



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS GEOGRÁFICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA

PIETRO RENATO FÉLIX DE QUEIROZ

**TRAMAS IMAGÉTICAS DA CIDADE ANFÍBIA: A GEOGRAFIA DO CINEMA DO
RECIFE**

Recife

2017

PIETRO RENATO FÉLIX DE QUEIROZ

**TRAMAS IMAGÉTICAS DA CIDADE ANFÍBIA: A GEOGRAFIA DO CINEMA DO
RECIFE**

Dissertação ou Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Regionalização e Análise Regional.

Orientador: Prof^o. Dr. Caio Augusto Amorim Maciel.

Recife

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

Q3t Queiroz, Pietro Renato Félix de.
Tramas imagéticas da cidade anfíbia : a geografia do cinema do Recife /
Pietro Renato Félix de Queiroz. – 2017.
103 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof^o. Dr^o. Caio Augusto Amorim Maciel.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Geografia, Recife, 2017.
Inclui referências e apêndices.

1. Geografia. 2. Geografia cultural. 3. Paisagens no cinema. 4. Cinema brasileiro – Pernambuco. 5. Geografia do cinema. I. Maciel, Caio Augusto Amorim (Orientador). II. Título.

918 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-211)

PIETRO RENATO FÉLIX DE QUEIROZ

**TRAMAS IMAGÉTICAS DA CIDADE ANFÍBIA: A GEOGRAFIA DO CINEMA DO
RECIFE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Aprovada em: 06/09/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Caio Augusto Amorim Maciel (Orientador – Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Mariana Arruda Carneiro da Cunha (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Bruno Maia Halley (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

À Miquésia (*in memoriam*), pelos dias tão divertidos.

AGRADECIMENTOS

O processo de pesquisa, escrita e concretização de um trabalho científico do porte de uma dissertação exige uma dose de paciência, curiosidade e afinco no fazer. A solidão do fazer ciência obriga do pesquisador a ausência de momentos importantes da sua vida em função das incontáveis horas de investigação e apreciação de dados. Esta é a nossa profissão. Este curto espaço serve como um simples sentimento de agradecimento às pessoas importantes nos últimos anos em que estive voltado integralmente a ver filmes feitos em Recife e tentar pensá-los geograficamente. Um trabalho que reuniu prazer e muitos outros sentimentos igualmente intensos.

Em primeiro lugar, agradecer a paciência e parceria do orientador. Aceitar orientar um aluno que fala muito deve ser bastante trabalhoso, Caio. Sempre conta com esse teu fiel amigo que ganhaste ao longo desses anos no LECgeo.

Não adianta agradecer apenas ao orientador se você esquece dos colegas que você criou durante esse curso, gerando com esta dissertação tão desejada. Por isso não posso esquecer de agradecer as risadas e ensinamentos da meninada do LEC! Herivelto, Rogério, Vilela e Felipe. O carinho que cada um de vocês causou em mim é indescritível! É muito bom ser jovem ao lado de vocês. Obrigado sempre pela paciência com minha falação e por tantas gargalhadas regadas a café. Vocês vão chegar muito longe!

As meninas do LECgeo são pura doçura e afeto. Ruttinha, meu amor! Vou te carregar a vida inteira como minha fiel companheira de trabalho. Betânia, minha cara, como é bom te ter conosco. Tua dedicação é tão inspiradora. Agradeço demais ter te conhecido e compartilhado experiências sobre geografia contigo. Obrigado mesmo. Titi, uma flor. Tem pessoa que mais brilhe nesse mundo não. Tu és uma joia, menina. E tu, Julinha? Tão quietinha, e veio justo pesquisar algo do campo que pesquiso. Que menina taletonsa! Vou te agradecer sempre por me ouvir e por ser sempre tão dedicada a tudo que propomos. Que parceira ganhei! Um beijo muito grande!

Pois bem, aquela coisa de agradecer a todo mundo que te atura no trabalho já passou. Passou tanto que alguns acabaram entrando pra tua vida, como aspirantes a irmãos que a vida te oferece. Bruno Halley, meu velho. Quem aguenta te ouvir tá aqui! Risos. Tu és um cara do coração que não cabe em tu. Muito feliz ter um amigo tão querido que sempre incentiva o melhor da pessoa. Obrigado sempre. Marcos Allan, meu velho. Tua chegada em Recife foi um dos melhores presentes que a vida me proporcionou. Ganhei um irmão! Que falta tu fazes por estas terras, macho! Vou agradecer sempre por nossas conversas de um único som: o riso. Tu é

o cara, como dizem. Sou muito grato pelo encontro com a alegria em matéria, Alexandre Sabino. Tu não é só o diabinho, mas uma luz rara de encontrar. Um beijo, meu amigo. Ao incrível Anthony! O grande homem de Caruaru. As conversas contigo sempre foram as mais inspiradoras. E a Ana Clara, por me divertir tanto. Pessoa mais divertida que ela não há!

Reza uma lenda que duplas de ataque no futebol são combinações quase perfeitas. Tenho o prazer em dizer que tenho uma dupla de ataque. Não é nenhum Sócrates e Casagrande, mas é David e Pietro. Meu irmão, onde tiveres estarás sempre com teu parceiro de ataque. Um beijo enorme no seu coração. Ainda, temos aqueles trios de ataque que sempre infernizaram as defesas adversárias. David, Pietro e.... Pedro Noia! Não se trata de uma dupla, mas um trio de amigos que sempre carregam um sentimento que os une, o amor. Pedro, meu velho, que bom te ter em companhia nos momentos que mais exigiram de mim neste fim de escrita. Na hora do recreio, quem diverte mais do que Pedro? Devíamos ganhar algum troféu por falarmos tanta besteira nessa vida. Um beijo enorme.

Pensou que acabou? Ainda tem mais. Do que falar das amizades que a faculdade cria e que nunca as separam. Xando, Leon, Arlindo, Anamaria, Negão (Vitor) e Maria, vocês sempre vão fazer parte de mim. Obrigado por garantirem os momentos mais divertidos da universidade. Além desses, nunca esquecerei da pequena e incrível Miquésia (*In Memoriam*). Mike, meu bem, foste a um lugar tão pleno que apesar de tudo, eu sei que você sempre estará conosco. Cada um é no mundo aquilo que pretende trafegar. Tu mostraste o quão importante a pureza e a intensidade fazem bem ao mundo. Sentirei sempre saudades de você, e esta canção será sempre dedicada a você. Obrigado por vocês existirem!

Agradecer é uma coisa que tendemos a esquecer. Coisas do individualismo de cada dia. Por onde você passa sempre aparecem pessoas que você cria afinidades, principalmente aquelas que você para e pensa: somos tão diferentes e nos damos tão bem! Pois bem, o PPGEU-UFPE me proporcionou esses encontros. Por isso agradeço a Harrison, Elidiane, Luana, Noaldo, Lourdinha e Caline por serem sempre tão gentis e afetuosos comigo. Levarei sempre vocês em minha vida. Joanhina, meu amor! A *ItGirl* mais incrível que conheci! Como é bom ter tua amizade, amiga. Tu és o presente mais incrível que o mestrado me proporcionou. Um beijo enorme em tu.

Falando em PPGEU-UFPE, agradeço imensamente a Eduardo Vêras. O que este sujeito faz pelos discentes do programa deve ser reconhecido sempre. Eduardo, meu caro, muito obrigado pela colaboração em todos os processos burocráticos que envolveram a dissertação. Muito obrigado, mesmo! Agradeço, também, ao Prof. Alcindo Sá e o Prof. Francisco Kennedy pela presteza com as questões burocráticas inerentes ao programa.

Além disso, preciso agradecer a Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco – FACEPE pela concessão de bolsa para o desenvolvimento da pesquisa. Em um contexto político e econômico difíceis, é muito importante o investimento em Ciência e Tecnologia, sobretudo na área de humanas, para o desenvolvimento de um futuro menos pessimista.

Durante dois anos e meio, muita coisa acontece na vida de um pesquisador. As descobertas provenientes da pesquisa tornam-se comum no cotidiano de quem pesquisa, mas as pessoas, marcam profundamente o futuro de uma pessoa. Por isso, agradeço profundamente a Mãe Inês e Pai Décio pelo acolhimento em suas ciências e por abrirem um universo tão bonito e pleno a que tanto buscava. O impacto de vocês na minha vida será eterno.

Enfim, família. Que coisa curiosa e complexa é a tal da família. Terei de agradecer a cada capítulo da minha vida a minha mãe, Suzie, que mesmo estando em outro plano, não para de me ensinar. Que bom que existe a memória! Porque você me ensinou bem a saber usá-la. Por isso, a cada passo do trajeto sempre tem um empurrão teu. Te amo para todo o sempre. Ao meu pai, Rafael, obrigado pelo reencontro. Não sabes o quanto isso me ensinou. Minha irmã, Raphaella, obrigado por me incomodar tanto. Não fazes ideia do quão isso é importante para mim. E ao meu irmão Paolo, por ser o mais fiel rubro-negro que existe!

À D. Lúcia, por ser paciente e gostar do meu café. Um beijo eterno. À Carlos, por mostrar como o exercício da paternidade é complexo e magnífico. Ao pequeno Carlos, por me obrigar a ouvir muita música. Você me ensina muito. À vó Lucíola, a voinha que a vida me deu. A pessoa mais bonita que o mundo já teve. Você me inspira sempre. Saudades.

Por último, ao som da calma, do agito, da alegria, da sede de viver. Aquele arranjo complexo que se torna a música mais importante da tua vida. O filme que você queria ter feito, mas, por sorte, você faz parte dele. À alma que vive em mim, Marcela. Não preciso agradecer, só te amar. Quem sabe eu encontre um lugar perfeito para te amar na beira do mar. Pois bem, já encontrei.

Um brinde à amizade!

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade.
(CALVINO, 1990, p. 12)

RESUMO

O percurso por paisagens através de filmes é um exercício comum na contemporaneidade. A geografia emergente em cada filme aponta caminhos para o entendimento do espaço em tempos que o debate sobre imagem estabelece forma e especializa-se nas discussões atuais. O trabalho trata de caminhos possíveis para a compreensão da construção da paisagem cinematográfica de uma metrópole brasileira. Recife, cidade em profunda transformação de sua imagem ao longo dos últimos anos, têm no cinema produzido localmente leituras que extraem tensões que afligem parcela da cidade. Neste sentido, a geografia cultural desponta enquanto relevante suporte epistemológico para o estudo de imagens. No caso do cinema, o desenvolvimento de narrativas visuais sobre os espaços urbanos enfatiza o papel fundamental da arte na construção de imaginários sobre os lugares, compondo tensões em um jogo de discursos sobre a paisagem. O estudo percorre o trajeto nas bases da geografia cultural e dos estudos de cinema para debater a construção da paisagem cinematográfica do Recife através do cinema pernambucano, propondo, contudo, novas formas de ler e analisar a paisagem e o surgimento de cartografias cinemáticas.

Palavras-chave: Geografia cultural. Paisagem. Geografia do cinema. Cinema pernambucano. Paisagem cinematográfica.

ABSTRACT

The journey through landscapes through films is a common exercise in contemporary times. The emerging geography in each film points to ways to understand the space in times in which the debate about image establishes form and becomes specialized in the current discussions. The paper deals with possible ways of understanding the construction of the cinematographic landscape of a Brazilian metropolis. Recife, a city that is undergoing a profound transformation of its image over the last few years, has in the locally produced cinema readings that extract tensions that afflict part of the city. In this sense, cultural geography emerges as a relevant epistemological support for the study of images. In the case of cinema, the development of visual narratives about urban spaces emphasizes the fundamental role of art in the construction of imaginary views about the places, putting together tensions in a game of discourse about the landscape. The study goes through the bases of cultural geography and film studies to discuss the construction of the Recife film landscape through Pernambuco's cinema, proposing, however, new ways of reading and analyzing the landscape and the appearance of cinematic cartographies.

Keywords: Cultural geography. Landscape. Geography of cinema. Pernambuco cinema. Cinematographic landscape.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Hunters in the Snow (1565), de Pieter Brueghel.	28
Figura 2 - Brasil Holandês (1624-1654), de Lauro Villares.....	30
Figura 3 - A senzala no filme “Casa Forte” (2013), do diretor Rodrigo Almeida.	34
Figura 4 - “Roma, Cidade Aberta” (1945), do diretor Roberto Rossellini.....	37
Figura 5 - The Water Lily Pond (1900), de Claude Monet.	41
Figura 6 - <i>Centreville</i> , Salvador, Brasil (1946-1950), de Pierre Verger.	44
Figura 7 - Quadro de Héctor Carybé.	45
Figura 8 - “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos.	50
Figura 9 - O amarelo da Oxum no filme “Amarelo Manga” (2003), do diretor Cláudio Assis.	51
Figura 10 - Os abismos errantes do filme “Febre do Rato” (2011), do diretor Cláudio Assis.	52
Figura 11 - O lugar do refúgio. Frame retirado do filme “Era uma vez, eu Verônica” (2012), do diretor Marcelo Gomes.....	57
Figura 12 - Viaduto do Chá no filme “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), de Luís Sérgio Person.	61
Figura 13 - Carlos, o protagonista humano. Frame retirado do filme “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), de Luís Sérgio Person.....	63
Figura 14 - Los Angeles do futuro em “Blade Runner” (1982), do diretor Ridley Scott.....	66
Figura 15 - Contrastes paisagísticos em “Amor, plástico e barulho” (2013), de Renata Pinheiro.	67
Figura 16 - Torrezilla invade o Recife no filme “Novo Apocalipse Recife”, produzido pelo Movimento Ocupe Estelita. Lançado via YouTube em 2015.	72
Figura 17 - As duas torres do filme “[projeto torres gêmeas]”, projeto coletivo lançado em 2012 na internet.	73
Figura 18 - Contraste em forma no filme “Taprobana”, dirigido por Camilo Soares junto ao coletivo Vurto, lançado em 2012.....	73
Figura 19 - O Recife na década de 1920 em “A Filha do Advogado” (1926), do diretor Jota Soares.	77
Figura 20 - O sonho de uma pequena garota recifense “O Som ao Redor” (2012), do diretor Kléber Mendonça Filho.	84
Figura 21 - Cartografia Cinematográfica do Recife.	86
Figura 22 - O Recife notívago em “Amigos de Risco” (2007), do diretor Daniel Bandeira....	86

Figura 23 - Paisagem-postal no filme “Avenida Brasília Formosa” (2010), do diretor Gabriel Mascaro.	87
Figura 24 - Rugas em preto e branco no filme “Febre do Rato” (2011), do diretor Cláudio Assis.	87
Figura 25 - Texas Hotel em “Amarelo Manga” (2003), do diretor Cláudio Assis.....	88
Figura 26 - “Amor, Plástico e Barulho” (2013), da diretora Renata Pinheiro.....	88
Figura 27 - Ué? Cadê as Torres Gêmeas? Frame retirado do filme “Aquarius” (2016), do diretor Kleber Mendonça Filho.	89
Figura 28 - O abrir das janelas em “O Som ao Redor” (2012), do diretor Kléber Mendonça Filho.....	89

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	O ABRIR DAS CORTINAS – O FILME SENTIMENTAL DE UM GEÓGRAFO.....	14
2	OLHARES SOBRE A PAISAGEM: DIÁLOGOS SOBRE A IMAGEM NA GEOGRAFIA CULTURAL	22
2.1	INCURSIONANDO PELA PAISAGEM NA GEOGRAFIA CULTURAL	22
2.2	ICONOGRAFIAS E QUADROS: A PAISAGEM COMO UMA EXTENSÃO ÓPTICA	29
2.3	ARTES E GEOGRAFIA: DIÁLOGOS TEÓRICOS NO ESTUDO DA IMAGEM.....	35
3	GEOGRAFIA E CINEMA: INTERPRETAÇÕES FÍLMICAS DA CIDADE	46
3.1	QUANDO A GEOGRAFIA SE FAZ FILME: APREENSÕES DE UM CINEMATÓGRAFO	46
3.2	O LUGAR FÍLMICO NA GEOGRAFIA: CAMINHOS POSSÍVEIS DE UMA GEOGRAFIA DO CINEMA	54
3.3	A CIDADE NO FILME: INTERPRETAÇÕES GEOCULTURAIS	64
4	“CIDADE CINEMÁTICA”: RELENDO A PAISAGEM DO RECIFE EM <i>MÍSE-EN-SCÈNE</i>	70
4.1	O CINEMA EM PERNAMBUCO: REVISITANDO UMA PRODUÇÃO FÍLMICA	75
4.2	CINEMA E O RECIFE: GEOSSÍMBOLOS, CARTOGRAFIAS E PAISAGENS	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
	REFERÊNCIAS	97
	APÊNDICE A - FILMOGRAFIA.....	103

1 INTRODUÇÃO

1.1 O ABRIR DAS CORTINAS – O FILME SENTIMENTAL DE UM GEÓGRAFO

Andar por ruas, avenidas e cartões-postais estimulam memórias e sentimentos sobre habitar em cidades como o Recife. Sob efeito de uma caminhada na Avenida Agamenon Magalhães em pleno sol da tarde, em dias de mormaço, produzimos uma série de microfimes em nossa memória interligadas às experiências de outrora. Pressupomos a existência de um filme particular em cada sujeito. A geografia do filme dispõe de roteiros inimagináveis, como um abrir de cortinas no cinema, por exemplo, nos revelando paisagens novas ou reconhecidas onde a experiência dota de significados as sensibilidades e seus sentidos que permeiam o imaginário de cada indivíduo.

Há um conhecido dizer no qual afirma que “a geografia está em toda a parte” (COSGROVE, 2012a). Se tomamos esta afirmação como premissa para pensar o espaço geográfico, faz-se necessário considerar as formas contemporâneas de reflexão sobre o meio. Suas formas, entrelinhas e subjetividades modificaram-se ao passar dos tempos influenciando decisivamente no surgimento de novas tramas espaciais. O conflito com os novos sujeitos que aportam em problemáticas reconfiguradas sob diversas formas é evidente. No caso deste trabalho, toma-se a arte, especificamente o cinema, enquanto recurso teórico e metodológico, para pensar o espaço geográfico. Bourdieu (1995), em seu diálogo com o artista Hans Haacke, estabelece conexões entre a arte e a ciência moderna no entendimento de aspectos da sociedade no séc. XX. Assim, a geografia integra o bojo do debate com as artes de maneira inovadora. O espaço geográfico assume posição relevante em novas interpretações sobre a sociedade a partir do objeto artístico, sobretudo o cinema, por apreender na arte manifestação de sintomas da sociedade.

Em um mundo cada vez mais propenso a produzir imagens do mundo, a construção de paisagens têm sido uma constante ao produzir, também, novas histórias dos lugares. O cinema atua, neste sentido, enquanto caminho proponente de novos olhares sobre os lugares ao constituir novas paisagens e novos personagens da vida contemporânea. O cinema aporta na geografia como relevante objeto para o estudo e compreensão acerca dos lugares e suas respectivas narrativas, conduzindo o espectador a um universo pessoal em nuances que interagem com as experiências de outrora por meio da imagem. São estes componentes que preconizam o estudo do cinema pela geografia.

No filme, o espectador percorre um universo fantástico em contraste com a sua materialidade espacial. No encontro entre materialidade e fantasia, o andante constrói seu próprio filme conforme sua experiência no espaço. Deste modo, como não percorrer por lugares fílmicos que são realidades concretas cobertas de símbolos duma construção social? Paisagens ficcionais se expandem no imaginário social atribuindo ideologias a respeito de construtos sócioespaciais. Associar os elementos sensoriais numa geografia do sujeito baseada no filme, dispositivo cultural de alcance multiescalar, assumindo o papel na mediação de sentidos em face às conjunturas contemporâneas, integrando novas formas sobre a paisagem. O filme pode entreter, informar, construir novos lugares sem deixar de produzir construções cognitivas acerca dos contextos que integram sua imagem. Uma telenovela, por exemplo, possui características pertinentes que aproximam sua estrutura textual e visual ao cotidiano da sociedade. No Brasil, a telenovela tornou-se produto indispensável na sociedade ao impor construções ideológicas no imaginário social acerca dos lugares vistos da TV. O filme caminha em sentidos diversos seguindo à ordem de mercado a qual é vinculada, seguindo pontos de encontro e dispersão, que não fogem da ideia geral de construção de imaginários. O produto visual estabelece marcas na paisagem e conduz o sujeito a produzir sua própria imagem sobre o lugar sem que sequer o tenha pisado. Estabelece-se, aí, novas matrizes visuais para o entendimento do espaço.

Desta forma, ao produzir um filme, uma telenovela ou qualquer produto audiovisual, pressupõe por parte de quem idealiza, uma trajetória; um caminho percorrido culminado no produto cultural. Com sua reprodutibilidade, os produtos de uma cultura estabilizam-se em escalas distintas de grupos sociais até atingirem o seu ápice, ou por assim dizer, uma homogeneização cultural. Contudo, este não é o nosso objetivo analisar. Tomamos o exemplo das telenovelas brasileiras como síntese do panorama constituído pelas imagens na contemporaneidade. O ato de caminhar é, também, um meio de produzir imagens. As imagens que estão à nossa volta, novas são geradas à medida que atribuímos sentido e valor aquilo que foi visto. Não é por acaso, que a paisagem é um primeiro elemento da natureza que nos vêm à mente quando olhamos os lugares? Pois, tudo aquilo que transita aos olhos no espaço, a paisagem é um dos primeiros meios com o qual nos posicionamos na terra. O resultado deste encontro desdobra nas formas de ver e produzir o espaço, ora pela demarcação de novos signos sobre os espaços transcritos em obras visuais. Anne Cauquelin (2007) lembra que produtos artísticos como pinturas, esculturas, fotografia, vídeo e trilhas sonora “compõem paisagens mestiças, híbridas, nas quais o espectador se sente imerso” (p. 15). O cinema, neste sentido,

permite a incorporação das demais artes na construção de uma geografia própria que dialoga com o espectador.

O processo de criação da obra cinematográfica é marcado pela reunião de elementos inerentes à existência do autor que são transformados em imagens que são geradas ou ressignificadas sob o formato audiovisual. Ou seja, no exercício de estudo da obra cinematográfica deve-se levar em conta aquilo que Berdoulay (2012) afirma sobre os referentes ideológicos (p.113), ao considerar a gama de referências que fazem parte da cultura do sujeito. Em nosso caso, os sujeitos que produzem a imagem que vimos no cinema: os diretores. Assim, portado das ideias fundamentais que guiam o sujeito no momento de construção da obra cinematográfica, não podemos considerar apenas o cinema enquanto arte. Faz-se necessário entender, também, o cinema enquanto dispositivo, mediador das relações entre os seres humanos com a natureza.

A geografia do cinema possibilita caminhos para o entendimento sobre os lugares na contemporaneidade. No fazer do filme, diversas decisões são tomadas durante a produção até a definição do produto final. As escolhas definidas pela equipe de produção tomam forma de acordo com as propostas estéticas do diretor. Assim, considera-se aí os valores disponíveis na cultura de cada sujeito conforme apontara Berdoulay, como já afirmamos acima. A associação dos elementos presentes no filme com a paisagem, conduzida em sua escala como uma representação cultural e social, consolida a fomentação de uma retórica sobre o espaço e contextos apresentados em tela. Podemos dizer que a paisagem, assim como o cinema, “é uma interpretação, uma leitura, ou ainda, a expressão de certo tipo de linguagem” (BESSE, 2014, p. 13). Tal assertiva nos indica um caminho viável para a análise do cinema através da geografia tendo-a como uma representação realista do mundo. Este caminho pode ser perigoso se partimos da premissa de que o cinema seja uma mera representação da realidade. Ao primeiro esboço, poderíamos seguir a tese proposta por Bazin (2014), de que o cinema seria uma representação da realidade em imagens em movimento. Essa primeira ideia poderia ser apoiada, talvez, em estudos diretos que não consideram as subjetividades para além da imagem. Esta etapa já fora ultrapassada. Pensar o cinema como dispositivo de compreensão do mundo, alicerçando todas as etapas da produção e seu impacto na sociedade nos parece um terreno fértil de ideias e possibilidades para a prática geográfica.

Pensando em formas de apresentar um trabalho que busca dar luz às expressões do imagéticas do espaço, tentamos partir do sujeito e sua relação com o objeto: neste caso, o próprio pesquisador. Realizar uma pesquisa no campo da geografia e do cinema requer de quem investiga um minucioso trabalho de consulta bibliográfica, uma vez que a produção geográfica

sobre cinema é ainda recente e poucos trabalhos foram traduzidos para o português. Em contrapartida, com o crescimento da abordagem cultural na geografia brasileira, o aumento de estudos geográficos sobre cinema tem sido cada vez mais diverso. Ainda, não é leviano dizer que os estudos desenvolvidos até o presente dotam de caráter muito mais subjetivo que prático, concentrando em análises geográficas de filmes nacionais e internacionais. Acreditamos, todavia, que tal limitação deva ser ultrapassada para o campo da materialidade, considerando que as obras cinematográficas exprimem uma forma de ver e habitar no mundo.

Aqui, queremos destacar o papel do pesquisador enquanto ser que interage com os diversos mediadores da natureza, (re)produzindo sentidos e signos através da experiência pelo cinema. Cada obra analisada propõe um contexto social, político e, sobretudo, existencial por parte do autor. Estes predicativos confrontam as matrizes existenciais daquele que pesquisa a obra. Portanto, ao analisar o pesquisador como ator analítico do objeto temos o embate entre as geografias dos autores frente às geografias do pesquisador onde confluências e desvios apontam para um estudo geográfico do cinema. Por exemplo, percorrer por paisagens do Recife ao som de *Defunkt*¹ reúne uma série de imagens da memória que interagem com as do filme *Amarelo Manga*. Esta interação de signos produzidos pelo sujeito por meio do filme resulta em sua paisagem fílmica. Na análise geográfica do cinema, é importante considerar os caminhos que formam as paisagens; seus contextos, referências estéticas do tempo, etc. A paisagem produzida pelo cinema é produto do tempo e do espaço a qual é concebida. Suas linhas narrativas compreendem fatos integrantes da realidade medidas em histórias ficcionais ou documentais. O cinema permite ao sujeito se colocar no lugar do outro, experimentar o fantástico, sentir o espaço que percorre sobre os olhos durante 90, 120 minutos, encontrando em símbolos aspectos que assimilam ou destoam do seu tempo e espaço. Percorrer espaços reais que outrora foram cinematográficos devido a uma trilha sonora. O filme possibilita o encontro das topofilias e topofobias através das sensações provocadas na experiência em uma sala escura, especializando-se no cotidiano conforme as relações entre sujeito x natureza.

Em caminho a uma geografia do cinema cuja relação entre sujeito, filme e o espaço geográfico interagem com as geografias de outros, proporcionando o estabelecimento de simbologias contemporâneas na paisagem urbana de uma cidade como Recife. O potencial imagético dos filmes produzidos em Recife estimula o debate em diversos campos, compondo um cenário rico e convidativo. Vejamos, por exemplo, o trabalho de Amanda Mansur (2009) sobre o ciclo de cinema em Pernambuco do período da retomada da produção a partir do

¹ Música que integra a trilha sonora do filme *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis, composta por Lúcio Maia e Jorge Du Peixe.

estilo. Como os grupos de afinidade que protagonizaram o retorno da produção e filmes em Pernambuco de maneira tão diversa, mas, ao mesmo tempo, afim. Seu trabalho seguinte (NOGUEIRA, 2014) traz a questão da *brodagem*² no cinema pernambucano; o modo de operação que deu certo na produção desde os primeiros ciclos.

