

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA**

LORENA MARINHO ARANHA

**OLHAR ENQUADRADO
A PAISAGEM COMO REGIME ESTÉTICO REPRESENTACIONAL
(ANÁLISE DO FILME UMA VIAGEM EXTRAORDINÁRIA)**

**VITÓRIA-ES
2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA**

LORENA MARINHO ARANHA

**OLHAR ENQUADRADO
A PAISAGEM COMO REGIME ESTÉTICO REPRESENTACIONAL
(ANÁLISE DO FILME UMA VIAGEM EXTRAORDINÁRIA)**

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Geografia da Universidade Federal do
Espírito Santo como requisito para a
obtenção do título de Mestre em
Geografia. Orientador: Prof. Dr.
Antônio Carlos Queiroz do Ó Filho.**

VITÓRIA-ES

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

OLHAR ENQUADRADO
A PAISAGEM COMO REGIME ESTÉTICO REPRESENTACIONAL
(ANÁLISE DO FILME UMA VIAGEM EXTRAORDINÁRIA)

LORENA MARINHO ARANHA

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Aprovado em 02 de março de 2017, por:

Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz Filho – Orientador – UFES

Prof. Dr^a. Celeste Ciccarone – PPGG – UFES

Prof. Dr^a Ana Francisca de Azevedo – Universidade do Minho

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os que estiveram a meu lado e ajudaram em minha pesquisa. Mas, antes de iniciar meus agradecimentos, gostaria de dedicar e declarar todo meu amor e gratidão àquele que fez do seu projeto de vida, tornar os meus sonhos possíveis. Dedico esta dissertação a meu pai, Gilmar Aranha.

Primeiramente, agradeço a minha família, minha mãe Joana D'arc, minha irmã-inspiração Patricia Aranha e ao meu padrasto Paulo Cesar, por todo apoio nas horas difíceis e amor incondicional!

Não poderia deixar de enfatizar meu agradecimento mais que especial a meu companheiro de vida, meu apoio, segurança, meu amor: Rafael Borges. À você agradeço por tudo e jamais conseguiria descrever toda ajuda, suporte, diálogos, choros e principalmente, por todas as vezes que me deu colo e uma ombro mais que amigo.

Agradeço ao amigo e orientador desta pesquisa Carlos Queiroz, por partilhar comigo essa relação que extrapola a esfera ensino-aprendizagem; partilhamos dores, amores, saudades, experiências viagens... Gostaria de agradecer o apoio presente não só nesta pesquisa, mas também na iniciação científica e no Trabalho de Conclusão do Curso de Geografia dos quais sempre me estendeu sua mão. Obrigada pela confiança; pelo convite feito há aproximadamente dois anos que me possibilitou experimentar outros modos de pensar. Principalmente ao propor que nosso pensamento seja a nossa maior potência, seja nossa forma de resistência.

À professora Celeste Ciccarone – PPGG UFES e à professora Ana Francisca de Azevedo (Universidade do Minho), pelas leituras e orientações, assim como, pelo espaço de diálogos que me fizeram repensar o desenvolvimento desta pesquisa.

Gostaria também de enfatizar meu agradecimento aos amigos do Grupo de Pesquisa RASURAS – Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento) e do Laboratório de Geografia Criativa: Grafias, por compartilhar esse processo, risadas, viagens e muitos, muitos aprendizados. Agradeço em especial àquela que chegou de mansinho e com muita doçura me acolheu, mesmo sendo eu tão diferente – Carol Zechinatto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia – PPGG UFES e ao fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo incentivo, suporte e por oportunizar o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço também a Cinthia Ferraz pela disponibilidade, pelo carinho e correção gramatical desta dissertação.

E, a vocês Izabela e Luciana, nossas meninas da secretaria, muito obrigada por tornar nossa vida mais fácil com sorrisos largos e um café bem quentinho. Obrigada por todo papo, pelas sessões de psicologia, solidariedade, simpatia e carinho. Sentirei saudades!

Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõe, que constituem sua paisagem ou seu concerto.

(DELEUZE, 2011, p. 10)

RESUMO

A geografia contemporânea, tem se aproximado cada vez mais da discussão sobre as imagens e pensado como estas influenciam em nossas narrativas sobre os lugares. Doreen Massey (2012) é uma das principais autoras que nos baseamos para problematizar a política espacial das imagens na contemporaneidade, mais incisivamente quando pensa as imagens como uma forma privilegiada de produzir narrativas, participando do processo de “educação visual” (MASSEY, 2012). Nesse mote, interessa-nos discutir, como o conceito de paisagem na geografia, se estabeleceu num regime estético representativo, através do qual “a equivalência entre representação e espacialização pode ser confirmada” (MASSEY, 2012, p.116). Ao pensarmos a importância da imagem para os estudos geográficos, estamos inseridos num debate recente desenvolvido pela nova geografia cultural. Nesse ínterim interessou-nos discutir as imagens do cinema como produto da cultura que refletem – atualizam - uma estrutura de representação estética dominante. Discutimos o conceito de paisagem tido como exterioridade e como sinônimo de Natureza, tomando como referência autores como Cauquelin (2007), Besse (2006; 2014) e Roger (2009), cujos estudos nos ajudaram a pensar a estética hegemônica da paisagem representada pelos aspectos exteriores. Como desdobramento desses estudos, e baseados nas obras de Pessoa (1965), Queiroz Filho (2009) e Collot (2013) nos dispomos a pensar a paisagem como um estado de alma, como pertencente também a uma dimensão interior. Para isso, analisamos o filme *Uma Viagem Extraordinária*, tendo em vista o papel das imagens na profusão de imaginações sobre o espaço e na atualização de determinada forma de entender a paisagem. Os procedimentos analíticos ocorreram em três momentos. No primeiro tipificamos e categorizamos a paisagem como exterior e interior, destacando elementos recorrentes em cada uma destas. Posteriormente produzimos um plano de equivalência entre a paisagem (tipificada anteriormente) e a linguagem do cinema. No terceiro movimento, aplicamos essa metodologia a análise ao filme proposto, demonstrando esse padrão estético recorrente nas paisagens exteriores e interiores a partir das imagens do filme. Concluímos apontando que essa metodologia nos permitiu demonstrar como tais elementos recorrem na linguagem cinematográfica e na representação do conceito para a geografia, evidenciando a equivalência e a articulação da estética corrente.

Palavras-Chave: Paisagem. Regime estético representativo. Exterior. Interior. Cinema.

ABSTRACT

The contemporary geography has been getting closer to the discussion about images and thinking how they influence our narratives about places. Doreen Massey (2012) is one of the main authors in which we base ourselves to question the spatial politic of images in the contemporaneity, more intensely when she understand the images as a privileged way to produce narratives, participating in the process of “visual education” (MASSEY, 2012). In this motto, it’s of our interest to discuss how the concept of landscape in geography has established itself in an aesthetic representative regimen, in which “the equivalence between representation and spatialization can be confirmed” (MASSEY, 2012, P 116). When we think about the importance of the image to the geographic studies, we are inserted in a rising debate developed by the new cultural geography. In this interim we became interested in discussing the images of the cinema as the product of the culture that reflects – updates – a structure of dominant aesthetic representation. We discuss the concept of landscape as exteriority and as synonym of Nature, takings as reference authors such as Cauquelin (2007), Besse (2006; 2014) and Roger (2009), whose studies helped us to think the hegemonic aesthetic of the landscape represented by the outer aspects. As an outcome of these studies, and based in the works of Pessoa (1965), Queiroz Filho (2009) and Collot (2013) we are at disposal to think the landscape as a state of the soul, as belonging also to an inner dimension. For that, we analyzed the movie *The Young and Prodigious T.S. Spivet*, having in mind the role of the images in the profusion of imaginations about the space and in the update of certain way of understanding the landscape. The analytic procedures occurred in three moments. In the first one we typified and categorized the landscape as outer and inner, highlighting recurring elements in each one. After that, we produced an equivalence plan between the landscape (typified before) and the movie language. In the third moment, we applied this methodology in the analysis of the proposed movie, demonstrating this recurring aesthetic pattern in the exterior and inner landscapes from the movie images. We concluded pointing that this methodology allowed us to demonstrate how such elements appeal to the cinematographic language and in the representation of the concept to the geography, making evident the equivalence and the articulation of the current aesthetic.

Keywords: landscape. representative aesthetic regimen. outer. inner. cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tipificação da Paisagem	74
Figura 2: Plano de Equivalência entre a Paisagem e a Linguagem Cinematográfica	76
Figura 3: Mosaico das Paisagens Exteriores do Filme.....	80
Figura 4: Mosaico das Paisagens Interiores do Filme.....	81
Figura 5: Estrutura do Quadro de Análise das Paisagens.....	87
Figura 6: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Exterior	89
Figura 7: Mosaico de Imagens do Google para o Termo: Paisagem Pintura ...	92
Figura 8: Mosaico de Imagens do Google para o Termo: Paisagem Filme.....	92
Figura 9: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Exterior	95
Figura 10: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Exterior	96
Figura 11: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Interior	104
Figura 12: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Interior	109
Figura 13: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Interior	112
Figura 14: Gráfico de Sonorização da Cena em que T.S. narra a morte de Layton	113

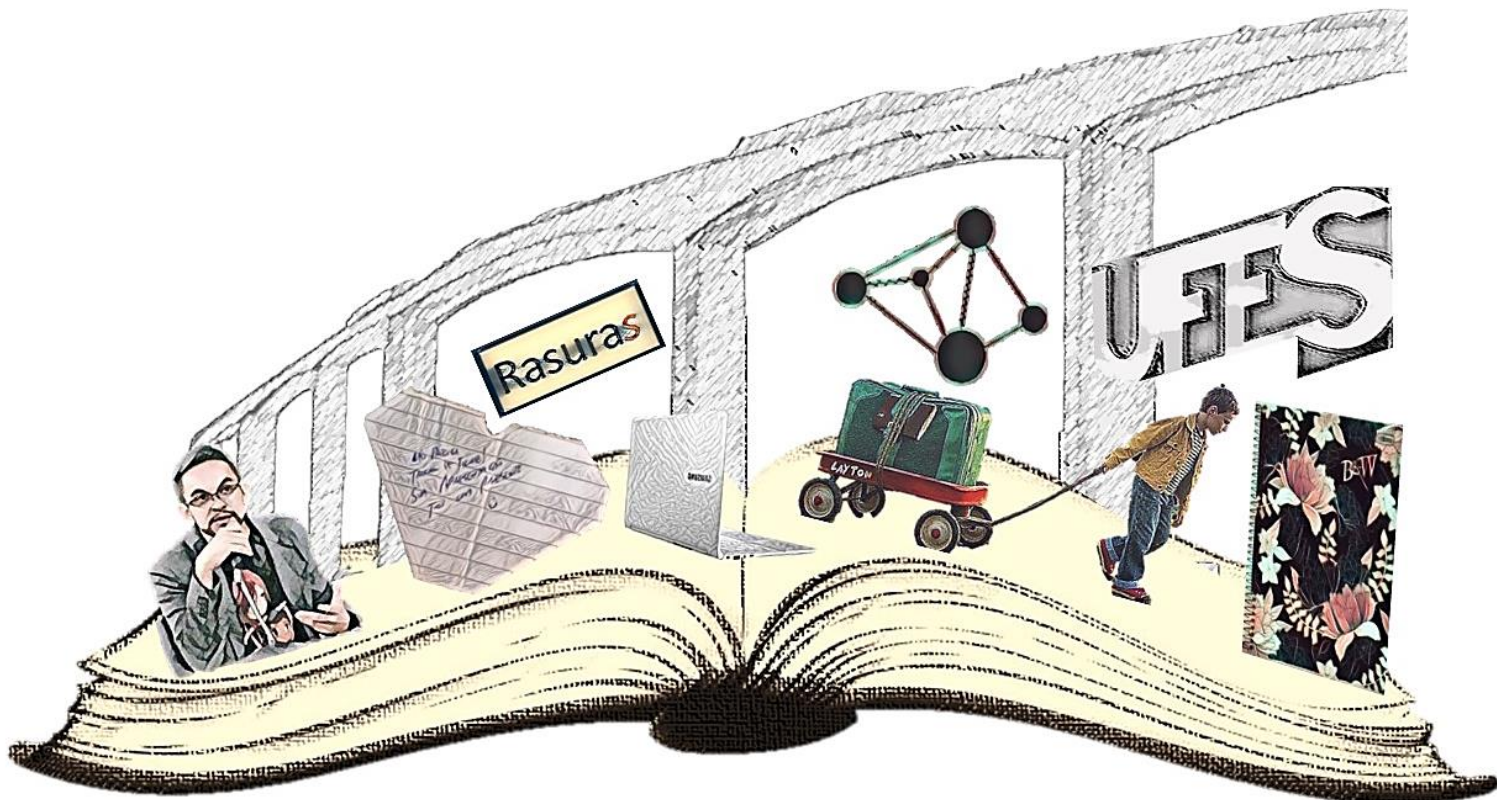
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

T.S. - Tecumseh Sparrow

Sumário

RELICÁRIO.....	12
INTRODUÇÃO.....	20
1. APONTAMENTOS TEÓRICOS.....	32
1.1 Articulações entre Geografia e Cinema	32
1.2 O Conceito de Paisagem Pensado a partir das Imagens do Cinema	37
1.3 Dos Enquadramentos Exteriores	42
1.3.1 A Paisagem Enquadrada pela Moldura	42
1.3.2 A Paisagem Enquadrada pelo Olhar.....	49
1.4 Do Enquadramento Interior.....	54
2. PROPOSIÇÃO METODOLÓGICA.....	60
2.1 Tipificação da Paisagem: Representação Exterior e Interior	69
2.2 Plano de Equivalência entre a Paisagem e o Cinema	74
2.3 Mosaico de Recorrência do Plano de Equivalência	77
3. APONTAMENTOS ANALÍTICOS.....	82
3.1 Análise das Paisagens que Representam o Exterior.....	88
3.2 Análise das Paisagens que Representam o Interior.....	99
CONCLUSÃO.....	143
REFERÊNCIAS.....	148

Relicário:



Por vezes, o processo da escrita é visto como solitário. Sentados numa mesa, horas e horas se passam numa relação quase que unilateral com o computador, com os livros e papéis dos mais diversos tipos. Depois de alguns meses passados, percebo que a solidão era apenas parte de uma relação de afetos e atravessamentos com minhas descobertas. Retornar ao início desta pesquisa é movimento quase impossível, e me parece desnecessário. Isso porque não sei ao certo quando o mestrado se tornou necessidade, sonho ou conquista, como me é hoje. Não consigo precisar quando que as paredes, as salas, a UFES, habitaram em mim de forma tão intensa que não me deixou escapar.

O mestrado veio com um sentimento aflito, incerto e, por vezes, desesperado. Veio como brisa trazendo outras perspectivas, outros objetivos e outros encontros. Desses, Manoel de Barros foi além de poeta, filósofo. Aquele que sempre buscou desobedecer à gramática ou, simplesmente, fazer o verbo

pegar delírio, também me fez pensar como poderia desobedecer à gramática da Geografia, de seus conceitos e temas, rumo a geografias mais sensíveis. Senti que das poesias de Manoel às geografias da academia, nascia uma possibilidade de prosseguir vivendo o sonho de habitar a universidade, de me perder por outras geografias, agora, as geografias de cinema.

Contaminada pela arte, trago para este trabalho um exercício de escrita que excede o rigor acadêmico, mas que pontualmente faz parte e consubstancia-se essencial da atividade de pesquisa, cujo objeto sempre nos modifica de alguma forma.

Paisagem como experiência em olhos de poeta

Venho hoje falar através de cartas, estas cujo remetente nem sei bem quem é. Venho narrar uma aproximação, que não me lembro ao certo como surgiu, mas que de maneira solta feito carretel de linha me tomou de intensidades e atravessamentos que o "como surgiu" ou "quando surgiu" já não importa mais.

Tenho pistas... acho-as mais interessantes e inventivas do que as histórias de início, meio e fim.

T.S. Spivet, esse é o nome do amigo que vos falo. Feito criança, nós brincamos por uma Viagem Extraordinária. Tivemos outro contato, sob páginas amarelas e invenções cartográficas T.S. explicava o mundo. Explicar ou viajar... Eis uma decisão que para mim foi fácil e determinou qual caminho escolheria para aprofundar nossos longos e rotineiros diálogos. Viagens...

*Viagens são lugares de criação, de misturas, de contaminação. Viagens são possibilidades, são paisagens e lugares numa dança simultânea de suspensão do real. Prefiro Viagens, pois assim como Alain de Botton escreve em seu livro: *A arte de Viajar* (2012) - As viagens são parceiras de pensamentos. São mais do que deslocamentos extensivos, são transformações intensivas, transformações de estado de alma.*

E já me adiantei, sim, TS é um exímio cartógrafo, daqueles que criam geografias falsificadas (palavras dele mesmo). Certa vez o questionei sobre seu repentino sumiço, não me mandava mais cartas, não respondia as minhas, e, sem titubear ele respondeu:

- Estava imaginando todo tipo de geografia falsificada no território, logo ali atrás da montanha mais próxima!

Combinamos de nos escrever cartas, eu geógrafa e ele um cartógrafo de 10 anos tínhamos muito o que falar; e era tudo tão bem construído que eu podia sentir o cheiro da fumaça, o ranger dos trilhos e o apito ensurdecedor do pontualíssimo trem que passava em Montana e nos assistia conversar. Travávamos muitos debates, que para quem vinha vizinhar podia pensar que éramos loucos. T.S. tinha paixão pela paisagem e eu interessada no assunto, incentivava suas argumentações.

