



A GEOGRAFIA E O CINEMA: OS OLHARES E OS LUGARES

Rodrigo Emídio Silva¹

Resumo: A relação entre filme e espectador é resultado de uma construção de significados espaciais. A experiência cinematográfica torna-se um potente agente semiotizador. Os sujeitos criam enlaces espaciais com os cenários fílmicos, há nessa experiência elos de ligação entre a projeção e a identificação. Os signos e ícones são orientadores do exercício do olhar contemporâneo. Por meio das imagens, trama e música, as narrativas fílmicas impregnam e são impregnadas de adjetivações espaciais. Debater o cinema, no prisma geográfico, é explorar como os espaços tonam-se lugares e posteriormente locais narrativos. Os sentidos topofílicos cinematográficos estão nas infinitas experiências entre os sujeitos, a cena e a câmera. A cidade, no cinema, é uma escolha inventiva, portanto não é real, mas ficcional. As paisagens tonalizam as sensações da trama.

Palavras-chave: Imagem; Lugares; Narrativas; Filmes

Resumen: La relación entre la película y el espectador es el resultado de una construcción de significados espaciales. La experiencia cinematográfica se convierte en un poderoso agente semiotizante. Los sujetos crean vínculos espaciales con los escenarios fílmicos, en esta experiencia hay vínculos entre proyección e identificación. Rótulos e iconos guían el ejercicio de la mirada contemporánea. A través de las imágenes, la trama y la música, las narrativas cinematográficas impregnan y se impregnan de adjetivos espaciales. Debater el cine, desde una perspectiva geográfica, es explorar cómo los espacios se convierten en lugares y luego en lugares narrativos. Los sentidos topófilos cinematográficos se encuentran en las infinitas experiencias entre los sujetos, la escena y la cámara. La ciudad, en el cine, es una opción inventiva, por lo que no es real, sino ficticia. Los paisajes colorean las sensaciones de la trama.

Palabras-clave: Imagen; Ubicaciones; Narrativas; Películas

INTRODUÇÃO

No desejo de rupturas paradigmáticas, Amorin (2015) defende a ideia de que o geógrafo perdeu seu espírito aventureiro e, com isso, a habilidade de observação. O caminho de uma geografia contemporânea é o de retorno aos clássicos e, sobretudo, uma sensível guinada para as experiências e os fenômenos. As artes, como um todo, oferecem uma amplitude de elementos estéticos e narrativos que fecundam a leitura dos espaços. Essa vertente de pensamento, posteriormente, denominou-se Geografia Humanista. A

¹ Mestrando em Geografia – Instituto de Estudos Socioambientais (IESA), Universidade Federal de Goiás (UFG). Integrante do núcleo de pesquisa Espaço Sujeito e existência “Dona Alzira”.
rodrigo.emidio02@gmail.com



paisagem e o lugar são as categorias evidentes nos trabalhos desta corrente do pensamento geográfico. A primeira aproxima da experiência e o segundo, da vivência.

No livro *O lugar do olhar*, Gomes (2013) entende que o regime de visibilidade é resultado das imagens e narrativas que elaboram o nosso olhar para ler as paisagens. Os valores, os discursos, os ângulos da imagem e as legendas da cena corroboram para vermos e darmos significados para as leituras que fazemos das paisagens que nos circundam. Elas podem ser lidas como resultados das lutas de classe ou da experiência fenomenológica da existência. As imagens podem ser descritas e vistas enquanto cena. Mas, é salutar que exploremos a mentalidade do próprio artista.

É importante sintetizar como as imagens foram sendo construídas ao longo da modernidade e como elas resultaram na construção imagética do outro. A geografia, enquanto narrativa científica, foi uma importante ferramenta ideológica, que capturou povos que estavam além das fronteiras eurocêntricas. Viajar, conhecer e catalogar outros horizontes tornavam-se facetas de uma racionalidade europeia. Lemos o mundo não somente pelos olhos, mas, também, pela palavra e, claro, pela vontade de dar sentido ao que nos envolve.

A proposta deste trabalho é a defesa de uma viagem sentada: a viagem fílmica. O cinema tem sido estudado, desde os anos de 1960 e 1970, ora como entretenimento, ora como narrativa e evento cultural por pesquisadores que o analisam de diferentes perspectivas. Abordaram-se sua história a partir do olhar sobre suas estrelas e diretores, sua evolução e seu poder como arte de consumo e seus status como Sétima Arte. O cinema tornou-se, também, matéria-prima para os estudos geográficos.