Temas de análise sobre o objeto desta dissertação vão em encontro às novas possibilidades do fazer geográfico. A integração com linguagens artísticas é um grande impulso na compreensão de paisagens geográficas e alimenta novas teorias que surgem na produção de trabalhos acadêmicos e artísticos. Desta forma, busca-se no andar das páginas deste trabalho percorrer por temas que integram a trajetória pessoal e acadêmica deste autor. O resultado deste encontro é um caminho que segue das relações entre geografia e arte, geografia e cidade e, por último, geografia e cinema. Nada disso aconteceria sem o espaço proporcionado pelo Laboratório de Estudos sobre Espaço, Cultura e Política – LECgeo em estender o universo da interação ciência x arte em sessões de cineclube, seminários e debates temáticos nas atividades rotineiras de pesquisa. Os assuntos, nem sempre ligados diretamente, propiciaram a expansão de ideias que compõem o quadro de análise deste trabalho, propondo diálogos profícuos no fazer científico.

Se fôssemos sistematizar os pontos de discussão da dissertação, tentaríamos pensar de forma esquemática, como um roteiro. Na primeira parte, enunciamos como base de análise uma incursão nas formas de olhar e analisar a paisagem e suas respectivas ações no campo da geografia cultural. O papel da imagem na consolidação do olhar através da arte nos leva a Cosgrove (2008), quando analisa a paisagem italiana pela pintura e como os espaços se instituem na qualidade de símbolos partidas da experiência com o produto artístico. Tais caminhos denotam em suas respectivas escalas formas de ver e produzir o espaço geográfico. Se na pintura, fotografia, música ou filme existem formas de extrair um produto associado a um nível de experiência espacial, a geografia se enxerta neste debate. São estes percursos contemporâneos que emergem sobre o espaço na produção massiva de imagens intervindo em novas formas de produzir ou a renovação das velhas formas.

Exemplificando, as diversas fases do cinema mundial sempre tiveram a cidade como centro de epifanias conforme seu contexto. Nas primeiras imagens do cinema, a cidade era o vislumbre da vida moderna. A aceleração do tempo e do espaço ganha aspectos ainda mais

² Segundo a autora o termo *brodagem* começou a ser utilizado “para expressar um modo de fazer de produzir algo em parceria (música, cinema, artes plásticas), na década de 1990, no Recife. A gíria pernambucana é um aportuguesamento da palavra em inglês *brother*, e surge como forma de designar uma irmandade (no caso de um grupo de amigos), ou uma camaradagem (no caso de um favor)!” (NOGUEIRA, 2014, p. 33).

relevantes com o desenvolvimento capitalista, e o cinema se coloca como importante catalisador destas transformações sócioespaciais. No expressionismo alemão, por exemplo, as distopias ganham atenção no período entre guerras. O realismo italiano, com suas cidades como memórias de tramas e da guerra. Ainda, temos os exemplos latino-americanos em voga. São exemplos infintos que não caberia explicá-los em uma introdução.

Para o entendimento geral de uma geografia do cinema que será praticada neste trabalho, seguimos na segunda parte em diálogo a partir de conceitos-chave da geografia com temas do cinema e sua relação com o espaço urbano. É importante enfatizar que a produção de geografia do cinema tem adquirido cada vez mais adeptos sob diversas abordagens de estudos. Aportaremos, contudo, na compreensão da cidade cinemática como resultado de uma construção imagética de lugares pelo cinema (COSTA, 2002). Entendemos que a cidade possibilita uma multiplicidade de olhares praticados em imagens. O cinema surge como ferramenta essencial para a compreensão de narrativas em diálogo com o mundo, cartografando lugares, estabelecendo conexões simbólicas com o outro, seja do lugar onde foi filmado ou de um lugar de cultura diferente. Este potencial provocador conduz o espectador a imergir em um universo singular conectado com a realidade. Indo além, o cinema utiliza a realidade como fonte e reflexo para a construção de seu próprio espaço.

Tais considerações levantam o questionamento a respeito de algumas premissas da geografia do cinema. Primeiro, como se constituem os lugares fílmicos? De que maneira eles estabelecem conexões com os lugares reais? Como desenvolver uma geografia do cinema a partir do lugar fílmico? Compreender a materialidade da obra de arte faz-se necessário à medida que sua construção é referenciada pela realidade e outras linguagens. Os procedimentos técnicos na produção de uma obra cinematográfica enumeram intencionalidades autorais, utilizando espaços e lugares como reflexos de normas e ideologias vigentes que predominam na sociedade, impactando sobre o público através de uma experiência sensorial numa sala de cinema (AITKEN; ZONN, 2009). Esta criação fictícia do mundo qualifica o cinema como linguagem capaz de gerar novos espaços e produzir novas geografias. Independente de gênero utilizado, o papel da obra cinematográfica é produzir ideias acerca ou a respeito de algo. Como utilizamos neste trabalho o elemento cidade como fio condutor de análise, entendemos a necessidade de enfatizar que o uso da obra vai além do gênero. O que nos importa para este estudo são os sujeitos produtores da imagem. Seja em uma animação, documentário, ficção, as intencionalidades e ideologias são transfiguradas em imagens em movimento. A utilização deste recurso para a leitura de imagens é antes de uma análise racionalista, um ato político. Este exercício nos possibilita discutir as construções dos lugares e paisagens da obra. Tomamos

como exemplo do diálogo do diretor Kleber Mendonça Filho com a atriz Sônia Braga sobre a retirada das “Torres Gêmeas” da paisagem estuarina do Recife no filme *Aquarius*. Ele explica:

Essa aí é uma maneira de mostrar o recife. E, claro, que apaguei as torres gêmeas que ficam ali à esquerda. As torres gêmeas da Moura Dubeux. [Sônia Braga] Como você costuma dizer...? Esse filme é meu e quem manda nele sou eu.³

Tomando o diálogo entre Kleber Mendonça Filho e Sônia Braga, nota-se o empenho em construir e combater imagens presentes no imaginário social. Se pensarmos Recife como um lugar fílmico, temos a paisagem composta pelo diretor do filme *Aquarius* como um véu colocado pelo ser humano entre ele e o mundo, segundo Besse (2014, p. 13). Tais lugares cinemáticos evocam um estado de ser da trama, uma memória do lugar imaginário, uma geografia. Essas “invenções” de novas paisagens pelo filme proporcionam novas iconografias acerca dos lugares, modificando ou valorizando a memória de um lugar. Se tomamos a cidade de Nova Iorque pela lente de Woody Allen, por exemplo, há uma construção cinematográfica da cidade global partida de suas observações. Ao espectador, o contato com a obra de Allen provoca um encontro com uma cidade diferente daquela já vista em outros filmes, estabelecendo referências acerca da cidade de Nova Iorque ao transitar pelos seus espaços vistos pelo cinema. Esta relação entre a Nova Iorque de Wood Allen e a Recife de Kleber Mendonça Filho possui similaridades. Alguns espaços presentes em filmes tornaram-se marcas geossimbólicas em suas respectivas cidades. O que falar do edifício Oceania em Recife? Após o lançamento do filme, o edifício construído na década de 1950 tornou-se um símbolo de resistência à frente a dinâmica da construção civil da cidade com a implantação de “espigões” na orla marítima de Boa Viagem. Os lugares tomam forma a partir da formação de novas imagens do cotidiano geradas por meios de comunicação em massa como o cinema, estabelecendo diálogo com os referentes ideológicos de cada espectador que entra em contato com o filme. Isso possibilita que uma geografia do cinema seja feita.

Na terceira parte, a *mise-en-scène* aporta as paisagens cinematográficas do Recife. A produção fílmica compreendida entre anos 2000 até o ano de 2016, com o lançamento do filme *Aquarius*, compõe um cenário diverso de metonímias da paisagem no sentido que Maciel (2009) aponta. Imagens correspondem a uma totalidade e são meios pelo qual “sujeitos mobilizam uma razão retórica para comunicar com facilidade aquilo que

³ Fala retirada do material extra do Bluray do filme *Aquarius* (2016), comentado pelo diretor Kleber Mendonça Filho e a atriz Sônia Braga.

percebem como mais evidente e importante” (p.33); assertiva que põe o cinema como importante dispositivo na constituição de novas cartografias. A iconografia da paisagem afirma-se como geossímbolo de uma metrópole em profunda transformação morfológica e simbólica. Os filmes produzidos nesta etapa produzem mapas de questões existenciais que alinham escalas de investigação e atribuem novas questões sociais sobre a paisagem do Recife, sendo o formato de longa-metragem eleito como exemplos principais de análise. Esta escolha baseou-se no critério da acessibilidade dos filmes por meio dos circuitos de festivais, exibição e disponibilização via internet em fóruns, plataformas de *streaming* ou *on demand*.

Por isso, abrir as cortinas para a exibição de um tema que vem ganhando fôlego na geografia é a principal motivação para o esforço em ver filmes, transcrever entrevista, escolher cenários para o mapeamento e, sobretudo, a disponibilização por parte dos diretores em abrir seus filmes para debate. O espaço aberto pela arte para a análise científica fortifica o debate sobre as questões contemporâneas que envolvem a sociedade e a natureza. O exercício do geógrafo em analisar e propor novos olhares eleva o repertório e o nível crítico das discussões sobre imagem. No decorrer das páginas que seguem esperamos, que o debate de ideias amplie os horizontes do fazer geográfico na contemporaneidade.

2 OLHARES SOBRE A PAISAGEM: DIÁLOGOS SOBRE A IMAGEM NA GEOGRAFIA CULTURAL

2.1 INCURSIONANDO PELA PAISAGEM NA GEOGRAFIA CULTURAL

Desde a instituição da geografia como ciência, imagens são presentes na relação humana com a natureza, sejam visíveis ou invisíveis, carregadas de simbolismos. O papel exercido pela imagem na compreensão dos fenômenos é evidente na contemporaneidade, conforme as marcas dos processos sócio culturais sobre as paisagens humanas. De antigas pinturas rupestres até grandes empreendimentos na cidade ou no campo, nota-se que as imagens instituem marcas na paisagem ao estar impressas nas relações sócioespaciais, causando tensões em diversos setores da sociedade cuja cultura alinha-se como atenuante ao debate.

No estudo das paisagens humanas, deve-se considerar os fatores culturais em torno do objeto a ser investigado. Na geografia, sobretudo, os estudos de cultura têm enfatizado tal assertiva a partir da compreensão dos aspectos culturais de uma determinada área onde possibilita distinguir as singularidades e pluralidades contidas no estudo do espaço. O exercício da geografia se estende para além do *corpus* de pesquisa. Ou seja, a geografia está naquilo que se vê e se sente, ela está em toda parte (COSGROVE, 2012a).

Os processos visuais expressos no espaço geográfico fomentam questões acerca do objeto pesquisado. Como se dá sua origem? Qual a relevância daquela expressão na organização espacial? Como posso afirmar que o fenômeno representa uma sociedade em sua totalidade? Para tais questões, necessita-se de uma compreensão profunda do espaço na análise do objeto de estudo. Desta forma, não devemos desconsiderar a totalidade em torno do espaço e tampouco abordagens oriundas de outros campos do conhecimento com o intuito de desconstruir o objeto de pesquisa, considerando que uma única ciência não explica todo o fenômeno. Paulo César da Costa Gomes (2012) traz uma contribuição sobre as vocações da geografia cultural ao afirmar que para o entendimento sobre a organização espacial é essencial situarmos o contexto cultural ao qual o objeto se insere no encadeamento de questões que competem ao tema central de estudo. Dessa forma seria possível, com a valorização da cultura, avançar além de ideias ainda provindas do naturalismo e do positivismo, até então bastante utilizadas nos estudos geográficos.

Baseado em tais premissas é que hibridismos são percebidos na relação contígua entre geografia e expressões visuais, que se faz presente na contemporaneidade. Seja em uma simples

pintura impressionista até a mais esdrúxula obra arquitetônica da contemporaneidade. No decorrer das páginas deste capítulo perceberemos o quanto o papel da imagem se fez presente na história da geografia e como sua vertente cultural se utilizou de instâncias da imagem sobre a organização do espaço, bem como estas se afirmam enquanto tendências para os estudos epistemológicos em geografia humana.

A geografia cultural, há pouco mais de cem anos iniciou seu percurso produtivo, nos confins do século XIX, aportada por leituras em três países: Alemanha, França e Estados Unidos. Primeiramente, com o impacto da revolução darwiniana, as relações entre homem e natureza predominam nas pesquisas iniciais por parte dos estudiosos da época. Friedrich Ratzel, influenciado pelas perspectivas recém aportadas pelo darwinismo, direciona seus estudos para a relação entre os meios físico e biológico, concentrando nas ações dos grupos sociais seu objeto de pesquisa (CLAVAL, 2014). O componente cultural começa a ser utilizado nos estudos das relações espaciais entre sociedade e natureza, de modo a considerar que é na cultura que se torna possível compreender os hábitos, processos e dinâmicas materializadas nas paisagens humanas.

A passagem pelo processo histórico de um campo do conhecimento é carregada de diversos caminhos para a compreensão do seu objeto científico, uma vez que o desenvolvimento epistemológico de diferentes escolas torna o processo de identificação ainda mais complexo. Partindo de abordagens diferentes, a geografia cultural desenvolvida nas escolas alemã, francesa e norte-americana possuem características próprias sem negar a influência de cada uma delas nas pesquisas desenvolvidas até então. Assim, faz-se necessário o entendimento das matrizes contidas em cada escola.

Friedrich Ratzel, pioneiro na utilização da concepção de cultura nos estudos geográficos na Alemanha. Ele descobre a geografia através dos estudos naturais considerando, também, os ensinamentos de Humboldt e Ritter, assim concebendo sua própria ideia de geografia. Ainda de acordo com Claval (2014), Ratzel propõe uma *antropogeografia*, sob a égide de três princípios: 1) é na antropogeografia que as áreas onde vivem os homens são descritas e mapeadas; 2) os estabelecimentos das causas geográficas na repartição dos homens na terra; 3) a antropogeografia busca definir a importância da natureza sobre os corpos e espíritos humanos. Na leitura feita por Ratzel, os processos migratórios são o mote para o desenvolvimento de sua abordagem cultural na geografia. É através desta abordagem que o mesmo classifica os povos que ainda não conseguem ter domínio sobre o ambiente de *Naturvölker*, devido ao fato de que os aspectos ambientais impactam diretamente sobre os seus modos de vida. Contudo, a não

dominação dos aspectos naturais por parte dos povos elucidam apenas alguns aspectos de populações de cultura, então ditas primitivas.

É nos *Kulturvölker* - populações que conseguem ter conhecimento desenvolvido sobre os aspectos naturais - que Ratzel consegue estabelecer os dois segmentos de sua pesquisa. Compreendendo que estas populações conseguem, pelo seu grau de desenvolvimento cultural, implantar as práticas agrícolas, construir seus primeiros meios de transporte e não depender somente dos aspectos morfoclimáticos, outro aspecto notado é a organização espacial e social desses povos, o Estado. Então, de acordo com Ratzel, a geografia política se insere como elemento substancial para o entendimento sobre tais populações, observando a participação do Estado como instituição organizadora e gestora do espaço nas populações de culturas “mais desenvolvidas”.

Nota-se que tais influências na obra de Ratzel provêm diretamente de concepções materialistas bastante utilizadas pelos estudos naturais, o que não caracteriza diretamente a geografia cultural alemã. Outras contribuições como as de Schlüter, Hahn e Meitzel também focam na leitura dos fatos materiais da cultura, como o domínio dos aparelhos e das técnicas, refletidos através de marcas nas paisagens humanas. Todos buscavam perceber a influência humana na organização do espaço geográfico (CLAVAL, 2014). Percebe-se objetivamente a influência do darwinismo nas primeiras concepções da cultura nos estudos de geografia cultural até o início do séc. XX, onde outras escolas concomitantemente realizam estudos partidos de outras matrizes filosóficas e epistemológicas.

Na geografia francesa, Paul Vidal de La Blache parte de premissa semelhante à de Ratzel, valorizando outra questão, os gêneros de vida. A noção de gênero de vida adotada por La Blache parte da ideia de que o ambiente proporciona às atividades humana meios de adaptação, possibilitando a subsistência do homem e seus grupos sociais (LA BLACHE, 2005). É na observação dos grupos humanos que se percebe o surgimento dos gêneros de vida, atenuando o determinismo ambiental até então dominante.

Alunos de La Blache perpetuam sua tradição pelos tempos posteriores. É um deles, Jean Brunhes, que considera a questão da paisagem como representatividade das ações humanas no espaço geográfico. Partindo não apenas da materialidade, mas considerando os artefatos simbólicos⁴, Brunhes descreve paisagens circunscritas por simbologias oriundas das práticas humanas nos ambientes rurais. Tal inovação nas leituras dos gêneros de vida possibilitaram

⁴ Por sua formação cristã, Jean Brunhes, é um dos pioneiros na geografia humana a considerar os aspectos religiosos na formação dos gêneros de vida dos grupos humanos e a maneira com estes se estabeleciam na paisagem.

uma maior complexidade no mapeamento das formas de ocupação do espaço, frente ao fato de que as simbologias interferem diretamente na formação identitária dos grupos sociais e os fazem diferir de outros grupos.

Na escola norte-americana, especificamente na Escola de Berkeley, é que a geografia cultural se alinha a outras matrizes, e tem Carl Sauer como principal expoente. Sauer, oriundo de família germânica, teve a influência do seu pai e de Goethe em sua formação acadêmica. Assim, alinhado com o pensamento de Goethe, Sauer apoia-se no historicismo para a explicação dos fenômenos. A extensa contribuição de Sauer (2000;2007; 2012a; 2012b) no campo da geografia cultural notou-se, principalmente, na eleição da paisagem como objeto de suas pesquisas iniciais, afirmando a geografia como história espacial da cultura ao criticar o determinismo ambiental. Tendo em vista sua contribuição teórica e na formação de discípulos, Sauer motivou novos processos intelectuais nas bases filosóficas deste campo geográfico. Daí, sob bases do novo contexto mundial, outros caminhos surgem para a renovação da geografia cultural.

Em meados dos anos 1970, novos caminhos surgem para os estudos de cultura na geografia. Com a expansão capitalista a todo vapor e a maior concentração populacional nos centros urbanos, novos caminhos atraem os estudos sob a perspectiva cultural. A percepção em torno do sentido dos lugares, a partir das representações visuais e literárias, ganha significância nas pesquisas geográficas. A dita geografia humanista se desenvolve em meio a tais temas, tendo em Tuan (2012; 2013) obras contundentes que evidenciam, na experiência do lugar, uma geofricidade do ser.

Com a massificação da produção científica, diversos são os lugares onde prospectou a geografia cultural renovada. É na ordem anglo-saxônica que surgem trabalhos como o de Denis Cosgrove (1985; 2007; 2008; 2012a), James S. Duncan (2007; 2012) e Peter Jackson (COSGROVE & DANIELS, 1988) que dão fôlego a geografia cultural renovada com críticas a conceitos presentes na primeira fase do seu desenvolvimento. Ainda na França, a consistência na renovação da produção teve nomes como Jöel Bonnemaïson (2012), Paul Claval (2007a; 2007b; 2012) e Augustin Berque (2004) que renovaram e ultrapassaram a tradição vidaliana em seus estudos.

Com o decorrer dos tempos, a geografia cultural transita nas mais diversas escolas de geografia do mundo, propiciando novos percursos e mitigações nos fenômenos da contemporaneidade. Num momento onde as visualidades ainda ganham mais forma nos países em desenvolvimento, as diversas formas de resistir também são consideradas. É baseado em tais caminhos que a amplitude dos estudos culturais em geografia evidencia novas tensões,

reproduções e inovações na organização do espaço, tendo na ação humana a circunscrição da paisagem, seja nela descrita ou conotada.

Em geografia, o termo “paisagem” é usualmente utilizado em diversos aspectos; de um estudo sobre empreendimentos imobiliários a estudos morfo estruturais na dinâmica ambiental. Considerando os aspectos teóricos da geografia cultural, é na paisagem que percebemos o substrato daquilo que nos envolve, ao assimilarmos os mitos, práticas e expressões em torno do espaço.

“Paisagem” é um termo que surge no séc. XV, a partir da exposição de quadros feita por pintores de sua época, como nos lembra Claval (2012). A pintura se apresenta, portanto, como importante instrumento para análise da paisagem por sua característica de demarcar determinados pontos sobre o território habitado e constituir representações de lugares que dispunham de algum simbolismo; de uma conquista militar ao enaltecimento da beleza natural. Daí, calcada na extensão ocular juntamente com o aguçar dos sentidos, provoca ativos sensíveis por parte dos que contemplam a paisagem em seu caráter estético ou científico. Diversos foram os pintores flamengos e, posteriormente, holandeses que reproduziram tal ideia em torno da paisagem, concebendo então, um modo de aplicar a geografia sobre determinada área. Muito se pensava naquela época que a produção de uma pintura seria uma simples cartografia do lugar, condicionando, então, uma relação profícua entre a geografia e representações artísticas. Jean-Marc Besse (2006) utiliza definições de Ptolomeu de modo a enfatizar tal perspectiva em torno da geografia como sendo:

uma imitação gráfica da parte conhecida da terra, considerada globalmente, nos seus traços mais gerais; [...] ser os matemáticos se permitem explicar à inteligência humana o próprio céu, tal qual ele é o natural, porque pode-se vê-lo girar em torno de nós, para a terra, ao contrário, é-se obrigado a recorrer à representação pictórica (I, 1, 7) (PTOLOMEU, 1998 *apud* BESSE, 2006).

É possível perceber na paisagem uma série de diálogos no que tange a paisagem humana; ou seja, as manifestações humanas estão vinculadas ao processo de organização do espaço, quiçá a formação da paisagem geográfica, juntamente com sua morfologia. Sobre esse aspecto, alguns geógrafos culturais atentam para estudos sobre o desenvolvimento do conceito de paisagem na geografia cultural. Pode-se ver em Carl Sauer (2012b) a assertiva sobre uma definição bastante utilizada em sua época, provinda da tradição alemã na qual “ela (a paisagem) pode ser definida como uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais” (p.187). Ao asseverar tal definição, considera-se que tal leitura limitaria as instâncias sobre os estudos da paisagem e provocaria, conseqüentemente, uma crise

no campo do conhecimento. Este fator é desenvolvido por Sauer quando ele afirma que a paisagem possui um significado genérico derivado de observações individuais que variam, mas sempre partem de um princípio genérico.

A sistematização de observações sobre a paisagem provoca uma série de indagações sobre o objeto em análise. Na geografia cultural renovada, então, um amplo campo se abre com os novos caminhos que surgiram. Do estudo do sentido dos lugares às representações audiovisuais, uma extensa gama de derivações tem na paisagem seu objeto de estudo, por esta aludir a unidade espacial nos estudos geográficos. Ainda, diga-se de passagem, muitos teóricos têm na paisagem de algum território a construção da paisagem cultural. A paisagem cultural seria o uso dos recursos disponíveis pela natureza por parte do homem em seu respectivo grupo social. Portanto, para a compreensão da formação da paisagem cultural é recomendado a apreensão dos modos de vida de dada sociedade e o grau de organização espacial feito por tal grupo. Daí que, no estudo das populações humanas, o fator cultural é imprescindível para o estudo da paisagem, percebendo-a como uma interface em plena mutação; tal dinamicidade implica ainda na permanente busca nas formas de analisá-la (CLAVAL, 2012).

As formas impressas na paisagem possibilitam questionamentos em seu processo histórico. Denis Cosgrove, em seu artigo *A geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas* (2012a), classifica a paisagem seguindo o caráter de suas manifestações, decodificando os significados e simbologias presentes nas paisagens humanas e tornando-as visíveis sob o ponto de vista cultural. Os processos sócio-político-culturais contemporâneos transfiguram na paisagem relevantes e complexos substratos da sua experiência geográfica no mundo, fator que motiva tensões nas relações sócio espaciais comumente estudadas pela geografia. Contudo, as manifestações identitárias se revelam, também, com a leitura sobre as paisagens humanas. Ainda em Cosgrove, são essas paisagens dotadas de singularidades que resultam da identidade de determinado grupo social. Basta observarmos, por exemplo, nos quadros de Pieter Brueghel, do século XVI, a organização e as formas simbólicas das populações daquela época. O contexto histórico se faz importante para que possamos identificar aspectos distantes da nossa realidade. O poder de síntese que imagens artísticas produzem tornam a massificação de uma ideologia, cultura ou sociedade. É permeado por estas leituras de imagens no cotidiano que paisagens revelam, mostram ou exprimem significados até antes intocáveis.

Na imagem a seguir (Figura 01), uma pintura de Pieter Brueghel datada do séc. XVI, pode-se realizar um exercício dos aportes da cultura ancestral reproduzidos na contemporaneidade. Ao nos depararmos com a obra, temos um dos primeiros registros da

paisagem reproduzida por um artista. Há de se considerar, contudo, que outras expressões artísticas possibilitam outros tipos de imersão na paisagem. A pintura abarca os preceitos teóricos de época (séc. XVI) em torno da paisagem por ela oferecer um certo processo visual e uma organização espacial codificada para as sensibilidades seiscentistas.

Para Jean-Marc Besse (2006), a paisagem sob o aspecto da pintura “é entendida como espaço subjetivo da existência, mais do que como vista abarcada por um sujeito” (p. 21). Originalmente correlaciona-se ao aspecto corográfico nos estudos da geografia, para uma leitura atualizada é preciso ampliar a importância da experiência do sujeito como fundamento essencial para o seu estudo. As representações legitimam um olhar particular sobre algum objeto mediada de experiências espaciais por parte de quem a observa.

Figura 1 - Hunters in the Snow (1565), de Pieter Brueghel⁵.



Fonte: *Kunsthistorisches Museum Wien* (Museu de História da Arte de Viena).

⁵ Disponível em: <http://www.khm.at/objektdb/detail/327/?offset=43&lv=list>. Acesso em 31 de janeiro de 2017.

2.2 ICONOGRAFIAS E QUADROS: A PAISAGEM COMO UMA EXTENSÃO ÓPTICA

A paisagem geográfica é interface entre os campos visual e mental do observador, portanto ela necessita da extensão ocular para a compreensão dos fenômenos observáveis. No elemento paisagístico existem fatores a ser considerados para uma análise profunda de suas circunscrições; signos, práticas simbólicas, elementos naturais, dentre outros, são perceptíveis nas paisagens humanas. Ao descrevê-las, o pesquisador necessita, primeiramente, sentir o espaço que o envolve para identificar, enumerar e interpretar os elementos presentes nele. Assim, a reprodução de imagens de lugares, povos e culturas propõe ao espectador da imagem, o desenvolvimento de ideias em torno daquele território. As maneiras de ler o espaço podem, em seguida, ser massificadas no seio de uma população.

Considerando as imagens de cartões-postais, vemos paisagens popularmente conhecidas no mundo e criamos uma breve noção do significado que a paisagem exerce sobre determinado território. É no processo visual que as primeiras sensações da experiência espacial são expressas. Ou seja, a imagem realiza o contato direto com a primeira natureza por parte do ser humano. Nota-se, então, que a paisagem é dotada de uma marca e uma matriz (BERQUE, 2004). Augustin Berque sugere tal premissa ao lançar-se na ideia em que a paisagem propõe algo e também motiva a algo. Desta maneira, nas palavras do autor, a paisagem na geografia cultural pode ser entendida:

É preciso compreender a paisagem de dois modos: por um lado, ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política etc.; e, por outro, ela é matriz, ou seja, determina, em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética, essa moral, essa política etc. (*Idem*, p.86).