Depois de muitos rodeios e de inúmeras bolas de papel amassadas, em uma de minhas cartas tive coragem e o apresentei um amigo, um poeta devir criança que me fora apresentado por outro grande amigo; às vezes me pego pensamento se T.S. também foi. Manoel de Barros, poeta pantaneiro que buscou em suas poesias desobedecer à gramática através da língua dos idiotas, o idioteleto Manoelês foi neste momento possibilidade de pensamento que ofereci a TS.

Pelo lugar, Manoel criou poesias e com elas emudeceu o tempo, a fotografia, o próprio silêncio e a paisagem. Escrevi a TS copiando um poema de Manoel com letras tremidas de quem estava voando, e voando fora da asa.

... que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Manoel de Barros, 2006a.

Feito menina, tomei as palavras de Manoel e as alterei, feito menina, mas não ingenuamente. Onde Manoel escrevera "coisa" escrevi a TS "paisagem" e penso que neste momento o lugar pegou delírio:

... que a importância de uma paisagem não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma paisagem há que ser medida pelo encantamento que a paisagem produza em nós

Campo de misturas, de contato. Posso sentir os dedos de TS a segurar meu papel. Minha peripécia de criança peralta não foi à toa, busquei fazer nascer, busquei a paisagem voo de pássaro, aquela que pegou a visão Fontana.

Dessa carta, logo me veio a resposta de T.S. com algumas constatações. Em meio a encantos e surpresas tidos na viagem a Washington D. C, nas folhas, ainda com a marca da abrupta retirada da encadernação, T. S. me contava sobre suas impressões de Washington D. C:

- A natureza havia desaparecido. Cada milímetro de paisagem fora substituído por uma construção regida pela geometria. Por que o homem produz tantos ângulos retos enquanto seu comportamento é tão tortuoso e ilógico?

Às vezes a paisagem inventada me proporcionava um descanso do fardo de ter que esquematizar o mundo real em sua totalidade. Mas esse escapismo era sempre temperado por um certo vazio: eu sabia que estava lidando com uma obra de ficção. Talvez equilibrar as alegrias do escapismo com a consciência da ilusão fosse o motivo para lermos romances, mas eu nunca conseguira lidar muito bem com aquela simultânea suspensão do real e o fictício. Talvez fosse preciso apenas ser adulto para desempenhar aquela operação arriscada de acreditar e não acreditar ao mesmo tempo - (outubro 2015 Montana EUA).

Tomei alguns goles, fiz longas pausas tentando digerir o que agora lia. Fiquei pensando muitos dias sobre o que responder, o que ele queria dizer com "substituição da paisagem", ou ainda, "a natureza havia desaparecido", e o mais embaraçante para mim, "paisagem inventada". Imediatamente lembrei-me de um livro que em outra oportunidade tinha lido algumas páginas. Nele, a autora contava de um episódio em que sua mãe descrevia com perfeita simetria e gozo um jardim tão perfeito que nos sentimos privilegiados de compartilhar tal aparição. Em todo caso, ela descrevia uma paisagem!

Me permiti demorar um pouco mais para responder esta carta a T.S., eu não tinha respostas imediatas, tudo era tão confuso. A paisagem descrita no livro, me fazia pensar que a condição dada a visão para contemplar a paisagem, poderia não passar de uma "paisagem inventada", daquelas que T.S. tenha observado na viagem.

Meus pensamentos não me davam respostas, mas me ajudavam a trilhar caminhos que me aproximavam ainda mais das problematizações que já realizava com Manoel de Barros.

Suspender a Realidade ----- Ficção
Automatismo ----- Autonomia
Hegemonia ----- Desobedecer A Gramática
Língua Maior ----- Língua Menor
Mapa ----- Invenção

Nesse vai e vem louco pelas palavras, resolvi tomar novamente em empréstimo, os escritos de Manoel para que o ajudasse em suas angústias com os vazios:

☉ Menino que Carregava água na peneira:

Tenho um livro sobre águas e meninos.

Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.

A mãe disse que carregar água na peneira era o mesmo que roubar um vento
e sair correndo com ele para mostrar aos irmãos.

A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água

☉ mesmo que criar peixes no bolso.

☉ menino era ligado em despropósitos.

Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.

A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio.

Falava que os vazios são maiores e até infinitos.

Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
porque gostava de carregar água na peneira

Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo
que carregar água na peneira.

No escrever o menino viu que era capaz de ser
noviça, monge ou mendigo ao mesmo tempo.

☉ menino aprendeu a usar as palavras.

Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.

E começou a fazer peraltagens.

Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando ponto final na frase.

Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.

☉ menino fazia prodígios.

Até fez uma pedra dar flor!

A mãe reparava o menino com ternura.

A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta.

Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os vazios com as suas peraltagens
e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos

Querido TS, é assim que te vejo, como um menino poeta. Em seus olhos de memórias inventadas, a paisagem só é pela experiência, pelo encantamento que causa em nós. Seu corpo é lugar, é pelo lugar que cartografa a imensidão de seus desejos, de seu pensar. Finalizo minha carta propondo uma questão para você pensar, questão que fiz nascer da nossa Viagem Extraordinária. Tomei a liberdade de pegar uma fala sua e transformar. Nela mudei poucas palavras e deixo a versão "original" (se é que a essa etapa de nossas conversas ela ainda existe) para que não restem dúvidas a respeito de minhas apropriações, invencionices.

- Tendo em conta o estado atual da ciência e da tecnologia, o movimento perpétuo não chamaria mais a atenção de idealistas e poetas que dos verdadeiros cientistas?

*- Sim... E se a imaginação começasse onde termina a ciência? Todos que abrem fronteiras seriam poetas? Eu tenho certeza que neste exato momento, em algum lugar deste país, algum **Leonardo da Vinci** nascente se apronta para enfrentar esse desafio. (Filme: *Uma Viagem Extraordinária*, 2013).*

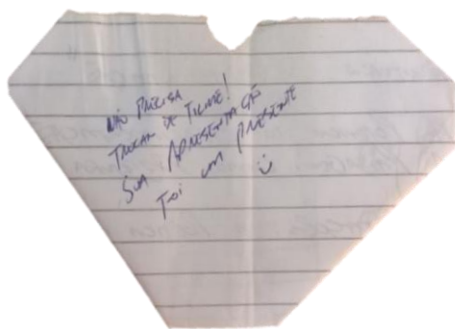
- Tendo em conta o estado atual da ciência e da tecnologia, a geografia de cinema não chamaria mais a atenção de idealistas e poetas do que dos verdadeiros cientistas?

*- Sim... E se a imaginação começasse onde termina a ciência? Todos que abrem fronteiras seriam poetas? Eu tenho certeza que neste exato momento, em algum lugar deste país, algum **geógrafo** nascente se apronta para enfrentar esse desafio.*

Agora deixo em suspensão meus pensamentos acometidos por uma vontade de rasurar, vontade de desterritorializar, de tirar do lugar comum, de fazer nascer outras possibilidades. Dedico a vocês que me leem nesse instante um poema que efervesceu dentro de mim e me tornou viagem, me tornou parteira de pensamentos e me fez transver a minha geografia:

A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
A arte não tem pensar:
O olho vê, a lembrança revê,
a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.

(Manoel de Barros, 2006b)



Diamantina - MG - primavera, 2015

INTRODUÇÃO

A geógrafa inglesa Doreen Massey realiza em seu livro, *Pelo Espaço: Uma nova política da espacialidade* (2012), um percurso investigativo importante para as reflexões geográficas contemporâneas. Massey inicia a obra, organizando uma espécie de contextualização, em outras palavras, a autora elabora uma análise de como um modo de pensar é estabelecido e pode ganhar os contornos de uma “narrativa única” sobre lugares, pessoas, paisagens, dentre as inúmeras narrativas possíveis.

Nesse intento, Doreen Massey (2012) inicia sua contextualização do pensamento geográfico hegemônico através da análise sobre alguns aspectos da ciência geográfica moderna. Isso porque a autora compreende que um dos grandes desafios para a Geografia está em problematizar novas políticas da espacialidade, que, por sua vez, sugerem que o espaço seja arrancado da dimensão a que foi submetido, de estase, representação e estabilidade.

Nesse sentido, estamos lidando, eminentemente, com a esfera do pensamento, compreendendo que é através da identificação dessas grandes narrativas da pesquisa geográfica que problematizaremos a necessidade de rever a naturalização de alguns processos e, sobretudo, entender que é urgente questionar a linearidade no discurso visual hegemônico.

Essas proposições baseiam-se, sobretudo, na compreensão do espaço que passa, necessariamente, pela esfera do político, ou seja, a maneira como compreendemos o espaço “modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política” (MASSEY, 2012, p. 15). Portanto, o desafio que Massey nos coloca é primeiramente indagar a “Geografia imaginativa dos lugares”, questionando esta única narrativa que oblitera as múltiplas trajetórias que coexistem no espaço, e que torna a versão da história do homem, branco, ocidental, e heterossexual, como o próprio modelo de desenvolvimento e de civilização (MASSEY, 2012).

A partir desse horizonte do pensamento, a autora considera que tal estabilidade ou fixidez em que o espaço fora posto, tido por vezes, como substrato, palco e terreno planejado, possui relações de poder que se utilizam

dessa visão para consolidar os discursos vigentes sobre os lugares, e que é preciso compreender as geometrias de poder no espaço fora da horizontalidade, pois é importante “por si só, reconhecer que este modo de pensar tem uma história. É derivado, como todas as proposições, da inserção social e do envolvimento intelectual/científico” (MASSEY, 2012, p. 52).

Em outras palavras, o que Massey considera como desafio, é o questionar a estabilidade e a parcialidade dos conceitos geográficos localizados num tempo e numa história que conseguimos datar e situar dentro da própria história da ciência moderna. Assim, ao invés de aceitar a política espacial implícita nas imaginações vigentes, a autora propõe que a Geografia perturbe essa articulação entre a imaginação espacial e a imaginação do político, a fim de problematizar o espaço através de outras dimensões, da multiplicidade, coexistência e processo.

Nesse âmbito, o que nos interessa é pensar em outras possibilidades de se entender o espaço que não se reduza às imaginações espaciais hegemônicas, questionando assim, o caráter utilitarista da ciência geográfica e de seus conceitos. Além disso, para a Geografia, pensar o espaço a partir da multiplicidade, como uma “simultaneidade de estórias-até-agora pode perturbar a maneira em que certas questões políticas são formuladas [...], pode ser um elemento essencial na estrutura imaginativa que permite, em primeiro lugar, uma abertura para a genuína esfera do político” (MASSEY, 2012, p. 30).

(...)

Esse debate envolvendo novos desafios espaciais começou a permear os escritos geográficos principalmente a partir do final da década de 1970, quando novos quadros epistemológicos começaram a surgir, colocando as grandes narrativas das ciências sociais em suspensão.

Isso porque as pesquisas espaciais na Geografia são abordadas na Geografia Cultural, com base principalmente nas análises materiais da cultura, estabelecidas dentro de um contexto positivista da pesquisa científica. O geógrafo Paul Claval (2011) considera que as abordagens espaciais na Geografia cultural eram importantes, mas permaneciam estabilizadas na

multiplicação de estudos de caso que investigavam a dinâmica material da cultura.

Para entender melhor esse processo de mudança nas análises geográficas, Claval ressalta que a Geografia seguiu tardiamente um movimento que se desenvolveu nos anos 1980 com uma “virada linguística na história e numa virada espacial nas ciências sociais. No meio dos anos noventa, os geógrafos começaram a falar da virada cultural da Geografia” (CLAVAL, 2011, p. 13). Muitos geógrafos analisam as mudanças teórico-metodológicas sofridas na Geografia cultural a partir da virada cultural como um processo de renovação que culminaria numa “nova Geografia cultural. A virada cultural segue um processo germinado desde os anos 1970 na Geografia, de ampliação dos debates metodológicos e epistemológicos que reiteravam uma descontinuidade nos discursos e nas pesquisas correntes, não só na Geografia, mas, na ciência moderna.

Na Geografia, a virada cultural destaca primeiramente que os lugares não são vividos por todos da mesma maneira: sua significação reflete a cultura daqueles que lá residem e o frequentam. As categorias ‘científicas’ utilizadas para analisar a realidade geográfica refletem elas mesmas as atitudes, os preconceitos e o sistema de idéias dominantes (CLAVAL, 2013, p. 66).

Esses estudos nascem juntamente com os questionamentos sobre as “ideologias do progresso e das filosofias da história, com a crítica do pensamento ocidental e a tomada de consciência de grupos sociais que até então eram negligenciados” (CLAVAL, 2013, p.66). Contudo, Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (2003) falam numa reintrodução temática na agenda de discussões da Geografia a partir desse momento, uma vez que não só a ciência vivenciava estas mudanças, mas já

na década de 1980, um conjunto de mudanças em escala mundial ressalta a dimensão cultural dos processos em ação [...] as mudanças na esfera econômica, o fim da denominada Guerra Fria, a ampliação dos fluxos migratórios da periferia para os

países centrais, o movimento ecológico, novas formas de ativismo social e a crescente consciência da necessidade de novos modos de se construir e entender a realidade, até então calcada no racionalismo moderno, no racionalismo científico e na celebração da técnica. (CORRÊA; ROSENDAHL, 2003, p. 12).

O processo de renovação seguiu, sobretudo, numa atmosfera de desgastes das “narrativas únicas” (MASSEY, 2012) e hegemônicas do racionalismo e o positivismo em diversas esferas da sociedade, rebatendo na Geografia sob o formato de crítica às bases da Geografia Cultural vigente até o momento e oriunda principalmente das escolas Americana (Berkeley), Francesa (estudo dos gêneros de vida) e Alemã (Escola de Berlim), cuja discussão era fundamentada nos aspectos materiais da cultura.

Um dos principais autores desse movimento de renovação é o geógrafo norte americano Denis Cosgrove, que já em 1983 sinalizava uma mudança nos aspectos analíticos da Geografia Cultural, quando inclui a categoria paisagem para ser pensada e problematiza no seio das discussões desse ramo da ciência geográfica. Para a nova Geografia Cultural, a paisagem não é apenas um produto residual das sociedades no tempo e no espaço, pois, “ao reconstruir os conceitos de paisagem e cultura com novas referências conceituais, os estudos recentes de Geografia cultural enfatizam o caráter de construção sofisticada do próprio conceito de paisagem” (COSGROVE; JACKSON, 2003, p. 137). Dessa forma, os aspectos simbólicos da paisagem começam a ser considerados nas análises culturais, ampliando as abordagens e multiplicando as perspectivas sobre os conceitos geográficos, sobretudo, se compreendermos que “o conceito de paisagem como configuração de símbolos e signos leva a metodologias mais interpretativas do que morfológicas” (COSGROVE; JACKSON, 2003, p. 137).

A preocupação desse novo movimento na Geografia Cultural, segundo Claval (2007), nunca esteve aliado à perspectiva de superação ou abandono da Geografia desenvolvida até então. O objetivo era enriquecer os trabalhos e integrá-los numa nova dinâmica mundial com a difusão da globalização e das mídias de massa. Portanto, a nova Geografia cultural não foi uma ruptura, mas novos investimentos investigativos, que se dedicaram em estudar não só os

aspectos materiais, mas também as representações sociais, alterando a lente da cultura como produto do homem e do meio, para entendê-la como sistema de significação.

Nos últimos anos, principalmente a partir dos anos 2000, a Geografia gradativamente expandiu suas pesquisas sobre a imagem, muito em função da explosão midiática difundida inicialmente pela televisão, e, mais contextualizada ao século XXI, com a internet. Nesse ínterim, os estudos de Doreen Massey (2012) se articulam a uma crescente sensibilização de geógrafos para as múltiplas políticas espaciais vigentes na contemporaneidade a partir do estudo dos discursos visuais.

(...)

Ao pensar a importância da imagem para a Geografia, nos aproximamos também da discussão realizada pela geógrafa portuguesa Ana Francisca de Azevedo, quando aborda *As potencialidades da imagem na formação do imaginário espacial do mundo contemporâneo* (2014). Azevedo inicia sua escrita lançando a seguinte questão: “Como a imagem integra nossa experiência no mundo?” (AZEVEDO, 2014, p. 09). É interessante observar que em nenhum momento a autora fala exclusivamente sobre a experiência geográfica. Primeiramente, preocupa-se na relação que estabelecemos sumariamente com as imagens, com a relação entre as imagens e nossas experiências com o mundo.

Em grande medida, o que Azevedo (2014) contextualiza inicialmente está alinhado ao que Doreen Massey (2012) denomina de “narrativa única” sobre o espaço. Ou seja, para a autora, interessa estudar as imagens, pois o regime de visualidade a que estamos vivendo trabalha a “construção de um sistema de representação capaz de funcionar como *imago mundi* (imagem do mundo) criando um sistema de projeção passível de reduzir o espaço ao espaço da representação” (AZEVEDO, 2014, p. 09). Logo, ao realizar esse primeiro movimento de compreensão, Azevedo nos permite perceber que precisamos repensar esse “modelo de contemplação distanciada” que correntemente domina as abordagens geográficas representativas. À imagem não nos resta somente o olhar distante, o “olhar voo de pássaro” descrito por Besse (2014)

como o olhar geográfico por excelência, o olhar do mapeador. Diante dessas novas questões, no decorrer de seus escritos, Azevedo elenca um a um os motivos pelo qual a imagem faz parte das problemáticas geográficas:

Porque perceber a problemática da imagem é perceber que habitamos uma superfície de visualização com múltiplas saídas, mas que tendencialmente paralisa a construção do sujeito crítico auto-consciente. Porque a imagem é parte integrante da tradição do pensamento geográfico de que somos herdeiros (...) Porque é urgente proceder a descolonização do imaginário geográfico moderno (...) Porque a educação para a imagem e suas Geografias assume um papel central nesse processo de co-produção de conhecimento e de co-construção de imaginários espaciais e de mundos vivenciados (AZEVEDO, 2014, p. 13).