Neste sentido, pretende-se explorar alguns instantes fílmicos que passeiam na memória coletiva dos espectadores. As imagens não são códigos fixos a um referente cinematográfico específico. A luz, a música, o movimento da câmera e o enredo elaboram adjetivações específicas aos espaços cinemáticos. Portanto, o interesse desta pesquisa é capturar algumas dessas experiências de lugarização cinematográfica.

O percurso da pesquisa tem traços qualitativos. Exploreemos roteiros fílmicos e como os espaços cinemáticos tornam-se locais narrativos. Os lugares fílmicos como uso de estética semiotizadora constroem personalidades espaciais. As imagens cinematográficas criam subjetividades espaciais. Contudo, os signos espaciais ajudam a orientação espacial na produção fílmica. Partimos da seguinte premissa: como as imagens cinemáticas constrói personalidades aos espaços?



A pesquisa deleita-se em algumas cenas. Descrevemo-las e as analisamos, a partir da observação para entender como a técnica cinematográfica elabora a antropomorfização espacial. Após a colheita de cenas, buscaremos os signos que orientam os sujeitos nas cidades. O que o cinema diz da cidade? O que a cidade fala através do cinema. São essas duas questões que percorreram a leitura fílmica e epistemológica do trabalho.

Nosso olhar é orientado para subjetivar os espaços cinemáticos. O olhar e as sensações do espectador são orientados pelos diretores, que traduzem em cenas as suas intenções. A experiência da imagem no cinema é o interstício entre o olhar do diretor e o olhar do espectador. Nessa ambientação nascem os lugares cinemáticos e as paisagens possuem uma tonalidade afetiva. A pesquisa apoia-se em Azevedo (2009), Merlau-Ponty (2018), Morin (2018), Aitken e Zonn (2009), Dardel (2015), Junior (2012), entre outros.

OS ENLACES DO OLHAR CINEMÁTICO

Para Azevedo (2009), os dois caminhos que temos para os estudos de geografia e cinema são pelo viés sociocultural e pelo humanista. A percepção, a experiência e consciência nos ajudarão a explorar esse mundo. Merlau-Ponty (2018), ao escrever sobre o cinema, entendeu que no universo da arte, o pensamento e a técnica trabalham para a magia, os sonhos e a imaginação. A ilusão da tridimensionalidade só tem efeito quando os nossos olhos deixam ser levados pelo baile narrativo dos espaços cinematográficos.

Os sujeitos constroem sua corporeidade e subjetividade auxiliados pela indústria midiática. Os filmes orientam a nossa vontade e criam uma cartografia do desejo no corpo. “A única ontologia humana é a emoção”, escreveu Sartre (2007). Todos os nossos sentidos trabalham em concomitância para sentirmos o peso da existência. O mundo só faz sentido pela nossa consciência: vê-lo é olhá-lo pelas janelas da consciência. Existimos e temos certeza da nossa transitoriedade e finitude. O nosso captar o mundo não se dissocia dos poderes imagéticos desejantes aos quais o corpo está situado.

O olho age, busca e é, frontalmente, movido pelo desejo de compreensão. Nessa explosão cósmica nasce o olhar. O olhar é um exercício da consciência. Ele acolhe e antropomorfiza os espaços, o espectador deposita a alma quando acolhe um filme. Sartre (2009) afirma que a consciência é fluxo contínuo da experiência, pensamento, lembrança, memória e linguagem. Saímos de nós, permanecendo em nós. Nessa clave, a vastidão do mundo que se descortina é abraçada no olhar. Invadimos o outro e, também, somos



alvejados por olhares, que gozam de uma liberdade estupefacente. Quando mentimos, por exemplo, temos dificuldade de comovermos olhos nos olhos, há uma nudez da existência que envergonha e é inibidora.

Alfredo Bosi (1988, p.78) ajeitou os óculos da sensibilidade e escreveu “Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber ‘o real’ fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito”. O humano abraça, domestica, cuida, afaga, impõe força na ação de olhar. Pais severos, especialmente na roça, advertem os filhos com o olhar - daí a expressão “passar rabo de olho”. Os meninos e meninas sabem que o movimento silencioso da pupila é brado, e, rapidamente, o corpo amolece de medo.