O processo iconográfico da paisagem abre possibilidades diante da forma como ela é concebida. De que forma uma expressão em torno de uma determinada cena provoca diferentes sentimentos em torno daquele enquadramento? Isso pode ser explicado quando cogitamos o papel ideológico daquela paisagem, como afirma Berque; a paisagem inventaria o território, porém é originada da experiência óptica por parte de um sujeito. Diferentes sujeitos, oriundos de diferentes matrizes culturais, efetuarão distintas leituras da mesma marca espacial. Assim, explica-se boa parte da produção de mapas antigos que detinham diversos objetivos em sua elaboração. Podemos afirmar que a construção dos mapas antigos e artísticos não tinham apenas objetivos militares, mas o culto a lugares simbólicos, fruto do processo histórico de um

provoca o pesquisador em geografia a reconhecer sumariamente os aspectos dominantes ao seu objeto de pesquisa. Intrinsecamente, os aspectos materiais contidos no elemento paisagem são os referentes primários em sua descrição. Porém, no estudo geográfico da paisagem, a compreensão dos aspectos imateriais e simbólicos revela ao pesquisador, instâncias até então desapercibidas na observação da paisagem. Diante dessas instâncias percebemos como se formam os processos descritos na morfologia da paisagem. As vicissitudes dos processos simbólicos de um respectivo grupo social, como o simples hábito de escolher um determinado tipo de vestimenta, não só caracteriza a cultura de um povo, mas circunscreve as características culturais da comunidade na paisagem. Então, considerando o dizer de Cosgrove e Daniels: “A paisagem é um ponto de visão, uma imagem cultural que representa e estrutura nossa área em torno” (1988, p.63). Ou seja, é na paisagem que percebemos uma imagem da nossa área e compreendemos os processos espaciais de organização do território. Incorporamos, ainda, o pensamento do filósofo Jean-Marc Besse para ensaiar uma maior proximidade do conceito. Segundo ele, a paisagem seria, então:

[...] o produto das interações, combinações entre um conjunto de condições e de restrições naturais (geológicas, morfológicas, botânicas etc.) e um conjunto de realizações humanas, econômicas, sociais e culturais. São essas interações que, no tempo e no espaço, respondem pelas mudanças percebidas nas paisagens visíveis (BESSE, 2006, p.66).

É necessário, assim, compreender doravante que o papel do olho como catalisador das circularidades do processo ambiental e humano da paisagem geográfica torna a adequação do conceito, na pós-modernidade, de maneira mais lúcida e perene nos estudos geográficos. Dito isto, basta retomarmos as figuras 1 e 2 para atestarmos que o processo de leitura da paisagem não a torna somente enquadrada sobre antigos preceitos, mas como uma extensão óptica daquele que a observa quando temos tal inquirição proferida por Besse. Assim, mais do que ver a paisagem, é entendê-la como um texto.

A paisagem, como já mencionada, é uma extensão do olhar e também tem na pintura sua matriz histórica. A história da arte revela na pintura o surgimento dos primeiros traços da representação humana. Considera-se que a paisagem geográfica tenha tido na pintura a sua primeira representação mais próxima da realidade. A observação de paisagens através da pintura evoca a morfologia da paisagem saueriana, inventariada sob as bases do historicismo ambiental afirmada por Penn e Lukermann (2011), tradicionalmente referenciada na escola americana de geografia cultural. Com a renovação da geografia cultural, os instrumentos de

representação da sociedade tornam-se comumente usados nas pesquisas geográficas e integradas com outras áreas das ciências humanas.

A simples leitura dos quadros de pintura tornou-se uma complexa busca pelo que está nas entrelinhas da paisagem. Ao fazer uma simples analogia, poderíamos compreender a leitura da paisagem como um texto em um livro. As nuances textuais e linguísticas propiciadas pela produção textual de um livro, por exemplo, a fomentação de imagens por parte do imaginário construído pelo leitor produz um coeficiente da sua interação com a leitura. Assim também funciona com a paisagem! Digamos que um sujeito se depara com a pintura de um grande autor em uma galeria de arte e, durante o processo de observação desta obra, emite sensações diversas em relação ao quadro. Este (o observador), naturalmente, reproduz, a partir da sua experiência visual com a obra, os contrastes obtidos diante dela. Neste caso, digamos que esta obra é a representação de uma região onde estão contidos aspectos da paisagem desta área. E, por hora, o espectador da obra se depara não apenas com a expressão do autor, mas com uma significativa gama de valores superficialmente adquiridos com prévias ou profundas informações contidas sobre o quadro ou a região, assim como as partidas pelo autor. Ou seja, a relação complexada entre sujeito-imagem amplia ao contextualizarmos o termo paisagem. Além de perceber a paisagem como um texto, apontando as locações estrategicamente posicionadas, percebe-se as invisibilidades contidas na paisagem (BESSE, 2006).

As diversas maneiras de observar e interpretar a paisagem tornariam difícil a investigação do pesquisador na decifração deste elemento geográfico. Portanto, ao considerarmos as iconografias na paisagem geográfica, é necessária a utilização de alguns conceitos fundamentais para a investigação, tal como os processos metodológicos cabíveis ao estudo. Sendo assim, podemos perceber na paisagem cultural a forma como a retórica espacial remete ao imaginário coletivo e político do subconsciente de um grupo social, o qual vê refletidas suas existências sócio-territoriais em representações geográficas. Caio Maciel (2009) denomina esse tipo de pensamento como “metonímico às representações geográficas” (p. 33) quando diz:

[...] incitados a refletir e expressar a inserção do cotidiano em extensões espaciais mais vastas ou vice-versa, os sujeitos mobilizam uma razão retórica para comunicar com facilidade aquilo que percebem como mais evidente e importante. Enquanto se referem ao lugar, partem do radicalmente subjetivo, da consciência de si e até da corporeidade da existência; quando constroem paisagens, dialogam de preferência com aspectos culturais e políticos, recuperando uma memória coletiva, um arsenal de argumentos e um imaginário social corrente nos discursos da e sobre uma região (*idem*, p.33-34).

As iconografias produzidas sobre o espaço coadunam com o dizer de Caio Maciel, visto que tais representações evocam uma memória coletiva presente na identidade territorial de um grupo. Assim sendo, a paisagem não apenas materializa o olhar através da forma, mas provoca reflexões acerca deste. Daí, tal assertiva nos permite pensar, visualmente falando, sobre as paisagens e como tais recursos se estendem para além dos seus contornos. Falamos disso, ainda em Maciel, quando enxergamos algum elemento que corresponde, através da paisagem, ao processo histórico de uma cidade, por exemplo; sinais destas iconografias transitando invisivelmente no imaginário coletivo. Maciel (2009) também indica que

o processo metonímico indicaria a direção do pensamento metafórico acionado para tentar conferir coerência ao espaço vivido, imprimir-lhe uma fisionomia esperada, que seria ajustada na medida do maior conhecimento do território e de suas qualidades ambientais” (p.34).

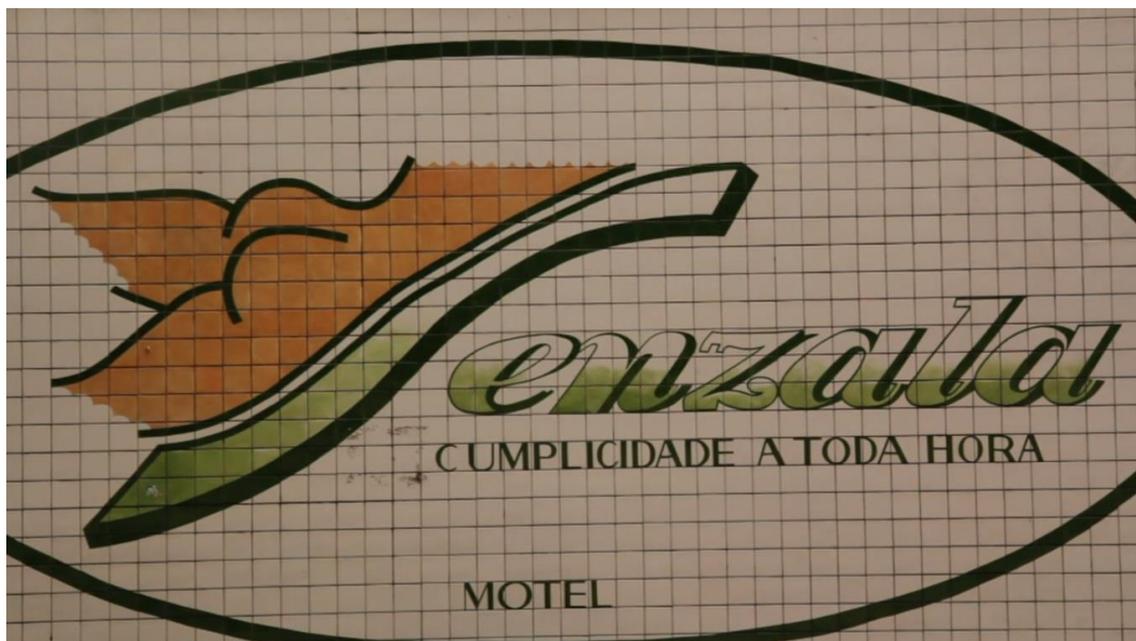
Manifestações visuais são comuns na contemporaneidade ao explorar a paisagem como objeto artístico. As produções audiovisuais, por exemplo, cada vez mais utilizam a paisagem como recurso artístico e estético na elaboração de suas tramas⁶. Uns, dizem que a paisagem de lugares é cenográfico e filma bem⁷. Outros dizem que a paisagem em lugares de arquitetura de gosto duvidoso fotografa bem. Percebe-se, aí, que há um gosto especial pela paisagem. A forma como o elemento paisagístico comunica e provoca quem a vê alude as metonímias geográficas presentes na paisagem. Visto isso, as produções audiovisuais se notam como expressões artísticas que suscitam e evocam o imaginário coletivo na conclamada pós-modernidade. Abaixo, para exemplificar tal papel da paisagem em obras artísticas, veremos um *frame* do filme Casa Forte⁸ (2013), do diretor Rodrigo Almeida (Figura 03).

⁶ Haja vista que a produção audiovisual brasileira, mais especificamente no nordeste brasileiro, tem a paisagem urbana dos grandes centros como objeto de recentes produções. Pernambuco, especificamente, é notado como grande centro produtor de filmes que trouxessem questões em torno da paisagem urbana e suas dissidências como elemento narrativo nas diversas tramas produzidas. Sobre a relação entre cinema e cidade, segue o link de entrevista com o cineasta Marcelo Pedroso ao blog da Fundação Joaquim Nabuco em janeiro de 2015. Link:http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=42163-marcelo-pedroso-essa-ideia-de-modernidade-sofre-um-atraso-do-meio-seculo&catid=993Anoticias. Acesso em 22 de janeiro de 2015.

⁷ Referência à fala do diretor pernambucano Kléber Mendonça Filho no making off do seu primeiro longa-metragem de ficção O Som ao Redor, lançado em 2012.

⁸ O *corpus* analítico deste trabalho fundamentou-se na curadoria e apreciação de filmes em formato de longa-metragem. No entanto, abriu-se a exceção para o curta “Casa Forte” por entendermos que a temática discutida no filme vai em encontro às premissas teóricas assumidas pelo trabalho.

Figura 3 - A senzala no filme “Casa Forte” (2013), do diretor Rodrigo Almeida.



Fonte: ALMEIDA, 2013.

O frame ratifica os apontamentos de Caio Maciel e às falas de produtores do setor audiovisual. Como visto, tal imagem traz à luz o nome de uma edificação que faz menção ao processo açucareiro no nordeste brasileiro, mais precisamente em Recife, Pernambuco. A imagem retirada do curta “Casa Forte”, que, como o próprio diretor afirmou:

não trata apenas de mais um filme sobre cidade. O que me chamou a atenção foi ver nas edificações do Recife, especialmente na zona norte, que os nomes dos prédios faziam menção ao período escravocrata da casa grande e da senzala. Então, ao fechar os planos com os nomes dos prédios percebeu que estas nomenclaturas agiam como metonímias na paisagem daquele lugar.⁹

Considerada tal citação, a retórica da paisagem provoca o subconsciente coletivo no que tange a compreensão do espaço daquele que habita até o momento em que a enxerga. Portanto, as iconografias presentes na paisagem cultural funcionam como um conjunto de crenças e atitudes carregada de significados pelas práticas sociais (WYLIE, 2007), dentre as quais pode ser incluído o ato de fazer e assistir filmes sobre um certo território, observar uma fotografia, etc. De acordo com o pensamento de Wylie, um discurso da paisagem em dado lugar e época vai permitir e endossar certas maneiras de comportamento, percepção, descrição e representação,

⁹ Descrição da fala do diretor Rodrigo Almeida sobre o filme “Casa Forte” em participação do debate na sessão do Cineclubes LECgeo em setembro de 2014 dentro da programação da 8ª SUA – Semana Universitária do Audiovisual, realizada na cidade do Recife.

ao mesmo tempo em que vai censurar ou prescrever outras maneiras de lidar com o espaço. As manifestações artísticas podem ser tomadas, por conseguinte, como discursos que tentam estabelecer e dialogar com paisagens culturalmente endossadas ou contestadas.

2.3 ARTES E GEOGRAFIA: DIÁLOGOS TEÓRICOS NO ESTUDO DA IMAGEM

Como é sabido, a relação entre o conhecimento científico e as artes não é recente. Desde os tempos mais remotos a arte contextualiza as ações humanas no espaço, seja numa simples escultura ou em um grafite em uma *medianera*¹⁰ de grandes cidades. Como lembrado, as ações humanas no espaço materializam-se nas paisagens culturais de cada região colaborando na formação da identidade cultural de um povo. As mediações artísticas no espaço coadunam com as interações entre homem e natureza. A natureza, ao dispor ao homem os recursos necessários para seu desenvolvimento, propiciou também as impressões deste com o espaço. As formas de habitar, caçar, alimentar, dentre outras, foram impressas no espaço como expressão de sociabilidade entre o ser humano e a natureza, surgindo, todavia, as vilas, cidades e as metrópoles.

As aproximações entre ciência e arte possibilitaram diversos estudos por parte das ciências humanas com o decorrer dos tempos. Com a expansão do capitalismo, da Guerra Fria, dos regimes ditatoriais na América do Sul, uma eclosão de manifestações surgiu causando a quebra de paradigmas no pensamento científico; haja vista as vanguardas artísticas e as renovações no campo do conhecimento científico. Por exemplo, por volta da década de 1970, com a renovação científica, a geografia cultural renova suas matrizes epistemológicas e desvenda os caminhos para o seu desenvolvimento (CORRÊA & ROZENDAHL, 2007), assim como a *nouvelle vague*, no campo cinematográfico, revela novas diretrizes nos padrões estéticos do cinema.

Contudo, esta relação intrínseca entre essas duas formas de expressão revela espacialidades ainda pouco exploradas. É notável que a contribuição da geografia em torno de manifestações artísticas tenha crescido apenas no período da geografia cultural renovada, porém com significativa contribuição teórica. Jean-Marce Besse (2006) realiza em cima do objeto artístico, a pintura, estudos sobre a paisagem em alguns dos seus artigos da referida obra. Os geógrafos Cássia Pernambuco (SILVA, 2010) e Pedro Maia Filho (2008; 2011) trazem à luz

¹⁰ *Medianera* é o termo utilizado para as grandes paredes sem janelas dos edifícios, também são chamadas de paredes cegas.

a relação entre geografia e cinema a partir do imaginário do semiárido nordestino. Panitz (2010) nos leva a uma leitura em torno das representações de músicos platinos no sul brasileiro e trata, por fim, de uma geografia da música. Ainda, temos no escrito monográfico de David Tavares Barbosa (2011) as reverberações em torno das políticas públicas pelo movimento *manguebeat*. Dentre outros, vale considerar a coletânea de textos da coleção Geografia Cultural, organizado pelos professores Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (2005; 2007; 2009). Ainda, é salutar lembrar a produção do LECgeo¹¹, sob organização do professor Caio Maciel (2009) juntamente com os professores Claudio Ubiratan Gonçalves e Monica Cox Pereira (2012) onde consideram as manifestações artísticas como ações da cultura no espaço urbano e agrário. E, também, as colaborações de Paulo César da Costa Gomes (GOMES; GÓIS, 2008), Maria Helena Braz e Vaz da Costa (2002; 2005), são de fundamental profundidade para o campo em plena exploração.

Assim, é notável que os apontamentos que relacionam manifestações artísticas com a geografia não são poucos. No entanto, é um campo que ainda necessita ser debruçado e estudado por parte dos geógrafos certa vez que, com o advento da pós-modernidade, as identidades culturais cada vez mais possuem inúmeras conexões com o global e o local, tornando ainda mais árduo o processo de investigação. Diante de tais indagações, um importante levantamento sobre as formas possíveis de perceber a relevância do objeto artístico carece de uma análise geográfica.

Justificado, notemos que alguns percursos chamam a atenção dos pesquisadores no que se refere ao papel da obra de arte na sociedade. Com a modernidade em curso, em meados do séc. XIX, a reprodução da obra de arte não apenas ganha a atenção dos pesquisadores, mas surge como um aparato político e ideológico para a condução das massas (BENJAMIN, 2012). A implantação de um modo de vida moderno caracterizou-se nos grandes centros (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), e teve a obra de arte como elemento fundamental para a expansão do modelo. Lembremos que até a década de 30 do século XIX tínhamos a pintura como principal dispositivo de representação da sociedade. Mesmo assim, o acesso a tecnologias ainda era bastante restrito e dificultava a representação em massa da obra de arte. O advento da fotografia possibilitou a observação do registro de imagens fiéis à realidade e condicionou uma significativa mudança de comportamento na sociedade. Com ela, os primeiros registros da modernidade foram publicados para a sociedade e sua repercussão confrontava os sujeitos que por seu intermédio se viam em cena. Com a evolução dos instrumentos fotográficos somado

¹¹ LECgeo – Laboratório de Estudos sobre Espaço, Cultura e Política, localizado no departamento de geografia da UFPE – Universidade Federal de Pernambuco, na cidade do Recife.

aos experimentos na produção de imagens em movimento, o cinema viria nos confins do ano de 1895 causar impacto profundo nas formas de perceber a imagem. Não sendo apenas no ato de ver o mundo pelas telas que refletimos sobre o espaço; deve-se considerar também a intencionalidade dos produtores da imagem. Portanto, é necessário considerar aquilo que o autor da referida película fez calcado em sua vasta gama de valores disponíveis na cultura a que pertence (BERDOULAY,2013).

Tentamos compreender a relevância da geografia nesse diálogo entre ciência e arte, mais precisamente entre geografia e representações artísticas. Para isso, faz-se necessário expandirmos os horizontes teóricos na geografia ao buscar apontamentos provindos de outros campos das ciências humanas. Por exemplo, os estudos de história da arte nos permitem indagar como o processo artístico intercede na formação das cidades. Giulio Carlo Argan, historiador da arte, traz em seu importante trabalho “História da arte como história da cidade” (1998), o processo da reconstrução de Roma no período pós II Guerra Mundial. Uma cidade onde se transpira arte com suas estátuas, pinturas e demais fotogenias presentes em sua paisagem. Ademais, o exemplo da reconstrução da capital italiana também é evidenciado na produção de cinema italiana, cujo período eclodiu o neo-realismo italiano¹², com uma forte presença da cidade na construção narrativa das obras. Para maior entendimento sobre a construção da cidade a partir da obra de arte, segue a figura abaixo.

Figura 4 - “Roma, Cidade Aberta” (1945), do diretor Roberto Rossellini.



¹² Para aprofundamento sobre o movimento ler FABRIS (1994).

Como vimos na imagem, o papel exercido pela arte na formação do espaço é fundamental para compreender aspectos do imaginário urbano. A partir da concepção da obra, o autor carrega consigo uma gama de valores disponíveis em sua cultura que servem como referências na elaboração do objeto artístico. No caso de uma leitura sobre a paisagem promovida por dispositivos como a pintura, a fotografia ou o cinema, por exemplo, faz-se pertinente observar os padrões de intenção inerentes a obra (BAXANDALL, 2006). Em justaposição, como afirma Jorge Luiz Barbosa: “...podemos inferir que a Arte possui uma importante dimensão histórica de leitura do espaço socialmente produzido e se traduz como um instrumento de percepção e reconhecimento da realidade” (2000, p.69-70). Ou seja, a construção artística está vinculada diretamente com os modos de vida da cidade, produzindo, então, negações aos padrões até então estabelecidos.

Ainda em Barbosa (2000), a obra de arte permite a liberação dos sentidos. A extensão de cada sentido humano é transcendida para uma concepção além do cosmos. Libera-se aí, toda a racionalidade contida e dar-se-á um intenso jogo de simbologias e imaginações da mente humana. Pode-se afirmar que tais grafias produzidas no espaço cartografam, mimeticamente, paisagens até então não percebidas pela racionalidade científica. Contudo, novas tendências e padrões estéticos são criados e reproduzidos pelos meios de comunicação que asseguram uma nova apreensão da realidade, aliada a outros padrões até então já existentes. Barbosa (2000, p.70) nos lembra o papel da obra de arte:

A obra de arte pode ser uma interrogação da vida e da história e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de resposta. Mais do que um segredo da criação subjetiva ou pura expressão da sensibilidade humana é a arte capaz de apresentar um lado ignorado ou mesmo esquecido do mundo habitado pelos homens. Inventar uma nova linguagem para desvelar uma realidade nem sempre clara ou, quase sempre oculta, o papel do artista.

Visto isso, a liberdade autônoma da obra de arte, cabe a nós, geógrafos, refletirmos sobre a paisagem e o que a entorna. A organização do espaço, como bem nos lembra Argan e Barbosa, promovida pela história da arte seguida de suas concepções estéticas, colabora para uma geografia das artes, ramificada em diversas expressões. A relação do homem com o lugar, como bem lembra Tuan (2012), pode sugerir um caminho para a compreensão teórica em torno do objeto artístico no plano cartesiano da ciência. Porém, a dimensão cosmológica da obra de arte propicia antes de mais nada, uma geografia do ser. Geografias que começam a ser descobertas a partir da compreensão da cultura como elemento substancial na organização do espaço.

A geografia é uma ciência visual. Como é sabido, ela dispõe de recursos sensoriais no processo ontológico de percepção do espaço. Assim, a disposição dos sentidos enquanto instrumento de coleta de dados na pesquisa científica é uma constante nos estudos de imagem, e na geografia, imprescindível. Nos estudos de geografia a imagem ganha notoriedade por materializar processos e tensões contidos na organização do espaço e tem na paisagem seu principal delimitador. Como já mencionado, a paisagem pode ser considerada uma extensão óptica do ser aliado a um conjunto de fatores disponíveis no seu ambiente natural. A par de tais premissas, a paisagem toma o centro dos debates nos estudos culturais em geografia.

Além dos mais diversos estudos puramente geográficos que se utilizam da imagem como elemento essencial na observação do espaço, a geografia ainda se apoia nos estudos culturais para uma apreensão da denominação de imagem. E por ter semântica bastante diversa, a imagem não produz um significado concreto, mas parte de diversas concepções. Utilizando o pensamento de Joly (2009), entendemos que a imagem:

[...] indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece (p.13).

Entendemos que a imagem se torna compreensível quando há a troca de códigos, assim como um texto, entre o emissor e o receptor. Portanto, um processo de comunicação. Dessa maneira, a produção de imagens é pautada por diversas variações na estrutura e exige grande esforço por parte daquele que a decodifica. No dizer de Joly, segundo a imagem, sempre há uma indicação de algo que não é tangível, mas permeia nas fruições estéticas do gerador da imagem, assim como aquele que a identifica os canais impressos na observação.

O processo imagético corresponde as significações no espaço onde a imagem é produzida, calcada de atributos simbólicos promovidas por dispositivos sensoriais (som, cor, textura) percepções do espaço que, em alguns momentos, é diluído pelo observador, fruto da reprodução intensa do espaço. A percepção do espaço enquanto imagem, assim, transcorre diante da extensão dos sentidos como afirma Aumont (2008, p. 37):

É de propósito que não digo aqui “percepção visual” do espaço: de fato, o sistema visual não possui órgão especializado na percepção de distâncias, e a percepção do espaço quase nunca será, no dia-a-dia, apenas visual. A ideia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo. O conceito de espaço é pois tanto de origem tátil e cinésica quanto visual.

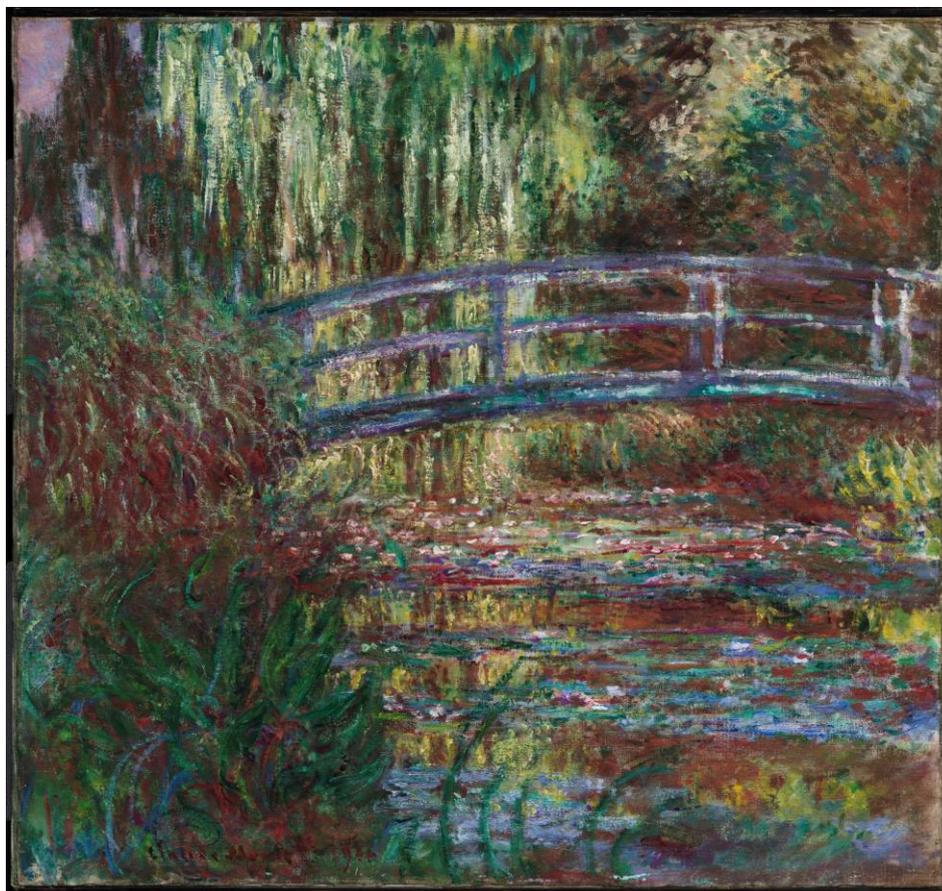
Os estudos geográficos se apropriam desta característica explicitada por ambos os autores. Considera-se, aqui, os estudos de paisagem onde o papel ideológico das representações articula/legitima impressões sobre determinados lugares. Podemos considerar, por exemplo, lugares que outrora foram fruto de inspirações de algum artista e que se estabeleceram como uma marca sobre o lugar. Tomemos o exemplo do pintor Claude Monet, que adquiriu um terreno com um lago perto de sua propriedade em Giverny com a intenção de produzir algo que desse prazer aos olhos. Assim, produziu dezoito telas partidas de um ponto de vista da madeira sobre o lago e imprimiu sobre aquele espaço um lugar de contemplação da natureza, usualmente frequentado por amantes das artes, turistas, curiosos e utilizado como local para gravação de filmes, por exemplo.