Sob essa perspectiva, a autora considera necessário encarar o desafio de compreender a imagem na ciência geográfica como uma possibilidade de abertura para outras imaginações espaciais, que contribuam para a descolonização da linguagem visual a partir da sensibilidade e da crítica aos códigos visuais modernos, a fim de construir uma reflexão “emancipatória, passível de expandir o alcance da imaginação geográfica estabelecida” (AZEVEDO, 2014, p. 18).

Essa mudança, segundo o filósofo italiano Gianni Vattimo, é um dos elementos que impulsiona a pós-modernidade, pois, em seu livro *A Sociedade Transparente* (1992), ele escreve que esse movimento do pensar surge quando, em determinados aspectos, consideramos que a modernidade acabou – principalmente se ponderarmos que a modernidade, na hipótese do autor, “termina quando – por múltiplas razões – já não parece possível falar de história como qualquer coisa de unitário” (VATTIMO, 1992, p. 8). Ou seja, há um forte questionamento e problematização das “narrativas únicas” que, assim como Massey (2012) articula o espaço e se abre como a esfera do múltiplo, da multiplicidade de vozes.

Nesse sentido, a abertura da Geografia Cultural para outros aspectos da cultura, que não só os aspectos materiais, coaduna com um movimento que

ganhou força juntamente com a profusão dos meios de comunicação generalizada, e que contribuíram com a

dissolução da ideia de história como curso unitário; não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros (VATTIMO, 1992, p. 9).

É nessa conjuntura que eclodem as análises geográficas que buscam estudar o espaço, a paisagem, o lugar, dentre outros conceitos, a partir de outras possibilidades, outras narrativas, “por intermédio da pintura sobre tela, da escrita sobre o papel, das imagens gravadas em filme, e mesmo da terra, da pedra, da água e da vegetação sobre o solo” (COSGROVE; JACKSON, 2003, p. 137). Denis Cosgrove introduz ainda um elemento importante em suas análises, mas pouco considerado na Geografia Cultural até então: a imaginação. Para o geógrafo, a imaginação é a capacidade de criar, de extrapolar a reprodução mimética das imagens e produzir novos pensamentos sobre a realidade.

Sob essa perspectiva, a nova Geografia Cultural impulsiona uma articulação entre a Geografia e a linguagem (fotografia, cinema, imagens, literatura, dentre outras) que colaboram neste processo de construção dos conceitos geográficos através de aspectos objetivos e subjetivos das análises. Os novos estudos trabalham a imaginação, como potência de deslocar o pensamento enraizado, de propor outras miradas para os estudos geográficos culturais.

(...)

Segundo Paul Claval (2007), a nova Geografia Cultural recoloca a paisagem na agenda de discussões epistemológicas da Geografia ao trazer para o debate aspectos das artes e da linguagem. Nesse contexto, nos interessa, portanto, adensar justamente nesses estudos que buscam discutir o conceito de paisagem na Geografia, trazendo para este debate as questões oriundas do universo da linguagem cinematográfica. Logo, nos interessa discutir aqui, as

possibilidades criadas para discussão dos conceitos geográficos, desenvolvidas por trabalhos que articulam Geografia e Cinema.

A ênfase no cinema como objeto de análise, e na representação do espaço, do lugar e da paisagem como problemáticas de investigação veio consolidar o conjunto das abordagens de pendor transdisciplinar que marcam os desenvolvimentos recentes da Geografia Humana. Ao abrir a Geografia Humana para os Estudos em Cinema, a investigação geográfica em cinema vinha pôr em diálogo áreas científicas que se encontravam bastante distanciadas, contribuindo para o movimento de aproximação entre as Ciências Sociais, as Humanidades e as Artes (AZEVEDO, 2009, p. 102).

Particularmente, essa articulação não só nos aproximou aos debates desenvolvidos sobre linguagem, mas, sobremaneira, reaproximou a ciência geográfica das artes. É nesse sentido que Azevedo considera importante os primeiros movimentos de redimensionamento das questões espaciais na Geografia, advindos de estudos como os de “Peter Jackson, Doreen Massey e Denis Cosgrove, preocupados com a análise da produção e reprodução de significados de lugares por meio de diversos produtos culturais” (AZEVEDO, 2009, p. 100). A partir dessas abordagens, a nova Geografia Cultural reconfigura o campo teórico e analítico da Geografia, debatido pelas ciências humanas a partir da ideia de transdisciplinar produzida pela virada cultural.

Esses novos estudos respondiam, “desse modo, ao apelo de geógrafos como Yi-Fu Tuan (1991), que enfatizavam a necessidade de se reconhecer o poder da linguagem e das imagens na criação dos lugares” (AZEVEDO, 2009, p. 100). Nesse sentido, os estudos que emergem dessas novas propostas redimensionaram o Cinema como mais um campo de investigação geográfica, imbuindo esforços para problematizar a dimensão espacial existente nos filmes e compreender como que a partir dessas questões a Geografia pode reafirmar ou desafiar as narrativas lineares e as construções coletivas e estereotipadas sobre os lugares.

Cabe ressaltarmos que os primeiros estudos geográficos envolvendo o Cinema partiam de uma semelhança entre a realidade estudada e aquela ficcionada nas grandes telas. Gradativamente, as pesquisas geográficas, principalmente aquelas amparadas na teoria do Cinema e na filosofia, começaram a perceber que essas concepções poderiam ser ampliadas, ou seja, que o Cinema não possui compromisso com a realidade, e que essas outras possibilidades criadas a partir da linguagem cinematográfica podem, ademais, expandir a maneira como percebemos o mundo e construímos nossos conceitos. Assim, partindo dessa premissa, “discute-se que as obras artísticas, e sobretudo o Cinema, têm papel importante na produção e reprodução do imaginário social. Em um mundo cada vez mais imagético, os limites entre realidade e ficção se confundem” (MOREIRA, 2011, s/p).

Ainda muito recentes dentro da história do pensamento geográfico, as abordagens que problematizam a Geografia através da análise cinematográfica enunciam as mudanças metodológicas oriundas da confluência entre arte, ciência e tecnologia. Nesse sentido, a presente pesquisa tem como ponto de partida a compreensão do Cinema como “modelo de conhecimento, um modelo que estrutura as nossas representações do mundo no âmbito de uma cultura visual mais vasta” (AZEVEDO, 2012, p. 27). Assim, participa de uma dada maneira de ver o mundo, ao atualizar através dos filmes, a imaginação espacial corrente, principalmente quando se trata da imaginação das imagens.

Para tanto, começaremos por discutir como o Cinema pode ser entendido como um dispositivo analítico sobre os conceitos geográficos, ou seja, como tais representações refletem as normas de fixação do conceito de paisagem sob uma estrutura visual e política predominante. Dada a relevância das abordagens sobre as imagens na produção do imaginário pós-moderno, o Cinema se estabelece como difusor de discursos audiovisuais de grande importância, e é justamente através dele que buscamos abordar como a Geografia estabeleceu o conceito de paisagem numa representação exterior do mundo, principalmente na relação entre a paisagem tal como a natureza.

A pesquisa se insere no contexto de investigações da nova Geografia Cultural, numa perspectiva de articulação entre Geografia e Cinema a partir do estudo das representações do conceito de paisagem. Para isso, abordaremos

sob quais principais aspectos a Geografia definiu o próprio conceito sob uma hierarquia do visível, da natureza e da exterioridade.

Neste sentido, tomamos paisagens como imagens poduzidas pela cultura, que participam da política da espacialidade, pois “são unidades visuais” que “modelam e remodelam nosso mundo” (COSGROVE, 1998). Quando reconhecemos os discursos que legitimam a imagem (como representação), compreendemos também que “a paisagem, de fato, é uma “maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma “cena” em uma unidade visual” (COSGROVE, 1998, p. 98).

Partimos, portanto, dessas discussões sobre o conceito de paisagens assentado na esfera da representação mimética e pictórica, apresentando os mecanismos pelo qual o conceito foi amplamente debatido na esfera do que é visível, definindo-o sob uma única narrativa. O esforço dessa pesquisa envolve: analisar como as paisagens podem versar sobre aspectos representativos, na relação entre o interior (paisagem como estado de alma) e o exterior (paisagem como contemplação visual).

Em nossos estudos, analisamos o filme: *Uma Viagem Extraordinária*. É justamente o filme que nos move a problematizar o conceito de paisagem, pois caminha, a todo o momento, entre os contrastes da paisagem como construção do visível (exterioridade, natureza) e as paisagens como artifício, fabrico humano e cultural.

Lançado em 2013 sob o título: *The Young and Prodigious T.S. Spivet*, o filme foi idealizado e produzido pelo diretor Jean-Pierre Jeunet e lançado no Brasil com o título em português ‘Uma Viagem Extraordinária’ logo no ano seguinte. Com produção franco-canadense, o filme foi baseado no livro *The Selected Works of T.S. Spivet*, do escritor Reif Larsen (2010). Nele, há destaque para gráficos, desenhos, mapas, que compõem um diálogo direto entre o personagem principal da trama (T.S. Spivet) e seus pensamentos sobre o mundo.

É nesse sentido que nos aproximamos da representação da paisagem realizada pelo Cinema, trabalhando aspectos que nos auxiliam a tensionar a categoria geográfica de paisagem, principalmente a partir de suas representações exteriores. No que se refere a essa questão, quando compreendemos como o Cinema nos auxilia a problematizar o conceito,

começamos a ampliar nossas investigações, especialmente sob a esfera da coexistência, ou seja, do existir junto. Assim, coexistem nessa pesquisa Geografia e Cinema como maneiras de dizer do mundo, bem como o conceito de paisagem sob representações exteriores e também interiores.

Recorremos aos escritos do geógrafo Queiroz Filho (2009), quando, embasado no poeta Fernando Pessoa, considera que as paisagens também referem-se ao estado de alma, ou a aspectos interiores. Atentamos que paisagens como estado de alma estão a nos indicar modos de “lidar com o movimento de olhar para uma paisagem/cenário/fundo de cena e entender como essas composições do olhar estão a nos dizer sobre o ‘estado de alma’ daquele que está na cena” (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 86).

Denotando certa abertura aos aspectos sensíveis, Fernando Pessoa (1999) nos indica, em suas poesias, que a paisagem guarda também uma abertura sensível com o mundo, nos apresenta paisagens como representação de um estado interior.

Nas minhas próprias paisagens interiores, irreais todas elas, foi sempre o longínquo que me atraiu, e os aquedutos que se esfumavam — quase na distância das minhas paisagens sonhadas, tinham uma doçura de sonho em relação às outras partes da paisagem — uma doçura que fazia com que eu as pudesse amar (PESSOA, 1999, p. 41).

Segundo o poeta, a paisagem também descreve certo estado de imaginação, de produção de imagens que falem de nosso interior, portanto, “é em nós que as paisagens têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras” (PESSOA, 1999, p. 451). Para desenvolver tais discussões, organizamos esta pesquisa em três grandes momentos:

No primeiro deles, que foi denominado **Apontamentos Teóricos**, contextualizamos nossas inquietações, tendo como principal objetivo o de desenvolver a ideia de como a paisagem pronunciada através do Cinema participa na construção de uma dada imaginação. Selecionamos e discutimos teorias que adensam a relação entre Geografia e Cinema, e, também, de como

a Geografia e outras áreas do conhecimento trabalharam seus estudos sobre a paisagem. Esse movimento visa compreender como e sob quais aspectos o conceito foi, quase que exclusivamente, centrado em análises exteriores e quais as consequências dessa imaginação espacial para as reflexões geográficas.

Com essa contextualização elaborada, nos empenhamos em desenvolver no segundo momento, que foi denominado **Proposição Metodológica**, e que configurou as discussões que embasaram nossa análise. Nosso intento foi desenvolver uma metodologia de classificação (tipificação da paisagem), elencando aspectos que nos ajudassem a elaborar uma classificação das paisagens exteriores e das paisagens como estado de alma, ressaltando sob quais aspectos podemos indicar (tipificar) as paisagens. Para essa etapa, nos empenhamos em debater autores que nos ajudassem a entender: qual a estética corrente na representação da paisagem como exterior e como estado de alma? Sob quais aspectos, a linguagem cinematográfica se vale na hora de representar uma ou outra paisagem? Esse momento serviu para indicar como analisaremos as paisagens do filme *Uma Viagem Extraordinária*.

No terceiro capítulo, chamado de **Apontamentos Analíticos**, nos propusemos a experimentar a metodologia desenvolvida. Baseados na filosofia de Gilles Deleuze (2006) e Jacques Rancière (2009), desenvolvemos a ideia da paisagem interior e exterior como participantes do que os autores denominam de Regime Representativo. Nosso objetivo foi entender como o filme utiliza-se de uma gramática visual consolidada no Cinema (movimentos de câmera, ângulos, planos, iluminação, cores, cenários, figurinos) para construir suas cenas, atualizando o pensamento sobre o conceito de paisagem. De certo modo, o que nos move, é entender como que o Cinema atualiza uma forma de pensar, prolongando-a ou criticando-a através das imagens vinculadas nos filmes.

Posto nesses termos, pensamos numa Geografia (ciência) que aponte para a necessidade de duvidar dos conceitos estabilizados, de questionar os automatismos e as verdades absolutas, compreendendo que há política nas representações imagéticas. Buscamos, dessa forma, ressaltar que, de certo modo, o movimento é de tentar produzir tensores que estendam os limites das funções encarnadas (DELEUZE; GUATTARI, 2002).

1. APONTAMENTOS TEÓRICOS

1.1 Articulações entre Geografia e Cinema

Os estudos geográficos envolvendo Cinema ganharam adensamentos nos últimos anos, vindos de trabalhos cujo propósito era refletir sobre possibilidades de encontros da dimensão espacial dos filmes e do além filme. Pesquisas iniciadas na década de 1970, principalmente nos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha, estreitaram um debate entre a Geografia e o Cinema de maneira direta, e tendo como principal foco, verificar a produção do espaço geográfico representado nas obras cinematográficas (MOREIRA, 2011).

Dentre eles, Christopher Lukinbeal (1995) destaca em sua dissertação a importância de trabalhos pioneiros como o de Eugen Wright, que em 1947 (*Terrae incognitae: the place of imagination in geography*) já pontuava a importância de deslocar os estudos geográficos, centrados apenas em aspectos objetivos para propor uma Geografia em que a poética, as viagens e a ficção contribuíssem para a produção do pensamento (LUKINBEAL; ZIMMERMANN, 2006).

A partir dessas primeiras abordagens, diversos geógrafos (AZEVEDO, 2006, 2009, 2014; OLIVEIRA JR 1999; QUEIROZ FILHO, 2009, 2010, 2013 e NEVES, 2010, 2011) problematizam as imagens do Cinema como possibilidade de contaminação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem geográfica. Contudo, ainda estamos diante de uma trajetória em construção, principalmente amparado nas discussões sobre a importância das imagens no mundo contemporâneo abarcadas pela produção da nova Geografia cultural.

Conforme salientou Azevedo (2009), as primeiras pesquisas que buscaram estudar a Geografia através das imagens do cinema datam de 1950, quando a Geografia começa a se preocupar com a dimensão espacial produzida pela cinematografia. Devemos reiterar que esses primeiros estudos ainda consideravam o filme como “janela sobre a realidade geográfica” (AZEVEDO, 2009), utilizando, em grande medida, o documentário para ilustrar determinados aspectos dos lugares, “enquanto retrato rigoroso do mundo, dos lugares e das

pessoas nos lugares” (AZEVEDO, 2009, p. 96), fato que vincula a imagem cinematográfica a uma cópia fidedigna do real.

O gradativo adensamento dos estudos da experiência cinematográfica nas análises geográficas mudou o foco da unidade da imagem quando operada pela representação mimética, para pensar como o Cinema, através de suas dinâmicas espaciais, pode nos permitir produzir outras imagens do lugar, contestar imaginações hegemônicas, as paisagens e os territórios.

Relativo a essa questão, Azevedo (2009) salienta que no início das abordagens da Geografia e do Cinema, o que provocava preocupação entre os geógrafos, em grande medida, era justamente a produção de outras imagens do lugar, ou uma certa pluralidade nas representações do Cinema. Se por um lado causava preocupações, essas análises também apresentavam um vasto campo de pesquisa para a Geografia. Isso porque relacionavam as categorias geográficas espaciais a certa turbulência, variabilidade, desafiando o modo único de representar o espaço e “potenciando o questionar das descrições ou retratos frequentemente estereotipados do mundo e dos lugares representados” (AZEVEDO, 2009, p. 99).

Os rebatimentos desses estudos para a Geografia estão, sobretudo, em ampliar o modo como a ciência geográfica vem trabalhando seus conceitos, considerando que as imagens do Cinema podem ajudar a Geografia a ampliar seus horizontes teóricos, compreendendo que o Cinema atualiza e/ou contesta determinadas formas de pensar o espaço. Dessa maneira, tomamos as imagens do Cinema como alegorias de pensamento que dizem sobre uma imaginação espacial, que estão presentes e atuantes no além-filme.

A despeito dessas premissas, o geógrafo Antônio Carlos Queiroz Filho (2009) adensa em sua tese de doutoramento “que a experiência de ver filmes no mundo contemporâneo é uma experiência geográfica” (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 154). Para fundamentar essa afirmação, o autor inicia a escrita considerando que todo filme, além de produzir uma grafia específica do mundo, também possui uma dimensão espacial que o anima, mas não é a dimensão do espaço como cenário, onde os personagens e as ações cinemáticas se desenvolvem.