Nos passos iniciais dessa viagem, o olhar do espectador é o que nos interessa. Livros e filmes carregam o fermento da viagem: o inesperado. O leitor e o espectador são viajantes que criam uma cartografia semiótica associada aos labirintos do texto e à montagem da cena. No romance *Se Um Viajante na Noite de Inverno* (1999), de Italo Calvino, o livro abre-se aos olhos do leitor com uma ferrovia, um trem, uns desconhecidos, a fumaça e uma mala. Não sabemos, os leitores, onde estamos descendo e nem para onde estamos indo. Tudo foge ao olhar doméstico, a estranheza transforma o sólido em fugaz etéreo.

O escritor anuncia em silêncio: Bem-vindo ao mundo da viagem. O espectador é um viajante que navega no oceano das imagens. Elas estão prontas, mas para Hopkins (2009) o caminho semiótico na construção do lugar cinematográfico, entre significante e significado, é feito na plástica do que se vê e do que foi visto. Nesse embate, o mesmo Italo Calvino (2015), numa discussão de teoria da leitura, no livro *O Mundo Escrito e Mundo Não-escrito*, compreende e advoga a importância da beleza da primeira leitura. A ingenuidade do olhar que descortina o texto pela primeira vez perde-se nas leituras posteriores. O livro, uma pintura e um filme não serão lidos ou assistidos duas vezes igualmente, novos elementos aparecem, novas intenções, mas a surpresa, o susto e a descoberta são experiências do primeiro bilhete.

A experiência cinematográfica, na produção de sentidos, acontece no enlace do dentro e fora do filme. A primeira cena é confusa e as falas parecem desconexas, essa é a experiência da estranheza chegada. Os diretores, muitas vezes, entendem que os espectadores caem do céu. A câmera desce como um pássaro olhando para baixo e estamos, os espectadores, segurando nas suas penas: vemos os tetos das casas e, de



relance, captamos uma abóbada azulada que lembra o céu. O leitor-viajante ou espectador-viajante pode chegar de trem, pássaro, camelo ou cavalo, mas sua entrada no universo da palavra e da imagem é conquistada na sinuosidade movente do desejo de aventura.

Sobre o espectador, Camus (2017) auxilia-nos a compreendê-lo. O filósofo sentou-se na poltrona e assistiu à peça de Hamlet. Ao escrever sobre a apresentação, Camus olhou o anônimo ator que encenava, havia uma carnalização de personagem, palco e peça ao ponto de o próprio ator não ter dimensão do espetáculo. O formigamento das retinas e de afetos que a peça gerava eram experiências únicas do espectador. O ator havia emprestado sua carcaça ao personagem, ele, o ator, não se assistia, portanto, não tinha dimensão visual da corporeidade gerada entre corpo e cenário. O ator concentra-se tanto no personagem que, temporariamente, se esvanece.

Os atores são viajantes do absurdo, penetram vidas que não são suas, trazem-nas das profundezas da existência à epiderme teatral e, por algumas horas, eternizam o personagem. Dão peso a Iago, Alceste ou Fedra. Os pés que batem no tablado são anatomicamente dos atores, mas a caminhada da palavra é face presente do personagem. Camus (2017, p. 83) afirma que “Ele [o personagem] é viajante do tempo e, no caso dos melhores, o viajante acossado das almas. [...]. Pois sua arte é isso, fingir totalmente, entrar no mais fundo em vidas que não são as dele. [...] aplicar-se de corpo e alma a não ser nada ou a ser muitos”.

A plástica e beleza do espetáculo é uma apreciação similar à pintura, filme ou fotografia. Encantar-se pela imagem está associado à ignorância dos eventos que acontecem atrás, na coxia ou no set de filmagem. Um filme que encanta o público talvez tenha traumatizado o ator. Os gritos do diretor e os infinitos: Corta! As montagens, a música, a tonalização do cenário são elementos criadores de situações e imagens que não são escolhidas.

O olhar consciente do espectador age para dar sentido ao movimento das imagens. O corpo, por inteiro, assusta-se: a emoção entope narinas e salga os paladares. O corpo age no infinito jogo das emoções. Ele é seduzido e levado a um universo que é técnica, magia, sonho e alma. Para Morin (2018), as imagens cinematográficas que não foram dissolvidas pela magia reverberam na alma do espectador. No cortejo antropomórfico, impregnamos as fotos, as bugigangas; com nossa alma, invadimos os objetos e nos depositamos em repouso imanente. O cinema faz sentido porque o espectador cerze os



elos entre a projeção-identificação. Depositamos nossa alma nas imagens, deixamos as imagens impregnadas do que somos e do que queremos ser. Uma sala de cinema é uma caixa paraonírica.