Na leitura de imagens, alguns componentes são importantes para a apreciação no estudo geográfico. Um deles é o ponto de vista; como a posição do autor da imagem exprime sua leitura e intencionalidade com tal proposição? Isto, averigua-se o papel ideológico contido na imagem. Michael Baxandall (2006), historiador da arte, adverte que existem padrões de intenção na produção de imagens. Uma imagem não é produzida somente com vias de entretenimento ou formatação de um respectivo lugar, mas possui uma ligação com o contexto, um fator cultural. Ainda, a descrição de uma imagem, de acordo com Baxandall, parte de diversas correntes de pensamento. Em outras palavras, o quadro é percebido inicialmente a partir da descrição aferida por ela, que é somada a outras já feitas que compõem um maior plano explicativo em volta deste. Portanto, a imagem é contida de diversas interpretações que compõem um sistema complexo de significância, uma vez que parte do pressuposto das percepções tidas sobre o produto imagético são produzidas sob as abstrações do sujeito. Assim, a imagem reproduzida possui para cada indivíduo elementos que apenas o inconsciente absorve na atividade cerebral onde, posteriormente, é empregada no uso do espaço.

Na geografia cultural, o uso das imagens como ferramenta didática no processo de pesquisa é bastante comum. Porém, o uso devido destas reforça ou conduz um discurso promovido por quem pesquisa. Paulo César da Costa Gomes e Letícia Ribeiro (2012; 2013) asseveram o uso comum das imagens na pesquisa geográfica com a intenção de elucidar a percepção e a compreensão de mundo. Para isso, dois casos são citados pelos autores na aplicação metodológica do uso de imagens: a experiência empírica nas cidades do Recife e Rio de Janeiro, respectivamente. Gomes (2008) afirma, através do conceito de cenário, o papel da imagem na geografia. O emprego de tal conceito serve como “instrumento para desvendar o conjunto de figurações espaciais e suas relações com o enredo ou a trama, ou seja, a própria

estrutura narrativa” (p. 204), não se abstendo da análise sobre vida social cotidiana, por esta integrar outro conjunto de significados que são resultados de uma cultura presente no processo histórico da cidade, permitindo uma pesquisa mais profunda dos enredos propiciados no estudo da paisagem. É salutar que o emprego de tal conceito se aplica, segundo o autor, a escolhas do que sugere o termo “imagem”. Para o autor, neste caso, imagens são “produtos exclusivamente visuais¹³” (p.191), circunstanciadas diante da cena pública. De todo modo, sob esta perspectiva, as imagens ganham o parâmetro material do seu substrato iconográfico, sem levar em conta as dimensões orgânicas contidas por trás das imagens “visíveis” da cena.

Figura 5 - The Water Lily Pond (1900), de Claude Monet¹⁴.



Fonte: Museum of Fine Arts Boston.

¹³ O autor afirma que para o desenvolvimento de tal premissa se fez necessário a escolha de uma perspectiva sobre o uso de imagens na geografia. Continua, ao afirmar que tal propositiva surgiu a partir da experiência com o espaço público em sua dimensão material, associando a organização do espaço com a publicidade na impressão de uma representação da vida urbana na modernidade. A segunda, foi ver em outros espaços públicos uma “parasitária” expressão de vida na cena pública, tomando, assim, o monopólio das ações humanas e da simbologia do espaço. Ainda, o referido autor afirma que também existem outros caminhos para o estudo da relação de imagens com a geografia como as relações com memória, imagens sonoras, etc (p. 191).

¹⁴ A obra “The water lily pond”, de 1900, do pintor Claude Monet pode ser acessada no site do Museum of Fine Arts Boston. Link de acesso: <https://www.mfa.org/collections/object/download/50928>. Acesso: 31/01/2017.

Ao levarmos em conta tal premissa, enxergamos que esta diretriz possui um campo rico de investigação por esta conceber, ainda, insurgências até então desprovidas de atenção na cena. Por isso, credita-se que tal conceito evolui sistematicamente com o que Besse (2006) promove em seu debate acerca da paisagem, ao acreditar que a paisagem “não se reduz a uma representação, a um mecanismo de projeção subjetiva e cultural” (p.64). E ainda, “o conceito de paisagem não é unicamente uma *vista*, é antes um *território* ou um *sítio*. Mesmo que este sítio ou este território sejam visíveis, seu ser não se reduz à sua visibilidade” (p.64). Ou seja, a imagem não ganha apenas o caráter de representação, mas uma significância mais profunda. Todavia, é no espaço de representação que tais embricamentos surgem diante da investigação.

Por outro lado, nota-se que ao conjugarmos ambos posicionamentos da relação entre imagem e geografia, temos a possibilidade de justapô-los de modo que tenhamos uma leitura adequada e avançada da relação entre imagem e geografia, a fim de escrutir as tramas narrativas que cada posição óptica sobre a paisagem reproduz no espaço. E ao utilizá-las na forma mais pertinente ao objeto de estudo, revela-se uma potencial evolução na forma de pensar o uso de imagens na geografia.

Outra importante constatação é em relação aos procedimentos metodológicos na pesquisa de imagens. Peter Loizos (2002), afirma que “a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro mais poderosos das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais” (p.137). A imagem evidencia uma construção por parte do espectador que ao consumi-la, partido de suas experiências espaciais e estéticas, absorve aliado ao contexto histórico em voga. Por isso, o uso de imagens nas ciências humanas é cada vez mais comum e tem no seu uso uma maneira de evidenciar discursos ou teses sobre algo. “No Ocidente, nossa percepção é hoje antes de tudo visual/espacial, nossa relação com o mundo é eminentemente visual. É a visão o sentido que o senso comum privilegia como órgão do conhecimento” (CAIUBY NOVAES, 2009, p.36).

Como visto, vivemos num universo inteiramente visual. A internet, sites de vídeos, redes sociais, aplicativos, etc., surgem como ferramentas importantes no processo empírico de investigação de imagens devido a instantaneidade da sociedade. Grandes marcos na história recente da humanidade são instantaneamente divulgados em escala global e propiciam uma rede de opiniões. O mesmo ocorre com os vídeos caseiros; uma simples ideia, da trágica a mais cômica, ganha repercussão notória. Então, com tamanha diversidade de imagens disponíveis no universo virtual, como o geógrafo se apropria dessa variação contínua?

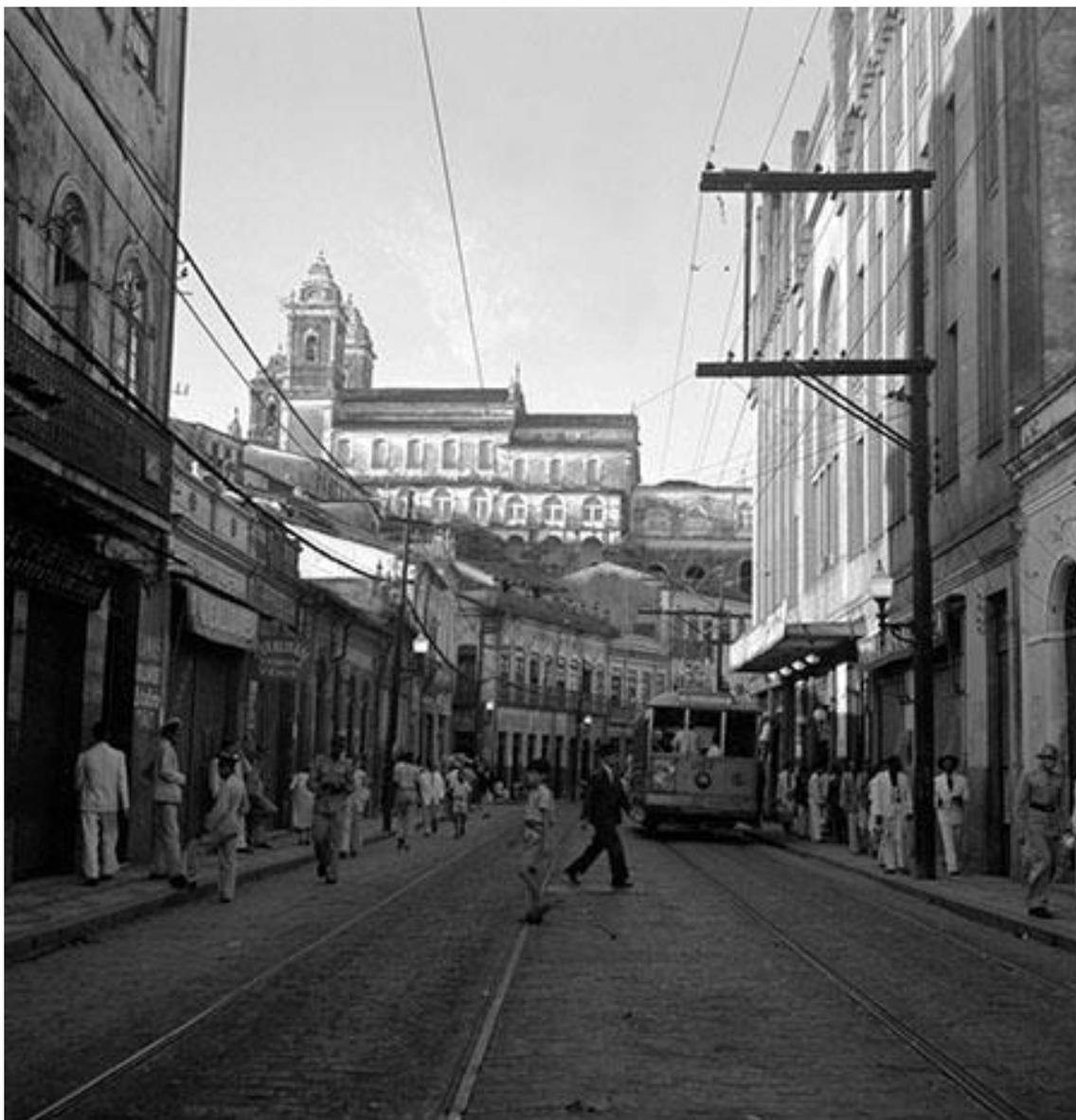
A resposta parte da estrutura de trabalho definida pelo pesquisador. Quais são os critérios adotados para uma investigação por imagens? Quais as apropriações das imagens

escolhidas? Elas respondem todas as perguntas? No processo da escolha de imagens durante a elaboração do trabalho em geografia é importante preservar as fontes e seu referencial textual. Os homens sempre usaram as imagens para dar forma aos seus conceitos de realidade (COLLIER Jr., 1973), e não apenas molduram um pensamento, mas são providas de influências e referências que os entorna em sua concepção. Daí faz-se importante o cuidado com a escolha destas. Um exemplo tomado é relacionar reproduções imagéticas entre a pintura e fotografia em torno da cidade de Salvador, Bahia, com representações feitas por artistas estrangeiros que estabeleceram uma relação de lugar com a cidade. O fotógrafo, etnólogo e antropólogo Pierre Verger, expressa em suas imagens aspectos de diversas culturas do mundo, sobretudo a do estado da Bahia (Figura 06). Por outro lado, temos na obra do artista plástico Héctor Carybé uma intensa relação com a Bahia (Figura 07). Associando ambas perspectivas, podemos desvendar geografias nas imagens produzidas pelo olhar dos sujeitos, estrangeiros, a partir da relação de experiência espacial por cada um deles. Para tanto, a exemplificação da assertiva só é correspondida através da representação visual dos dois autores conforme fora aqui apresentada.

Veremos nas figuras 6 e 7, a representação da Bahia pelos autores citados demarcam uma relação afetiva com o lugar. A escolha do ângulo, do foco, da cor, do traçado, dentre outros, configura um uso do espaço muito significativo por parte das obras. Assim sendo, o uso de imagens na geografia ganha um caráter construtivo na produção acadêmica, e não somente ilustrativo. As imagens ultrapassam a instância meramente visual, torna-se um instrumento abstrato de compreensão do espaço.

Dito isto, é possível notar nas formas representativas do espaço perspectivas diversas em volta do olhar sobre a paisagem, que evocam ou instigam leituras complexas em torno dela. As formas simbólicas contidas nas imagens coadunam com o processo de concepção de cada imagem capturada, afirmando, assim, a paisagem como uma extensão óptica. Então, com as expressões artísticas, o conhecimento científico pautava novos caminhos para além do pensamento estruturado pelo racionalismo e adentra o universo do improvável, do indelével, do ainda não desvendado. Tendo neste universo, variantes propiciadas ao estudo do ser e de sua extensão enquanto reproduzidor do espaço. Portanto, a geografia cultural assume com considerável aporte teórico elementos que contribuem para o estudo das representações do espaço. Como visto até aqui, as expressões visuais não apenas configuram uma ação no espaço, mas aplicam suas marcas na reprodução do espaço geográfico protagonizada pelas tensões políticas, econômicas e culturais da sociedade.

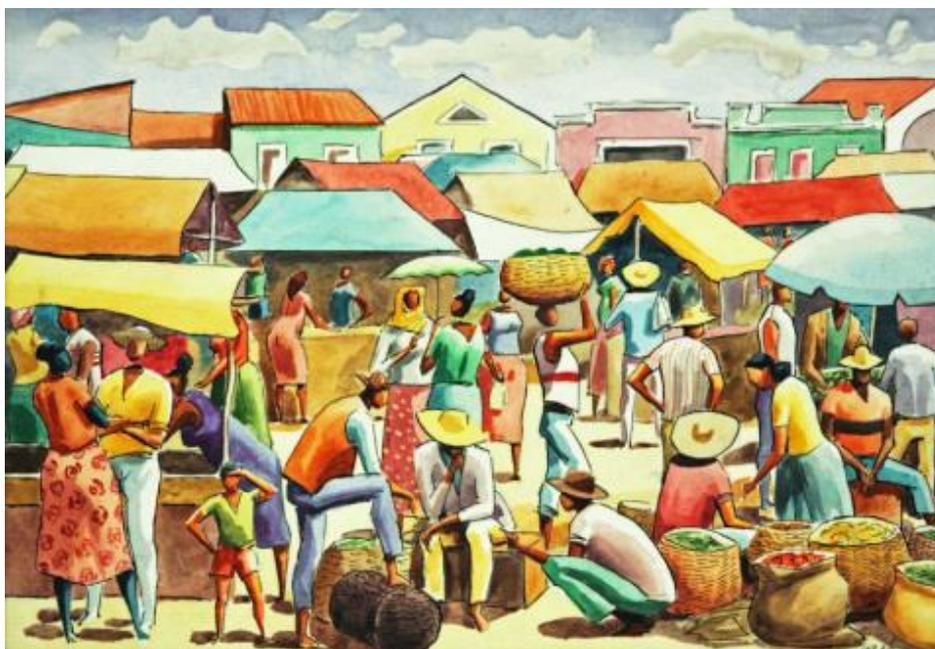
Figura 6 - *Centreville*, Salvador, Brasil (1946-1950), de Pierre Verger¹⁵.



Fonte: Fundação Pierre Verger.

¹⁵ A fotografia faz parte do portfólio “Retratos da Bahia”, produzidos na segunda metade dos anos 1940, que está disponível no site da Fundação Pierre Verger. Link da fotografia: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/retratos-da-bahia.html>. Acesso: 22/01/2017.

Figura 7 - Quadro de Héctor Carybé¹⁶.



Fonte: Pinterest.

¹⁶ Carybé teve como grande marca de sua carreira a representação iconográfica dos escritos de Jorge Amado sobre a Bahia. O difícil acesso a informações sobre os quadros do artista (título dos quadros, ano de lançamento) impossibilitou uma maior precisão nas informações da obra. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/322640760787690227/>. Acesso: 22/01/2017.

3 GEOGRAFIA E CINEMA: INTERPRETAÇÕES FÍLMICAS DA CIDADE

3.1 QUANDO A GEOGRAFIA SE FAZ FILME: APREENSÕES DE UM CINEMATÓGRAFO

O cinema é uma das grandes expressões humanas da modernidade. Nascido na época da segunda grande revolução industrial, o cinema permitiu, a partir de suas primeiras imagens, a documentação visual dos modos de vida das sociedades urbanas do final do séc. XIX e começo do séc. XX. Em meados do séc. XIX, o surgimento da fotografia possibilitou a observação e registro de imagens fiéis à realidade. Com ela, inicialmente, os primeiros registros da modernidade foram publicados para a sociedade e sua repercussão confrontava os sujeitos que por seu intermédio se viam. Em seguida, o cinema nasce em face ao modo de vida moderno (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), período de grande urbanização nas principais cidades do mundo e o surgimento de um modo de vida moderno.

Com a evolução tecnológica, as imagens em movimento provocaram impactos sensoriais na sociedade que ainda se adaptava a novas formas de comportamento, estimulando novas formas de comunicação e representação da sociedade. Conseqüentemente, inúmeras foram as colaborações das artes sobre a compreensão dos centros urbanos durante o séc. XX e limiar do séc. XXI, não apenas com caráter documental, mas ficcional. Podemos asseverar que os dois gêneros possuem um caráter autoral. Não é apenas no ato de filmar que podemos observar o mundo visto pelas telas; podemos partir daquilo que o autor da observação faz, calcado de sua vasta gama de valores disponíveis em sua cultura (BERDOULAY, 2012). Tentaremos compreender a relevância da geografia nesse diálogo entre ciência e arte, mais precisamente entre geografia x cinema.

Por quê a geografia e o cinema? Nos deparamos com contribuições na geografia tendo a sétima arte como instrumento de análise do espaço e, ainda, da paisagem. Alguns trabalhos monográficos, dissertações e teses, artigos e capítulos de livros voltados a geografia já utilizaram o cinema como objeto de estudo geográfico. Trabalhos como o de Maia Filho (2008), Oliveira Júnior (2012), Aitken e Dixon (2007), além do projeto Cenas Urbanas¹⁷, realizado numa parceria entre o geógrafo Paulo César da Costa Gomes e a cineasta Kátia Augusta Maciel (2012). Fazemos, também, menção a importante contribuição de Maria Helena Braga e Vaz da

¹⁷ O projeto “Cenas da Vida Urbana - Espaço Público e Cidadania” (2012) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) comportou cinco curtas-metragens: 1. Espaço público, lugar do cidadão; 2. A natureza na cidade; 3. Ordem e desordem; 4. Ver e ser visto; 5. Diversão e arte.

Costa (2002; 2005; 2011), por entendermos que o debate em torno dos espaços de representação do cinema necessita de métodos e teorias apropriadas para o seu uso.

Portanto, o cinema ultrapassa a esfera dos espaços de representação. Ademais, permite ao geógrafo imergir em espaços onde a subjetividade impera sobre os meios de produção, outrora pensado fenomenologicamente. Para isso, a construção de trabalhos que tragam à luz as perspectivas dos estudos culturais na geografia revela ao pesquisador novos caminhos na geografia cultural renovada. O uso de imagens pela geografia, especialmente no cinema, mapeia paisagens, modos de vida e estéticas ainda não pensadas sob o viés geográfico. A diversidade propiciada pelos estudos geográficos sobre o cinema demonstra que ainda há muito a se investigar neste universo da geografia, que já tem interessante consistência teórica, obtendo interessantes caminhos que até pouco eram desconhecidos.

Os caminhos até então enaltecidos serão colocados defronte ao pensamento de outros campos das ciências humanas. Isso justifica-se pelo fato de que, pelos caminhos até então descobertos pela geografia, sem o auxílio das outras áreas do conhecimento, esgotaríamos sua extensa e complexa gama de possibilidades de investigação seguindo suas bases epistêmicas. Desse modo, explorações partidas das diversas áreas do conhecimento humano serão grafadas sob o ponto de vista geográfico na pretensão de descobrirmos os esquemas de leituras fílmicas do espaço na pós-modernidade, propondo, então, geografias do cinema. Geografias estas que permeiam os modos de ver, sentir e reproduzir o espaço geográfico na contemporaneidade ao identificarmos territórios, paisagens e fronteiras que ramificam as identidades culturais e causam tensões, conflitos e encontros de novas perspectivas no conhecimento.

A geografia e o cinema possuem em comum o exercício dos sentidos. No caso da geografia, todos os sentidos humanos são importantes na leitura do objeto de pesquisa. Com o cinema, a reprodução de imagem e som impacta diretamente na visão e audição, não esquecendo dos demais sentidos. Devido a esta coincidência, ambas as áreas se comunicam frequentemente em produções cinematográficas e trabalhos geográficos. Outro fato importante a ser lembrado é o uso de um conceito comum as duas áreas: o conceito de espaço.

O cinema, seja ele autoral ou comercial, têm no espaço objeto fundamental para construção de narrativas. O espaço no cinema é onde se materializam as imagens no filme através de cenas. Ou seja, sem o espaço, o cinema não existiria. Além do mais, o espaço físico, este que é ocupado pelas ações na produção fílmica, envolve diversos processos na elaboração da obra: da escolha do local de gravação a marcação do cenário na constituição da obra. Assim, com a produção da obra, outro espaço é concebido na obra fílmica; o espaço de representação. Lembremos que o espaço de representação é gerado na intersecção entre autor e processo

artístico. Ou seja, é no processo de criação que as escolhas são definidas na obra cinematográfica.

A geografia cultural, em seu processo de renovação, percebeu nas representações visuais novas formas de ler e perceber o espaço. Diante disso, a paisagem geográfica é a maior contemplada por esses estudos e tem, por exemplo, nas monografias dos geógrafos Cássia Pernambuco (SILVA, 2011) e Pedro Paulo Pinto Maia Filho (2008), estudos sobre as representações do semiárido nordestino na paisagem a partir de duas perspectivas: as representações literária e cinematográfica. Outros levantamentos foram realizados até hoje, como a contribuição de Maria Helena B. V. da Costa (2011), que equaciona a realidade das imagens e dos lugares geográficos na obra fílmica. Esta autora afirma que o filme não deve ser considerado como uma representação, por possuir elementos que não pertencem ao “real”; por isso não representa uma realidade mimética do espaço vivido, mas um ponto de vista no qual as paisagens transcendem o espaço cinematográfico e emergem ao imaginário social através de paisagens construídas imageticamente.

Ainda, Costa nos lembra sobre o papel do filme como um dispositivo linguístico e sensorial que não deve ser considerado como instrumento de realidade:

Partindo do princípio que filme não é representação, o objeto fílmico pode ser pensado em relação a sua independência do objeto real no sentido de ser considerado apto até mesmo de assumir o lugar do objeto – substituí-lo em nossa mente através do processo da visão, da imagem fílmica que se apresenta em frente ao nosso olho talvez respondendo àquele desejo íntimo de poder viver uma realidade fílmica (COSTA, 2011, p. 45).

Como visto, o papel da obra cinematográfica na geografia proporciona ao espectador a produção de uma série de signos e paisagens até então não percebidas no espaço real. É salutar lembrar que a produção cinematográfica consiste numa série de processos que envolve o modo de produção à aplicação dos recursos orçados na obra, tendo, então, uma complexa divisão de métodos e aplicações das técnicas no processo de construção da obra. Em resumo, fazemos um paralelo entre a produção hollywoodiana e a produção de cinema brasileira, mais especificamente no setor da produção alternativa tupiniquim. No caso norte-americano, inúmeras são as produtoras e estúdios de produção de cinema, o que proporciona a construção de paisagens de diversos lugares com as técnicas e padrões estéticos propostos por este mercado. Assim, a constituição de lugares imagéticos próximos da realidade geográfica destes

proporciona ao espectador experiência sinestésicas, atribuídas pela imagem e som as quais não foram percebidas nos lugares das experiências reais¹⁸.

Por outro lado, temos a produção brasileira dividida em duas frentes: uma é a corporativista, financiada por grandes empresas de comunicação, que não é o objetivo deste trabalho estudá-las, e a produção paralela a esta, financiada em sua maior parte por meio de editais públicos e apoios institucionais de algumas empresas privadas. Com este campo de produção, é notável o uso de lugares reais como locações, uma vez que a produção de cenários em estúdios encarece a produção, em tomadas externas destes filmes. Por isso, observamos como as produções do circuito alternativo do mercado brasileiro utilizam-se de espaços reais na construção de paisagens e cenários alocando à corporeidade dos personagens novos sentidos e significações, que cabe a subjetividade do espectador captá-las na rede de associações semióticas que a obra fílmica profere. Pode-se afirmar que tal relação de reconhecimento ou imposição destes cenários propiciam a elaboração de paisagens imaginárias ou maquetes culturais.

A constituição de paisagens na obra cinematográfica, portanto, é como um inventário do espaço feito pelo filme. A medida que o cinema comprime temporalmente e espacialmente os lugares, a paisagem cinematográfica reproduz maneiras de ver, consumir e reproduzir espaços calcadas nas experiências individuais dos espectadores. Todavia, as paisagens cinematográficas não possuem neutralidade, mas uma posição política e ideológica sobre o espaço, como nos diz Hopkins (2009):

A paisagem cinematográfica não é um lugar neutro de entretenimento, nem uma documentação objetiva ou espelho do "real", mas sim uma criação cultural ideologicamente impregnada, pela qual sentidos de lugar e de sociedade são feitos, legitimados, contestados e ocultados. Intervir na produção e no consumo da paisagem cinematográfica nos possibilitará questionar o poder e a ideologia da representação e a política e os problemas de interpretação. Mais importante ainda, contribuirá na tarefa mais ampla de mapear a geografia social, espacial e política do cinema (p.60).

Leituras geográficas são constantes. Recordando algumas linhas acima, trabalhos que remetem a representações de lugares cinematográficos constituídos de ideologia em seu imaginário. Por exemplo, o uso da luz estourada na fotografia em “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira

¹⁸ Esse tipo de experiência proporcionada pelo cinema nos lembra de lugares que permeiam o imaginário social como Nova York, Londres, São Paulo, Rio de Janeiro, dentre outras nas produções fílmicas. Por exemplo, como não relacionar a favela à cidade do Rio de Janeiro quando vimos em um curto período de tempo uma série de filmes cuja temática é envolta pela periferia carioca? Parte dos filmes de Wood Allen localizados em Nova York proporciona uma ideia sob este lugar a partir das inspirações do autor e a forma como ele mesmo se relaciona com o lugar somado a tomada de lugares marcantes no imaginário da cidade (COSTA, 2005).

dos Santos, condiciona o espectador a gerar uma imagem em torno da seca guiada pelos quadros visíveis no filme (SILVA, 2011). Mesmo com uma distância temporal em relação à contemporaneidade, fazemos uso do dizer de Costa (2011) quando afirma que “o desejo contemporâneo (contido) por um real que pudesse se assemelhar cada vez mais fortemente às realidades apresentadas nos filmes não é uma fantasia, alucinação ou impressão em fundamento” (p.44). Sabemos, também, que tal escolha feita pelo diretor e o diretor de fotografia parte de uma proposta estética, influenciada pelo neorealismo italiano, abarcada de suas interpretações sobre a obra literária e, também, da intencionalidade autoral. Consequentemente, tal padrão de intenção provoca no espectador direcionamentos à sua experiência espacial, gerando novas referências simbólicas sobre a paisagem vista.

Figura 8 - “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos.



Fonte: SANTOS, 1963.

No produto cinematográfico, são expostos padrões de intenção na elaboração dos enquadramentos, como bem disserta Baxandall (2006) à respeito da obra de arte. Baxandall enumera três categorias para a explicação dos quadros: a primeira, designa os efeitos de um quadro no observador; o despertar de emoções, por exemplo. A segunda seria o ato da comparação, presente constantemente por meio de metáforas. Esta via alude a comparação entre as formas e texturas impressas na obra com a realidade. A terceira, descreve o efeito do quadro sobre o observador. Leva em conta as inferências sobre a ação ou o processo que poderia ter levado o quadro a ser como é (p.38); as influências teóricas e estéticas influenciam diretamente

nesta categoria por termos no quadro uma ação humana eminentemente próxima a nossa maneira de falar em pensar.

Então, ao considerarmos a assertiva proferida por Baxandall, temos em filmes padrões de intenção semelhantes à exposição de quadros. Por exemplo, na filmografia do diretor pernambucano Cláudio Assis evidencia-se uma forte identificação com as cidades do Recife e Olinda, que é produzida de formas próximas, mas com diferenças nítidas na composição dos quadros. Nas figuras 10 e 11, temos paisagens produzidas por este cineasta onde notaremos Recife sob perspectivas diferentes, mas que se coadunam.