A dimensão espacial que o autor considera se aproxima do que Massey (2012) problematiza como espaço. Esta não somente como verossimilhança, cópia da espacialidade do real que deu origem às imagens capturadas pela

câmera, porque o Cinema não tem o compromisso da contiguidade espacial. Logo, “podemos dizer que o real no Cinema ressoa/repercute em nós e movimenta nossa imaginação, que cria um espaço, via imagens e sons, a partir das externalidades captadas pela câmera e que aparecem direta ou indiretamente na tela” (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 17). O espaço a que o autor confere ao Cinema seria, portanto, o espaço construído pela narrativa, suscitado pelas imagens, mas cujo rebatimento não se esgota ali, no tempo cronológico do filme; ele produz e suscita outras narrativas e outras políticas de pensabilidade sobre o espaço além filme.

Dessa forma, o filme se faz político na medida em que nos possibilita refletir, alegoricamente, sobre a imaginação espacial corrente através das imagens. Neste raciocínio, o espaço fílmico é considerado também como geográfico, visto que o mundo criado na experiência cinematográfica lança outros olhares e outros desafios à Geografia. O movimento consiste em “olhar para o filme e nele encontrar/produzir outras possibilidades de pensamento sobre o mundo” (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 16). O modo específico de grafar o mundo seria, então, para o Cinema, seu modo de ampliar os possíveis dentro da relativa restrição do mundo além filme (do real), produzindo outras grafias possíveis para a realidade através da imaginação.

Na mesma medida, Oliveira Jr. (2005) também aponta para o estudo da Geografia e do Cinema, considerando o filme como possibilidade de pensar o espaço. Ressalta, em seus escritos, a necessidade de nomear suas pesquisas face à discussão entre a ciência geográfica e o Cinema, afirmando que essa era uma aproximação fecunda, mas que carecia de uma nomenclatura. Mesmo acreditando que essa relação aconteça numa região não tão límpida, o autor se lança para definir *O Que Seriam as Geografias De Cinema* (2005).

Trata-se de problematizar as geografias que estão no filme, geografias que mobilizaram, a partir da dimensão espacial cinematográfica, o encontro entre o filme e o além filme. Em outras palavras, o fruto da relação entre as imagens do cinema, memória e a imaginação, que mobilizam pensamentos e reflexões sobre o espaço. Oliveira Jr. considera que:

Uma Geografia de cinema, num primeiro momento, tem mais haver com o movimento que o filme causa em mim do que

com a trama ou o conteúdo geográfico que ele contém ou representa. [...] O que quero dizer com isso é que a intenção de produzir Geografias de cinema é a de pensar, inventar outras interpretações para o mundo, a de permitir olhares diferenciados e diversificados às coisas do mundo (não só do filme, mas da realidade nele aludida ou encontrada) (OLIVEIRA JR., 2005, p. 6).

Trabalhos como os desenvolvidos no Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO, coordenados pelo geógrafo Wenceslao de Oliveira Jr. (1999), ampliam esse debate ao se dedicarem a estudar a relação entre cultura visual e espaço, articulando, para tanto, as imagens e suas imaginações, na produção de geografias. Em uma de suas obras, o autor propõe caminhar entre os espaços fílmicos de produções audiovisuais, tendo como premissa investigativa a chuva.

Sua proposta é analisar como este elemento, tomado pela linguagem cinematográfica, cria diferentes temporalidades e marca espaços no filme. Oliveira Jr. considera que “Um filme não termina. Também não começa. Ele *dura*. É como a chuva. Passa. Escorre. Penetra e fecunda. Carrega e destrói. [...] o filme nos oferece uma narrativa fundadora. A cada filme produzido um mundo é fundado” (OLIVEIRA JR., 1999, p. 6). A afirmação “o filme dura” liga-se não somente a uma relação cronológica, de duração em minutos da obra cinematográfica. Alia-se, sobretudo, ao reconhecimento de que o processo de significação não inicia junto ao filme, nem ao menos termina junto a ele. Carregamos conosco, para dentro da narrativa fílmica, outras memórias e, a partir das imagens projetadas, somos mobilizados a criar tantas outras que vão compor essa “duração” permanente ou prolongada da experiência cinematográfica.

Por esse motivo, o filme “penetra e fecunda”, e somos atravessados pela contaminação existente entre as imagens e sons fílmicos que mobilizam pensamentos sobre o espaço. Estes não estão no olhar do cineasta; são as imagens do Cinema, que afetam nossos pensamentos espaciais sobre os lugares e suas paisagens.

A respeito desse espaço “além filme”, Queiroz Filho ressalta que

É nossa imaginação e memória, afetadas por todas as imagens anteriores, que “criam” um espaço para além daquele fora do enquadramento visual que nos é dado pela câmera, o que vai tornando possível, para o espectador, a sensação de uma continuidade espacial e de coerência com a história que está sendo contada (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 17).

Desse modo, não lidamos com mundos distintos, o da imagem em cena e o da imaginação e memória do espectador: o espaço criado através dessa relação define a possibilidade de articulação entre o filme e o além filme.

Em sentido mais contextualizado, o estudo das “Geografias de Cinema” (OLIVEIRA JR, 2005) alinha-se a uma tendência de problematização desenvolvida no ceio de uma nova Geografia Cultural, que centrou suas investigações nos estudos da paisagem, das representações.

Nesse sentido, Queiroz Filho (2015a) considera que encontrar palavras (geografias de Cinema), não é somente uma junção gramatical. Carrega, antes de mais nada, a junção de afetos, de processos de contaminação, que buscam deslocar o pensamento e nossas análises de uma dimensão pura, para fazer-nos encontrar uma “Geografia impura” (QUEIROZ FILHO, 2015a). O autor se coloca a pensar nesse processo de junção de conceitos e de “áreas” de conhecimento distintas: Geografia e Cinema, paisagem e imagem; filme e além filme como uma junção de afetos, como um esgarçamento dos limites de ambos; como se a Geografia, ao se abrir para os desafios das artes, pudesse colocar seus conceitos e temas sob um novo horizonte de problematizações.

Pensando nisso, quando nos debruçamos sobre o diálogo entre a Geografia e o Cinema estamos nos referindo a problemáticas que envolvem as discussões sobre cultura, espaço e linguagem na análise das paisagens. Partimos dessas discussões para pensar como o Cinema nos auxilia a problematizar a categoria geográfica de paisagem, ou, em outras palavras: Como seria pensar no conceito de paisagem a partir das paisagens performadas pelo Cinema?

1.2 O conceito de Paisagem pensado a partir das imagens do Cinema

A ênfase nos estudos analíticos da imagem cinematográfica projeta outras tensões sobre as categorias espaciais da Geografia. Ajudam-nos a compreender que as imagens dos lugares são projeções, que refletem as “estruturas sociais e ideologias, sobre a análise da paisagem” (AZEVEDO, 2009, p. 104). Sobre isso, implica considerar a paisagem como participante de nossas construções e visões de mundo, que disseminam discursos espaciais.

Esse argumento nos faz recordar a crítica do roteirista Jean-Claude Carrière às tentativas de algumas análises cinematográficas de identificação do real nas imagens projetadas. Em seu livro *A Linguagem secreta do Cinema*, publicado em 1931, Carrière já considerava que a partir da tela criam-se outras relações espaciais que escapam do domínio do roteirista. A linguagem secreta do Cinema é, segundo o roteirista, marcada por uma certa autonomia e interdependência: a autonomia ligada ao idealizador e a interdependência do processo de identificação do espectador.

E dessa maneira, “os filmes não existem só ali, na tela, no instante de sua projeção. Eles se mesclam às nossas vidas, influem na nossa maneira de ver o mundo, consolidam afetos, estreitam laços, tecem cumplicidades” (CARRIÈRE, 2014, p.10). Na medida em que somos contaminados pelos elementos espaciais da narrativa fílmica, estabelecemos nossa “linguagem secreta” com o Cinema. Ali, um espaço é composto por territórios, “paisagens e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir e descer, movimentos diagonais, fronteiras diversas” (OLIVEIRA JR., 2005, p. 01).

Esse debate é recorrente nas análises geográficas da paisagem, ainda mais se considerarmos que não foi a partir do Cinema que a paisagem e a arte estiveram ligadas a princípio, mas sim, pela observação empírica e pelas pinturas de paisagem. Nesse ínterim, Azevedo (2005) busca analisar as paisagens cinematográficas tendo como base algumas produções da cinematografia portuguesa. A autora considera importante refletir sobre as problemáticas que envolvem a Geografia e as imagens na contemporaneidade, pois estas possuem rebatimentos na maneira como compreendemos a categoria analítica de paisagem.

O que a autora lança como questão a ser pensada passa por uma compreensão de que “nos últimos anos, as investigações geográficas em cinema ajudam a compreender o modo como a ideia de paisagem participa num ciclo de mediação do território pelas convenções culturais da modernidade” (AZEVEDO, 2005, p.1). Dessa forma, não podemos esquecer que as imagens do Cinema participam de uma “gramática visual” (QUEIROZ FILHO, 2010), e que estas coadunam com o que o geógrafo Queiroz Filho (2010) denomina “política espacial das imagens”. As paisagens performadas pelo Cinema são maneiras de dizer do mundo que corroboram esse processo de construção de uma imagem e dos discursos sobre os lugares.

Queiroz Filho (2010) considera que a política espacial das imagens guia nossas ações sobre o mundo, ainda mais se analisarmos o poderoso artifício de convencimento atrelado às imagens nos últimos anos.

[...] justamente porque elas estão a nos oferecer um modo de ver, e que, por sua vez, interferem direta ou indiretamente nas práticas humanas sobre os lugares e pessoas, na construção e redefinição de um pensamento espacial sobre o mundo (QUEIROZ FILHO, 2010, p. 11).

A despeito disso, podemos citar os comerciais televisivos e as imagens turísticas, que vendem não só um produto, mas mercantilizam um desejo, via produção imagética dos lugares. Por esse motivo, Queiroz Filho (2015a) não vê possibilidade de dissociar as imagens do Cinema, das políticas de pensabilidade atreladas a elas, fazendo coro ao que Doreen Massey (2012) ressalta nas questões espaciais.

Mesmo compreendendo esse processo hegemônico de reafirmação das paisagens via Cinema, o autor considera que o Cinema ainda guarda outra possibilidade: toma as paisagens feitas de imagens e sons que mobilizam nossa imaginação e a desloca das doutrinas do consenso. Segundo ele, as imagens podem versar também sobre uma “poética do ver”, ou seja, por uma maneira específica de ver as paisagens, que escapam do normativo e lançam outros olhares para as investigações em Geografia.

A despeito disso, o autor trabalha essa ideia em sua palestra sobre o Trabalho de Campo e o Mundo Vivido¹, apresentada no *VI Seminário Nacional sobre Geografia e Fenomenologia* (2015b). Nela, afirma que a política das imagens normatiza o olho como acesso à paisagem, onde a Geografia, em grande parte de suas investigações, colaborou com essa reafirmação. Podemos colocar isso de outra forma: o que o autor considera é que a categoria analítica de paisagem foi assentada sob uma primazia do olhar e que isso é algo produzido e contextualizado, pois “não adianta negar a ética do ver, fomos educados pelo olhar, por esse comum partilhado que politicamente age na estética, construindo nossos parâmetros do ver” (QUEIROZ FILHO, 2015b)

O interessante em tentar entender como que as paisagens participam das políticas da imagem refere-se ao esforço de deslocar nossas análises em direção às “poéticas do ver”, que, segundo o autor, se configuraria “justamente essa desnaturalização da política da visão” (QUEIROZ FILHO, 2015b). Dessa forma, o Cinema seria essa possibilidade de versar sobre as paisagens que experimentam outras formas e grafar o mundo, em que as políticas espaciais hegemônicas sejam tensionadas pelas Geografias criadas na ficção.

Diante disso, uma pergunta se faz pertinente: Por que estudar as Geografias de Cinema para versarmos sobre a paisagem? Nossa proposição é necessariamente fruto de diálogos tecidos no âmbito de nosso grupo de pesquisa: *Rasuras: Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento)*, em que a compreensão da paisagem passa por um estudo da ordem da imagem. Na verdade, estamos empenhados em discutir a paisagem inserida sobre a esfera da visualidade do que Susan Sontag (2004) denomina “ética do ver” e que, em nosso debate, estende-se para as políticas do ver.

Assim como as imagens, a fotografia e o Cinema, a paisagem nos indica modos imperativos de ver. “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver” (SONTAG, 2004, p. 13). Sontag nos instiga a pensar e a problematizar a visualidade a partir de seus escritos sobre a fotografia, portanto,

¹ Texto apresentado em mesa-redonda com o tema “Trabalho de Campo e Mundo Vivido”, em palestra realizada durante o VI Seminário Nacional sobre Geografia e Fenomenologia em Diamantina-MG, outubro de 2015.

indagamos a paisagem e a imagem como superfície, palco dos acontecimentos, exterioridade, contemplação e fruto exclusivo do olhar. Todas essas características são base para a discussão de ampliação do conceito, ainda mais se destacarmos a proliferação dos estudos geográficos sobre paisagens sonoras, táteis e sensíveis.

A respeito da potência das fotografias de construir um verdadeiro inventário visual, Sontag (2004) não deixa dúvidas ao debater argumentos que separam a educação visual antes da difusão das fotografias e outra posterior, denotando certo “heroísmo” da visão na experiência sensível do homem. Embora Sontag se proponha a falar sobre as fotografias, muito se aproximam das discussões e críticas as questões da imagem e da paisagem, a respeito das quais, em diferentes momentos de seu texto, poderíamos trocar o termo fotografia por paisagem.

As fotografias que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas (SONTAG, 2004, p. 15).

O Cinema quando insinua seu descompromisso com a realidade, nos abre a possibilidade de inventar outras paisagens a partir da criação cinematográfica, estas que operem a “descolonização do imaginário moderno” (AZEVEDO, 2009) que credita ao visível toda autenticidade do real, uma paisagem que falsifica a imagem, a Geografia e a imaginação dominante através da imaginação que subverte. Portanto, é importante entender que:

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes sinta, intua”. Fotos, em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis [...] à fantasia (SONTAG, 2004, p.33).

Com poucas alterações, podemos pedir empréstimo aos escritos de Suzan Sontag sobre a fotografia para problematizar o conceito de paisagem

como uma maneira política de imaginar, e ficaria assim: A sabedoria suprema da imagem de paisagem é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes sintá, intua”. Paisagens, em si mesmas, nada podem explicar; são convites inesgotáveis [...] à fantasia².

Desse mesmo modo, Jean-Marc Besse compreende que “a paisagem não existe, objetivamente, em si; então ela é relativa ao que os homens pensam dela, ao que percebem dela e ao que dizem dela” (BESSE, 2014, p. 13). Novamente é estabelecida íntima relação entre as políticas do ver e os discursos. Por isso, “a formação de imaginários espaciais dialogantes no mundo contemporâneo implica irmos para além do uso da imagem como ilustração” (AZEVEDO, 2014, p.14) exige que coloquemos a Geografia num outro espaço, o da multiplicidade.

Neste caminho, compreendemos que as paisagens do Cinema estão a nos indicar outras maneiras de olhar, de sentir e de perceber o mundo que escapam das “colonizações” do visível e nos indicam outras políticas da espacialidade através dos estudos da Geografia de Cinema.

Nessa mesma perspectiva, Denilson Lopes, em seu livro *A delicadeza: estética, experiência e paisagem* (2007), realiza um mergulho nas intensidades dos discursos poéticos, tendo como companhia a leveza e a delicadeza, frente aos processos cada vez mais acelerados de nos relacionarmos com o mundo. Em seus ensaios, integra suas próprias cartografias, suas paisagens e suas imagens, para falar de um outro tipo de experiência, a qual nos coloca diante de outras paisagens, numa atmosfera em que a intensidade do pequeno (do afetivo) nos atravessa por outro tipo de subjetividade que não da opressão.

O autor compreende que é na possibilidade da experiência que se gestam os pontos de fissura nas paisagens tão consolidadas em nosso imaginário. Em outras palavras, é numa perspectiva que tem no acontecimento e na turbulência a miríade de outras paisagens para a Geografia. Para Lopes, “a experiência é instável, impressão, rastro, vestígio, não é de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas, da matéria, do encontro” (LOPES, 2007, p. 27). A questão nos coloca frente a um novo olhar, aquele que

² O trecho citado foi retirado do livro *Sobre Fotografia* de Susan Sontag (2014) e editado pela autora deste trabalho com os devidos destaques.

tensiona “a visão convencional para “iluminar” a nossa experiência visual a outro nível” (XAVIER, 2008, p. 122).

Problematizamos, assim, um conceito vivo em construção e reconstrução por uma Geografia que amplie nossas perspectivas e não nos enquadre em modelos de pensar. “Novas exigências sociais levam a formular a hipótese de uma nova cultura da paisagem; uma nova cultura que corresponde a novas formas de experiência do espaço” (BESSE, 2014, p. 8). No bojo dessas discussões sobre paisagem, Jean-Marc Besse (2014) compreende que a paisagem não foi disposta apenas às investigações geográficas, e em decorrência dessa multiplicidade de apreensões é que não podemos restringi-la à experiência visual. O autor argumenta que não temos uma paisagem única, mas diversas portas que nos contam uma história a partir de determinadas projeções.

Consideramos importante esse mapeamento das problemáticas que envolvem o conceito de paisagem na contemporaneidade, que articule as diferentes abordagens, os enquadramentos a que o conceito foi condicionado. Com esse enfoque, a investigação busca alargar o horizonte de problematizações sobre o conceito, principalmente ao reconhecer os mecanismos de representação do conceito como exterior e produzir, através da análise fílmica, outras discussões da paisagem a partir do estado de alma.