As experiências fílmicas são infinitas. As imagens, os sons e o toque nas mãos alheias quando o suspense arranca um susto, trazem o sentido do entre, que se forma no dentro e fora do filme. A sala de cinema é o portal mágico que se abre aos olhos. Borges (1986, p.133), no conto O Aleph, viu o cosmos na abertura no portal e intermináveis olhos que perscrutavam como espelho, e concluiu “compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava [...] vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu”. O Aleph tem uns dois ou três centímetros de profundidade, uma fina espessura que levaria para uma infundável viagem do ver. Perguntamo-nos se Borges escreve sobre palavras ou imagens, ou uma mistura plástica de texto e imagem.

André Bazin (2018), o crítico de cinema francês, escreveu que a marca estilística do cinema é o realismo. O seu portal é real e não mágico, e todos os truques e efeitos especiais serviriam para construir a ilusão do real. Nesta perspectiva, o cinema seria tão realista que as telas abandonariam as molduras – os limites entre a arte e a dura parede. Preferimos a tridimensionalidade do portal de Borges (penetramos os espelhos) à fenomenologia de Bazin, que orienta para um olhar passivo. A beleza fílmica estaria somente na tela e não na experiência interativa do olhar.

O psicólogo Munsterberg (2018), no primeiro quarto do século XX, publica um ensaio, cujo título é A Atenção. Neste trabalho, o espectador, ser envolvente e envolvido, na amálgama de todos sentidos, seu olhar é voluntário e involuntário. No olhar involuntário, somos levados pela dormência do movimento das imagens e vagamos na história que se desenrola aos nossos olhos, vemos filme como um todo. Esse segundo olhar é dirigido pela câmera. No voluntário, temos consciência da beleza do ator, focalizamos o detalhe no cenário e percebermos os diversos movimentos de câmera.

Nessa tríade de olhar, tela e câmera, Hopkins (2009, p. 83) descreve que “a produção de significação da imagem fílmica não é uma relação direta entre espectador e tela; sempre há presença do fator oculto: a câmera”. A objetiva não pisca, seu olhar é onipresente. Imprime nas películas o ângulo da imagem, aproxima em close-ups claustrofóbicos e abre-se em panorâmicas que miram o encontro do céu e terra.



A cena é o fluxo de mudança. As imagens projetadas conversam com a memória e esperança do espectador. A esperança é a memória que deseja. O som, o diálogo, a luz e o ângulo são instrumentos para criação de sentidos no cinema, como realça Gomes em (2013, p.128) “tudo concorre para produzir sentido. O cinema é um mundo”. Os olhos prestam atenção com as malas do passado e o bilhete de embarque. Na mesma perspectiva, Queiroz Filho afirma (2007, p.77) para o diálogo “A imagem me diz algo, ela não faz como um feirante que tenta desesperadamente chamar a atenção dos transeuntes. [...] Ela não fala, pois sussurra, murmura nos ouvidos da pessoa amada o seu declame, trazendo com suavidade [...]”. O filme não começa nem termina, ele dura.

OS LUGARES GEOGRÁFICOS E OS LOCAIS NARRATIVOS DO FILME.

A geografia é uma ciência viajante e o cinema é a arte do movimento, ou seja, da perpétua projeção da viagem. Um viajante carrega os sonhos na palavra, uma mistura de lembrança do visto e desejo pelo novo. Calvino (1999) sublinha que viajar é sempre estar entre lugares e observar a perpétua mutação das paisagens. O cinema é a viagem que transmuta o evento métrico do próprio filme. Pode-se fazer um filme da vida de uma pessoa, de várias histórias que se entrecruzam ou de um dia. Pode-se quase tudo no cinema, porque ele é demasiadamente espacial: o espaço abre-se do detalhe ao infinito.