Figura 9 - O amarelo da Oxum¹⁹ no filme “Amarelo Manga” (2003), do diretor Cláudio Assis.



Fonte: ASSIS, 2002.

Como notamos no frame acima, retirado do filme Amarelo Manga, observamos um Recife tomado por uma coloração levemente estourada, próximo da cor amarelo, como sugere o nome do filme. As formas aparentam a melancolia urbana aliada ao sol de quase 40 graus, numa Recife decadente, onde o amor e o sexo são quentes feito o amarelo, amarelo da manga²⁰.

¹⁹ Termo citado na letra da música “Tempo Amarelo”, da banda Nação Zumbi, que integra a trilha sonora do filme Amarelo Manga.

²⁰ O Recife “amarelo” retirado do poema “Tempo Amarelo” de Renato Carneiro Campos, conota uma cidade decadente cujas formas de expressão de vida são nutridas pelo banal. Assim como diz o poema que amarelo é a

Lembremos que a escolha de alguns elementos estéticos no filme parte da intencionalidade do autor no que tange a estrutura narrativa da obra, tendo as locações como lugares cinemáticos da cidade. Em *Amarelo Manga*, Recife é vista como uma cidade decadente, onde são filmadas a arquitetura antiga e mal preservada da cidade convergindo com os dramas narrados por personagens do filme, psicologicamente amargurados, sob as paisagens da mesma cidade, o Recife, compartilhadas de signos e significâncias distintas.

Figura 10 - Os abismos errantes do filme “Febre do Rato” (2011), do diretor Cláudio Assis.



Fonte: ASSIS, 2011.

Por outro lado, em “Febre do Rato” um Recife em preto e branco. A escolha da fotografia descolorida, no entanto, não condiciona o cenário a uma aparência bucólica e tampouco nostálgica; mas uma cidade incendiada pela inconformidade social traduzida na poesia de seu protagonista, Zizo. A definição da fotografia no filme parte da proposta em trazer uma paisagem rugosa da cidade que não a torna deprimente, mas uma paisagem evocada pelos poetas pernambucanos. Assim, a paisagem fílmica trazida por Cláudio Assis perpassa a ontologia do ser recifense, categorizada no impacto do espectador com a obra. Ou seja, a geração de imagens em movimento, cujos cenários evocam a memória coletiva, causa no receptor da imagem um impacto com o real, porém ressignificada de novos códigos.

cor das mesas, dos bancos, dos tambores sendo amarelo feito manga, a fotografia do filme contextualiza o poema de Campos em meios as cores dos bairros populares do Recife.

Então, em uma paisagem que difere de olhar, processo estético, não impede de enfatizarmos o dizer de Maciel (2012) referirmos à paisagem metonímica. Ainda, ao analisarmos a fundo, podemos refletir sobre a paisagem recifense sob a assertiva de Denilson Lopes (2010), observamos uma paisagem em dado lugar que se conecta com paisagens de outros lugares do mundo através de signos em comum. No filme *Febre do Rato*, o diretor Cláudio Assis afirmou²¹ que seu cinema assume o compromisso social de denunciar as contravenções presentes no espaço. Além deste aspecto, o diretor afirma em debate que a definição pelo preto e branco para filmar o Recife se põe de modo a trazer um Recife cru, sem as cores, mas não menos romântico do que quando em cores. E é dessa premissa adotada pelo diretor que vemos no frame acima um olhar visceral sobre os tons escurecidos da cidade estuário.

Leituras geográficas sobre o cinema têm sido cada vez mais comuns. Partidas de diversas perspectivas, os geógrafos diversificam a escala do olhar e a instância do que é observado. O cinema possibilita indagações, pois sua relação com as ciências humanas é bastante complexa. Sendo assim, partir do objeto paisagem, como já vem sendo abordado no decorrer deste trabalho, possibilita a compreensão sob diversos aspectos da paisagem fílmica. A escolha da cor, até o processo de montagem do filme, adverte ao pesquisador em geografia as maneiras de ver e ler a paisagem geográfica no cinema. Quando compreendemos a totalidade contida no quadro fílmico, devemos nos ater aos detalhes impressos e também na subjetividade fílmica. Isso inclui os movimentos de câmera, iluminação, fotografia, cenário, figurino, entre outros; e conclui na montagem, sonorização e finalização do filme. Todas essas etapas da produção implicam na elaboração do produto final: o filme. O filme cumpre sua função social, como nos sugere Turner (1997), quando possibilita, através dos dispositivos de imagem e som, reflexões e discussões em torno da obra de arte, repercutindo em novas epistemologias e leituras sobre o espaço.

Temos na obra de arte leituras sobre a paisagem. E a leitura da paisagem partida da produção cinematográfica emite diversas abordagens partidas dos estudos de cultura. O pesquisador Denilson Lopes (2010) propõe uma conceituação em torno da paisagem como “paisagem transcultural”. Para o autor, esta paisagem ultrapassa o âmbito do espaço local percebido, mas dialoga diretamente com as relações de poder existentes em diferentes países. Dessa maneira, poderíamos sugerir a formação de uma cartografia cinematográfica, baseando-

²¹ Encontrava-me presente na Masterclass com Diretores Pernambucanos promovida pelo Porto Digital no mês de abril de 2014.

se nos conceitos expostos como metodologias de análise espacial, com interesses em desvendar as paisagens metonímicas que, ao mesmo tempo, são transculturais.

Através das paisagens transculturais (LOPES, 2010) no contexto da geografia, mais especificamente na geografia cultural, reafirmamos o pensamento de Maciel (2012) ao asseverar o poder que as imagens têm de evocar a diversidade e a estabilidade dos contratos sociais acordados em espaços públicos; portanto, podem ser consideradas metonímias geográficas, imagens de um consenso possível, senão ideal. Ainda, essa hipótese de antecipações cognitivas via paisagens simbólicas (metonímicas), se apoia na capacidade de os indivíduos inscreverem seu cotidiano em esferas territoriais mais vastas que o lugar, do mesmo modo que são capazes de partir de recortes mais amplos para integrar os espaços imediatos da existência. A noção de paisagem permite-nos captar que uma das mais fortes determinações semânticas do imaginário geográfico reside na seleção de certos atributos do mundo ao redor; tais predicados são colocados em primeiro plano e acabam mesmo por designar inteiramente a realidade ao qual querem se referir. Podemos considerar tanto as cenas marcantes quanto as obras em conjunto na qualidade de geossímbolos ou metonímias.

3.2 O LUGAR FÍLMICO NA GEOGRAFIA: CAMINHOS POSSÍVEIS DE UMA GEOGRAFIA DO CINEMA

O abrir de janela revela imagens inesperadas feito o acaso. O cinema revela imagens nunca lidas pelo espectador, enquanto a geografia é o percurso por essas imagens nunca vistas. A geografia é a ciência que estuda o espaço. Na complexidade de sua estrutura, vários caminhos são expostos em suas teorias, onde são gerados conceitos e categorias de análises que são parâmetros para aplicação da pesquisa em geografia. Comum em toda área do conhecimento, os conflitos teóricos e metodológicos são expostos na produção científica, encaminhando, assim, suas premissas a linhas de pensamento. Tendo em vista como a ciência é fragmentada, a geografia também se enquadra nesta perspectiva, uma vez que nenhuma ciência é totalmente intacta, é amorfa.

Devido ao aparecimento da geografia cultural renovada, pesquisas foram realizadas sobre os impactos que o modernismo, posteriormente o pós-modernismo, imprimiram nos modos de vida do espaço urbano. Diante de tal velocidade nas trocas, a instantaneidade dos fatos, a geração de imagens por segundo ampliou-se significativamente. As artes acompanharam esse processo. Como bem lembrou Harvey (2011), o cinema surge em meio a expansão cultural da modernidade. Então, nada mais justo que adotar a perspectiva de tal teórico

para a leitura em torno da paisagem geográfica e suas aplicações metodológicas. Trabalhos apontam, como os de Costa (2002), Aitken e Zonn (2009), Oliveira Jr. (2012) para uma possível geografia do cinema.

Afinal, o que seria a geografia do cinema? Compreendendo que o cinema, assim como todas as artes, baseia-se no espaço para sua reprodução, essa linguagem artística permite um diálogo próximo com a geografia. Por exemplo, as artes cênicas utilizam frequentemente o espaço para a elaboração de suas peças. Para isto, por exemplo, um geógrafo poderia estudar a disposição dos atores durante um ato de um espetáculo. Na pintura, a disposição dos elementos no quadro, a partir de escolhas como o traço e a escolha das cores, caracteriza um estudo geográfico sobre o espaço representado e a obra em si. Na fotografia, a mesma dinâmica segue quando resolve-se analisar os focos dados em algumas paisagens fotografadas pelo autor.

Com o cinema não seria diferente. O cinema reúne aspectos presentes nas outras expressões artísticas, se considerarmos sua totalidade no processo de produção. Diante disso, a investigação geográfica parte de diversos caminhos da produção audiovisual. Por exemplo, na representação do lugar feita por Aitken e Zonn (2009), os personagens principais de “Paris, Texas²²” (1984) sintonizam-se com os lugares vistos no filme proporcionando uma desconstrução do imaginário sobre o oeste americano. Como Aumont (2004) lembra linhas acima que a narrativa é composta sobre duas perspectivas: o acontecimento e a causalidade. Ou seja, esta propositiva de Aumont é visível em “Paris, Texas”.

O uso comum do espaço no processo de representação de lugares, paisagens e identidades conduz a geografia para o estudo sobre as espacialidades do cinema. Aitken e Zonn (2009) aferem sobre a forma de utilização dos espaços no cinema e como esta projeção de imagens molda novas formas de olhar e perceber o espaço.

A maneira como são utilizados os espaços e como são retratados os lugares no cinema reflete normas culturais, costumes morais, estruturas sociais e ideologias preponderantes. Concomitantemente, o impacto de um filme sobre um público pode moldar experiências sociais, culturais e ambientais (*idem*, p.19).

Outros apontamentos revelam a existência de geografias do cinema. Oliveira Jr. (2012), por exemplo, utiliza o curta-metragem para inventariar aspectos da cidade de São Paulo. Pautado nos aspectos materiais contidos no filme, Oliveira Jr. levanta aspectos importantes presentes nas cenas aludindo os contratos sociais da capital paulista. O mesmo levanta geograficamente algumas simbologias apresentadas durante a obra, categorizando-as

²² Filme dirigido por Win Wenders em 1984.

materialmente na paisagem geográfica. Em caminho semelhante, Glauco Vieira Fernandes (2012) relata a experiência tida com a exibição de filmes sobre o Recife. Ele aborda a existência de paisagens extensivas do corpo humano, denominando-as como friccionadas. Para ele, a paisagem provoca “uma fricção naquilo que percebo e naquilo que experimento no espaço social, promovendo um “conflito” ou uma fricção entre a percepção e a experiência daquilo abraçado pelo olhar” (p. 203). Ao enxergar a paisagem dotada de uma extensão corpórea, especula-se que a paisagem possui cheiro, sabor, textura; elementos que fogem à visualidade e somente seriam identificados em processos miméticos sobre a paisagem.

Temos na contribuição de Costa (2002) aspectos da compressão espaço-tempo na cidade cinematográfica. Costa argumenta, baseada em Harvey (2011), que a compressão espaço-tempo se refere ao encurtamento das dimensões espaciais e temporais, provocando uma aceleração nos modos de vida contemporâneos. Devido a fluidez no tempo e no espaço, o cinema possibilita o resgate e preservação do modo de vida moderno por possuir como característica a fragmentação de imagens mediatizadas pelo tempo, incorporadas por dispositivos sonoros. Assim, com a intensa velocidade de transmissão de informações, as identidades culturais tornam-se voláteis na contemporaneidade. Como Costa alega, Harvey entende o cinema como dispositivo de captações da pós-modernidade.

Tempo e espaço podem servir como instrumentos analíticos e teóricos que trabalham para validar o significado. A análise de um filme não se interessa apenas pela imagem visual, mas também tem que ser consciente das qualidades históricas e temporais do filme. Isso quer dizer que ela se refere sempre a espaço e tempo. Por ser um meio de comunicação e representação “temporal”, o cinema pode trabalhar o espaço de uma maneira a que outros sistemas de representação podem apenas aludir (LURY & MASSEY, 1999, *apud* COSTA, 2002, p. 68).

Caminhos descritos para a análise geográfica sobre o cinema implicam em afirmar que há, sim, geografias do cinema. Mas, visualmente, como aferir estas imagens em movimento no processo de pesquisa? A imagem na pesquisa social é um elemento analítico de considerável complexidade. Como afirma Loizos (2008), as imagens são dotadas de intencionalidades. Tendo, então, o pesquisador que utilizar da subjetividade para a aplicação metodológica. É importante na investigação de imagens colocar-se a par do processo de sua criação em relação com o espaço. Do mesmo modo acontece no cinema.

Quando investigamos a obra cinematográfica afim de conceber sua paisagem analiticamente, é necessário observar do processo de criação da obra. Aspectos como a cor escolhida na fotografia do filme, assim como a definição da lente fotográfica, o figurino,

iluminação, atuação dos personagens e movimentos de câmera, são necessários para a captação estética da representação espacial. Somado às técnicas narrativas, como a montagem fílmica, o produto cinematográfico legitima um posicionamento sobre o espaço, materializando na paisagem seu elemento estético.

Para incremento desta construção da paisagem fílmica, observam-se alguns fatores em obras produzidas pelo cinema, onde o sotaque (paisagem sonora, corporeidade, traços culturais do territ) dita a existência de uma identidade, em contraposição à ideia hegemônica do uso de personagens “estrangeiros”, oriundos de outras regiões, que ao menos tentam incorporar os aspectos locais da produção. Preferimos chamar esta prática de “maquetes culturais”, onde os detentores dos meios de comunicação (inclui-se emissoras de TV, estúdios cinematográficos) pictorizam a paisagem e seus atores através de símbolos comercializáveis, exprimindo toda uma construção social ali constituída. Somado aos aspectos mercadológicos, a imposição de produtos audiovisuais distantes do cotidiano dos consumidores reflete na composição de um imaginário acerca do seu espaço natural como verossímil ao visto no produto, de forma a elaborar novas dinâmicas espaciais ao seu entorno.

Figura 11 - O lugar do refúgio. Frame retirado do filme “Era uma vez, eu Verônica” (2012), do diretor Marcelo Gomes.



Fonte: GOMES, 2012.

A figura corresponde ao filme “Era uma vez, eu Verônica”, do diretor Marcelo Gomes, e percebe-se um Recife recheado de grandes edifícios e uma protagonista angustiada em meio aos seus dilemas pessoais. A medida em que a narrativa se desenvolve, nota-se que as angústias

de Verônica convergem com a morfologia da paisagem do Recife em tela. Uma cidade em pleno desenvolvimento econômico materializada numa distópica e fria arquitetura, impressa numa crise de identidade comum as cidades em pleno desenvolvimento. Os momentos de escoamento emocional da protagonista estão em dois pontos: o primeiro é o sexo, elemento de libertação da melancolia inerente ao *self* da personagem. Seria a paisagem do filme um sintagma da protagonista? O segundo, é a relação com o seu pai, um senhor próximo de sua morte que tem na nostalgia da juventude a significação dos últimos dias de vida.

Relacionando espacialmente o filme com a paisagem, os dois pontos de escoamento emocional de Verônica são traduzidos na paisagem recifense. O sexo, o expurgo dos males, alude ao mar como sinônimo de equilíbrio. O pai, o resgate da sua identidade simbolizada na aquisição da primeira casa da família. Defronte a esse contexto, a história contada emerge com a narrativa da cidade, criando metonímias e simbologias em torno da paisagem. Sendo a metonímia uma forma de redução da realidade com o intuito retórico de comunicar e persuadir o outro de forma inteligível, as obras cinematográficas que almejam uma amplitude de comunicação internacional precisam estar atentas a sua acessibilidade transcultural, absorvendo e adaptando convenções, normas e inovações do universo cinematográfico mundial.

A morfologia da paisagem mostra, através dos filmes, que não se refere apenas a um artefato estético do espaço urbano local, mas a um elemento orgânico na dinâmica espacial da cidade. Assim, podemos ver nos filmes que a ação dos personagens coaduna com a dinâmica da paisagem presente no recorte geográfico estudado. Podemos, então, não apenas nos deparar com a estética da paisagem, mas com sua fisionomia. Para tanto, a leitura sobre a paisagem fílmica se torna possível quando partimos da premissa de desconstruí-la em sua materialidade e compreender todo o processo de criação da obra. A relação entre a geografia criada a partir das obras fílmicas e o espaço concreto da cidade pode ser tomada, ainda, de forma análoga à arte do mapeamento, como estabelecido por Harper e Rayner (2010).

Tais premissas partem de diferentes abordagens sobre a relação do cinema com a geografia e provam que representações visuais sobre a paisagem são repletas de reflexões complexas da relação do homem com a natureza. Assim como a *antropogeographie* de Ratzel, o cinema descreve, inventaria, mapeia paisagens circunscritas pela ocupação humana no espaço, propõe novos caminhos na relação homem x natureza e gera novos modos de reprodução do espaço. Da compressão espaço-temporal às leituras sobre a paisagem, a cidade tem no cinema seu maior exibidor de marcas, rugas e até singularidades em sua morfologia. Há, portanto, geografias do cinema.

O cinema tem o poder de construir lugares tendo a realidade como referência somada aos procedimentos técnicos na concepção da obra. Estes lugares dotam de referências existenciais no processo autoral, influenciando frequentemente no reconhecimento de quem defronta a obra. A linha tênue entre a representação do real na obra ou a ausência de representação desta, formula a criação de mapas imaginários dentro da obra. Um espectador, residente numa cidade como Paris, situado espacialmente pelas experiências vividas na cidade, construindo, portanto, uma cartografia pessoal da cidade se depara com obras cinematográficas feitas na mesma Paris por autores diferentes, este mesmo espectador passa a construir uma nova cartografia ficcional baseada em uma filmografia sobre a cidade. Esta possibilidade nos permite refletir sobre os lugares cinemáticos.

A experiência do lugar cinemático vai de encontro com aquilo que Hopkins (2009) destaca sobre o lugar cinemático desafiar a noção de lugar conhecida pela geografia. No lugar cinemático, não existe centralidade. Os lugares cinemáticos destacam seu papel como importantes personagens da trama, que influencia a psicologia da personagem. Neste caso, o filme se configura como um mediador de ideias, valores e experiências materializada numa projeção em sala escura. Assim, o lugar cinemático não finda na experiência projetada, ele se transmuta entre os códigos desenvolvidos pela experiência cinematográfica, formando, todavia, uma geografia do filme (HOPKINS, 2009). Partindo do pressuposto, o lugar fílmico é carregado de signos em sua totalidade, conduzindo o espectador a se defrontar com o inusitado, o exótico, partindo da sucessão de imagens em movimento combinadas numa compressão do espaço e do tempo. Jeff Hopkins (2009) utiliza da tricotomia de Charles Sanders Peirce (1955) como método para o mapeamento de lugares cinemáticos. A tricotomia ícone-índice-símbolo é utilizada para a descrição de como os signos são criados, interagidos e operados no filme para uma “impressão de realidade” e “suspensão da descrença” (p. 69). Desta forma, nesta tentativa de mapeamento dos lugares cinemáticos, a tricotomia dá-se desta forma:

Tabela 1 – Tricotomia de Peirce (1955)

Tipo de signo	Significado por	Processo	Exemplos
Ícone	Similitude	Pode ver	Fotos, estátuas
Índice	Conexão causal	Pode sintetizar	Fumaça → Fogo
Símbolo	Convenção social	Precisa aprender	Palavras, rituais

Fonte: PEIRCE, 1955 (*apud* HOPKINS, 2009).

Tomado a par a tricotomia de Peirce adotada por Hopkins, podemos adotar um caminho próximo da semiologia. Este não é o objetivo deste trabalho. Neste caso, a retórica da paisagem nos toma como recurso teórico e metodológico apoiada aquilo que consideramos como Ícone, Índice e Símbolo no *background* espacial da cidade. Então, temos o cinema como catalisador das cartografias contemporâneas do mundo, sintetizando processos existenciais em imagens em movimento, propondo novos olhares, experiências estéticas e espaciais.²³

Calcado em tais caminhos, outros são também somados para o mapeamento de lugares cinemáticos. Partindo daquilo que Maciel (2009) afirma como pensamento “metonímico às representações geográficas” (p. 33), entendemos que os sujeitos mobilizam a retórica para se comunicarem com o que consideram mais importante. De uma prática cotidiana a um grande fato popular, a construção de lugares cinemáticos interpela sobre a realidade novas formas de produção do espaço. Assim sendo, a produção de lugares cinemáticos na contemporaneidade, estabelecem-se a partir de inquietações coletivas transpostas em epifanias existenciais com o meio vivido.

Alinhando as escolhas até aqui definidas, em um primeiro momento, trataremos em discussão os elementos considerados norteadores para o desenvolvimento de uma análise acerca dos lugares produzidos pelo cinema. O conjunto Ícone-Índice-Símbolo para a compreensão dos lugares cinemáticos possibilita a geração das metonímias geográficas, visto que a construção de lugares pelo cinema sempre remete a referências espaciais vividas pelo autor da obra. Em certo momento, a produção de metonímias geográficas estabelece novos ícones de um lugar. Por exemplo, a cidade de São Paulo produzida por Luís Sérgio Person em seu filme “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), em intensa urbanização no período de industrialização brasileiro. Destacando cenas produzidas pelo filme através do signo *Ícone*, encontramos lugares que se conectam em outros tempos da cidade, como as grandes avenidas ou a própria arquitetura da cidade. No signo *Índice*, tomamos a simbologia que sintetiza toda a obra e estabelece como lugar fílmico. A cidade industrial, vetor da economia nacional causadora de narrativas próprias que comunicam em grande escala. Por último, o signo *Símbolo*, estabelece consensos em torno da imagem. Temos uma grande cidade cujos espaços se notam por meio de uma convenção social mediados pelos meios de comunicação, interagidos no imaginário popular e estabelecidos como marcos na paisagem urbana. Portanto, parafraseando Harper e Rayner

²³ Inicialmente, pretendíamos realizar um mapeamento exploratório de lugares cinemáticos seguindo a tricotomia de Peirce (1955) utilizada por Hopkins (2009). No entanto, devido a adversidades surgidas no período de escrita desta dissertação, o autor se compromete em, após as considerações da banca de avaliação, atualizar o mapeamento com as paisagens analisadas durante período da pesquisa realizada.

(2010) ao confirmar que o esforço dedicado na elaboração de mapas é análogo a realização de um filme, onde o esforço coletivo encontra uma perspectiva singular sobre o espaço, enfatizando o surgimento de uma metonímia. O espectador, através do filme identifica cenários na experiência cinematográfica e vislumbra novas geografias em seu arcabouço existencial através de uma geografia do cinema particular.

No bojo da proposta lançada por Peirce e utilizada por Hopkins em alinhamento com o estabelecimento de metonímias geográficas para o mapeamento de lugares cinemáticos, a geografia do cinema praticada será ilustrada através de exemplos. Neste caso, tomaremos nas figuras 12 e 13 duas imagens de um lugar cinemático que compõem o já mencionado “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), de Luís Sérgio Person, um filme que marca uma época e ainda nos dias de hoje produz debates no que tange a geografia do cinema.

Figura 12 - Viaduto do Chá no filme “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), de Luís Sérgio Person.



Fonte: PERSON, 1965.

Na imagem acima, encontramos questões que permitem a cartografia do lugar cinemático. Em primeiro plano, temos a cidade de São Paulo na segunda metade da década de 1950 em fluxo intenso da modernidade. O tecido urbano emerge como centro de tramas diversas. No caso de “São Paulo, Sociedade Anônima”²⁴, temos um personagem da classe

²⁴ Para conhecimento sobre o filme, recomendamos as críticas de Ormont (2011) e Grecco (2013). Link 1: <http://www.revistacinetica.com.br/saopaulosa.htm>. Acesso: 14 de março de 2017. Link 2: <http://www.rua.ufscar.br/sao-paulo-sociedade-anonima-luis-sergio-person-1965/>. Acesso: 12 de março de 2017.

média paulistana que emerge profissionalmente no setor automobilístico. São Paulo se destaca diante de outras capitais como centro capitalista da expansão industrial que o Brasil passara nos anos de Juscelino Kubitscheck. Em face ao desenvolvimento, novas referências espaciais consolidam-se no imaginário popular, como antecipamos em linhas atrás, propondo geografias singulares. Assim, os sujeitos protagonizam, através dos encontros na natureza, novos cenários e tramas. Em “São Paulo, Sociedade Anônima” ocorre uma síntese da vida moderna industrial. Tomando Michel de Certeau (1998), as práticas cidadinas confirmam trajetórias de composição do sujeito narrativo (Carlos, vivido por Walmor Chagas), perfazendo uma geografia do cotidiano e instituindo formas de ver a cidade.

Ainda em Certeau (1998):

A cidade-panorama é um simulacro “teórico” (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. [...] a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*²⁵, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de “um texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaço que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso (p.171).

Carlos, protagonista de “São Paulo, Sociedade Anônima”, é constantemente exibido durante a narrativa percorrendo os espaços da capital paulista entrelaçado às questões do sujeito moderno. Neste ponto, corroborando com o dizer de Certeau, a produção de planos cinematográficos estende a uma totalidade do território produzindo, conseqüentemente, simulacros dos modos de ser e viver no espaço. O exercício do cotidiano, aqui, cujo o corpo apetece como instrumento político diante de invisibilidades. O filme visibiliza e invisibiliza processos contingentes a sociedade. O cenário constituído na obra alude a geografia o poder da observação dos processos. Segundo Paulo César da Costa Gomes (2008), o cenário pode ser entendido sob diversos aspectos. Para o nosso caso, na geografia, o cenário surge enquanto ferramenta metodológica para a análise de imagens. Retomando “São Paulo, Sociedade Anônima”, tais cenários se destacam em diálogo com a trama construída por Person e institui uma geografia cinematográfica de São Paulo. Esta geografia cenográfica intui o espectador num enredo linear que se quebra diante do clímax narrativo. Assim sendo, o lugar cinemático age sobre Carlos, como afirmara Bernardet (2007), em função do seu dinamismo.

²⁵ Migrante (Tradução nossa).

Figura 13 - Carlos, o protagonista humano. Frame retirado do filme “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), de Luís Sérgio Person.



Fonte: PERSON, 1965.

A cidade porta as novidades da industrialização. Fábricas, carros, apartamentos, famílias no caminhar das ruas conjugam uma geografia cinematográfica de São Paulo, quiçá brasileira. No plano sequência inicial, intercalado entre os créditos iniciais, São Paulo concretiza o desejo do consumo e da ascensão social, categorizando o lugar cinematográfico da obra. Se Carlos emerge na empresa, constitui família, possui amante, estuda inglês e mesmo assim não se sente integrado ao nicho, a cidade o toma em volta de um tempo anacrônico onde ele emerge em um espaço onde a matriz se concentra no dinheiro e as relações são justapostas de acordo com sua influência. Assim, os protagonismos narrativos e espaciais do filme são estabelecidos entre o sujeito (Carlos) e a cidade (São Paulo), de modo a nos reconhecermos em um espaço produzido sobre a natureza, sintetizando formas da ação da cultura sobre a sociedade.