1.3 Dos enquadramentos Exteriores:

1.3.1 A Paisagem Enquadrada pela Moldura:

O conceito de paisagem amplamente debatido na Geografia teve um vasto percurso até a apropriação científica do termo. Na tentativa de destacar as primeiras formações conceituais, a geógrafa Liz Abad Maximiano (2004), bem como o filósofo Jean-Marc Besse (2006), adensam questões importantes acerca dos desafios epistemológicos da pesquisa geográfica no que tange ao conceito de paisagem. Isso porque não foi inicialmente a ciência geográfica que articulou

tais reflexões. O termo já era ligado às observações descritivas da natureza e posteriormente às pinturas de quadros de paisagem desde o século XV com as pinturas renascentistas.

Por isso, muito antes de ser um conceito, o termo paisagem já assumia significados relacionados à contemplação da exterioridade, expressão de um modelo estático a ser reproduzido pela pintura. A relação paisagem-pintura desenvolveu-se rapidamente através dos grandes relatos oriundos das navegações para descobertas de territórios ou exploração de bens de consumo, principalmente se tratando do mercado Europeu. O autor Jean Marc Besse desenvolveu um debate sobre os desafios de uma compreensão conceitual que considera seus múltiplos significados num percurso mais abrangente.

Besse (2006; 2014) relaciona a invenção do termo paisagem aliada à pintura, especialmente no período Renascentista (século XV e XVI), em que há a transição do período medieval, marcado por seus costumes e relações sociais, para um “novo mundo”, onde a burguesia emerge no quadro social. Assim como Besse (2006; 2014), Maximiano (2004) também compreende que esse modelo de representação da realidade se estendeu por áreas como: as artes, a literatura, religião e tomou sobretudo aspectos políticos de diversas regiões da Europa, o que contribuiu amplamente para o *status* da pintura de paisagem como uma invenção artística de prestígio, amparada, sobretudo, pela invenção do quadro. Nesse sentido, “a paisagem seria uma vista emoldurada e, em todo caso, uma invenção artística” (BESSE, 2014, p.15).

Teresa Alves, geógrafa professora da Universidade de Lisboa, investiga justamente esses processos de construção e reafirmação do conceito de paisagem. Afirma que durante quase dois séculos o termo paisagem não tinha conotação geográfica, pois não contemplava aspectos territoriais ou políticos, e estava muito mais ligado às artes e a religião (ALVES, 2001).

A noção de paisagem-pintura no Mundo Ocidental ganhou ainda mais destaque com as escolas de pintura da paisagem, que dentre os séculos XV e XVIII que formaram e influenciaram pintores e o mercado de obras, principalmente na Europa. Essa discussão sobre o legado de construção do conceito é de fundamental importância para nosso debate, pois nos permite compreender que a paisagem guia nossa interação com o mundo, nossas experiências e as imagens produzidas desde o Renascimento. Elementos da

relação paisagem-pintura, como: proporção, perspectiva, enquadramento, sombra e luminosidade alimentam ainda hoje, o processo da representação na Geografia.

Assim, muitas vezes, a paisagem foi estudada e designada, antes de tudo, como representação artística, principalmente informada pelos modelos da pintura. A invenção histórica da paisagem foi relacionada com a invenção do quadro em pintura, no Renascimento, mas também, no próprio quadro, com a invenção da “janela” (BESSE, 2014, p. 15).

Ao investigar essa trama de relações a qual o conceito fora assentado, reconhecemos também as influências que esse “modelo artístico” da paisagem possui até hoje no modo de pensar o conceito de paisagem para a Geografia. Tais referências são fundamentais para que possamos desenvolver o argumento desta discussão: Como que tais elementos das primeiras apropriações do termo, principalmente a pintura, estão presentes até hoje nas construções conceituais geográficas. Em outras palavras, a investigação aponta para uma reflexão de como uma dada maneira, um dado sentido se estabeleceu e tornou-se, através da palavra-conceito, a própria materialização da realidade.

Besse (2006) afirma que o interesse em recorrer às primeiras formações sobre o que posteriormente formou o conceito de paisagem serve à reflexão de como que tais elementos da representação artística e religiosa configuraram-se como uma dada maneira de perceber a realidade, que posteriormente seria a própria realidade. Em outras palavras, o autor atenta para a eleição de um esquema de percepção e de organização do mundo como algo originário, inato ao homem moderno.

Neste sentido, é sobre essa “organização da percepção” nomeada de paisagem que discorreremos, tendo como propósito entender como um dado modo de olhar e de organizar o que é visto passou a ser a própria definição do modo que devemos observar. No livro *A Invenção da Paisagem* (publicado em francês no ano de 2000 e traduzido para o português em 2007), a autora Anne Cauquelin propõe refletir sobre as dobras que ocultam os mecanismos pelos

quais um termo-conceito foi considerado tal como a própria natureza. Segundo a autora, são essas dobras que organizam a maneira de ver largamente instituída e construída como equivalente a natureza.

Para Cauquelin (2007), é importante entender a paisagem como uma invenção, e, justamente por isso, que a autora se propõe evidenciar como que o conceito é fruto de um longo e paciente aprendizado, pois, “há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas” (CAUQUELIN, 2007, p. 8). Após essa constatação, a autora desenvolve sua escrita elucidando os mecanismos que contribuíram para formação de tal convenção.

Logo de início, sinaliza que a história de formação do conceito está imbricada à história da arte, principalmente a partir do desenvolvimento da perspectiva na pintura. Embora reconheça que as primeiras apropriações do termo não se dão somente a partir da pintura, pensa que é justamente nesse momento que o termo ganha figurabilidade, tornando a imagem pintada a realidade. Assim, ao ver a paisagem pintada estaríamos diante do próprio real. Nesse sentido, se o conceito figura como a própria natureza, ele não é tido como construção, invenção, isso porque a natureza já nos é previamente dada. Portanto, “desdobrar essas dobras é, claramente, criticar as evidências que nos dizem ser a paisagem idêntica à natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 31).

Cauquelin, quando se dedica ao estatuto da representação da paisagem pela pintura, argumenta que a visão possui centralidade nesse contexto. Isso porque foi através da imposição do olhar “a verdade diante de nós”, à realidade que a pintura nos forneceu paisagem e natureza como conceito e gênese, tudo num mesmo quadro de paisagem.

A perspectiva formaliza a realidade e faz dela uma imagem que será considerada real: operação bem-sucedida para além de toda esperança, porque permanece oculta, porque ignoramos seu poder, sua própria existência, e acreditamos firmemente perceber, segundo a natureza, aquilo que formalizamos por meio de um “hábito perceptual” implicitamente (CAUQUELIN, 2007 p. 114).

Essa relação sobre a percepção da paisagem está ligada a um tipo de “satisfação” que intui sentir quando observamos uma bela praia, ou uma casa no campo. A satisfação é justamente essa relação entre a coisa vista e os critérios pessoais de validade, de legitimidade. Um dos mecanismos para que essa articulação paisagem-natureza funcione é o jogo de transporte, que realoca elementos da natureza no quadro de representação da imagem da paisagem. E, sendo assim, paisagem = natureza, tal como uma sinonímia (relação entre termos sinônimos), uma harmonização entre os elementos naturais e a moldura, o enquadramento seleciona qual porção da natureza ou quais elementos dela figurará no quadro e validará a pintura e, conseqüentemente, a paisagem como a própria realidade. É, sem dúvida, um processo de edição.

Uma dupla operação se manifesta aqui: de um lado, restitui a paisagem à natureza como única forma de torna-la visível; de outro lado, desdobra-la em direção do princípio inalterável da natureza, apagando então a ideia de sua possível construção (CAUQUELIN, 2007, p.40).

Deste modo, Cauquelin (2007) e Besse (2006; 2014) contribuem para nossos adensamentos sobre a representação exterior da paisagem, principalmente relacionando elementos do enquadramento da natureza pela pintura. O discurso e desenvolvimento do conceito de paisagem, segundo Cauquelin, nos reporta continuamente a um essencialismo que transforma o termo (fruto de uma invenção) em um dado natural, e significa propriamente pensar na relação imbricada entre paisagem-natureza como um plano de equivalência, de forma mais clara, consiste em desdobrar, evidenciar os mecanismos pelos quais uma maneira de ver o mundo ser tornou, através de sua articulação com o termo paisagem, a própria figuração da natureza.

Chamamos de planos de equivalência a articulação sinonímia entre a paisagem-exterioridade, paisagem-natureza, paisagem-visualidade, paisagem-distanciamento essa relação que coloca os termos sob o mesmo plano, sob igualdade. Estudar os planos de equivalência do conceito de paisagem é, aqui, uma forma de demonstrar essa “espécie de educação permanente dos modos

de ver e de sentir, ou seja, de prever e de ligar os elementos de um “dado” que tende para a construção desse tecido uniforme, de grande solidez, que é chamado de “realidade” ou “natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 15).

Para tanto, é necessário que deixemos claro: o que é um plano? O que é uma relação de equivalência? O que consiste colocar paisagem e natureza sob o mesmo plano? Entendemos aqui plano como uma superfície, como horizontalidade, e, nesse sentido, estabelecer um plano entre paisagem e natureza é colocá-los sob mesma relação de poder e de importância. Dessa forma, ao dizermos que paisagem=natureza ou vice-versa, estamos estabelecendo uma relação de equivalência, e notem, a equivalência põe grandezas de valores distintos sob um mesmo plano ao ordenar as características. Assim, corresponde a proposições que possuem o mesmo valor de verdade, ou seja, se um lado da equivalência for verdadeiro, automaticamente o outro também será.

O plano de equivalência é, portanto, “o estatuto da imagem, do quadro como paisagem, como figurabilidade da natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 66). A questão da representação exterior do conceito depende disso: “projeta diante de nós um “plano”, uma forma à qual se cola a percepção; vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso” (CAUQUELIN, 2007, p. 78).

Nessa mesma perspectiva, Besse argumenta que seria importante pensar esse “modo de ver estabelecido” como uma trama que governa nossa sensibilidade - isso porque não é tudo que vemos; é, antes, uma determinada forma consolidada de ver que se tornou o próprio conceito.

É através desses elementos que constantemente atualizamos essa relação ao perpetuarmos por meio da pintura, da literatura, do Cinema, o plano de equivalência entre a paisagem e a natureza, paisagem e exterioridade, paisagem e visualidade... “E, sem dúvida, são necessários esses retornos múltiplos, a circularidade sempre retomada dos níveis de significação, para que se instrua uma retórica geral da imagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 111).

(...)

A geógrafa Ana Francisca de Azevedo defende em sua tese (2006) que o desenvolvimento das análises de paisagem se aproximam de uma cultura visual, em que as imagens exercem poder crucial sobre nossas representações de mundo, ou seja, o próprio conceito coaduna com um sistema de significação que é da ordem da imagem (AZEVEDO, 2006).

A autora investiga o processo de “cristalização de uma imagem paradigmática da paisagem” (AZEVEDO, 2006, p. 26), articulando, para tanto, os esforços de Denis Cosgrove e da Geografia Cultural nos adensamentos da teoria da paisagem aliada à imagem. Ao longo de seu trabalho teórico, principalmente em seu artigo: *A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas* (publicado originalmente em 1989, mas traduzido para o português em 1998), Denis Cosgrove reitera que o conceito de paisagem já nasceu tendo intensa relação com a imagem. Em certo sentido, o autor reconhece que o conceito participa da esfera da visualidade, pois não escapa de uma projeção humana sobre o real, de uma construção edificada como uma “maneira de ver o mundo” (COSGROVE, 1998).

Diante da problemática, Cosgrove ressalta que as análises de paisagem na Geografia tiveram início a partir da ideologia da imagem, que já atuava nos discursos das representações de paisagens antes mesmo da apropriação geográfica do termo, o que é evidenciado pelas representações Renascentistas, que assumem, por sua vez, a estética de narração da paisagem através da imagem, do quadro de paisagem.

Esses aspectos estão relacionados à construção do conceito e suas reverberações sobre nosso modo de pensar a paisagem. Azevedo (2006) considera que essa articulação da paisagem à natureza, materializada através da moldura, legitimou a paisagem como substância e também a retirou da esfera da construção humana. Por isso, cabe ressaltar que essa forma de equivalência entre paisagem/natureza permitiu a unidade originária do visível, composta por uma veracidade empregada nos aspectos da paisagem.

É importante ressaltar que, assim como Azevedo (2006), outros autores também abordaram a importância da representação visual do conceito. Contudo, o mote da discussão não está em reafirmar o visual como meio privilegiado de contemplação da paisagem. As autoras ressaltam quais são as implicações de tal restrição e ordenação do mundo ao campo visual. Tal problematização

discute a paisagem como “um conjunto de valores ordenados em uma visão”, sendo o termo visão, neste caso, relacionado à uma determinada compreensão do que é visto e de como o que vemos está articulado ao que “podemos” ver. Dessa forma, o que vemos está diretamente ligado à adequação do “conteúdo visto” ao modelo cultural.

1.3.2 A Paisagem Enquadrada pelo Olhar:

O dono do olhar é também, é claro, o
da cegueira mais perfeita

(COMOLLI, 2008, p. 215).

Nos termos de Comolli (2008), é necessário duvidar do olhar. Mas, o que consiste em duvidar de um dos sentidos que mais comumente utilizamos ao observar e que pouco hesitamos? Alain Roger (2009) realiza este esforço e se propõe a duvidar da originalidade do olhar, principalmente quando essa originalidade está comprometida com a teoria da paisagem.

Segundo o autor, “nossas paisagens são aquisições, ou melhor, invenções culturais, que sabemos datar e analisar” (ROGER, 2009³, p. 2). Alain Roger, a esse respeito, considera que o processo de criação de modelos da paisagem se fundamenta em dois processos distintos denominados por ele de “*artialização*”⁴. Roger (2009) compreende que o termo *artialização* já demonstra o caráter não originário do conceito de paisagem, atribuindo, portanto, certa desnaturalização do processo de construção. De acordo com o autor, vemos as paisagens segundo os modelos perceptivos que são fabricados em determinada época. Eles definem não só o que são “as paisagens”, mas também suas formas (a paisagem bela, sublime, o campo, a praia, a floresta).

³ Conferência realizada no I Colóquio Internacional de História da Arte/ Comitê Brasileiro de História da Arte, São Paulo 5-10 de setembro de 1999. Tradução de Vladimir Bartalini (2009)

⁴ A tese da *artialização* apresentada, pela primeira vez, pelo autor, em *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art* (1978). 2ª ed. Paris: Aubier, 2000. Já a relação com a paisagem, é desenvolvida, principalmente em *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

Esse processo de fabricação obedece, segundo o autor, dois mecanismos distintos. No primeiro deles, artializa-se *in situ*: o processo é realizado de forma direta “em que a operação artística é directamente aplicada ao próprio objeto natural “no terreno” (jardim, *landart*)” (SERRÃO, 2011, p. 151). “A outra maneira é indireta. Não se artializa *in situ*, mas *in visu*, operando sobre o olhar coletivo, fornecendo-lhe modelos de visão, esquemas de percepção e de deleite” (ROGER, 2009⁵, p. 1).

Aqui, Alain Roger já separa duas “formas-molduras” de organização da paisagem, tendo como princípio a elaboração destas no terreno (principalmente através dos jardins) ou na construção de modelos perceptivos. Consoante ao pensamento de Alain Roger sobre o papel do olhar na construção da paisagem, autores como Oliveira Jr (2009), Maderuelo (2005) e Miranda (2001) tecem respectivamente argumentos sobre a educação visual, a escola da mirada e a diferença entre o olho e o olhar, a fim de adensarem as discussões sobre a influência da imagem na educação do visível e do político.

É interessante notar que, ao lidar com a supervalorização da visualidade, destacam-se novamente as considerações a respeito de um modelo único de experiência com a paisagem, que considera o olho como órgão privilegiado dos sentidos. De certo modo, na base dessas reflexões, temos o que o professor Carlos Eduardo Albuquerque Miranda (2001) considera os modos imperativos e isonômicos de construção do visível. Não se trata apenas de distinguir o olho do olhar, mas de construir um plano analítico em que a discussão do que se vê esteja atrelada à esfera da ação. Em outras palavras, que a estética não seja desvinculada do político. Postos nestes termos, o autor propõe que o modo como podemos ver o mundo dispõe de certa presença ideológica, participa de uma determinada ideia que se tem do real, presa, em grande medida ao que se representa dele (MIRANDA, 2001).

Miranda constrói seus argumentos a partir de uma dada área, referente à articulação entre educação, linguagem e imagem. Para tanto, destaca em uma de suas obras, *Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado* (2001), a relação entre a produção das imagens na

⁵Conferência realizada no I Colóquio Internacional de História da Arte/ Comitê Brasileiro de História da Arte, São Paulo 5-10 de setembro de 1999. Tradução de Vladimir Bartalini (2009)

sociedade urbana e a desvalorização dos sentidos. Seu principal argumento é que

a valorização irrefletida da produção e do consumo de imagens através de aparelhos tecnológicos reproduz e intensifica a desvalorização dos sentidos na produção de conhecimento e re-valoriza o pensamento “cartesiano”, educando o olho a ver o homem e o mundo conforme as possibilidades e os limites destas formas de representação da realidade (MIRANDA, 2001, p. 28).