No ensaio *O Ser e o Tempo*, Heidegger (1996) debate que a face “êntica” do ser é consolidada na condição de “estar no mundo” e que o mundo está no ser. O tempo e o ser, na dimensão ontológica, são categorias eternas, mas a intersecção entre “ôntico” e o tempo constitui o ser enquanto entidade. A transitoriedade temporal que constitui nossa existência dá-se na elaboração mútua de vínculos afetivos com os espaços, que se tornam lugares. Essa ligação topofílica transforma espaços, que, para Heidegger, são dimensões abertas e vazias, em lugares. O lugar é preenchimento, a possibilidade realizada, e o trabalho funde humano e mundo. Na convergência das teses de Heidegger, a geografia do cinema entende que o espaço cinematográfico é aberto ao infinito do universo das possibilidades, mas o espaço fílmico é a síntese realizada, é a escolha da ação, ou seja, é, de fato, o lugar. Os eventos fílmicos envolvem personagem e cenário.

A vertigem do movimento fílmico é suavizada pelos códigos de interação que o viajante traça no que se vê, afinal, olhar é um estado da consciência que interage sujeito e mundo. Nessa guisa, o geógrafo Stuart Aitken (1991) usa a Teoria Transaccionalista,



que foi importada da Psicologia da Percepção Ambiental, para afirmar que cinema é uma das modalidades de comunicação que melhor intermedia a interação entre sujeito e espaços. Sendo orientada pelas teses de Aitken, Avezedo (2006, p.77) corrobora esta afirmação. Para a autora, “A construção do lugar filmico e o seu significado experiencial podem ser entendidos como expressão das relações do indivíduo com o mundo, nas quais a percepção cinematográfica funciona como mediador dessas mesmas relações”. As imagens-eventos reforçam ou modificam as qualidades espaço-temporais e orientam a interação entre ser humano e espaço.

Um filme não é realidade, todo cinema alimenta-se da ficção, ou seja, de uma realidade editada. No universo cinematográfico, Oliveira Junior (2012) registra que os lugares geográficos se tornam locais narrativos. A narrativa fílmica brinca com a descontinuidade espacial. Por exemplo: o personagem está no trabalho; na próxima cena, ele está numa boate noturna e embriaga-se; na seguinte, ele acorda, não sabe onde está, vê um corpo de uma mulher estendido, há sangue na sua camisa branca, a polícia arrebenta a porta do quarto. Os sentidos e a consciência são cartografias que agem nas fissuras da descontinuidade espacial. O universo opaco apreende o espectador, as possibilidades são muitas, mas é o roteiro que fará a síntese do acontecido. Quando a polícia arrebenta a porta, a expressão do personagem é semelhante à do espectador. Há uma nebulosa. É nessa situação que conjecturamos caminhos dessa viagem narrativa.

Os locais narrativos trançam a continuidade fílmica. Não sabemos ao certo qual é a cidade em que acontece a trama. A misteriosa mulher entra no elevador. Minutos depois, um corpo cai numa rua que parece a Quinta-avenida de Nova York. Não temos certeza. Suspeitamos que seja a Quinta-avenida, porque há um oceano de táxis amarelos. Mas o prédio talvez esteja realmente situado em Boston, talvez ele nem exista, talvez nem a Quinta-avenida cinematográfica exista.

A cartografia fílmica aproxima, distancia, ao deleite imaginativo dos diretores e roteiristas. O mapa de sentidos pode aparecer sem legendas, as setas e interseções são caóticas. A escuridão entre uma cena e outra, ou entre uma cidade e outra é preenchida pela memória consciente de um espectador que está acostumado a “arrumar as malas” da viagem cinematográfica. A legenda está na história, na fala, na expressão dos atores. O turvo e nebuloso das cenas embaralhadas fazem sentido ao longo do filme. Os espaços nos ajudam na construção dos sentidos fílmicos.



Os cenários dos filmes, no primeiro quartel do século XX, não carregavam tamanha carga de subjetivação para o espectador. O cinema é a arte do artifício e da ilusão. Os elementos naturais são usados para dar relevo às sensações, que ainda são negativos imagéticos. Oliveira Júnior (1999) olhou para a chuva no cinema e viu que ela não seria um fenômeno atmosférico, mas, cultural. No cinema, as chuvas que trazem as nuvens e não o contrário, elas caem de mangueiras. Os ventos são lufados por potentes ventiladores. O ar, enquanto entidade invisível, torna-se visível nos vendavais e a sonoplastia transforma o barulho mecânico em sopros da natureza.

