme como objeto de pesquisa, como referência ou fonte, como linguagem, como ferramenta de pesquisa, como um método, como extensão, acredito que tenha uma enorme correspondência com a ciência geográfica.

Durante a graduação e mais especificamente nesta pesquisa pude perceber que a Geografia em sua história sempre trabalhou com referenciais iconográficos, representações imagéticas inanimadas e agora mais recentemente animadas. A evolução dos meios de representação da realidade muitas vezes encontrou espaço nos estudos geográficos. A Geografia e seu princípio de leitura do mundo em que vivemos acaba por muitas vezes buscando a arte como meio condutor do olhar. A imensidão e infinitude do que pode ser abarcado ao mirar um pequeno pedaço da vida pede muitas vezes uma sutileza e amplitude que exige formas outras às convencionais encontradas na produção acadêmica tradicional. Não busco uma redenção da ciência através da arte, mas enxergo um alcance e um profundo poder de transformação da realidade quando vejo arte e ciência estreitando relações.

A forma fílmica ou audiovisual que o cinema proporciona também é um assunto que deve ser discutido. A abrangência e recepção de seu formato tende a encontrar cada vez mais aceitação na sociedade atual, tendo em vista a presença massiva da linguagem audiovisual em nosso cotidiano e a apropriação da comunicação através de imagens que as pessoas e os grupos vêm adquirindo. Muitas críticas são feitas ao conhecimento produzido na academia que não se coloca em movimento ou se encerra no momento da conclusão da tese escrita. Vejo a forma fílmica como veículo de comunicação com amplas possibilidades de ir além dos muros da academia e encontrar diálogo, promover debates, ser um dispositivo, um gatilho para colocar as ideias e os espaços em movimento.

Referências Bibliográficas

- ALPERS, S. "The art of describing: Dutch art in the seventeenth century." Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- ANDREW, J.D. As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução. Tradução: Teresa Ottoni. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1989.
- BARBOSA, L.J. A Arte do Representar como Reconhecimento do Mundo: o Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. GEOgraphia. Ano. II. Nº3. 2000.
- BÉRTOLO, J. Funções Educativas e Científicas do Filme Documentário na Representação de Realidades Espaciais. Inforgeo, 16/17. Lisboa. Edições Colibri. P. 167-174. 2001/02.
- CORRÊA, R.L. "Sobre a Geografia Cultural". In (site): Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, 16/11/2009. (<http://ihgrgs.org.br>)
- CORRÊA, R.L. "Denis Cosgrove – A paisagem e as imagens". In: Espaço e Cultura, UERJ, Nº29, P. 7-21, JAN./JUN. DE 2011.
- COSTA, Maria Helena B. V. da. Geografia Cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDHAL, Z. e CORRÊA, R. (Org.). Geografia: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ. 2005.
- GOMES, P.C.C. "Cenários para a Geografia: Sobre a espacialidade das imagens e suas significações". In: ROSENDHAL, Z.; CORRÊA, R. (Org.). Espaço e Cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008, p.187-210.
- GOMES, P.C.C. e RIBEIRO, L.P. "A produção de imagens para a pesquisa em Geografia". In: Espaço e Cultura, UERJ, Nº33, P. 27-42, JAN./JUN. DE 2013.
- HARVEY, D. A Condição Pós-Moderna. Loyola. São Paulo. 1993.
- HENRIQUES, E.B. Os Temas Culturais na Investigação Geográfica: Breve Retrospectiva e Ponto da Situação. Inforgeo, 16/17. Lisboa. Edições Colibri. P. 153-165. 2001/02.
- LAFFAY, A. Logica del Cine. Labor. Barcelona. 1966.
- LOW, R. Documentary and Educational Films of the 1930's, George Allen & Unwin, London. 1979.

- MARTINS, M.C. O Cinema como representação da paisagem: reflexões sobre novas possibilidades de pesquisa. XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Porto Alegre, RS. Outubro de 2012.
- MOREIRA, Tiago de Almeida. Ensino de geografia com o uso de filmes no Brasil. In: Revista do Departamento de Geografia da USP, São Paulo, v.23, p.55-82, 2012.
- MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografias Audiovisuais: Para além das Geografias de Cinema. In: GeoTextos, Departamento de Geografia da UFBA, Salvador, v.7 – n. 2, p. 85-97, 2011.
- MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografia e Cinema: Uma Revisão de Literatura. In: Revista GeoPantanal. UFMS/AGB. Corumbá/MS. N. 19. P.131-140. Jul./dez. 2015.
- NEVES, A.A. e FERRAZ, C.B.O. Cinema e geografia: em busca de aproximações. Espaço Plural. Ano VIII. Nº16. P. 75-78. 1º Semestre 2007.
- XAVIER, I. Cinema: Revelação e Engano. In: NOVAES, A. (Org.). O Olhar. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.