Pensando a partir de tal perspectiva, o olho estaria condicionado, por esses aparelhos tecnológicos, a ver prioritariamente a partir de uma pedagogia visual, principalmente cartesiana, difundida pelos meios de massa, sob a qual, uma reflexão mais aprofundada das consequências de tais condicionantes seria cada vez mais rara. O autor apresenta tais reflexões preocupado, especialmente, com as reverberações desta “Educação do Olhar” nas políticas e práticas escolares. “A expressão ‘Educação do Olho’, portanto, pretende chamar a atenção para as mudanças das formas de visibilidade do real que o olhar dos aparelhos provoca” (MIRANDA, 2001, p. 30).

Mais incisivamente, o autor contribui para nossa discussão ao relacionar a forma-moldura do “olhar” a uma produção contextualizada (do próprio olho como aparelho de outros, “fabricados” como extensão deste (fotografia, cinema), como parte “de um projeto de educação visual mais amplo, que pode nos remeter à perspectiva Renascentista e ao “olhar” cartesiano” (MIRANDA, 2001, p. 31). Isso porque a educação do olho e o processo de naturalização do conceito de paisagem, participam de um mesmo processo de “Educação do Visível”. Para ele o olhar, muitas vezes, é tido como um modelo de objetividade visual, difusor de uma dada organização cultural sobre o mundo, que se prolonga através dos extensores tecnológicos das lentes. É justamente essa a sua principal arguição: não se questiona os avanços tecnológicos advindos desses aparelhos; trata-se de questionar a versão produzida por tais mecanismos como extensão, ampliação, correção do nosso próprio olhar.

Dessa forma, tais instrumentos, mediados pela tecnologia criadas a partir do século XX, não reproduzem as condições naturais para nossa percepção, mas sim, produzem e instruem as maneiras de ver segundo uma dada objetividade visual. “Temos como objetivo demonstrar que há uma Educação do Olho que participa de uma Educação do Olhar e que, portanto, participa também de um programa de educação visual” (MIRANDA, 2001, p. 34).

Consoante a essa abordagem, o geógrafo Wenceslao Oliveira Jr. (2009) escreve sobre o processo de educação visual das imagens no contexto contemporâneo e suas consequências para a efetividade de nossas ações no mundo. Eis que o autor considera que a educação visual privilegia o olho como acesso ao real através das imagens, que estão constantemente a nos educar visualmente.

A “educação visual”, nesses termos, vincula não só imagens, mas através delas proliferam discursos que participam das construções políticas de nosso imaginário no mundo. Essa problematização passa, necessariamente, por um processo anterior de contextualização da influência das imagens na construção do conhecimento. Sobre isso, o autor atenta que o poder de influência pedagógica das imagens vem aumentado gradativamente, ainda mais se considerarmos o crescimento exponencial da profusão imagética das últimas décadas. Atualmente, “elas não mais aparecem apenas como partícipes da criatividade e da eficiência das ações didáticas, mas também, sobretudo, tendo em si mesmas uma dimensão pedagógica, uma potência subjetivadora e de pensamento” (OLIVERA JR., 2009, p.18).

Nesse âmbito, o que nos interessa é refletir justamente sobre a formamoldura do olhar como algo que também participa de uma dada educação pedagógica, por isso:

Educar os olhos não é somente fazê-los ver certas coisas, valorar certos temas e cores e formas, mas é, sobretudo, construir um pensamento sobre o que é ver; sobre o que são nossos olhos como instrumentos condutores do ato de conhecer, levando-nos mesmo a acreditar que ver é conhecer o real, é ter esse real diante de nós (OLIVERA JR., 2009, p.19).

Em certa medida, a questão está aliada à noção de originalidade conferida à visão, aos aspectos que dão aderência entre a forma vista e a “educação visual” corrente, ou seja, “para além de a imagem ser uma realidade em si mesma, ela nos faz mirar o mundo da maneira como ela o apresenta” (OLIVEIRA JR., 2009, p.19). Não se trata somente de entender a primazia da visão na percepção do conceito de paisagem, mas que uma dada maneira de ver também engendra a forma que devemos olhar, e que esta forma, por sua vez, está obscura sob o traço da originalidade ou da naturalização do ato de “ver” a realidade.

Sob perspectiva muito próxima, o arquiteto Javier Maderuelo publica o livro *El Paisaje: génesis de um concepto* (2005), em que realiza o esforço de pensar as premissas de construção da paisagem até a apropriação conceitual pela Geografia. Uma das justificativas para elaboração dessa obra é levantada pelo autor, quando afirma a dificuldade em oferecer uma definição universal para o conceito de paisagem, justamente por se apoderar de característica das artes, da filosofia e das ciências humanas e naturais.

Maderuelo, ao elaborar esse estudo sobre a construção do termo paisagem, atenta para o fato de que devemos ampliar nossas concepções, pois, o conceito pertence a uma construção datada dentro da história do pensamento ocidental, e, por isso não podemos estudá-lo como um objeto, nem tampouco como a própria natureza, mas sim como uma construção mental, cultural e simbólica.

Isso porque o autor considera que esse olhar que busca reproduzir o visual da natureza, e que fundou suas bases na pintura, criou uma verdadeira “escola da mirada” (MADERUELO, 2005). Nesse caminho, foi formada, por diversos aspectos, a base das representações da paisagem que temos hoje, pois “o que se vê requer um aprender a mirar (olhar) para distinguir as diferenças. Requer uma escola da mirada para poder aprender a distinguir os aspectos característicos e estruturais, prescindindo dos acessórios” (MADERUELO, 2005, p. 38)⁶.

No decorrer de seu pensamento, o autor apropria-se das similitudes dos termos em espanhol: *paisaje* (paisagem) e *paraje* (lugar), para considerar que a

⁶ Tradução Livre feita pela autora desta dissertação.

paisagem reclama algo a mais do que só um visual contemplativo: requer uma certa intimidade, própria do conceito de lugar, a fim de dizer do mundo de forma mais sensível, “pois a ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla, mas no olhar de quem contempla” (MADERUELO, 2005, p. 38). Considera o conceito para além de um cenário, ou coisa dada na natureza, de uma passividade, alegando que a paisagem reclama a si algo da ordem da emotividade, da relação com o mundo, da possibilidade imaginativa, do encontro.

1.4 Do Enquadramento Interior

O gradativo adensamento dos estudos sobre as “formas-molduras” a que o termo paisagem foi disposto e constantemente atualizado seguiu principalmente a esteira das pesquisas geográficas. O fato é que a Geografia, no âmbito dos estudos sociais, vem destacando tensões nesse “arranjo de equivalência” entre a paisagem e suas molduras. A despeito dessas premissas, Anne Cauquelin (2007) salienta que tais movimentos de ampliação das concepções em paisagem segue “um traço do mundo contemporâneo que se impõe fortemente: o de uma ampliação das esferas de atividade outrora limitadas, bem circunscritas [...], a paisagem não foge a essa regra. Sua esfera se ampliou e oferece um panorama bem mais vasto” (CAUQUELIN, 2007, p. 8). A autora aponta para outras possibilidades oriundas de pesquisas que articulam, principalmente, geografia e filosofia, teorizando não só sob tais formas-molduras e planos de equivalência, mas também assinalando outras possibilidades de se compreender a paisagem.

Nesse íterim, Michel Collot ajuda-nos a refletir essa maneira de propor um pensamento-paisagem, tecido após o diagnóstico das estruturas e que engendram a paisagem desde a renascença: janela, contemplação, exterioridade, neutralidade, naturalidade. Em seu livro, *Poética e Filosofia da Paisagem* (2013), o autor almeja desenvolver argumentos da paisagem como uma experiência com o mundo, tendo como base principal a fenomenologia de Merleau-Ponty. Collot considera que, “apesar da primazia que a tradição ocidental confere à visão, a paisagem não poderia se reduzir a um puro

espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma” (COLLOT, 2013, p. 51). Aqui o autor já indica que a paisagem “não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir” (COLLOT, 2013, p. 51).

Collot amplia as discussões sobre o conceito quando nos instiga a refletir sobre as outras formas de pensar a experiência de paisagem que não denotem somente uma relação exterior. Compreende que a paisagem pode provocar outra forma de viver e de pensar essa relação; daí a constituição de um “pensamento-paisagem”, que reflita sobre a linguagem sensível do mundo. “O horizonte pode, então, ao mesmo tempo, conforme sua etimologia, limitar a vista, no interior de um limite intransponível, e oferecer a melhor imagem do infinito” (COLLOT, 2013, p. 110). Essa hipótese compreende a necessidade de reatar um “pensamento-paisagem” que reflita sobre os parâmetros de racionalidade modernos, em que o sensível e o inteligível participem do pensar como possibilidade de uma coisa extensa (em intensidade), em tensionamento; a coisa somente externa.

Nessa proposta, o autor não se dispõe em pensar a paisagem (como coisa, objeto, ou um dado da natureza). Sobremaneira, interessa ao autor refletir sobre o que denomina “pensamento-paisagem”. Mas, o que altera nessa relação quando pretende construir um pensamento-paisagem. Segundo ele, a mudança refere-se à relação de proximidade que se estabelece quando nos propomos a entender a paisagem como uma estrutura significativa na composição não só da imagem, mas também da escrita literária e da cultura contemporânea. Por isso, sua proposta é pensar “um novo tipo de racionalidade, que denomina como “pensamento-paisagem”” (COLLOT, 2013, p. 11).

Essa mudança se alinha à pesquisa sobre o conceito de paisagem dada a forma como o autor a compreende. Nessa perspectiva, a paisagem não é somente um dado objetivo a ser coletado no campo, quase que exclusivamente pelo sentido da visão. O pensamento-paisagem reconhece que ela não trabalha somente no campo da ação imediata, mas também “promove o pensamento e o pensar de um outro modo” (COLLOT, 2013, p. 11).

Assim, Collot problematiza uma justaposição entre os aspectos exteriores e interiores na experiência da paisagem. Não é uma relação de elementos percussores e outros acessórios: “paisagem e pensamento entram em uma

relação de oposição, aberto a várias interpretações” (COLLOT, 2013, p. 12). Por esse motivo, o autor salienta que não se trata apenas de um jogo com as palavras, ou uma maneira de dizer a mesma coisa de uma outra forma. Tal mudança coloca paisagem e pensamento num mesmo plano analítico de reciprocidade, e este plano, por sua vez, refere-se à própria organização das reflexões produzidas nesta obra.

O que Michel Collot salienta é que o pensamento-paisagem, como uma outra organização da racionalidade, desenvolve-se sob o padrão atual, oriundo principalmente do Renascimento, e que tomou, desde então, “a paisagem por objeto de uma reflexão e/ou de uma representação, e que se desenvolveu a partir do momento em que se dispôs de uma palavra ou de imagem para designá-lo” (COLLOT, 2013, p. 14). Eis porque, também confere tais aberturas a um contexto de “reviravoltas espaciais”, relacionando a história e a geografia, num contexto maior das ciências humanas, de uma crescente dimensão dos estudos sociais que se investem dos processos de significação coletivos e do imaginário interior para produzir pensamentos sobre as categorias espaciais.

Pensar o espaço trata-se, segundo o autor supracitado, de um projeto de construção de uma geofilosofia (DELEUZE; GUATTARI, 1992), que verse sobre as múltiplas possibilidades do espaço, pois, se o pensamento é vivo, ele transborda, e é próprio do pensamento uma relação de reciprocidade. Portanto, “se a paisagem dá a pensar, o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p. 33). Isso porque “a paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora” (COLLOT, 2013, p. 30). Nesse sentido, a ideia de paisagem não estaria somente no exterior, contemplativo, implicaria numa percepção humana, que envolve o interior e o exterior negociando sentidos.

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e /ou *in arte* [...]. Por essa mesma via, a paisagem ultrapassa qualquer localização geográfica e qualquer base biográfica. [...] A paisagem se distingue, assim, da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica. É um espaço

percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo (COLLOT, 2013, p. 50-51).

Portanto, nunca foi o caso designar “de um lado, a paisagem no sentido próprio (*in situ*), e, de outro, sua percepção (*in visu*) e sua figuração (*in arte*)” (COLLOT, 2013, p. 55). Trata-se, pois, de considerar a paisagem como uma possibilidade de pensamento, como uma reunião dessas concepções, pois o que se dá a ver é investido de uma força de criação.

Assim, o que interessa ao autor é realizar um “trabalho reflexivo, propondo um outro olhar sobre a relação entre homem e natureza e suas representações na arte” (COLLOT, 2013, p. 11). Portanto, faz sentido para Collot pensar a paisagem como uma representação, como uma aspiração humana através da arte. Contudo, para o autor, mesmo a paisagem estando sob a esfera representativa, ela ainda pode ser ampliada se considerarmos “todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior” (COLLOT, 2013, p. 26). Aqui temos uma proposição importante de sua obra para ser debruçada à ciência geográfica, a paisagem como representação interior.

Segundo o autor, não é uma substituição dos aspectos exteriores pelos interiores, pois não diz respeito a uma percepção individual; ao contrário, partiria do mesmo ponto de articulação entre o pensamento-paisagem, que é a justaposição, ou a oposição entre interior e exterior.

Nesse ponto de integração o autor observa que em outras sociedades este arranjo interior-exterior já é bem mais desenvolvido nos estudos de paisagem. Segundo ele, podemos ver isso mais claramente quando analisamos o termo em alemão *Stimmung*, que articula muito bem tais elementos, “pois designa uma atmosfera e uma tonalidade afetiva que dão cor ao mesmo tempo, à paisagem e ao estado de alma” (COLLOT, 2013, p. 28). É, nessa medida que a representação, “ao organizar o sensível em configurações portadoras de sentido, já é uma forma de linguagem; que possui um “estilo”, revelador de uma “certa maneira de se relacionar com o mundo” (COLLOT, 2013 p. 58). Por isso, o autor já considera uma dupla dimensão da representativa da paisagem, cujos fatores objetivos estão imbricados às construções interiores.

O filósofo Gilles Deleuze nos ajuda a pensar sobre o regime da representação na construção dos conceitos” em seu livro *Diferença e Repetição* (publicado em francês em 1968 e traduzido para o português em 1988). Nesta obra, Deleuze parte da premissa de que tudo é dobrado, tudo, ao ser pensado, carrega um ponto de inflexão em que relaciona o dentro e o fora numa nova política de subjetivação. Dito em outras palavras, o pensamento pensa por desestabilização do que já está consolidado, e a dobra, ao relacionar dentro e fora, produz outras políticas, outros encontros que o arrastam da centralidade do conceito.

É nesse sentido que o filósofo considera que é próprio do campo filosófico a criação e discussão dos conceitos. Nesta mesma obra, seu principal estudo é sobre o regime da representação (principalmente da ciência moderna), levantando pistas de como esse modo de pensar se articula num projeto moral, racional e estático de pensar os conceitos. Para tanto, Deleuze esclarece o que chama de representação: é a “relação entre o conceito e seu objeto, tal como se encontra efetuada nesta memória e nesta consciência de si” (DELEUZE, 2006, p. 33). Compreendemos melhor tais adensamentos, quando transpomos para nossas considerações acerca da paisagem na Geografia. Seguindo as considerações de Deleuze, o primado da representação exerce sua soberania, quando o pensamento sobre algo, neste caso, quando o pensamento sobre a paisagem, encontra uma consciência do que é ser paisagem.

Com efeito, a definição, a resposta sobre o que é a paisagem, já a define num nível estabelecido de possíveis, ou seja, já determina a representação pela restrição do que pode ser considerado como paisagem, “ao relaciona-lo com a forma e um objeto idêntico ou semelhante” (DELEUZE, 2006, p. 42). Em sua proposta, salienta que é importante reconhecer que não há somente uma forma de representar ligado ao pensamento hegemônico, representamos de diversas formas quando tentamos lidar também com a esfera da identidade. “O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação” (DELEUZE, 2006, p. 15), pois agencia o idêntico. Para o autor, este empenho já representa, pois, todo esforço de individualização; já é uma representação.

Tal negociação da paisagem relacionada entre a representação dos aspectos tidos como naturais e visíveis (paisagem como exterior) e as formações

discursivas simbólicas, afetivas e que representam um estado de alma, ainda permanecem dentro do fundamento, “o que censura à representação é permanecer na forma da identidade sob a dupla relação da coisa vista e do sujeito que vê” (DELEUZE, 2006, p. 108). Portanto, Deleuze já considera a relação de sobreposição, mas afirma que essa posição ainda permanece sob o privilégio de indicar a existência de uma unidade analítica, à identidade.

2. PROPOSIÇÃO METODOLÓGICA

Ao lidarmos com a ideia de representação, estamos afirmativamente ancorados na filosofia de Gilles Deleuze e suas ponderações sobre o mundo da representação. Deleuze (2006) tece suas considerações acerca do movimento de fixação que implica essencialmente na representação. Nas palavras do autor, o prefixo “RE” possui, em sua raiz etimológica, três estruturas de fixação ligadas à repetição, reforço e retrocesso. Desta forma, o prefixo “RE” no vocábulo representação, significa a forma conceitual do idêntico que subordina todas as diferenças a uma atmosfera de predeterminações.

Deleuze considera importante refletir sobre o primado da representação no modelo de reconhecimento. Isso porque pondera que o senso comum e o bom senso foram elevados a nível filosófico e inviabilizam qualquer forma de pensar que escape da fixação do pensamento. Dessa forma, refletir sobre os postulados da representação é também reconhecer que ele possui rebatimentos na forma como pensamos, talvez porque pensemos, justamente, a partir de modelos representativos.

A paisagem não fica à margem desse processo. Ao contrário, desde a pintura, passando pela fotografia e pelo Cinema, o modo como compreendemos o conceito coaduna, em grande medida, com a reafirmação de um modo hegemônico de compreendê-lo. Na perspectiva de Milton José de Almeida (1999), contextualizada no debate sobre o Cinema, obedecemos essa conduta representativa porque partilhamos um certo regime de identificação visual que nos insere numa política de transmissão de ideias que, por sua vez, nos conferiram forma e função.