O filme realizava-se na tensão da montagem e no roteiro, mas o ecúmeno filmico era pouco explorado. Uma clara influência do *modus operandi* teatral. Os atores, no cinema mudo, carregavam os traquejos corporais do teatro, as expressões faciais eram exploradas nos penetrantes close-ups. Contudo, a câmera pouco passeava pelas histórias, ela mantinha-se estática para focalizar o movimento. A objetiva era um espectador privilegiado. O último filme mudo, *A paixão de Joana D'Arc* (1928), de Dreyer, demarca a teatralidade nos atores e a exploração das emoções faciais. A evolução das narrativas cinemáticas, na assertiva de Bazin (2018), ancora-se na construção de personagens mais orgânicos e representações mais próximas às vidas cotidianas. A ilusão da tridimensionalidade, as tomadas frenéticas, a exploração dos diversos planos e a *decupage* concediam aos filmes um universo próprio. A câmera é o personagem-olho que conduz a emoção.

A cidade produziu sua arte: o cinema. Este nos devolve de forma clara uma imagem de nós mesmos enquanto sociedade. Para os geógrafos Aitken e Zonn (2009), a cidade noturna é, sobretudo, cinematográfica. As luzes esclarecem; a noite esconde. As lâmpadas dos postes mostram as cenas que foram escolhidas, o universo opaco e nebuloso traz as apreensões do que pode nos surpreender. As luzes nos fazem caminhar, mas um miado assusta, um cachorro latindo será maior na noite. Os faróis fazem *travellings*, estes feixes de luz moventes avançam na tridimensionalidade urbana. Mas a noite fantasmagórica prossegue, os poucos perambulares perdem os contornos finos das faces, nada é evidente, quase tudo é coberto de luz e opacidade. Os fantasmas das cidades embaralham as evidências e tornam-se enigmáticos. A esquina escura sombreada por uma mangueira assusta tanto quanto um suspense psicológico.

A paisagem não existe apenas para olhar, ela é a intersecção do ser no mundo e do mundo no ser. As formas físicas são percorridas pelas lembranças, medos e desejos.



Nesta clave, afirma Dardel (2015, p.30) que “a paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante [...]. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra”. O ser carrega suas paisagens na alma, as paisagens têm as marcas dos sujeitos no presente e nos resquícios do passado. As cidades modernas são amarrações sólidas de paisagens fragmentadas, um labirinto de signos e sombras. Uma massa de rostos disforme que vaga por ruas, esquinas e becos. Corpos que reproduzem em seu caminhar o mesmo movimento frenético das máquinas. O observador prende-se às frestas, um sentido marcado pelo entreaberto. E, claro, o olhar esbarra-se na próxima sólida parede. Gomes (2013, p.230) sublinha que “[...] não há um ponto de observação que nos separe inteiramente do espetáculo, o olhar do observador é parte dele”.

A cidade cinemática apresenta os jardins da primavera, as escadas, a igreja, a rua tranquila. O casamento tem a espera, a noiva jogará o buquê, terá sol, mas não calor. A luz age para desabrochar das flores, os pássaros estarão bem-humorados. O choro não borrará a maquiagem. Estes espaços semiotizam a claridade necessária do amor conjugal e do feliz matrimônio. Na próxima cena, o café da manhã na cozinha feliz e o cenário em conjuntos decorativos harmônicos dizem que aquele ninho transpira amor familiar.

O marido sai, a mulher olha pela janela e espera-o sumir. Há uma escuridão diurna enigmática, não sabemos do futuro, até suspeitamos, mas a claridade dos fatos desenrolar-se-ão nesse caminhar dos olhos. Na cena seguinte, as folhas caem, o vento leva-as, a claridade e a escuridão casam-se, o assovio atmosférico assusta os espectadores. A casa que compunha uma atmosfera feliz, agora, possui uma paisagem descascada e decadente. O filme acontecerá no descortinar a escuridão da primeira e última cena. O medo atmosférico será o signo verbalizado na expressão “frio na barriga”. Entre os dois flashes, há uma escuridão que será desvelada no caminhar do olhar insinuante.

As noites metropolitanas não são nítidas, o oceano de escuridão é a real claridade noturna. As sombras são fantasmas, que mesclam dia e noite; vida e morte; claridade e escuridão. A dimensão estética turva, que rouba os contornos das certezas, mas que entrega as manchas da possibilidade, gerou o olhar do espectador cinematográfico, que é insinuante e tenta desvendar o que ainda não está claro. O flâneur, conceito cunhado por Baudelaire, é um recurso de observação pelo sentido criativo da vadiagem: o olhar embriagado de desejo. A vida noturna da poesia trouxe novas imagens para o urbano. Segundo Muñoz (2006, p.235), “[...] la vida urbana nocturna que dió lugar a imagenes



claramente identificadas com a modernidade, popularizadas por la literatura, la poesía y la pintura em siglo XIX y las primeiras décadas del XX”.