Os cenários da vida moderna paulistana instituem geografias para além da imagem ao considerar as dinâmicas do cotidiano, como afirma Certeau (1998), ao pensar as geografias produzidas pelo cotidiano. Se tomamos os pressupostos já abordados aqui, notamos os encontros que “São Paulo, Sociedade Anônima” produz com a tricotomia proposta por Peirce e levantada por Hopkins. Encontramos na paisagem cinematográfica construída por Person elementos que constituem o ícone, o índice e o símbolo produzindo, portanto, uma cartografia cinematográfica da cidade através da respectiva obra, atribuindo ao imaginário social matrizes

referenciais no espaço urbano paulistano. Os lugares narrativos transpõem a barreira representacional do filme e incorporam valores e sentidos no cotidiano das pessoas. O filme é o produto cultural que dispõe dos atributos funcionais para exprimir ou resgatar processos existenciais entre o homem e a natureza e sua geografia, produzindo simulacros de espaços.

3.3 A CIDADE NO FILME: INTERPRETAÇÕES GEOCULTURAIS

A cidade é elemento comum nas produções cinematográficas. Desde o surgimento do cinema, a cidade é o principal cenário de construções narrativas em obras fílmicas por exprimir as tensões presentes nas tramas da modernidade. Conseqüentemente, a cidade também é adotada por muitos autores por ela possuir como característica ser elemento norteador na estrutura narrativa dos filmes. Muitos filmes têm a cidade como cenário vivo nas histórias produzidas; ela aproxima da realidade do espectador, porém aparece ressignificada na película. A cidade possui o mesmo valor dos personagens da história. Como vem sendo enfatizado, a paisagem cinematográfica tem como característica estetizar uma paisagem real seguindo os padrões artísticos do autor, que exprime na obra suas referências simbólicas e materiais, assim como suas experiências espaciais.

Geografias são percebidas na obra de arte desde o renascimento. O cinema possui como funcionalidade o uso do espaço para suas representações. Enumerar obras que contenham temas afins da proposta deste estudo seria um processo árduo e não corresponderia aos resultados previstos para este escrito. Entretanto, no processo de investigação para estabelecer as bases teóricas para essa pesquisa, observou-se nas representações urbanas feitas pelo cinema elementos de estudos de paisagens pertinentes a geografia cultural, que dispõe de métodos e teorias plausíveis para a investigação.

Todavia, o que chama a atenção para esta investigação são três formas visíveis de cenários urbanos na produção cinematográfica. A primeira delas parte da construção narrativa da cidade no produto fílmico. Como a cidade vista pelo cinema atribui novos sentidos e metonímias no espaço urbano? De que forma essas novas subjetividades em torno da cidade se materializam no campo do vivido? A cidade evoca, neste sentido, uma série de questionamentos em torno do seu papel na sociedade. Em tempos melancólicos, a produção de cinema expõe a cidade com um centro de angústia, de modificações e reflexões em torno de sua existência. É possível fazer menções a filmes que tragam a luz tais propositivas em torno da cidade. Por exemplo, o filme pernambucano “Era uma vez, eu Verônica” (2012), do diretor Marcelo Gomes, onde as angustias e conflitos da protagonista Verônica são defrontadas diante de uma

Recife erguida pelos grandes prédios, fruto do desenvolvimento econômico. Outra menção é vista no filme “São Paulo, Sociedade Anônima” (1965), de Luís Sérgio Person, onde uma cidade em pleno desenvolvimento rebate nos conflitos internos vivenciados pelo seu protagonista, interpretado por Walmor Chagas. Portanto, os aspectos notáveis na manifestação da cidade em construções fílmicas dão-se diretamente na construção de signos e metonímias proposta pelos autores. Ou seja, a justaposição de imagens em movimento provoca a incorporação de sentidos e valores por parte do espectador que ao se deparar com esta construção de imagens em movimento choca-se, primeiramente, com a instância do real. Assim, o espectador, partido da experiência cinematográfica, aplica os valores e sentidos dentro de suas experiências culturais na reprodução espacial.

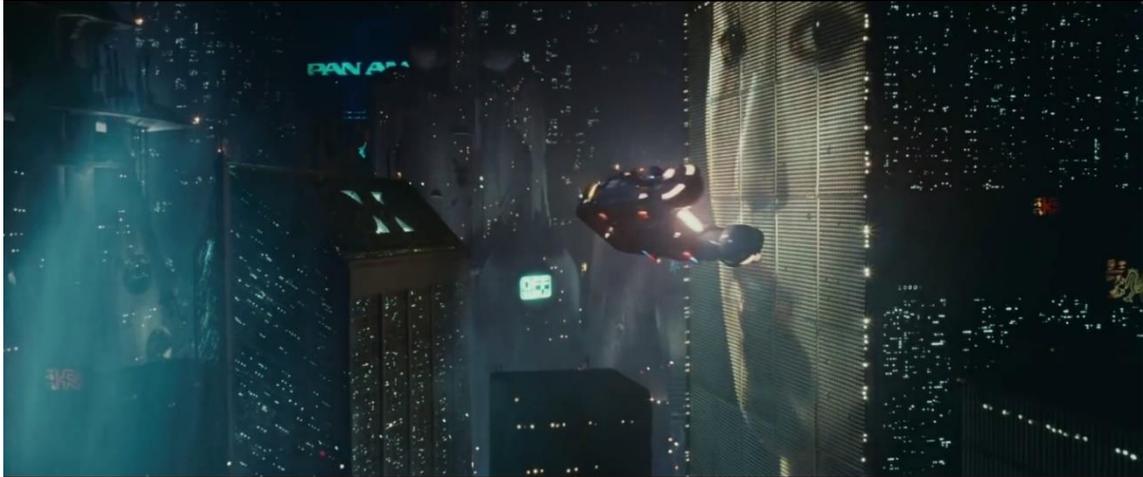
A segunda, parte da construção pós-moderna em obras cinematográficas. David Harvey (2011), ao afirmar a opção pelo uso do cinema como expressão artística no pós-modernismo, por ser uma arte surgida no contexto do grande impulso cultural moderno e sua produção de imagens, diz:

[...] ele tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo. O uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais, embora ele seja, em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade (p.277).

Harvey mostra a importância do cinema na identificação de processos culturais na pós-modernidade. Ele nos lembra das distopias futuristas da ficção científica. Como bem lembra Barros (2009), ao citar a classificação de Harvey sobre o filme “Blade Runner” (1992) (Figura 13) trata de um típico filme pós-moderno por referir-se “às angústias do homem contemporâneo diante da compressão do espaço-tempo” (p.455). Por outro lado, entende-se, também, que não apenas a ficção científica se enquadre sob estes aspectos abordados por Harvey e Barros. Podemos analisar, por exemplo, a produção de filmes realizadas por movimentos sociais, que expande o debate em torno da cidade, mas coloca o filme como um dispositivo urgente na produção de imagens na contemporaneidade. As angústias humanas, referidas por Barros, são inferidas nas ficções e documentários. A produção de filmes por coletivos dialoga diretamente com as bases do pós-modernismo. Com a interação de linguagens em obras produzidas no Recife, coletivos como o VURTO, Contravento, Ocupe Estelita, produziram filmes acerca dos usos e desusos do espaço urbano recifense, sem dispor de nenhum financiamento público ou privado na produção das obras. A militância presente nos filmes dialoga com as angústias

provocadas por expressões da acumulação flexível do capital, transpostas em forma de produto cultural.

Figura 14 - Los Angeles do futuro em “Blade Runner” (1982), do diretor Ridley Scott.



Fonte: SCOTT, 1982.

Como visto, a obra de arte produz instâncias da imagem em sua temporalidade. Na imagem de Blade Runner, vê-se a distópica Los Angeles produzida em meados dos anos 1980. Isso permite ao cinema reservar justaposições de imagens em movimento, produzindo paisagens e cenários para além do espaço e do tempo. Seguindo os exemplos citados entre a ficção científica e o documentário, percebe-se uma intersecção entre os gêneros: o espaço de representação. Assim, identifica-se o *pastiche* nas expressões visuais contemporâneas; por um lado, o modo de reprodução das cidades influenciado pelo modo de vida moderno em consonância com as novas tendências e evocações de outras épocas na pós-modernidade. Por outro, o cinema reproduzindo em seu *corpus* narrativo novas cartografias dos espaços urbanos das cidades.

A terceira via traz à luz os espaços de representação. A história da arte nos lembra que no choque entre o ser humano e a imagem, o primeiro é conduzido por uma estrutura narrativa onde são ativados os seus sistemas de significação associados ao espaço vivido. Jacques Aumont (2004) alega que a narrativa na imagem é o ponto comum entre o cinema e a pintura. E a narrativa seria o emprego duplo e simultâneo das noções de acontecimento e causalidade. Por isso, no compêndio de estudos sobre o cinema em relação com a geografia aponta-se que a narrativa estrutura de forma linear a subjetividade que envolve a imagem, sendo esta condutora de sinonímias com outras paisagens e executora de práticas e discursos. Os discursos são percebidos comumente nas periferias dos países em desenvolvimento cuja organização espacial

não dispõe, completamente, dos processos de higienização nas áreas populares. Assim, o mosaico exposto por tais contrastes da imagem entra em conflito com as práticas culturais e simbólicas do espaço urbano. Por exemplo, a presença do comércio popular na cidade do Recife impacta diretamente na paisagem pensada e construída pelo estado quando esta resiste às margens de esculturas fáticas, bastante comuns à arquitetura do Recife, símbolo de poder e desenvolvimento no sistema econômico vigente. As práticas populares nesse lugar representam resistências diante da tal dinâmica que envolve a cidade. Este contraste foi recentemente documentado no longa metragem “Amor, Plástico e Barulho” (2013), de Renata Pinheiro, onde a cultura da música brega resiste em meio a um espaço em processo de especulação imobiliária no bairro do Pina.

Figura 15 - Contrastes paisagísticos em “Amor, plástico e barulho” (2013), de Renata Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2013.

Os espaços de representação da cidade nos filmes instigam o questionamento em torno da paisagem. Como na obra fílmica, a paisagem é constituída de rótulos, cores e processos, fruto da relação do homem com a natureza. Nas formas temporais de observar a paisagem entendemos que, por se tratar de uma extensão óptica, a paisagem é percebida a partir de enquadramentos, que integram um sistema de imagens e simbologias embutidas num processo narrativo. Como afirma Aumont (2011, p. 140):

[...] é fácil ver que formas temporais da imagem narrativa não existem fora do espaço, de um espaço global em que a representação está em jogo. Digamos rapidamente: por mais fragmentada, ou, ao contrário, duradoura e contínua, que seja a obra, o filme, ela é sempre retotalizada por seu espectador, que, ao menos, tanto quanto na duração, a apreende na sequência, à custa da percepção incessantemente modificada de um conjunto. Há, diante do filme, um jogo de substituição interminável entre o que já é capitalizado como memória, de uma maneira que é bastante natural metaforizar como espacial, e o que advém de novo e procura tomar lugar nessa estrutura, nessa memória, nesse espaço (grifo nosso).

Ter a obra cinematográfica como elemento crucial para o objeto desta análise, seguimos o raciocínio de Turner (1997) ao analisarmos o cinema a partir dos seus símbolos e artefatos narrativos como evidências do modo de reprodução de uma cultura em seu sentido próprio. Corroboram essa perspectiva os três momentos expostos por Pierre Bourdieu (2006) a respeito da perspectiva sociológica para os estudos de imagem. Para ele, na captação da imagem de um lugar pondera-se, na prática científica, o momento vivido no ato da foto, captado através de expressões que revelam o sentido obtido na captura desta imagem e, ao mesmo tempo, se revelam como objetos de análise sociológica; as significações objetivas e as condições sociais possíveis de significação; e a construção da relação entre as personagens e suas respectivas condutas.

Ao relacionarmos as três noções de observação de filmes sob a perspectiva geográfica, desenvolvemos uma análise da paisagem calcada na materialidade e subjetividade, sem depender somente de um dos aspectos citados. Isso por considerarmos a produção fílmica como um produto cultural consonante às formas expressas no espaço urbano da cidade, não se abstendo de ideologia, intencionalidade, proposta estética, esquematizados em iconologias de um território.

Imagens fílmicas do espaço geográfico influenciam a maneira como vemos, entendemos e como nos comportamos em seu contexto. Pelo adensamento, as imagens do espaço natural e fílmico se misturam. Nesse caso, o espaço concreto também se torna um espaço constituído no interior de um sistema de significação também influenciado, modificado, e reestruturado pelas imagens fílmicas (COSTA, 2011, p.50).

O território, assim, se transfigura em projeções acerca do lugar modeladas de marcas na paisagem. Conforme fora citado no primeiro capítulo, as marcas da paisagem são impressas a partir do manejo do homem sobre a natureza, seguidas pelo contexto histórico, econômico e cultural. Assim, estas marcas estabelecem uma relação complexa quando ingressas na imagem cinematográfica, ganhando, assim, novos sentidos e atribuições culturais no imaginário social.

As representações imagéticas da cidade permitem o surgimento de geografias até então desconhecidas pelos estudiosos do espaço urbano e, também, da paisagem geográfica. A interpretação do cinema, como artefato cultural, contribui na compreensão do papel da memória e dos diferentes imaginários geográficos, da criação das imagens de lugar à construção das paisagens culturais (AZEVEDO, 2009). Deve-se levar em conta o olhar do realizador e sua gama de valores culturais, ou referentes ideológicos (BERDOULAY, 2012), na construção da narrativa fílmica e como reflete diretamente no comportamento do espectador enquanto consumidor do produto cultural.

4 “CIDADE CINEMÁTICA”: RELENDO A PAISAGEM DO RECIFE EM *MÍSE-EN-SCÈNE*

O trajeto que estudos da geografia e do cinema percorrem têm na cidade o principal espaço para análise de filmes. Compreensível, por entendermos que os primeiros registros cinematográficos foram realizados nos centros urbanos das grandes metrópoles. Seria o cinema uma arte predominantemente urbana? Este não é o nosso objetivo em questão, porém nos remete pensar os espaços construídos por imagens em movimento e as paisagens que produz, desenvolvendo geografias mediadas pela experiência fílmica. A experiência em um espaço desconhecido, como acontece no cinema, atrai o espectador a um jogo de convenções simbólicas medidos pela aparência e profundidade da tela e da natureza apresentada. No entanto, o espectador não participa passivamente da experiência. Dotado das faculdades mentais, o espectador do cinema preenche as lacunas apresentadas no filme com suas referências pretéritas que integram seu intelecto, cumprindo, então, sua experiência cinematográfica (XAVIER, 1983). Esta relação sugere a emergência de paisagens cinematográficas resultadas da experiência cinematográfica. O sujeito desvenda novos lugares na obra e cria um conjunto de símbolos e sentidos acerca dos espaços transfigurados em obra. Haja vista, estas paisagens emergem enquanto uma *mise-en-scène*; cenário das relações diárias da sociedade produzidas em imagens em movimento. As paisagens integram o vasto universo de composição do qual se chama cidade.

A cidade desponta no cinema como objeto importante para o desenvolvimento de narrativas existenciais construídas por meio de imagens em movimento. Para Maria Helena B. V. Costa (2014, p.140), “as imagens fílmicas da paisagem urbana, ao longo dos anos, criaram e concretizaram ‘formas de ver’ a cidade que privilegiaram, em muitos momentos históricos, diferentes tendências em representar a cidade”. Em caminho semelhante, Ana Francisca de Azevedo (2006, p. 383) aponta o cinema “enquanto potencializador deste evento-imagem, funciona como ativador na transformação das relações entre os indivíduos e o espaço”. Esta assertiva apontada por Costa e Azevedo tem guiado o percurso adotado neste trabalho com a premissa de compreender os trânsitos provenientes na construção de uma imagem cinematográfica de uma cidade e suas tramas que compõem o caleidoscópio contemporâneo impresso sobre a paisagem urbana.

Como temos enunciado, o espetáculo visual produzido pelo cinema compõe paisagens. As paisagens comunicam e compõem com o espectador narrativas contemporâneas da sociedade, como no dizer de Azevedo (2006) no parágrafo anterior, o cinema enquanto

potencializador do evento-imagem, possibilita o surgimento de paisagens de um mesmo lugar amparadas por um referencial imagético; a imagem cinematográfica. Esta imagem, integrada a tricotomia de Peirce (1955), age sobre o espectador cinematográfico mecanismos de composição de cenários da realidade com a ficção. Em outras palavras, o sujeito observador da imagem cinematográfica produz sua própria paisagem mediante suas experiências pretéritas com a natureza. Para tanto, a geografia do cinema conduz a reflexão por meio da justaposição de imagens em movimento consoantes às experiências cotidianas dos consumidores da imagem, protagonizadas por cenários em constante transformação conforme às dinâmicas sócioespaciais. Há de considerar, portanto, que o fomento de cidades cinemáticas dar-se-á de acordo com o seu contexto histórico, social e cultural.

A cidade possibilita diversas construções cinematográficas por, justamente, reunir na materialidade e subjetividade relações constituintes do cotidiano elucidando memórias de um tempo advindo. O encontro com a imagem cinematográfica importa geografias do passado e as confronta com o presente justamente com a relação com a realidade que o cinema provoca por meio de seu movimento. Para Costa (2002), a cidade cinemática:

[...] não é somente uma reflexão sobre a cidade, aquela construída pela natureza, por arquitetos, por planejadores urbanos e construtores, etc., e transformada pelos seus habitantes. Ela é também a cidade construída pela imaginação. A cidade não é apenas construída de edifícios, ruas e problemas sociais, econômicos, etc., é também a cidade de representações simbólicas imaginárias, que nasceram através da mídia, em particular do cinema. Porque a essência da representação é ser mais uma interpretação do que uma cópia, a representação pode dizer muito sobre a realidade da cidade e pode também influenciar a maneira pela qual esta é julgada, interpretada, programada, planejada, vivida, e assim por diante (p. 69-70).

Representar lugares sempre foi uma obsessão humana. Atribuir pensamentos, modos de ver e produzir na cidade é uma constante na sociedade contemporânea. Portanto, Costa esclarece a função e origem da cidade cinemáticas não somente como simples representação, mas como sintoma do seu tempo através de um sistema de significação composto pelo cinema. Este sistema integrador de símbolos e valores espaciais condiciona ao sujeito consumidor de cinema novas interfaces na relação com a natureza. Por exemplo, Barbosa e Queiroz (2013) apontam na produção de cinema em Recife por coletivos audiovisuais²⁶ filmes que possuem

²⁶ O [projetotorresgemeas], projeto de filme coletivo realizado em 2012 sobre o projeto para a construção dos edifícios Pier Mauricio de Nassau e Pier Duarte Coelho, localizados no Cais de Santa Rita, Centro do Recife. Site: <https://projetotorresgemeas.wordpress.com/>. O Coletivo audiovisual Vurto, grupo formado por diretores de cinema do Recife produzem filmes sobre questões urbanas do Recife. Site: <https://vurto.com.br/>. O Coletivo Audiovisual do Ocupa Estelita é uma manifestação em prol do Cais José Estelita, ameaçado pelo projeto intitulado

tema comum: o debate em torno das questões urbanísticas da cidade. Os filmes produzidos pelos coletivos convergem pelo tema, sobretudo, na construção de uma cidade cinemática incentivada pelo capital, compondo uma Recife diferente ao que a produção de filmes com temas diversos constrói.

Figura 16 - Torrezilla invade o Recife no filme “Novo Apocalipse Recife”, produzido pelo Movimento Ocupe Estelita. Lançado via YouTube em 2015.²⁷



‘Novo Recife’ do consórcio formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, GL Empreendimentos e ARA empreendimentos que compraram o terreno da RFFSA em leilão no ano de 2008. Site: <https://www.youtube.com/user/ocupeestelita>.

²⁷ Novo Apocalipse Recife - <https://youtu.be/uE0wJi6xNBk>.

Figura 17 - As duas torres do filme “[projeto torres gêmeas]”, projeto coletivo lançado em 2012 na internet²⁸.



Figura 18 - Contraste em forma no filme “Taprobana”, dirigido por Camilo Soares junto ao coletivo Vurto, lançado em 2012²⁹.



Nas três imagens acima, os filmes produzidos em Recife através de coletivos audiovisuais desvendam a paisagem cinematográfica de uma cidade em profunda crise urbana. Neles, é notável que os temas dos filmes possuem atributos estéticos que seguem um propósito mais

²⁸ [projeto torres gêmeas] - <https://vimeo.com/projetotorresgêmeas/projetotorresgêmeas>.

²⁹ Taprobana - <https://vimeo.com/41538109>.

amplo: utilizar o filme enquanto recurso para o entendimento de processos sócioespaciais que ocorrem na cidade. Neste caso, o processo de modificação da paisagem urbana na área estuarina centro-sul do Recife. Ao acessar as obras produzidas por tais grupos nota-se que há uma Recife melancólica à mercê dos grupos capitalistas que ditam os modelos de reprodução do espaço na cidade, nota-se como a imagem, através da paisagem, articula discursos e ações na política urbana dos lugares. O cinema, talvez, seja a principal expressão imagética capaz de produzir ficcionalmente a realidade com tamanho esmero.

Quanto aos filmes, cada um possui uma linguagem diferente que contingencia o debate em questão, construindo, portanto, uma paisagem cinemática característica ao contexto da cidade. Por exemplo, no primeiro filme, “Novo Apocalipse Recife” (figura 16), o formato de videoclipe é utilizado com a paródia da música “Recife Minha Cidade”, de Reginaldo Rossi, de maneira satírica à gestão do Prefeito do Recife, Geraldo Júlio, financiada por construtoras que encabeçam a implantação de 12 torres no Cais José Estelita³⁰. A adoção de parâmetros estéticos na construção da obra visa a acessibilidade do produto perante o grande público através da internet como medida de conscientizar a respeito dos impactos do projeto na paisagem da cidade. Em algumas passagens do clipe, a cidade apresenta um estado de catástrofe com a implantação das torres, como a alusão ao filme *Godzilla*, ícone da cultura pop japonesa, conforma a figura apresenta. Tal metáfora exprime angústias e tensões que denotam o tempo da cidade contemporânea, que é cada vez mais comprimido em função do capital.

Em caminho semelhante, os dois filmes seguintes, “[projetotorresgêmeas]” (figura 17) e “Taprobana” (figura 18), abordam em formatos de documentário o impacto da implantação das torres gêmeas do Cais de Santa Rita, Centro do Recife. Em ambos os filmes, a paisagem estuarina é permeada de narrativas do capital que homogeneízam normas sociais do espaço urbano. Justaposto, a obra de arte é, também, fonte e recurso da propagação de discursos que unificam normas e consolidam ideologias (LIPOVEVSTKY; SERROY, 2015). Ou seja, as sintetizam conforme suas regras.

As imagens produzidas pelo povo provocam tensões nas práticas cotidianas. Em um contexto cuja forma ditam práticas, o cinema potencializar através da projeção de imagens em aproximações com real, mas não a exprime. A produção de imagens não somente permite o contato com realidades ficcionais dos lugares, mas fornece um banco de dados para o entendimento de geografias pretéritas. Neste sentido, a imagem em movimento desempenha um papel fundamental ao reunir e articular mudanças nas paisagens perceptivas do espaço e do

³⁰ Para aprofundamento, ver Barbosa (2014).

tempo captadas através de vários meios visuais e essa tendência acabou por ser aperfeiçoada no cinema. Todavia, a paisagem é protagonista das narrativas que exprimem existencialidades, uma vez que ela não é somente vista, mas fruída (BESSE, 2006).

Ao mesmo tempo, o desvendar de paisagens no cinema propicia o surgimento de novos espaços na realidade, através compressões espaço-temporais. Soja (1993) atribui a questão pós-moderna na geografia na disputa pelo espaço, uma vez que no séc. XIX o tempo assume o protagonismo no pensamento social crítico. Por sua vez, com o surgimento do cinema enquanto arte e produto reprodutível, o espaço assume papel importante na compreensão da sociedade. Assim, o surgimento de paisagens a partir da experiência cinematográfica pelo espaço, endossam o papel do cenário na compreensão de geografias cinemáticas.

Destarte, a emergência de paisagens necessita a reflexão em torno das trajetórias realizadas para a produção do filme. Consideramos aqui, o autor como pilar da construção de paisagens pelo cinema. A ideia original, reformulada durante o processo de gravação até a primeira exibição pública, revela trânsitos interativos na elaboração de novos signos conforme seu nível de observação mediado por seus referenciais. Assim como um geógrafo, o cineasta dota da vocação em olhar a sociedade, direcionando seu olhar aquilo que lhe é atrativo. Podemos dizer, contudo, que o exercício da observação aproxima o cineasta do geógrafo, como diria Sauer (2000, p. 140):

A vocação geográfica se fundamenta em observar e pensar sobre o que há na paisagem, no que foi chamado tecnicamente o conteúdo da superfície terrestre. Por isso não nos limitamos ao que é visualmente observável, mas procuramos registrar o detalhe e a composição da cena, fazendo perguntas, confirmações, itens ou elementos que são novos ou que desapareceram.

Associa-se, aí, uma relação de similaridade entre formas de ver e perceber o espaço: o sujeito, autor do filme, desenvolve geografias a partir dos seus trânsitos visuais, compondo novas paisagens consoantes ao seu estado de ser. O geógrafo, por sua vez, busca na natureza, caminhos possíveis para analisar e propor soluções para a reprodução do espaço. Ambas, portanto, observam e provocam maneiras possíveis de estar no mundo.

4.1 O CINEMA EM PERNAMBUCO: REVISITANDO UMA PRODUÇÃO FÍLMICA.

Como falar da produção de cinema em Pernambuco sem considerar sua história? A condição autônoma, referente aos custos de produção, junto com o engajamento de alguns grupos, seguem no cerne da história do cinema pernambucano. Consideremos o início da

produção, chamada de Ciclo do Recife, onde a cidade foi um dos maiores polos de produção de cinema no Brasil da década de 1920. Este momento foi caracterizado pela ousadia de um grupo de realizadores do qual despontaram nomes como os de Gentil Roiz, Ary Severo e Jota Soares. Ainda nos tempos do cinema mudo, estes aficionados pela sétima arte promoveram a fundação de nove produtoras de cinema, entre elas a Aurora Filmes, considerada a de maior importância devido à produção dos clássicos “Aitaré da Praia” (1925), com direção de Gentil Roiz, e “A Filha do Advogado” (1926) (figura 19), com direção de Jota Soares. Ao mesmo tempo, alguns dos integrantes do Ciclo do Recife exerciam atividades paralelas nas funções exercidas no set de filmagem. Ainda, dada a produção de filmes, Nogueira (2009) descreve a cidade diante de tal novidade:

O Ciclo faz a cidade acreditar no desafio de tornar-se centro produtor de imagens técnicas [...] O Ciclo, comandado por pequenos burgueses e operários, conseguiu convencer a elite recifense, os comerciantes da cidade, não apenas a financiar, mas a participar, muitas vezes como figurantes, da produção. Este vínculo entre jovens remediados e a burguesia deu ao Recife uma posição diferenciada no quadro da cultura urbana periférica moderna e, por um breve momento, a cidade adotou, de fato, a tarefa de se representar através de imagens técnicas (CUNHA, 2006, p.27 apud NOGUEIRA, 2009, p. 20).

Com a evolução tecnológica e o surgimento do cinema sonoro, o Ciclo do Recife entra em declínio com o fechamento das suas produtoras, além da falta de financiamentos para os filmes. Muito se deve, também, ao fato dos filmes serem todos produzidos e finalizados no Recife, condição que dificultava a sua distribuição devido às distâncias geográficas e as más condições de preservação do material nos navios que os transportavam para estados do Sudeste (FIGUERÔA, 2000). Alguns filmes eram produzidos no estado, mas com as condições bastante precárias. Pouco financiamento e a expansão do cinema sonoro dificultavam o acesso das obras pernambucanas aos cinemas locais devido à sua pouca estrutura física e orçamentária, levando o Ciclo do Recife ao fim em 1931 com o filme “No Cenário da Vida”, de Luiz Maranhão e Jota Soares.