Compreendemos melhor essa ideia quando o autor explica o caráter pedagógico das representações, adensando que a palavra educação é constantemente utilizada ao se falar do projeto teórico e técnico, denominado por nós de ciência, e que objetivamente produziu sucessivas imagens do real, aprisionadas em determinada cronologia sucessiva

[...] como única e competente representação, não só, oferecerá a representação do realismo necessário ao poder da burguesia, cristã, laica, como realizará desse e para esse grupo, a educação política, em estética visual, dominante até hoje em nossa educação cultural (ALMEIDA, 1999, p. 115).

Assim, Almeida adensa suas discussões sobre a política de representação das imagens, a fim pensar como o Cinema participa desse processo, utilizando-se dessa gramática visual construída desde as pinturas de paisagem. Esse processo, segundo Queiroz Filho (2009), ocorre nas imagens do Cinema através do que denomina “atualização”. Logo, lidamos aqui com o artifício da imagem, que inserida num contexto cultural específico, atualiza um processo de educação visual vigente. Queiroz Filho, ao falar sobre esse processo de atualização, considera que

A ideia da atualização ocorre quando, de alguma forma, as imagens do filme aludem algo presente na nossa cultura, mas que está fora dele. Quando aproximamos essas imagens e seus sentidos se coadunam, dizemos que o filme “atualiza” aquele pensamento ou aquela imagem (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 40).

Baseados nessas considerações sobre o processo de “atualização”, compreendemos as paisagens como um termo-conceito que se estabelece através de recursos imaginativos que podem tanto colaborar para a reafirmação e para a atualização de determinada gramática visual, como também tensioná-la na medida em que desarticula a sucessão e a linearidade das questões espaciais. Tais abordagens estão aqui a problematizar a maneira como acostumadamente conceituamos e condicionamos a paisagem sob o fundo da representação e da educação do visível.

Sobre esse processo de atualização, promovido pelas imagens do Cinema, Queiroz Filho (2009) considera que a análise desse processo implica na tentativa de compreender indícios entre o pensamento e a imagem da grande tela. “Atualizar é, portanto, tributário da própria interpretação; foge do tempo da história cronológica, pois não há uma fila, sequência ou ordem lógica a ser seguida” (QUEIROZ FILHO, 2009 p. 40). As cenas adensam sentidos em

imagens, de modo que a gramática visual utilizada através desse artifício imagético seja atualizada, reafirmada.

Tais delineamentos fazem parte de uma metodologia de aproximação entre a Geografia e o Cinema, relação a que nos propusemos estudar as paisagens quando apropriadas pela linguagem cinematográfica. A realização desse percurso nos permite compreender que a Geografia contemporânea, principalmente a partir da nova Geografia Cultural, pois adensa outras perspectivas nos estudos da paisagem, advindas da permeabilidade entre as discussões espaciais, a linguagem e a cultura - bojo a partir do qual o Cinema é considerado como de grande importância para os estudos geográficos. Desse modo, tomamos as paisagens do Cinema como “objeto de estudo e análise, que são entendidas como gestos políticos de ação no mundo, as quais estão por realizar, de alguma forma, uma “grafia” no espaço” (QUEIROZ FILHO, 2012, p. 104). É justamente as grafias da paisagem apropriadas pela linguagem do Cinema que nos interessa analisar.

(...)

Escolhemos para nossa análise o Filme Uma Viagem Extraordinária, que trabalha essas questões acerca da atualização da imaginação espacial através da imaginação do visível. Em outras palavras, o filme tanto atualiza a paisagem sob a égide bucólica, rural, do deleite aos olhos, como também oscila entre tensionamentos e desestabilizações, ao trabalhar em uma outra escala: a das paisagens como estado de alma.

O filme Uma Viagem Extraordinária (traduzido da língua inglesa *The Young and Prodigious T.S. Spivet*), do diretor Jean-Pierre Jeunet, é uma produção franco-canadense, baseada no livro: O mundo Explicado por TS Spivet, escrita pelo norte-americano Reif Larsen (2010). O filme foi lançado nos cinemas franceses em 2013 e no Brasil no final do ano de 2014.

Logo no início, sob uma tela escura (*fade-in*), passamos alguns segundos ouvindo sons de cantos de pássaros, relinchar dos cavalos, o balanço das árvores. Gradativamente, aquela atmosfera de sons bucólicos e rurais é enriquecida pela imagem. Nesse primeiro plano, vemos o desenho de um livro fechado, que imediatamente se abre ao meio. Vemos alguns personagens,

animais, uma casa, e na parte superior central do fotograma a frase: *The West - O Oeste* (fotograma a seguir).



Ao entrarmos em contato com a primeira imagem do filme, já lançamos um questionamento baseado na disposição dos elementos no plano, haja vista que as alegorias postas ali estão a nos indicar que as imagens desobedecem, ou que não têm interesse em se manter numa escala com o além filme. Ao contrário, a simetria não tem compromisso com a proporção: uma *cincinela vampiro* (espécie de besouro que a mãe de T.S caçava para seus estudos entomológicos) possui mesmo tamanho no quadro que uma cobra, ou até mesmo que o personagem do Sr. Tecumseh Spivet (o pai do protagonista) que está tomando alguns goles de seu uísque (fotograma acima). Aqui, estamos logo de início a salientar que as imagens tratam, por vezes, de algo da ordem do intenso, notadamente presente nesta imagem do livro aberto e nas cenas posteriores.

Gradativamente, Tecumseh Sparrow (apelidado de T.S.), o personagem principal e também narrador, apresenta o rancho da família. Neste momento, a trilha sonora cria uma atmosfera de tranquilidade, que se adere às primeiras cenas em que T.S. começa por descrevê-lo: evidencia suas divisas, os tráfegos de comboios de carga, todas as cenas em grande plano. O balançar do vento na grama rasteira, ou no lençol pendurado no varal marcam a transição entre os

dias e as noites na medida em que o narrador nos apresenta o cotidiano da vida no rancho.

Sobre esse aspecto, a primeira cena (fotograma seguinte), posta imediatamente após a imagem do livro aberto, nos coloca nesse local fílmico. Em grande plano, evidencia ao longe as construções (casa, celeiro o estábulo), os animais pastando e o riacho que corre atrás da casa. Aos poucos, narração e imagem localizam e ambientalizam o espectador sob a versão narrada pelo personagem principal.



Queremos chamar atenção para essas duas primeiras imagens que aparecem no filme, pois em nossas análises, se constituem como duas possibilidades representativas da paisagem. A primeira delas está na esfera do que Fernando Pessoa denomina “estado de alma”, enquanto que a segunda é amplamente difundida nos estudos geográficos sobre paisagem; a forma exterior (vista de cima, do grande plano).

Queiroz Filho (2009), ao analisar em sua tese de doutoramento a floresta representada no filme *A Vila* (2004), recorre ao poeta Fernando Pessoa (1965) para falar de uma articulação entre os sentidos analisados no local fílmico “floresta” e as tensões vividas no interior dos personagens que viviam no vilarejo. O autor chama a atenção para o fato de que a paisagem como estado de alma é uma tentativa de compreender como as paisagens nos animam de diferentes

formas, não só exteriores, oculares e contemplativas, mas referem-se também a processos interiores. Este pensamento compreende, assim como Michel Collot, que “a paisagem apresenta um caso exemplar dessa aliança necessária entre interior e exterior, já que é definida pelo ponto de vista de um sujeito sobre o mundo” (COLLOT, 2013, p. 103).

Em nota preliminar de sua obra *O Cancioneiro*, Fernando Pessoa ressalta que “todo estado de alma é uma paisagem” e continua adensando essa afirmação:

1. Em todo o momento de atividade mental acontece em nós um **duplo fenômeno de percepção**: ao mesmo tempo que temos consciência dum **estado de alma**, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o **exterior**, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção.

2. Todo o estado de alma é uma passagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. **Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita**. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E — mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem — pode ao menos admitir-se que **todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem**. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos”, ninguém compreenderá que os meus pensamentos são tristes.

3. Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, **consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens**. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo — num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva — e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma — é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que “na ausência da amada o sol não brilha”, e outras

coisas assim. De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser — não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem — que se queira simplesmente intersecionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior [...] (PESSOA, 1965, grifo nosso).

Pessoa é claro em suas considerações sobre a paisagem e sua representação interior-exterior. O poeta não exclui a dimensão exterior ao considerar a paisagem como um estado de alma; ao contrário, estabelece que há um duplo fenômeno de percepção, haja vista que ao mesmo tempo temos diante de nós uma paisagem exterior – relativa não só a visão, mas a todos os outros sentidos, e também habita em nós uma consciência de um estado de alma, este que é o “espaço interior onde a nossa vida física se agita” (PESSOA, 1965). Dessa forma, esse movimento de análise das paisagens que representam busca se alinhar a um processo de intersecionar essas duas possibilidades vigentes no conceito de paisagem.

Assim como Fernando Pessoa, o filósofo e poeta Gaston Bachelard (2005) também nos auxilia para a compreensão duma dimensão interior da nossa experiência com o mundo. Em contexto, Bachelard está preocupado em discutir o poder de variação dado à linguagem através da poesia e de seu livre campo de expressão. Segundo o poeta, é preciso desafiar as ferramentas de análise cristalizadas, pois o perigo de não tensionar as estruturas da linguagem é “trabalhar pela raiz” (BACHELARD, 2005,). Precisamente, destaca que é pela imaginação poética que se trabalha tensões dentro da estrutura dominante. Bachelard não está preocupado em discutir o conceito de paisagem, ou formular uma teoria que tenha aderência com tal contexto. O que destacamos da obra do poeta é a possibilidade de articular interior e exterior, pois:

O poeta não recua diante da inversão dos encaixamentos. Sem mesmo pensar que causa escândalo para

o homem racional, a despeito do simples bom senso, ele vive a inversão das dimensões, a reviravolta da perspectiva do interior e do exterior (BACHELARD, 2005, p. 228).

Essa perspectiva combina as paisagens interiores como parte de nossa experiência com o mundo, onde “interior e exterior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (BACHELARD, 2005, p. 221). Os poetas Fernando Pessoa e Gaston Bachelard nos falam por meio de perspectivas distintas: o primeiro deles relaciona a paisagem ao que acontece no interior, ao passo em que o segundo passeia por uma zona de inflexão entre o dentro e o fora nas fronteiras de tensão do espaço. Se observarmos com cautela, veremos que o filme *Uma Viagem Extraordinária* oscila entre a paisagem exterior e a paisagem como o interior a partir da representação de suas imagens. Aliás, compreendemos que a separação interior-exterior:

[...] é sempre uma construção [uma aparência] da narrativa e ela tem utilidade. Não fazemos juízo de valor, pois não afirmamos que há uma forma boa e outra má. Reconhecemos a existência de ambas e acreditamos que há sim, um propósito em tais discursos e que eles permeiam, seja pela afirmação ou pela negação, as práticas espaciais contemporâneas (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 118).

Nesta relação entre aspectos semelhantes, o estado de alma também compõe as imagens. Dizemos isso por considerarmos que ele também significa a cena, e também constrói paisagens. Logo, entendemos que “a oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua evidência geométrica” (BACHEARD, 2005, p. 232), mas por um grau de complementariedade, de simultaneidade, em que a paisagem interior é afetada pela paisagem exterior, e esta, por sua vez, é afetada pelo estado de alma.

Neste ponto, é importante reconhecer que a paisagem exterior e a paisagem interior estão na mesma cena, compondo a experiência cinematográfica. Assim, as cenas não apresentam paisagens puramente exteriores ou interiores. Separamos as duas formas representativas a fim de

colocarmos como centro da discussão o conceito de representação, versando tanto sobre os aspectos picturais quanto os interiores.

Não se trata de um processo de exclusão. Ao contrário, reconhece que, em muitos casos, as formas representativas passeiam em uma mesma cena, por interior e exterior. A ideia de uma paisagem como representação interior passa necessariamente por aquilo que Xavier (2008) trabalha a respeito da obra de Kandinski: “a forma é a expressão exterior de um conteúdo interior” (XAVIER, 2008, p. 102). Por isso, a paisagem seria um ponto de convergência entre exterior e o interior representado em cena.

Paisagens como estado de alma, mesmo não escapando dos aspectos representativos (“identidade, analogia, oposição e semelhança” (DELEUZE, 2006)), são provocações metodológicas para a Geografia. Isso porque, em grande medida, aprendemos a mapear e a ver o mundo sob o olhar “voo de pássaro”, em escalas distantes do objeto observado, dos mapeamentos e imagens de satélites. Besse (2014), ao analisar os elementos do olhar voo de pássaro, reflete sobre as políticas envolvidas e seus efeitos para o pensamento geográfico. Nos provoca, neste sentido, a refletirmos sobre “o que representa o fato de ver do alto, e de longe, a paisagem?” (BESSE, 2014, p. 105). Mais precisamente, o autor discute a naturalização de processos históricos desiguais e os conflitos que essa vista distanciada não evidencia.

De fato, ao deslocarmos as análises da exclusividade dos aspectos exteriores das paisagens estamos pensando sob outra escala analítica, convocando outros elementos para a discussão - esses em que o princípio metodológico seja da observação minuciosa, do detalhe, as microescalas. “O verdadeiro desafio historiográfico e epistemológico consistiria, desta forma, mais que em opô-los, em aprender a reconhecê-los e a lê-los em sua coexistência, ou seja, em sua unidade e sua diferença” (BESSE, 2014, p. 115).

Nesse percurso, nosso interesse é evidenciar, baseados na obra de Besse (2014, p. 118), como que a análise da paisagem pode tornar “visível o poder que ela encarna”, seja através de representações interiores ou exteriores. Chamamos a atenção, neste intento, para as paisagens produzidas pelo Cinema como formas de movimentar a relação entre estética e linguagem produzindo uma imaginação espacial baseada na educação do visível. É dessa forma que

“um pequeno desenho revela também um programa político visual e científico”
(ALMEIDA, 1999, p.138).

2.1 Tipificação da Paisagem: Representação Exterior e Interior

O universo da Geografia constitui-se não somente de países, cidades, propriedades agrícolas, mares, relevo, clima, etc., mas também de ideias, sentimentos, imagens e representações
(CABRAL, 2000, p. 35).

Luis Otávio de Cabral (2000), ao falar sobre a relação entre a paisagem e o mundo vivido, nos ajuda a pensar nos elementos que participam desse quadro analítico das paisagens exteriores e interiores. Esses elementos, por sua vez, são o ponto de partida para que identifiquemos um padrão estético da paisagem quando versa sobre um estado de alma e quando realiza uma grafia através dos aspectos exteriores.

Poderá haver consenso na visão de muitos elementos (árvores, casas, rios, estradas, montanhas) em termos de número, forma, cor, textura, distância, etc., mais tais fatos precisam ser ajustados de acordo com algum sistema de ideias para adquirirem sentido ou significado (CABRAL, 2000, p. 40).

Em suas considerações o autor destaca elementos como países, relevos e mares enquanto aspectos que historicamente já compõem o exterior das paisagens em nossa experiência. De forma semelhante, também apresenta que a paisagem é animada por outros elementos, referentes às imagens e representações, ideias e sentimentos, modo que se alinha as considerações sobre a paisagem como estado de alma.

Nesse mesmo contexto, outros autores também nos ajudam a pensar uma metodologia de trabalho que interseccione as perspectivas interiores e

exteriores. Dentre esses, ressaltamos as obras de Jean-Marc Besse (2014), Anne Cauquelin (2007) e Alain Roger (2009). A discussão movida pelos autores está interessada em compreender quando a paisagem começou a incorporar os aspectos subjetivos e o que a paisagem interior atualiza e/ou tensiona no pensamento paisagem da ciência Geográfica.

Com esse debate, o que é evidenciado e que nos ajuda a compor os aspectos metodológicos desta pesquisa, pois passa pela compreensão das questões da ordem da “estética” (RANCIÈRE, 2009). Em outras palavras, trata-se de apreender quando que as questões estéticas começaram a adensar questões e lançar problematizações à ciência geográfica.

A esse respeito, a nova Geografia Cultural, bem como a virada cultural vivida pela Geografia, já nos indica pistas de como esses movimentos “caracterizam-se pelo alargamento do campo de estudos geográficos”, onde “as questões da linguagem, da imagem e do performativo trabalham uma Geografia das espacialidades, que desafia epistemologicamente as grandes narrativas geográficas ainda vigentes” (CLAVAL, 2011, p. 11). Neste intento, Roger (2009) articula que determinados aspectos desenvolvidos pela pintura conferiram à paisagem como representação exterior, aspectos como distanciamento, perspectiva e enquadramento, além, é claro, “dos elementos naturais, árvores, rochas, rios, etc. (ROGER, 2009, p. 3).

Outro fator importante em que os autores se basearam para a fabricação de uma gramática visual dos aspectos exteriores da paisagem foi a imagem panorâmica, também chamada no Cinema de “ambientalização ou grande plano”. Este recurso utiliza-se de maiores escalas que engrandecem os elementos tidos como “paisagem natural” (ROGER, 2009). O grande plano da paisagem participa, por vezes, dessa lógica de estabelecimento de uma determinada forma de pensar, que retira a figura humana das representações e foca a centralidade nos aspectos da natureza.