Ao estudar Baudelaire, Benjamin (1989, p.36) contextualiza-o afirmando que “cidades se distinguem por uma preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas principais causas são os meios públicos de transporte”. Antes dos trens e bondes, os seres humanos não conheciam a situação do olhar recíproco. Essa experiência, que poderia demorar minutos ou horas, não é acolhedora e constrange. Quando andamos pelas cidades noturnas, o que temos são impressões, manchas de luz que pigmentam concreto. A interlocução e a indagação, entre o interior e o exterior do poeta, marcam o espaço percorrido pelo olhar e trazem o sentido de distância e estranhamento e, sobretudo, de fronteira. As fronteiras são tensões múltiplas: existe a descoberta do novo ou a insistência do antigo. Besse (2014a, p. 45), ao explorar suas imagens escreve que “O deslocamento no espaço é simultaneamente uma travessia no tempo, em direção ao passado mais distante. Mas as paisagens encontradas ressoam segundo o que elas evocam e tornam possível na dramaturgia pessoal do viajante”.

CONCLUSÃO

Um filme pode nos engasgar, as lágrimas turvarão a visão. O corpo do geógrafo é objeto do mundo e da sua própria consciência, sendo, portanto, quase impossível acionarmos a nossa ontologia abrindo os olhos para o mundo. Damos significados ao que vemos, vários regimes de visibilidade interagem na construção da nossa consciência. A tensão cria as cenas, o cinema fabrica-as, captura-as e projeta-as numa tela. Toda e qualquer imagem possui uma tensão elaboradora. Capturar é também o ato de prender no imaginário. A razão tenta capturar o mundo no seu desejo narcísico de dar significados.

A geografia precisa reinventar a capacidade de olhar. A grandes meta-narrativas, que explicaram o mundo em grandes porções, tiveram suas lentes esmagadas pela explosão do micro. O ser humano é um universo infinito. Observar o detalhe não é se render ao micro, mas explorar as tensões que o formam. Afinal um filme é um tipo de ateliê do local e do tempo. A arte ajuda-nos a compreender as tensões e as mentalidades de variados locais em distintos tempos.

REFERÊNCIAS



AITKEN, Stuart C. e ZONN, Leo E. Re-apresentando o lugar pastiche. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.15-58.

AMORIM, Oswaldo Bueno. **A pluralidade da Geografia e as abordagens humanistas/culturais**. Caderno de geografia. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial. Disponível em: <<http://www.neer.com.br/anais/NEER-1/mesas/oswaldo-mesa.pdf>>. 2015. Acesso em: 26 out. 2020.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.95-128.

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

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora UBU, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Tradução Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a.

----- **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-89.

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante na noite de inverno**. Tradução Nilson Moulin. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

----- **O mundo escrito e mundo não-escrito: artigos, conferências e entrevistas**. Tradução Maurício Santana Dias. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Best Bolso, 2017.

COSTA, Maria Helena B. V. Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Geografia: Temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.43-78.

DARDEL, Eric. **O Homem e Terra: natureza da realidade geográfica**. Tradução Werter Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.



FILHO, Antonio Carlos Queiroz. **Geografias de Cinema**: a espacialidade Dentro e Fora do Filme. In: Estudos Geográficos, Rio Claro, 5(2): 73-91, 2007.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Coleção Os Pensadores. Trad. Enildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos; ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.59-95.

-----Lugares Geográficos e(m) Locais Narrativos: Um modo de se aproximar das Geografia de Cinema. In: Marandola, Eduardo; Holzer, Werter; Oliveira, Lígia de (Orgs). **Qual espaço do lugar?:** Geografia, Epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. p.119-154.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**: antologia. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.87 – 101.

MORIN, Edgar. A alma no cinema. In: Xavier, Ismail (Org). **A experiência do cinema**: antologia. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.119 – 145.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: Xavier, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.25 – 33.

MUÑOZ, Francesc. El tiempo del território, los territorios del tiempo. In: NOGUÉ, Joan & ROMERO, Juan. (Orgs.) **Las Otras Geografias**. Valencia: Editorial Tirant lo Blanch, col. Crónica, 2006, p. 235-254.

SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Porto Alegre: LePM, 2009.

-----**Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: LePM, 2007.