Figura 19 - O Recife na década de 1920 em “A Filha do Advogado” (1926), do diretor Jota Soares.



Fonte: SOARES, 1926.

Na década de 1940, os primeiros filmes sonoros começam a ser produzidos em Pernambuco, mas sem o mesmo fôlego. Nos primórdios da década de 1970, o documentário ganha força na produção de cinema do estado juntamente com a produção de curtas metragens. Em um circuito de exibição promovido pelos cineclubes, a produção teve, então, espaços para a sua divulgação e a formação de plateia, enunciando o surgimento de novos realizadores.

Na década de 1970, Pernambuco vive o Ciclo do Super 8. Entre os anos 1970 e 1980, o estado produz mais de 200 filmes com diversas propostas estéticas. Um fator importante para a expansão da produção foi a própria bitola do filme. O super 8 era comum entre as famílias de classe média por ser um produto mais barato que as bitolas comumente usadas na produção de filmes. O baixo custo permitiu que os cineastas fizessem filmes e produzissem de forma caseira (NOGUEIRA, 2009). Com o crescimento da produção, os filmes em super 8 pernambucanos iniciam uma trajetória por festivais no Nordeste, quando se destacam na Jornada de Curtas-Metragens da Bahia, sendo premiados em algumas edições (FIGUERÔA, 2000). Ainda, mesmo sendo produzidos em Pernambuco, os filmes não dispunham de mercado exibidor na capital, situação apenas contornada quando da criação da Mostra Recifense de Filme Super 8, em 1977.

Os filmes de maior sucesso no Ciclo do Super 8 em Recife são: “Valente é o galo” (1974), de Fernando Spencer, “O Palhaço Degolado” (1976), de Jomard Muniz de Brito, “Esses

Onze aí” (1978), de Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, “Robin Hollywood” (1977), de Amin Stepple, “El Barato” (1972), de Kátia Mesel, “A Feira de Caruaru” (1976), de Flávio Rodrigues. Paulo Cunha filmou em 1979, na bitola de 16mm “Tambor Brasil” e “O Coração do Cinema” (1980), ao lado de Geneton Moraes Neto. O Ciclo tem fim com o filme “É Morte no Capibaribe” (1983), de Paulo Caldas (NOGUEIRA, 2009, p.23).

Na década de 1980, um grupo denominado VANRETRÔ, criado nas dependências do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, surgiu com o intuito de realizar filmes e o aprimoramento nas diversas áreas do cinema. Não à toa, os integrantes participavam das produções uns dos outros, formando, assim, um grupo de produção de cinema. Sua proposta era “olhar para trás e ao mesmo tempo para a frente: o que se pretendia era assumir as referências passadas e, ao mesmo tempo, propor uma estética vanguardista” (NOGUEIRA, 2009, p. 28). Do grupo VANRETRÔ surgiram cineastas que fariam parte da retomada da produção de cinema em Pernambuco. Nomes como Cláudio Assis, Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Marcelo Gomes e Paulo Caldas, que participavam dos encontros do grupo, despontaram nos anos 1990 com a produção de longas-metragens.

Filmes como “Padre Henrique: Um Assassinato Político” (1986), de Cláudio Assis, “O Crime da Imagem” (1992), de Lírio Ferreira, “Maracatu, Maracatus” (1995), de Marcelo Gomes e “Ópera Cólera” (1992), de Paulo Caldas, surgem como alguns da intensa produção de curtas metragens realizada pelo grupo, que culmina com a realização de “O Baile Perfumado” (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, primeiro longa-metragem do grupo de diretores. Importante lembrar que o lançamento de “O Baile Perfumado” coincide com o período de retomada do cinema brasileiro sendo considerado, inclusive, como um dos principais filmes da retomada, segundo Saldanha (2009). Como bem lembra Figuerôa (2000), Nogueira (2009) e Saldanha (2009) a produção local, mediada por essas figuras, foi denominada pela imprensa como “Geração Árido Movie”. Outro apontamento é que nenhum dos integrantes desse grupo se sentia como parte de um movimento, mas como um grupo de realizadores de filmes. Nogueira lembra que a denominação do grupo como “Movimento Árido Movie” era prontamente negada pelos realizadores, por acreditarem que os filmes possuíam linguagens diferentes, porém algumas características em comum. A produção de cinema da época era influenciada pelo movimento Mangubeat, cujos músicos participaram na constituição de trilhas sonoras para diversos filmes do Ciclo.

Passado o período, uma série de longas-metragens foram produzidos pelo grupo: “O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas” (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, “Amarelo Manga” (2003), de Cláudio Assis, “Cinema, Aspirinas e Urubus” (2005), de Marcelo

Gomes, “Árido Movie” (2005), de Lírio Ferreira, “Cartola” (2006), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, “Deserto Feliz” (2007), de Paulo Caldas, “Baixio das Bestas” (2007), de Cláudio Assis. Estes filmes, além de curtas produzidos no mesmo período, tiveram reconhecimento de público e crítica, participando de festivais no Brasil e no exterior. Fator que impulsiona o surgimento de novos realizadores que despontam no período da pós-retomada com outras questões e tensões em suas obras.

A nova geração da produção de cinema em Pernambuco surge em decorrência das produções da geração “Árido Movie” e também pela produção de realizadores que despontavam naquela época, como Kléber Mendonça Filho e Camilo Cavalcante. Este período também é marcado por outra fatia da produção, com o surgimento de filmes ainda mais questionadores e num momento onde a cidade do Recife inicia sua transformação profunda na morfologia da paisagem. Cineastas como Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Leonardo Lacca, Juliano Dornelles, Leonardo Sette, Tião, Marcelo Lordello, Pedro Severien, entre outros, traziam à cena filmes que dialogam com a dinâmica urbana do Recife e outras cidades. Também, a relação entre as gerações proporcionava uma unicidade em torno da política de cinema local, onde o fundo de investimento no audiovisual do estado, o FUNCULTURA, impulsiona a produção. O impacto das produções realizadas por ambas as gerações implicou no reconhecimento internacional. É quando o filme “O Som ao Redor” (2012), de Kléber Mendonça Filho, obtém uma notável carreira internacional³¹, sendo premiado em diversos festivais mundo afora. Isso, além do reconhecimento nacional da produção³², estimulou uma intensa produção local e o surgimento de escolas de cinema no estado de Pernambuco. Ainda, o acesso às obras vem crescendo com o uso de fóruns, sites de hospedagem³³, circuito cineclubista e os festivais que promovem, estimulam e formam novas plateias pelo estado de Pernambuco.

O processo histórico da produção de cinema em Pernambuco coaduna com o contexto da produção espacial da cidade. Através de imagens, o cinema decripta a paisagem urbana da cidade e sua intensa transformação com o passar dos tempos.

³¹ Ver matéria sobre o filme “O Som ao Redor” (2012) e sua possível participação no OSCAR 2014. Link: http://www.pernambuco.com/app/noticia/divirtase/45,28,46,61/2013/10/09/internas_viver,466834/filme-pernambucano-tem-chances-de-ganhar-o-oscar-afirmam-especialistas.shtml. Acesso: 10/10/2013.

³² O reconhecimento da produção de cinema em Pernambuco motivou uma série de mostras e palestras sobre o seu modo de produção, cujo destaque vai para a mostra realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil com o título “O Novo Cinema Pernambucano”, ocorrida entre os dias 25 de junho e 10 de julho de 2014 na unidade do CCBB em São Paulo.

³³ Vide o exemplo do site www.cinemapernambucano.com.br que hospeda dados sobre a produção de cinema em Pernambuco, história, matérias e trabalhos acadêmicos sobre o tema.

4.2 CINEMA E O RECIFE: GEOSSÍMBOLOS, CARTOGRAFIAS E PAISAGENS

Recife, cidade tradicionalmente marcada pelas manifestações culturais, se vê, através de filmes e outros dispositivos de comunicação, em franco processo de expansão econômica. Sua paisagem é dotada de símbolos de todo o seu processo histórico mesclados com simbologias do desenvolvimento: grandes prédios, higienismo e uso extensivo do poder em sobreposições espaciais. Não por acaso, uma série de produções audiovisuais surgem durante esse período, denominado pós-retomada do cinema brasileiro, onde a paisagem e os modos de ser e ver no espaço são elementos essenciais nas narrativas fílmicas. Isso prova, *à priori*, que o papel da cidade como catalisador de tensões e conflitos na sociedade reflete decisivamente em expressões artísticas como o cinema. A significativa repercussão desta produção no Brasil e no exterior³⁴, e também por parte da imprensa³⁵, ratifica o conteúdo produzido e, ao mesmo tempo, desperta questões presentes nas narrativas pernambucanas.

A década passada (anos 2000), assim como esta (anos 2010), são tidas como um marco na história do cinema pernambucano (pós-retomada) devido ao grande número de produções lançadas neste período, que tiveram grande repercussão por parte da crítica, sendo, a maioria destes filmes, contemplados com premiações em festivais nacionais e internacionais. Para que o cinema pernambucano alcançasse tal patamar, nota-se um processo singular na produção cinematográfica pernambucana materializado na grande fertilidade de realizadores, somado a uma significativa produção com recursos provenientes do Estado e um melhor acesso aos recursos tecnológicos de gravação (ALMEIDA, 2013). Para além do próprio desenvolvimento como produto, o cinema realizado em Pernambuco permite dialogar com temas universais, transpondo a própria barreira do nacionalismo, característica presente em outras fases do cinema mundial e fortemente presente na cultura pernambucana. Assim, podemos afirmar que essa nova produção do cinema local ultrapassa as fronteiras, no que tange aos elementos

³⁴ Vide, por exemplo, recente matéria no site UOL sobre a indicação, pelo governo brasileiro de “O Som ao Redor” para concorrer ao Oscar 2013: “Nos últimos 12 meses, as produções do estado ganharam mais destaque ao conquistar vários prêmios dos festivais mais importantes do Brasil. “O Som ao Redor”, de Kléber Mendonça Filho, foi o vencedor do Prêmio Redentor da Première Brasil, no Festival do Rio 2012, “Era uma vez eu, Verônica”, de Marcelo Gomes, e “Eles Voltam”, de Marcelo Lordello, dividiram o Candango de Melhor Filme no Festival de Brasília. A conquista mais recente foi de “Tatuagem”, estreia de Hilton Lacerda na direção, que ficou com o Kikito de Melhor Filme no Festival de Gramado deste ano”. Fonte: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/09/20/disputar-vaga-no-oscar-da-valor-ao-filme-diz-diretor-de-o-som-ao-redor.htm>, acessado em 10/10/2013.

³⁵ Ver artigo de Caetano Veloso no site do Jornal O GLOBO em edição de janeiro de 2013 sobre o Recife e o filme O Som ao Redor. Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/belo-o-recife-7405983?app=1>, acessado em 23/11/2014.

presentes na obra de arte, ao discutir temas complexos em escalas macroespaciais (FRANÇA, 2003).

Alguns elementos presentes na constituição da obra fílmica possibilitam uma imersão em diálogos presentes em diversos campos do conhecimento. No nosso caso, o estudo sobre a paisagem geográfica inserida no espaço fílmico recifense propõe uma série de indagações no que concerne ao debate entre geografia x cinema, atribuindo acepções oriundas do campo da geografia cultural quando se tenta compreender a espacialidade da cultura. Portanto, o produto cinematográfico propõe além de uma reflexão em torno da sua construção narrativa, um debate sobre a leitura feita pelo autor das obras em torno do espaço. Consoante ao debate aqui esboçado, este capítulo propõe uma breve reflexão sobre o atual panorama da cinematografia produzida em Pernambuco e suas similaridades e dissimilações em torno da paisagem urbana ali reproduzida.

Neste capítulo, a história da produção de cinema em Pernambuco afirma o papel da recente fase da produção, que ao longo de sua trajetória sempre teve na cidade um dos importantes pontos da construção narrativa de seus filmes. Imagens que demarcam a cidade do Recife, mapeando lugares e estabelecendo territórios; assim o cinema, por possuir tais características, provoca através dos planos e dos sequenciamentos de imagens choques dos espectadores com o real. O reconhecimento de lugares comuns ao imaginário social expostos sob pontos de vista estritamente individuais. Calcado em tais propositivas, este capítulo faz uma passagem pela experiência do cinema em Recife, onde as paisagens emergem sobre a tela cartografando lugares, corpos e geossímbolos no imaginário geográfico.

A cinematografia pernambucana recente (2000-2014) traz olhares que podem ser caracterizados como múltiplos; do mais escatológico ao mais frio e cruel, de uma cidade em pleno desenvolvimento econômico e político, mas que se desenvolve ainda sob uma ordem arcaica que dialoga com a modernidade. Diante disso, optamos pelo conceito de paisagem por ela representar, em sua materialidade, as vivências e experiências de cada autor com a cidade. Sabemos que a arte é responsável não apenas pela expressão de sentidos, mas que ela narra, conta e vivencia períodos históricos de diversos espaços na qual ela se insere. E, assim, ela conta a história de um lugar, no caso do nosso objeto, da cidade (ARGAN, 1998).

Para a compreensão da paisagem fílmica produzida pela recente cinematografia pernambucana, pontuamos aspectos relevantes ao que aferimos como paisagem. Refletindo sobre o artefato cinematográfico enquanto manipulador de massas, seguimos o pensamento de Maciel (2012), ao afirmar o poder que as imagens têm de evocar a diversidade e a estabilidade dos contratos sociais acordados em espaços públicos, podem ser consideradas metonímias

geográficas, imagens de um consenso possível, senão ideal. Essa hipótese de antecipações cognitivas via paisagens simbólicas (metonímicas) se apoia na capacidade de os indivíduos inscreverem seu cotidiano em esferas territoriais mais vastas que o lugar, do mesmo modo que são capazes de partir de recortes mais amplos para integrar os espaços imediatos da existência.

A noção de paisagem permite-nos captar que uma das mais fortes determinações semânticas do imaginário geográfico reside na seleção de certos atributos do mundo ao redor; tais predicados são colocados em primeiro plano e acabam mesmo por designar inteiramente a realidade ao qual querem se referir. Assim, esse procedimento mental metonímico indica de modo claro que as paisagens mobilizadas através de diversas sensibilidades e narrativas podem ser consideradas esquemas de antecipação cognitiva do real. Do mesmo modo, isto nos ajuda a relativizar o potencial “manipulador” de paisagens simbólicas e obras fílmicas, uma vez que a retórica sempre envolve disputas, debates e contestações, de modo que as plateias jamais serão totalmente passivas diante da persuasão da imagem.

Elementos presentes em obras do cinema de Pernambuco dialogam com espaços ainda pouco conhecidos. Temas abordados em filmes produzidos no estado dialogam diretamente com o que ocorre, por exemplo, em Shangai. A partir de tal entendimento, reiteramos a existência do policentrismo na produção audiovisual pernambucana. Ela soma as feições de paisagem moderna, como poderemos ver em “O Som ao Redor” (2012), de Kléber Mendonça Filho, às práticas quase invisíveis para a sociedade, como carrocinhas de DVD nas ruas, batidas de carros, crianças escalando árvores ou jogando futebol. Em suas minúcias, transpassa as barreiras de um cinema nacionalista e percorre por um cosmopolitismo evidenciado no cinema contemporâneo.

Isto, todavia, não é sinônimo de desterritorialização ou abandono de balizas sócioespaciais específicas. Além de um cinema referenciado, calcado em parâmetros técnicos e estéticos na composição da *mise-en-scène*, os aspectos da cultura local são preponderantes para a construção do filme, de modo que uma construção de universo totalmente particular sob o julgo do olhar do diretor possibilita a imersão em um perímetro de múltiplas histórias. Alguns destes personagens são pontos chaves para a narrativa que se desenvolve ao longo da trama. O espaço físico é essencial para a construção da leitura feita pelo diretor sobre a espacialidade apresentada. A construção de paisagens a partir da leitura de um ator social propicia uma complexa e, ao mesmo tempo, prazerosa pesquisa do objeto. Ele (o objeto) é constituído como fruto da sua experiência de lugar e de vida, consolidando olhares compartilhados de anônimos, também protagonistas das cenas urbanas. Sob tal perspectiva, os estudos em geografia, especificamente na Geografia Cultural, nos fornecem métodos e formas possíveis de compreender realidades transpostas pela obra fílmica de maneira a atingir sensorialmente os

recursos sinápticos dos espectadores de cada obra e a forma como ela se reproduz na cultura de cada território e, conseqüentemente, na paisagem.

A morfologia da paisagem recifense, como mostrada nos filmes, não se refere apenas a um artefato estético do espaço urbano local, mas a um elemento orgânico na dinâmica espacial da cidade. Podemos ver nos filmes pernambucanos que a ação dos personagens se coaduna com a dinâmica da paisagem presente no recorte estudado. É possível, não apenas, nos depararmos com a estética da paisagem, mas com sua fisionomia. A leitura da paisagem fílmica se torna possível quando partimos da premissa de desconstruí-la em sua materialidade e buscamos compreender todo o processo de criação da obra. É no processo de criação que identificamos os mecanismos para a produção do filme. Da redação do argumento à finalização do filme, inúmeras são as ideias produzidas durante o período de produção da obra fílmica até sua distribuição nos circuitos de festivais e comerciais de exibição.

Ainda desbravando o processo do filme “O Som ao Redor”, em entrevista ao documentário contido nos extras do *Bluray* do filme, o diretor Kléber Mendonça Filho relata sobre sua relação com o bairro de Setúbal, seu local de moradia e onde o filme foi gravado. Ele afirma conhecer cada ângulo do bairro devido às fotografias por ele feitas desde sua juventude. Isso nos remete a pensar o lugar do sujeito, onde ele preserva suas memórias e sentimentos de um período vivido (TUAN, 2013). Reafirmando tal tese, ao analisarmos a trajetória do diretor, vemos em sua filmografia que em grande parte de suas obras, a produção ocorrer nas ruas do bairro de Setúbal. Diante de sua relação com o lugar, compreendemos que as produções do referido diretor se fazem tanto nas formas visíveis da paisagem, quanto nas invisíveis. De acordo com Besse (2006):

O visível conta algo, uma história, ele é a manifestação de uma realidade da qual ele é, por assim dizer, a superfície. A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de apender a decifrar, a decifrar, num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se ler a paisagem (p.64).

Pautado na propositiva de Besse, afirmamos que a paisagem cinematográfica do Recife mapeia os símbolos impressos no espaço, cartografando cenas comuns ao cotidiano da cidade. Pode-se considerar tais cenas como paisagens simbólicas do Recife por estas pertencerem ao imaginário coletivo da cidade. O poder contido nas imagens produzidas permite o mapeamento de lugares, tornando-os iconográficos, cujas instâncias produzem significados sobre o território. Como Aitken e Zonn (1994) sugerem, estas práticas produzem “mapas de significados” sobre

o espaço, como temos no exemplo do bairro de Setúbal, no filme “O Som ao Redor”. Simbolicamente, o filme percorre por espaços do bairro que se assemelham a qualquer outro bairro de classe média do Recife, carregado de práticas simbólicas pelos moradores do bairro que, diretamente, coaduna com ações simbólicas comuns às cidades em desenvolvimento. O medo urbano, o enclausuramento nos edifícios e a pouca sociabilidade entre os vizinhos vem à tona no percurso narrativo do filme, chocando não apenas os residentes da cidade filmada, mas levantando questões em escalas maiores.

Figura 20 - O sonho de uma pequena garota recifense “O Som ao Redor” (2012), do diretor Kléber Mendonça Filho.



Fonte: MENDONÇA FILHO, 2012.

O ato de filmar também é o de inventariar espaços, dotando-os de significados nas paisagens descobertas pela *mise-èn-scene*. Os espaços fílmicos do Recife propiciam ao espectador o encontro com o Recife cenográfico, que calcado de técnicas e ideologias, expõe novos significados nas paisagens humanas, ressignifica lugares e prospecta novos territórios. A geografia do cinema, neste sentido, empenha-se em demonstrar que os espaços de representação carregam elementos pertinentes ao real. Os autores têm na construção de suas obras as experiências espaciais vividas enquanto ser. Mimeticamente falando, as escolhas de quadros simbolizam na obra, uma forma de ser no espaço; um pensamento sobre aquela paisagem, uma ação sobre o espaço; denunciando ou criando novas conjecturas na forma de se pensar a paisagem. Costa (2011) diz que a imagem do espaço no filme “é uma paisagem criada por imagens ‘escolhidas’ previamente e que, juntas, não apenas se tornam uma imagem unificada, mas dispositivos capazes de dizer muito sobre outras imagens que podem ter ou não contrapartida original em realidade” (p.53).

Diante da assertiva, uma das propostas deste trabalho é a elaboração de uma cartografia cinematográfica do Recife, mapeando algumas paisagens da produção de cinema da cidade³⁶. Compreendemos este processo como um inventário da paisagem urbana do Recife sob a óptica da produção de cinema de Pernambuco. Como afirmam Harper e Rayner (2010), “a elaboração de mapas é análoga ao esforço cinematográfico, onde esforço coletivo muitas vezes se encontra com uma visão singular sobre o espaço” (p.15). O processo de produção de mapas se assemelha à produção de um filme. Na composição do cenário, a disposição de objetos na cena nos lembra os mapas antigos, que sempre dispunham de informações detalhadas referentes ao relevo, clima e ocupação do território por parte das civilizações mapeadas. No caso de uma cartografia das paisagens cinematográficas do Recife, entendemos que as

paisagens, portanto, não são apenas seletivas, mas nunca são neutras em intenção ou recepção. Paisagens retratadas são muitas vezes simbólicas, e frequentemente contribuem para a formação social, impactando sobre as associações humanas e as normas sociais” (HARPER & RAYNER, 2010, p.16).

Portanto, o ensaio de uma cartografia cinematográfica se faz de importante aparato metodológico por tratar da preservação da memória coletiva de um lugar. Dito isto, a figura 21 marca algumas paisagens do Recife produzidas pelo cinema pernambucano a partir de sua retomada. Para a definição de alguns quadros fílmicos estabeleceu-se a imposição de geossímbolos sobre a paisagem e a dinâmica em torno destas seguindo a tricotomia proposta por Peirce (1955) e adotada por Hopkins (2009) para o mapeamento de lugares cinemáticos debatidas no capítulo II.

Os filmes escolhidos (figuras 22 a 28) para esta proposta são os longas “Amarelo Manga” (2003), de Cláudio Assis, “Amigos de Risco” (2007), de Daniel Bandeira, “Avenida Brasília Formosa” (2010), de Gabriel Mascaro, “Febre do Rato” (2011), de Cláudio Assis, “O Som ao Redor” (2012), de Kléber Mendonça Filho, “Amor, Plástico e Barulho” (2013), de Renata Pinheiro e “Aquarius” (2016), de Kleber Mendonça Filho. A escolha dos filmes foi determinada a partir da perspectiva da paisagem.

³⁶ A cartografia cinematográfica trata de um mapeamento dos lugares iconográficos da paisagem recifense seguindo a escolhas dos quadros por cada diretor de cinema analisado seguindo seus referentes ideológicos e a intencionalidade sobre a posição dos quadros pensado por Baxandall (2006). Como referência, observa-se o mapa “A cidade em palavras” (2014), pensado e executado pelo site www.vacatussa.com sobre os lugares que são cenários de escritores pernambucanos. Para consulta, <http://www.vacatussa.com/cidade-em-palavras/>. Acessado em: 19/07/2014.

Figura 21 - Cartografia Cinematográfica do Recife.



Autor: Pietro Félix

Figura 22 - O Recife notívago em “Amigos de Risco” (2007), do diretor Daniel Bandeira.



Fonte: BANDEIRA, 2007.

Figura 23 - Paisagem-postal no filme “Avenida Brasília Formosa” (2010), do diretor Gabriel Mascaro.



Fonte: MASCARO, 2010.

Figura 24 - Rugas em preto e branco no filme “Febre do Rato” (2011), do diretor Cláudio Assis.



Fonte: ASSIS, 2011.

Figura 25 - Texas Hotel em “Amarelo Manga” (2003), do diretor Cláudio Assis.



Fonte: ASSIS, 2003.

Figura 26 - “Amor, Plástico e Barulho” (2013), da diretora Renata Pinheiro.



Fonte: PINHEIRO, 2013.

Figura 27 - Ué? Cadê as Torres Gêmeas? Frame retirado do filme “Aquarius” (2016), do diretor Kleber Mendonça Filho.



Fonte: MENDONÇA FILHO, 2016.

Figura 28 - O abrir das janelas em “O Som ao Redor” (2012), do diretor Kléber Mendonça Filho.



Fonte: MENDONÇA FILHO, 2012.

As semelhanças entre as imagens são quase nulas, a não ser pelo fator que as une, o lugar onde foram feitas: Recife. Todas elas trazem em perspectiva pontos de vista diversos. Na figura 22, Nelsão (Paulo Dias) e Benito (Rodrigo Rizla) carregam Joca (Iranthir Santos) a caminho do médico em *Amigos de Risco*. O filme, dirigido por Daniel Bandeira, é um labirinto na madrugada do Recife. A paranoia e o medo urbano emergem na paisagem através de simbologias do medo como a viatura policial. Na figura 22, o trio de amigos percorrem as proximidades do terminal Joana Bezerra, localizado na Ilha de Joana Bezerra, área central do Recife. Neste mesmo local reside a comunidade do Coque, área frequentemente apresentada nos programas de TV e no caderno policial. Pautas comuns em países latino-americanos, onde sofrem por profundas reformas no tecido urbano resultado pelos novos modos de vida despertam em grandes cidades o aumento de contradições sociais provocadoras põs novos sistemas de proteção ao medo geram e atenuam o medo nas cidades e ressignificam as formas de consumo da cidade. Como lembra Velho (2014), o medo integra como uma das funções fundamentais da humanidade, alterando diretamente o curso dos lugares de acordo com o tempo. A alteração das formas simbólicas de apropriação dos espaços pela insegurança e medo surgem enquanto tramas da vida urbana. Quando observamos tal cena no espaço, não há como não reportar aos cenários produzidos pela geografia (GOMES, 2008) e compreender a dinâmica que ocorre no espaço público, por assim dizer. Importante levantamento é que esta área que aparece em “*Amigos de Risco*” sofreu impactos sociais com as obras para a Copa do Mundo de 2014 e para a construção do Pólo Jurídico do Recife³⁷.

Na figura 23, temos um recorte da paisagem também comum a cidades que se encontram em ritmo acelerado de desenvolvimento. “*Avenida Brasília Formosa*” é um filme que transcorre no bairro de Brasília Teimosa, zona sul da cidade do Recife. Brasília Teimosa se tornou um lugar de fetiche por parte de grandes construtoras a partir do momento que o Presidente Lula, em 2003, destinou uma série de investimentos a essa área, ampliando a especulação imobiliária na região. Gabriel Mascaro realiza um filme para mostrar que a existência de modos de vida no bairro, que antes era tomado por palafitas, se modificou desde a passagem do presidente no lugar. O local de moradia de habitantes que dependiam do lugar para sua subsistência foi destinado às grandes construções, promovendo uma mudança na vida dessas pessoas, que passam a morar em conjuntos habitacionais localizados em áreas distantes do bairro. Tendo em vista o surgimento de uma nova realidade na área, o filme aporta do cotidiano de personagens como o garçom que também produz vídeos. Na figura 23, o garçom filma a mulher que se

³⁷ Para aprofundamento sobre este debate, ver trabalho de Barbosa (2014) sobre as transformações na Bacia do Pina.

candidata a uma *reality show* com a paisagem estuarina ao fundo. Mascaro tem no seu protagonista o caminho para a revelação de paisagens na Bacia do Pina. Um encontro de tempos numa paisagem histórica, cuja história vai sendo transposta pela fluidez dos elementos que a tomam. A arquitetura histórica vai cedendo espaço a “arquitetura do desenvolvimento”, geralmente fria e que pouco explica o contexto histórico em que surge. Mascaro revela estas questões apontando um futuro que está por acontecer³⁸, com novas políticas, ideologias, e estéticas desenvolvimentistas cada vez mais impostas sobre o espaço geográfico.

Dito isto, tomemos nas figuras 24 e 25 planos de filmes do mesmo diretor, Cláudio Assis. A escolha por duas obras do mesmo autor se deve ao fato da temporalidade, já que temos entre “Amarelo Manga” e “Febre do Rato” nove anos que os separam. Isso nos permite estabelecer algumas leituras partidas da temporalidade do centro do Recife. Como falamos no segundo capítulo, Cláudio Assis traz duas Recife que se conjugam sob diversos fatores. A cor utilizada na fotografia de ambos e os cenários e as histórias que integram os filmes, traz uma Recife decadente, mas que não perde sua poesia no meio de tamanha fluidez. Todas estas escolhas, calcadas nas experiências do diretor enquanto ser, materializam-se sob as iconografias que surgem na paisagem de ambos os filmes. Temos como exemplo o casarão onde funcionava a sede de uma ONG de antigos combatentes da Segunda Guerra Mundial, localizada no Largo de Santa Cruz, bairro da Boa Vista. Tal construção serviu de cenário para o “Texas Hotel”, tema de curta homônimo de Claudio Assis que também foi cenário importante da trama em “Amarelo Manga”³⁹ (figura 25). Por outro lado, vemos através do Rio Capibaribe, um dos rios que cortam a cidade, a Ponte da Boa Vista, lugar de travessia entre as ilhas que compõem o centro do Recife (figura 24). A relação com o rio em Recife é bastante profunda, basta apenas consultar escritos de Josué de Castro ou buscarmos nas letras do movimento *manguebeat* significações da cidade que nasceu sob a lama dos manguezais. Consoante a isso, Assis, contemporâneo do *manguebeat*, traz para a sua obra a mesma relação profunda e libertária que a cidade tem junto ao seu bioma. As pontes que cortam a cidade, sob o preto e branco em “Febre do Rato”, trazem um Recife romântico impregnado pelo mau cheiro do rio e que demarca a paisagem sob a pouca conservação dos prédios históricos da cidade.

³⁸ Visto o debate em torno do projeto Novo Recife. Para maior entendimento ver Barbosa (2014).

³⁹ A adoção de locações que representam ou constroem formas de cenários de um respectivo lugar, propicia a formatação de um mapa mental da cidade a partir da obra. Assim como um relato de um viajante, o cinema evoca paisagens que nem sempre são tidas como reais em marcas de um determinado lugar. No caso de “Amarelo Manga”, tal tese se confirma ao nos depararmos com cenários como o Texas Hotel.

O choque de formas ganha força na figura 26. Ao fundo, um empresarial no limite de área de ZEIS⁴⁰. Ao lado, casas construídas pelos próprios moradores de Brasília Teimosa. Em plano geral, a praia e seus usuários numa segunda-feira. O filme “Amor, Plástico e Barulho” (2013) aborda o cotidiano de duas cantoras de brega em Recife, gênero musical que possui circuito de reprodução predominantemente em bairros populares, entremeados às transformações recentes na Bacia do Pina⁴¹. A trama segue seu curso narrativo com passagens pelo espaço do filme com algumas fissuras verticalizadas sobre a paisagem, resultantes da nova dinâmica urbana da cidade. Este caminho aponta a posição da diretora sobre as transformações ocorrida nesta área, reafirmando o papel do cinema enquanto produto da sociedade.

O posicionamento da câmera indica os elementos morfológicos do espaço que tomarão a tela. O plano geral exhibe uma vasta área, normalmente o espaço onde a trama se realiza, na apresentação do espaço onde outra cena será sequenciada. No caso da figura 27, o plano se torna geral após a câmera estar focalizada em Clara e seu sobrinho, Pedro, em diálogo no carro. Ao fim da sequência, em plano geral, surge a paisagem do Cais José Estelita. A princípio é uma imagem comum ao cidadão recifense e alguns que não são de Recife, também. No entanto, uma pequena manipulação na imagem remove um elemento que integra a paisagem real da área: a imagem das “Torres Gêmeas”, os edifícios Pier Maurício de Nassau e Pier Duarte Coelho. Para muitos, a ação do diretor Kleber Mendonça Filho pode não dizer muita coisa. Mas, por outro lado, impõe um desejo de paisagem por parte do autor que é apresentado ao mundo conforme a aproximação com os debates em torno da área. Neste sentido, podemos considerar que este posicionamento de câmera também produz uma paisagem. A paisagem construída pelo autor, que pouco é comum aos olhos do espectador, emerge em forma de discurso visual e se reproduz conforme a expressão de visibilidade construída pelo autor afim de esclarecer algo. Assim, dada à construção da paisagem feita por Kleber Mendonça Filho, vemos as possibilidades de leituras da paisagem a qual Besse (2006) se refere, onde a materialidade explica, mas não em sua totalidade, sendo necessário nos atermos às nuances que circulam a representação visual de um lugar. Ou seja, há de ser ler a paisagem.

Na última imagem, a figura 28, temos uma construção bem definida da paisagem em “O Som ao Redor”, de Kléber Mendonça Filho. Na imagem, vemos um abrir de janelas e uma paisagem se revelando na medida em que a câmera se aproxima da personagem. Trata-se de

⁴⁰ Zona Especial de Interesse Social.

⁴¹ A diretora do filme, Renata Pinheiro, utiliza em algumas passagens do filme vídeos retirados da internet sobre o lançamento e inauguração do Shopping Rio Mar. Localizado no bairro do Pina, área onde a trama transcorre.

uma imagem fortemente marcada por expor um contexto de desenvolvimento ao qual o Brasil, assim como outros países, se encontra atualmente⁴². A sequência de imagens de alto potencial educacional que causam perplexidade por sua forma simples de se impor, proporcionou a “O Som ao Redor” uma carreira de sucesso por diversos países. A paisagem é dotada da disposição material dos objetos que compõem um quadro e surge como uma extensão óptica do ser onde tudo aquilo que é visto e sentido forma um quadro geográfico e, porque não, ideológico. Assim se faz também no cinema. Em entrevista nos extras do filme, Kléber Mendonça Filho fala da sua relação com o lugar fílmico. No caso, o bairro de Setúbal, na zona sul do Recife. Por se tratar do lugar de moradia do diretor, ele afirma que conhece cada ângulo do bairro por este ser o lugar onde reside grande parte de suas memórias, sendo então fotografável sob diversos ângulos. Tal afirmação é visível na sua filmografia, onde na maioria de suas obras o bairro é filmado e às vezes explicitado visualmente. Podemos associar tal relação de lugar de Kléber Mendonça Filho com o que Tuan (2012) diz em relação a produção de sentidos que um sujeito coloca sobre um lugar.

Também, a escolha de elementos que compõem a narrativa e representam espacialmente a história, é bastante enfatizado em “O Som ao Redor”. Em entrevista a Gabriela Alcântara (2013)⁴³, o diretor justifica a escolha em seus cenários fílmicos da arquitetura do lugar.

Na verdade, tudo se resume a uma ideia de que má arquitetura e espaços públicos ou privados hostis, fotografam muito bem. Ou seja, feiura fotografa bem, e a feiura arquitetônica e urbanística provoca tensão, porque ela é desumana, ela isola o elemento humano, faz esse elemento humano se sentir pequeno. É feita, construída, para atender a uma outra coisa que não exatamente o elemento humano. Ou para tentar dominar o pior que o elemento humano tem para oferecer, digamos: violência, invasão, desrespeito à propriedade privada. Então tudo isso, para mim, fotografa muito bem, porque há tensão, conflito. Você pode fotografar uma pessoa andando no deserto, o que é interessante, uma pessoa andando sozinha no deserto, aquela amplidão. Mas uma pessoa tentando subir um muro já oferece mais ação, você se pergunta o que está atrás desse muro. Eu até agora não filmei ninguém no deserto (risos), sempre filmei pessoas perto de muros ou paredes, grades,

⁴² Na construção de um trabalho sobre filmes, busca-se sempre os enunciar através de quadros, fotogramas, etc., o que torna incipiente quando definimos a escolha em analisar a obra decidir este ou aquele quadro que explique tal proposição aferida. Para este caso, a partir do início da cena, onde mãe e filha vão acompanhadas do protagonista (um corretor de imóveis) conhecer o apartamento, o abrir de janelas, comum para apreciação da paisagem, revela, durante o filme, o processo temporal ocorrido naquela paisagem, formada em sua profundidade por prédios antigos que se sucedem até o horizonte sediados por longos espigões. Tal trabalho reforça a tese da relação entre o autor e espaço na determinação dos planos de filmagem, possibilitando a extração minuciosa das paisagens construídas no filme.

⁴³ A entrevista intitulada “espaço urbano, ativismo, medo, provincianismo e sociedade”, com o diretor Kleber Mendonça Filho, pode ser acessada na íntegra pelo link http://www.altnewspaper.com/entrevistas/entrevista-com-kleber-mendonca-filho-espaco-urbano-ativismo-medo-provincianismo-e-sociedade/?utm_source=divr.it&%E2%80%A6. Acessado em 30/01/2013.

cidade labirinto, rua labirinto, são coisas que me seduzem... bom, acho que por eu morar no Recife e ver o Recife dessa forma. (MENDONÇA FILHO, 2013).

Justificado, percebemos na afirmação de Kleber Mendonça a leitura em torno da paisagem. Ao mesmo tempo, coaduna com o que Berdoulay coloca como referentes ideológicos (2013). Os referentes ideológicos caracterizam-se por ser um conjunto de valores que cercam a cultura de cada indivíduo. No caso do filme, percebe-se que o papel ideológico se destaca por se caracterizar de um processo autoral, onde as experiências espaciais, visuais e estéticas são transfiguradas na composição de cenas. Então, com esta gama de valores que a cultura dispõe no universo do ser, não é por acaso que as obras referidas neste trabalho são marcadas por intencionalidades e causas. A escolha em definir paisagens das obras deste autor foi em encontro aos caminhos de cada filme com a pesquisa realizada. A paisagem surge como elemento manipulador das ações dos personagens nas obras de formas distintas: Em “O Som ao Redor”, a paisagem é o *background* da estrutura social brasileira a partir de uma rua. A paisagem, neste aspecto, ela age sem ser percebida conforme a trama transcorre. É nela que reside o tempo em fotografias, práticas e as nuances de um novo modelo que não é tão novo. Em “Aquarius”, a paisagem surge pela janela do apartamento de Clara. Mas ela transita na sequência inicial marcada pela música e fotografias de uma Boa Viagem voltada apenas ao veraneio, e finda com a tensão entre o capital, representado pelos interesses de um desejo de cidade da construção civil, e Clara, símbolo de resistência de gerações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem tem um papel preponderante nos estudos de geografia humana. Ela impõe no imaginário geográfico certezas acerca da paisagem. E como o processo de investigação da paisagem na geografia cultural, inicialmente, foi em descrever os aspectos materiais ao alcance dos olhos do observador, a imagem perdurou por um longo período a ser desconstruída por parte dos geógrafos até a renovação da geografia cultural, que culminou no surgimento de novos objetos de pesquisa e novos atores sociais. A reprodução sistemática de imagens com a globalização, a compressão do espaço-tempo e novas formas de acumulação do capital trouxeram novas questões na sociedade contemporânea. Os usos e contra-usos no espaço urbano formam novas circunscrições na geografia da cidade, e tem na imagem um dispositivo de legitimação do discurso, da prática. Então, o estudo de geografias imagéticas pode levar a diversos caminhos ainda não vistos, estimulando uma nova geração de geógrafos culturais que possuem objetivos próximos deste trabalho, no desenvolvimento de leituras a partir de expressões artísticas.

A diversa gama de discussões em torno do artefato imagético pensado enquanto produto de uma sociedade, nos leva a crer que as etapas até aqui levantadas propiciam um complexo debate no que tange à espacialidade da cultura. A partir dos dispositivos de comunicação, inúmeras são as tensões disseminadas na cultura de massa em torno da paisagem. O cinema não se exclui desse grupo, ao contrário, se insere com papel importante por se caracterizar como produto de experiência coletiva e ao mesmo tempo pessoal.

A realidade vista nos filmes geralmente nos remete a interrogar a questão paisagística, não importando qual conotação discutida. Como em alguns casos, o cidadão, vivente do espaço urbano, só percebe esta paisagem ao seu entorno quando se depara com representações dessa paisagem em dispositivos de massa, como o cinema. Portanto, o cinema ao mesmo tempo em que se constitui como prática social, reflete novos olhares quanto à reprodução do espaço em suas narrativas, conduzindo através de dispositivos sensoriais (imagem, som) percepções daquele espaço que, em alguns momentos, é diluído pelo espectador, fruto da reprodução intensa do espaço (BARBOSA e QUEIROZ, 2013, p. 18).

E nessa condição, encontramos na geografia um imenso campo para visualização e percepções sobre as instâncias da imagem. Qual a sua intencionalidade? Qual o contexto para sua produção? Com o cinema percebe-se, através da imagem-movimento, os recursos disponíveis na contação da história, sem perder o seu caráter crítico e poético. Para além disso, os dispositivos sensoriais que o cinema dispõe provocam novas significações sobre as pessoas,

os lugares, as paisagens e os espaços ao descobrir sentidos e sentimentos que estes elementos reúnem na construção narrativa. Diga-se, de passagem, a relação entre os autores de filmes e o espaço ao qual habitam influenciam diretamente na construção da história, mesmo que seja uma ficção científica. Portanto, a relação dos realizadores de filmes em Pernambuco com o espaço urbano reflete não apenas a constituição de um cenário, mas a manifestação de suas experiências existenciais com a cidade, que se materializa em novas paisagens e no estabelecimento de simbologias espaciais que demarcam um lugar, um território.

Contudo, nesta dissertação, as obras reportam os sintomas duma cidade que se comunica no seu organismo à sua maneira. Se temos na paisagem enquanto uma engrenagem, nota-se os processos sociais cada vez mais retidos a indiferença e o medo do estranho. No caso do cinema e as demais expressões artísticas é nulo pensá-las sem considerar a dimensão sócioespacial em contexto. É a arte que produz o dissenso e elucida o encontro com o diferente. Isso a faz um produto para além do conteúdo, um instrumento político.

Os percursos tomados até aqui, implicam numa necessidade em ampliar a investigação. As cartografias da paisagem recifense se multiplicam à medida que novas manifestações ocorrem sobre a cidade. Sejam eles na realização de filmes, em pinturas, nos grafites, músicas, fotografias, etc., a vocação de uma cidade como espaço unificado emite novas vozes do cotidiano. As práticas espaciais motivam ainda mais o surgimento de novas expressões e, no Recife, por possuir essa característica vanguardista, ela se acentua mais. Sob essas condições, não nos atreveríamos a afirmar que os resultados obtidos com este trabalho são conclusivos, mas abrem portas para outros geógrafos investigarem o efeito das manifestações imagéticas sobre o espaço urbano da cidade sem extinguir a densa quantidade de elementos presentes numa cidade que, aos poucos, alcança a distopia tão descrita pelos escritores da ficção científica.

REFERÊNCIAS

- AITKEN, S. C. e ZONN, L. E. (editors) **Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- ALMEIDA, Carol. **Pernambuco filmando para o mundo**. Ed. Globo. Revista Monet, fevereiro, 2013.
- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARLEGO, Edvaldo. **Recife**; um álbum de família. Recife: Edições Edificantes, 1987.
- AUMONT, J. **A imagem**. 13º ed. Campinas: Papyrus, 2008. 317 p.
- _____. **O olho interminável**. [cinema e pintura]. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- AZEVEDO, A. F. **Geografia e Cinema: Representações culturais do espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa**. 2006. 741 p. Universidade do Minho – Instituto de Ciências Sociais. Minho, 2006.
- _____. **Cinema e geografia**. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. 176p.
- BARBOSA, D. T. **Novos Recifes, Velhos Negócios**. Política da Paisagem no Processo Contemporâneo de Transformações da Bacia do Pina - Recife/Pe: Uma Análise do Projeto Novo Recife. 2014. Dissertação. (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- _____; QUEIROZ, P.R.F. **Um Novo Recife em Cena: Paisagem, política e direito à cidade no cine-ativismo pernambucano**. In: XIII Simpósio Nacional de Geografia Urbana, 2013, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UERJ, 2013, 22p.
- BARBOSA, J. L. **A Arte de Representar como reconhecimento do Mundo: o Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social**. GEOgraphia, América do Norte, 2, set. 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/30>. Acesso em: 06 Abr. 2012.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERDOULAY, V. Espaço e Cultura. In: CASTRO, I.E.; GOMES, P.C.C.; CORRÊA, R.L. (orgs.) **Olhares Geográficos: modos de ver e viver o espaço**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 101-132.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERQUE, A. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos para uma Geografia Cultural. In:

CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p. 84-91.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006, 108 p.

_____. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. *In*: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural: uma antologia (1)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012b, p. 279-305.

BOURDIEU, Pierre,; HAACKE, Hans.. **Livre-troca diálogo entre ciência e arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. 136p.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. New York: Verso, 2002.

CAIUBY NOVAES, S.. Imagem e Ciências Sociais - trajetória de uma relação difícil. *In*: Barbosa, Andréa; Cunha, Edgar; Hikiji, Rose. (Org.). **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. 1ed.Campinas: Papirus, 2009, v. , p. 35-59.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – artes do fazer**. 3ª. ed., Petrópolis: Editora Vozes, 1998, 351p.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2.ed., rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 458 p.

CLAVAL, P. A geografia cultural. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. 456p.

_____. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural da geografia. *In*: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 147-146.

_____. A paisagem dos geógrafos. *In*: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural: uma antologia, volume I**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 245-276.

COLLIER, J. **Antropologia visual: A fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EdUSP, 1973, 208p.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. *In*: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural: uma antologia, volume I**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 219-238.

_____. Mundo de significados: geografia cultural e imaginação. *In*: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural: uma antologia (1)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012b, p. 105-118.

_____. **Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World**. New York - London: I.B. Taurius & CO. LTD, 2008, 273p.

_____.; DANIELS, S. **The iconography of landscape**: Essays on the symbolic representation, design and of past environments. New York – Cambridge, 1988.

COSTA, M. H. B. V. da. **Cities in motion: towards an understanding of the cinematic city** (tese). Sussex University, 2001.

_____. Espaço, tempo e a cidade cinematográfica. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, N. 13, P. 63-75, JAN/ JUN de 2002.

_____. Filme e geografia: Outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, N. 29, P. 43-54, JAN./JUN. de 2011.

_____. Geografia cultural e cinema; práticas, teorias e métodos. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Geografia Cultural: uma antologia**, volume II. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 247-264.

_____. Cidades e lugares culturais, espaços e geografias fílmicas: compondo imageticamente o lugar. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, N. 36, P. 139-153, JUL/DEZ de 2014.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 224p.

_____. Geografia Cultural: apresentando uma antologia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Geografia Cultural: Uma antologia (1)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DUNCAN, James S. O supra-orgânico na geografia cultural americana. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 63-102.

_____. Após a guerra civil: reconstruindo a geografia cultural como heterotopia. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural: uma antologia (1)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012b, p. 153-165.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?**. São Paulo: EDUSP, 1994. 213 p.

FERNANDES, G. V. Representação e experiência da paisagem, a cidade nos filmes documentais. In: MACIEL, C. A. A.; GONÇALVES, C. U.; PEREIRA, M. C. B. (Org.). **Abordagens Geográficas do Urbano e do Agrário**. 1ªed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012, v. , p. 229-242.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000. 121p.

FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____.; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

GOMES, P. C. C. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: CORRÊA, R. L., ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Espaço e cultura: Pluralidade temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 187-210.

_____. "Versalhes não tem banheiros!" As vocações da geografia cultural. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Geografia cultural: uma antologia (1)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 119-128.

_____. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. 320p.

_____; GÓIS, M. O. FERREIRA. A cidade em quadrinhos: elementos para a análise da espacialidade nas histórias em quadrinhos. In: *CIDADES, Revista científica*. Vol. 1, n. 1, 2004.

_____; RIBEIRO, L. P. Metodologias visuais e imaginação urbana: uma experiência no Recife. In: MACIEL, C. A. A.; GONÇALVES, C. U.; PEREIRA, M. C. de B. Apresentação. In: MACIEL, C. A. A.; GONÇALVES, C. U.; PEREIRA, M. C. de B. (Org.). **Abordagens Geográficas do Urbano e do Agrário**. Recife: EdUFPE, 2012, p. 54-64.

_____. A produção de imagens para a pesquisa em geografia. **Espaço e Cultura**, UERJ, Rio de Janeiro, N. 33, P. 27-42, JAN./JUN. 2013.

HALLAM, J. Film, space and place: researching a city in film. **New Review of Film and Television Studies**. Vol. 8, No. 3, September 2010, p. 277–296.

HARPER, G; RAYNER, J. Introduction – Cinema and Landscape. In: HARPER, G; RAYNER, J. (orgs.) **Cinema and Landscape**. Bristol, Intellect, 2010, p. 13-28.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011. 348 p.

HOPKINS, J. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia é o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 59-94.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 13. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009. 152 p.

LA BLACHE, Paul Vidal de. Geografia geral - Os gêneros de vida na Geografia Humana. **GEOgraphia**, UFF, RJ, Ano 7, N. 13, P. 113-130, 2005.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 137-155.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MACIEL, C. A. A. **Metonímias Geográficas: Imaginação e Retórica da paisagem no semi-árido pernambucano**. 2004. 527p. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

_____. A Retórica da Paisagem: um instrumento de interpretação geográfica. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, N. 26, P. 32-48, Jul./Dez. de 2009.

_____. (Org.). **Entre a geografia e a geosofia: abordagens culturais do espaço**. Recife: EdUFPE, 2009. 247p.

_____.; GONÇALVES, C. U.; PEREIRA, M. C. de B. Apresentação. In: MACIEL, C. A. A.; GONÇALVES, C. U.; PEREIRA, M. C. de B. (Orgs.). **Abordagens Geográficas do Urbano e do Agrário**. Recife: EdUFPE, 2012, p. 05-07.

MAIA FILHO, P. P. P. **Interpretação das paisagens do semiárido nas produções fílmicas brasileiras (1996-2006)**. Monografia (Graduação em Geografia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

NOGUEIRA, Amanda Mansur C. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

_____. **A brodagem no cinema de Pernambuco**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

OLIVEIRA JUNIOR, W. M. Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema. In: MARANDOLA JR., E., HOLZER, W., OLIVEIRA, L. (orgs.) **Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 119-154.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular latina**. 2010, 201p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

PEIRCE, C. S. **Philosophical writings Peirce**. Editado por J. Buchler. Nova Iorque: Dover, 1955.

PENN, M.; LUKERMANN, F. Corologia e paisagem: uma leitura internalista de "A morfologia da paisagem". In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Sobre Carl Sauer**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2011. p. 131-188.

QUEIROZ, P. F. R. **A paisagem urbana do Recife no olhar do cinema pernambucano: um estudo das imagens pela geografia cultural**. Monografia (Graduação em Geografia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SALDANHA, Gabriela Lopes. **Geração Árido Movie: O Cinema Cosmopolita dos Anos Noventa em Pernambuco**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas, 2009.

SAUER, C. A Educação de um Geógrafo. **GEOfographia**, UFF, RJ, Vol. 2, N. 4, P. 137-150, 2000.

_____. Desenvolvimentos recentes em geografia cultural. In: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural: uma antologia (1)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012a, p. 43-86.

_____. A morfologia da paisagem. *In*: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Geografia cultural: uma antologia** (1). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012b, p. 181-218.

_____. Geografia Cultural. *In*: CORRÊA, R.L., ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2007. p. 19-26.

SILVA, C. M. P. P. **Paisagens do semiárido nordestino: uma análise do imaginário geográfico através de representações literárias e cinematográficas**. Monografia (Graduação em Geografia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social e crítica**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. 324 p.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012, 342p.

_____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2013. 248p.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VELHO, G. Medo, insegurança e violência. *In*: BORGES, A.M.; MACHADO, L.Z.M.; MOURA, C.P. (Orgs.) **A Cidade é o Medo**. Brasília: Verbena/Francis, 2014, p.17-22.

XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.

WYLIE, John. **Landscape**. Routledge: London, 2007.

APÊNDICE A - FILMOGRAFIA

ALMEIDA, Rodrigo. *Casa Forte*. [Filme-Vídeo]. Produção de Surto Filmes & Deslumbramento. Direção de Rodrigo Almeida. Recife, 2013. Digital, 11min. Ficção. Colorido.

ASSIS, Cláudio. *Amarelo Manga*. [Filme-Vídeo]. Produção de Paulo Sacramento e Cláudio Assis, direção de Cláudio Assis. Recife, 2003. 35mm, 100min. Ficção. Colorido.

_____. *Febre do Rato*. [Filme-Vídeo]. Produção de Julia Moraes e Cláudio Assis, direção de Cláudio Assis. Recife, 2011. 35mm, 110 min. Ficção. Preto e branco.

BANDEIRA, Daniel. *Amigos de Risco*. [Filme-Vídeo]. Produção de Sarah Hazin, Juliano Dornelles, Cátia Oliveira e Daniel Bandeira, direção de Daniel Bandeira. Recife, 2007. 35mm, 75 min. Ficção. Colorido.

CALDAS, Paulo.; LUNA, Marcelo. *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. [Filme-Vídeo]. Produção de Martha Ferraris, Chico Accioly e Maria Odete, direção de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Recife, Camaragibe, 2000. 35mm, 75 min. Documentário. Colorido.

FILHO, Kleber Mendonça. *Recife Frio*. [Filme-Vídeo]. Produção de Emilie Lesclaux e Cinemascópio Produções Cinematográficas, direção de Kleber Mendonça Filho. Recife, 2009. 16mm, 24 min. Ficção. Colorido.

_____. *O som ao redor*. [Filme-Vídeo]. Produção de Emilie Lesclaux e Cinemascópio Produções Cinematográficas, direção de Kleber Mendonça Filho. Recife, 2012. 35mm, 131 min. Ficção. Colorido.

_____. *Aquarius*. [Filme-Vídeo]. Produção de Emilie Lesclaux, Said Ben Said, Michel Merkt, direção de Kleber Mendonça Filho. Recife, 2016. 35mm, 141 min. Ficção. Colorido.

GOMES, Marcelo. *Era uma vez eu, Verônica*. [Filme-Vídeo]. Produção de João Vieira Jr. e Sara Silveira, direção de Marcelo Gomes. Recife, 2012. Digital, 90 min. Ficção. Colorido.

MASCARO, Gabriel. *Um lugar ao sol*. [Filme-Vídeo]. Produção de Símio Filmes com Produção Associada da Plano 09, direção de Gabriel Mascaro. Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, 2009. Digital, 68 min. Documentário. Colorido.

_____. *Avenida Brasília Formosa*. [Filme-Vídeo]. Produção de Gabriel Mascaro, direção de Gabriel Mascaro. Recife, 2010. Digital, 85 min. Documentário. Colorido.

PINHEIRO, Renata. *Amor, Plástico e Barulho*. [Filme-Vídeo]. Produção de Sergio Oliveira, Lourenço Sant'Anna e Leticia Friedrich, direção de Renata Pinheiro. Recife, 2013. Digital, 82 min. Ficção. Colorido.

SOARES, Jota. *A Filha do Advogado*. [Filme-Vídeo]. Produção de João Pedrosa da Fonseca e Aurora Filme, direção de Jota Soares. Recife, 1926. Ficção. P&B.