No cinema, o grande plano é aquele que contextualiza o espectador dentro do cenário da trama principal do filme e apresenta a localização (cenário) principal, construindo um certo tipo de “ambientalização” que visa instigar memórias já consolidadas através da aderência entre a imagem da natureza representada em cena, e a imagem-representação construída em nossa experiência. Sob essa discussão destacamos, portanto, uma articulação entre

elementos de contemplação da paisagem exterior e a construção cinematográfica, principalmente baseada na análise dos planos empregados no filme. De modo mais objetivo, elementos como distanciamento, perspectiva, janela para contemplação, discutidos principalmente na relação paisagem pintura, são apropriados também pelo cinema para representar paisagens exteriores.

Não obstante a essa discussão, na paisagem como representação interior também destacamos elementos que nos ajudam a caracterizá-la. Nesse contexto, o cinema, há tempos, utiliza-se dessa “gramática visual” referente ao interior para adensar as tensões do personagem. O close e o plano detalhe são exemplos de recursos da linguagem cinematográfica para despertar a atenção do espectador para elementos da cena que em planos maiores não poderiam ser evidenciados.

Ao contrário do grande plano em que a figura humana e os elementos fabricados pelo homem (construções, máquinas) estão distantes ou não aparecem em cena, o primeiro plano amplia nas considerações sobre as relações sociais e sobre as tensões vistas na própria relação do personagem consigo mesmo. A esse respeito, Edgar Morin endossa que, ao nos confrontar face a face com a narrativa, focalizamos “todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza” (MORIN, 2003, p. 166). É imprescindível, portanto, considerar que os planos fechados possuem não só um papel prático na narrativa, mas são nutridos de intensidade, de um certo nível de inquietação interior, que projeta relações entre as paisagens da sociedade e da natureza. Isso porque, “da mesma maneira que os estados de alma são paisagens, também as paisagens são estados de alma” (MORIN, 2003, p. 167). O estado de alma constitui-se de participações afetivas, que atuam como pano de fundo para as abordagens sobre o projeto de representação estética.

Nessa discussão, Vsevolod Pudovkin (2003) apresenta uma articulação interessante entre os planos mais próximos e os mais abertos. Segundo o autor, o close não é uma constração ao grande plano, nem mesmo representa uma interrupção: ele é feito a partir de outra construção, de uma outra organização sensível, que dirige a atenção para algo que está ao detalhe, para um estado interior do personagem. Pudovkin está interessado em elucidar alguns traços da montagem da cena, e, para tanto, explica que ao utilizar os planos mais próximos

num determinado momento do filme, um diretor não monta somente cenas, como se fossem vários pedaços soltos; ele organiza composições que dão o tom e a dramaticidade daquele momento para a narrativa. Mais precisamente, o diretor “dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação” (PUDOVKIN, 2003, p. 58).

A respeito dessa relação mais índima, dada pelos planos mais próximos, Mario Carelli (1988) endossa que a paisagem também trabalha a partir dessas composições dramáticas; ela não só exprime o exterior observável, pois:

A paisagem é sempre percebida em relação íntima com o estado de alma do personagem. A paisagem, mais do que para induzir sentimentos ou fixar um cenário, serve para exprimir momentos privilegiados, sublinhar cenas dramáticas, dar uma dimensão cósmica a acontecimentos eminentemente subjetivos (CARELLI, 1988, p. 82).

Nessa escala, o detalhe é decisivo para a constituição da cena, ele é mais precisamente o centro da cena, uma respiração, um olhar. É na sutileza dos primeiros planos que a intensidade dos processos cinematográficos investem-se de sensações percepções, emoções e imaginações (COLLOT, 2013). É nesse sentido que podemos compreender como os movimentos de câmera são utilizados pela linguagem cinematográfica para dimensionar os esquemas representativos. A mudança da escala grandiosa na representação da paisagem não é só uma questão de enquadramento do cinema, mas também de intensidade. Quanto menos coisa há para ver, mais próximo será o plano (a proximidade seria menos coisa a ver em extensão do quadro filmado) e mais coisas a sentir (intensidades).

(...)

Os delineamentos abordados acima fazem parte de uma contextualização dos elementos que destacaremos para a criação de uma metodologia de análise baseada num processo de tipificação. É importante destacar que é justamente a repetição de tais aspectos, tanto na análise geográfica, quanto na produção

cinematográfica, que nos mobilizou a desenvolvermos nossa metodologia de análise fílmica, tendo como premissa investigativa a análise dos planos de equivalência da paisagem ao representar o exterior e o interior. Discorreremos, a seguir, sobre as etapas de construção de nossa metodologia de análise:

1. Tipificação
2. Plano de Equivalência
3. Mosaico de Recorrência


O primeiro passo para o delineamento metodológico foi a seleção dos elementos de tipificação da paisagem exterior e da paisagem interior. Fundamentamos essa abordagem através das obras de Jean-Marc Besse (2014); Anne Cauquelin (2007); Collot (2013) e Azevedo (2005;2006), que destacam elementos recorrentes nas representações da paisagem e que, para nós, foram convertidos em critérios de tipificação. Em outras palavras, a tipificação (Figura 1) consiste em constatar critérios de identificação da paisagem fundamentados em obras de autores citados, preocupados em discutir a paisagem e suas formas de representação. Ou seja, consiste em constatar na literatura científica específica elementos que nos ajudem a categorizar a paisagem vista no filme analisado, como interior ou exterior.

Esse procedimento articulou sobremaneira três momentos específicos:

1. **Observação** das paisagens interiores e exteriores do *Filme uma Viagem Extraordinária*;
2. **Registro** dos elementos em cena que consiste em identificar aspectos que nos ajudarão posteriormente na etapa seguinte;
3. **Seleção** das paisagens em exteriores e interiores.

Dentre esses três movimentos necessários à tipificação, destacamos a importância do primeiro deles, a **observação**. É a partir dessa etapa que podemos identificar no filme a recorrência de uma gramática visual consolidada quando se representa o exterior e o interior. Esse primeiro processo de diferenciação foi o que nos ajudou a destacar os critérios de seleção dos elementos que são recorrentes na gramática visual da paisagem quando

representa o exterior ou na outra hipótese, quando representa um estado de alma. Destacamos no quadro a seguir quais elementos foram considerados por nós para a categorização:



Paisagem Exterior	Paisagem Interior
Distanciamento (relação entre observador e o que está sendo observado)	Proximidade (relação entre observador e o que está sendo observado)
Contemplação (principalmente dos elementos tidos como naturais)	Introspecção (reflexão que o observador faz do seu próprio estado de alma)
Vista de um ponto elevado	Expressão que veicula ideias e sentimentos (atenção à expressão facial)
Presença de elementos naturais (montanhas, rios, vales, árvores, animais)	Superioridade dos elementos sensíveis (e não só dos visíveis)
Exterioridade (imagem referente a aspectos exteriores àquele que observa)	Interioridade (imagem referente a aspectos interiores daquele que observa)

Figura 1: Tipificação da Paisagem

Esse primeiro movimento de estudo se constituiu como uma identificação dos padrões que se repetem na literatura científica, e que por isso disseminam e se valem de certa forma-estética (RANCIÈRE, 2009), inclusive nas imagens produzidas pelo cinema. É justamente aí, nas imagens produzidas pelo cinema, mais precisamente pelo filme *Uma Viagem Extraordinária*, que nos debruçaremos a seguir.

2.2 Plano de Equivalência entre a Paisagem e o Cinema:

De modo mais claro, entendemos que a linguagem do cinema trabalha, assim como na relação paisagem-pintura, através de um plano de equivalência entre os elementos de tipificação descritos para observação da paisagem e amplamente discutidos e reafirmados através da gramática visual consolidada,

bem como os planos cinematográficos. Assim como no plano de equivalência já discutido anteriormente entre a paisagem e a natureza, a linguagem cinematográfica, ao ser analisada com mais cautela, também recorre a certas “formas-molduras” hegemonicamente atuantes para demonstrar uma imagem exterior ou a representação de um estado de alma.

De forma correspondente há, assim como na Geografia, autores preocupados em discutir o Cinema (XAVIER, 2003; MARTIN, 2013, AUMONT, 2003) que também apontam elementos dessa gramática visual que constantemente são apropriados da forma de representação da paisagem discutida pela Geografia Moderna. Estudar esse plano de equivalência é importante, pois nosso objetivo é transpor essa abordagem para o âmbito das discussões da paisagem, principalmente através das imagens da cinematografia. Corresponde, portanto, a uma tentativa de elucidar como o cinema, através desse plano de equivalência, se apropria da gramática visual da representação da paisagem e insere outros aspectos advindos da linguagem cinematográfica a esse panorama.

Desse modo, criamos um plano de equivalência que consiste na articulação entre a paisagem e o cinema, mais precisamente entre os elementos de tipificação da paisagem já apresentados e aspectos como movimento de câmera, distanciamento, planos cinematográficos, sonorização, iluminação, cores das cenas, ângulos de filmagem, narração e as falas dos personagens. O plano de equivalência foi um recurso utilizado para que pudéssemos indicar alguns elementos que ocorrem nas paisagens representativas (exterior e interior) e que são embasadas em abordagens tanto do cinema, quanto da própria Geografia.

A tabela a seguir demonstra o plano de equivalência entre os aspectos elencados na representação da paisagem pela Geografia e a recorrência de determinada forma pelo cinema para representação de tais imagens.



Figura 2: Plano de Equivalência entre a Paisagem e a Linguagem Cinematográfica

Para a criação do Plano de Equivalência (Figura 2) observamos as principais características destacadas nas referências bibliográficas pesquisadas para a representação da paisagem exterior e interior (coluna da esquerda da tabela do plano de equivalência). Posteriormente, observamos como o filme analisado utiliza de tais elementos em suas imagens. Nessa etapa, atentamos para a recorrência de utilização de planos, enquadramentos, movimentos de câmera, dentre outros presentes no filme, e também destacados nas referências bibliográficas sobre a linguagem cinematográfica. O método objetivou “tentar compreender a produção do estatuto da imagem” consolidada nas

representações de paisagem “e posteriormente como seu equivalente” - o cinema - recorre a essa forma-representação (CAUQUELIN, 2007, p. 32).

Criamos o plano de equivalência justamente para destacar a articulação dos elementos “característicos” da representação da paisagem (interior e exterior) e como o cinema se apropria dessa “gramática” estabelecida. Também, de como associa outros elementos característicos da linguagem cinematográfica, criando assim, uma associação entre a representação da paisagem e a representação desta através das imagens do cinema.

É a partir de tais discussões que conduzimos nossas pesquisas, analisamos as imagens do cinema, aqui especificamente as do filme *Uma Viagem Extraordinária*, para falar sobre o conceito de paisagem na Geografia, pois a estética corrente, a gramática visual utilizada pelos filmes, equivale aos elementos de “satisfação” (descritos no quadro de tipificação) da paisagem discutida na ciência geográfica. E essa equivalência não se dá gratuitamente: é uma forma de dar veracidade, de promover a satisfação entre o que é visto (a imagem representada) e estética de contemplação da paisagem.

Atentamos, ainda, que o plano de equivalência, mais do que destacar uma relação de associação estabelecida entre a paisagem (conceito geográfico) e o cinema (imagens do filme analisado), marca a maneira como olhamos para o filme, pois aponta de forma mais clara quais elementos foram observados e analisados tendo como base as imagens do filme.

Diante desses delineamentos, a elaboração do plano de equivalência paisagem-cinema é uma tentativa de compreender “como a repetição dessa constituição de uma forma nos leva a empregar os mesmos instrumentos, cada vez que pensamos constatar ingenuamente a presença da paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 32).

2.3 Mosaico de Recorrência do Plano de Equivalência:

Como primeira produção resultante do plano de equivalência, elaboramos dois mosaicos que mostram em imagens a união e a recorrência desses aspectos equivalentes (tabela do plano de equivalência – Figura 2) no filme *Uma*

Viagem Extraordinária. Para a elaboração do Mosaico das Paisagens Exteriores e Interiores, assistimos ao filme *corpus* desta pesquisa observando a recorrência do plano de equivalência entre as imagens (quando tratam de paisagens exteriores e interiores) e quais artifícios da linguagem cinematográfica foram utilizados na cena. A cada identificação de uma paisagem interior ou exterior, em que verificávamos a incidência do plano de equivalência, fizemos a captura deste fotograma utilizando a ferramenta de captura de tela.

Após a seleção das imagens, separamos o conjunto de fotogramas que representa as paisagens exteriores e as paisagens interiores, dispendo-os lado a lado e compondo, assim, dois mosaicos de representação da paisagem respectivamente. O Mosaico das Paisagens Exteriores (Figura 3) é composto por 48 fotogramas capturados do filme, enquanto que o Mosaico das Paisagens Interiores (Figura 4) possui 60 fotogramas, ambos dispostos a seguir horizontalmente. O objetivo dos mosaicos foi de verificar no filme a ocorrência dos dois tipos de representação da paisagem discutidos nesta pesquisa, tendo como princípio norteador a verificação do plano de equivalência.

A composição desse mosaico como primeiro produto de articulação entre as imagens do filme e os elementos tipificados na metodologia foi importante para diferenciarmos alguns outros atributos. Após essa investigação, contatamos, por exemplo, que as imagens que representam paisagens interiores recorrem à utilização de contrastes e luminosidades mais escurecidas e utilizam, na maioria das vezes, um ponto de luminosidade focal e artificial. Ao contrário, nas paisagens exteriores, a luminosidade, quase sempre é proveniente da luz solar (ao que podemos analisar nas imagens); os contrastes são mais vívidos e a luz preenche todo o quadro com a mesma intensidade.

Para construir o mosaico, assistimos ao filme em dois momentos. No primeiro deles, para constatar as paisagens exteriores e o plano de equivalência entre as tipificações e a linguagem cinematográfica. Posteriormente, fizemos o mesmo processo com as paisagens interiores. Ao fazer esse procedimento, conseguimos identificar as equivalências e recorrências nas imagens do filme, pois, ao separar e organizar os fotogramas no mosaico, conseguimos focar nossa atenção em detalhes que no decorrer da exibição do filme às vezes nos passaram despercebidos.

A construção do Mosaico de Recorrência foi, portanto, uma forma de catalogar e separar as imagens que representam o exterior e o interior, para atentarmos aos detalhes de composição cênica, luminosidade, figurino, expressões faciais dos personagens, e também para delinear aspectos que serão aprofundados na etapa analítica.

Mosaico das Paisagens Exteriores



Figura 3: Mosaico das Paisagens Exteriores do Filme

Mosaico das Paisagens Interiores



Figura 4: Mosaico das Paisagens Interiores do Filme

3. APONTAMENTOS ANALÍTICOS

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Transcorrendo os anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navios, de ilhas, de peixes, de moradias, de instrumentos, de estrelas, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto das linhas trazia a imagem do seu rosto

(BORGES, 1999, p. 195).

Nos últimos anos, principalmente a partir do novo milênio (século XXI), a Geografia tem mobilizado esforços para reintroduzir o debate sobre a paisagem em suas agendas e, nesse movimento de retorno, introduziu outros elementos na discussão sobre os lugares, paisagens e espaço, bem como, aspectos culturais que são importantes para as construções espaciais.

Essas pesquisas ressaltam a importância do debate teórico metodológico, pois propõem tensões na forma como comumente a Geografia organizou seus dados e reformulou seus conceitos. O professor Jorge Gaspar (2001), considera neste sentido, que devemos nos atentar ao movimento de retorno da paisagem à Geografia, através de outros apontamentos metodológicos, advindos principalmente, das “novas paisagens da pintura, da literatura, da arquitetura e a continuidade renovada da fotografia” (GASPAR, 2001 p. 84). Esse intendo - ressalta o autor - tem direta relação com a questão: “Sendo a paisagem um conceito moderno, qual a explicação para o seu renascimento nos tempos pós-modernos?” (GASPAR, 2001, p. 84)

Gaspar já nos indica caminhos, trilhados principalmente a partir da nova Geografia Cultural, da virada cultural e a explosão dos “mass media” (VATTIMO, 1992), correlacionando a explosão das novas tecnologias de massa ao rompimento com a ideia de história única, eurocêntrica. Dentre outras coisas, essa perspectiva aponta para uma emancipação do pensamento, advinda da multiplicação de pontos de vista e da autoconsciência, apostando em outras dimensões de análise da

paisagem, que articulem as novas linguagens “que vão para lá da simples apreensão visual” (GASPAR, 2001), apontando caminhos metodológicos da relação ente paisagem, estética e política.

Entre paisagens como representação exterior e como estado de alma, levantamos dois conceitos importantes que fundamentam nossas pesquisas com as imagens, são eles os conceitos de estética e política, discutidos em grande medida pelo filósofo Jacques Rancière. Mais precisamente, nos baseamos em seu livro, *A Partilha do Sensível: Estética e política* (publicado em francês no ano de 2000, traduzido e reimpresso em português nos anos de 2005 e 2009 respectivamente).

Nessa obra, o filósofo dedica-se em defender a tese de que há uma relação indissociável entre estética e política. Já nas primeiras considerações, Rancière (2009) atenta para o esclarecimento do termo estética, pois não há em sua forma de pensar qualquer ligação com a teoria da arte, nem sobre seus efeitos na sensibilidade. Diferente disso, pensa a estética como um regime específico que articula “maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). É nesse plano de efetividade do pensamento, ou seja, entre o pensamento e a ação que se desdobra dele, que o autor constrói o que denomina “Partilha do Sensível”.

Segundo o autor, o termo “partilha” possui simultaneamente dois significados que estão em conflito. No primeiro deles, partilha significa ato de partilhar algo comum; já por outro lado, também designa a separação deste em partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2009). Diante dessa concepção, estética e política fazem parte de um comum partilhado, ou em outras palavras, de uma partilha do sensível, que tanto pode partilhar igualmente o comum, quanto separá-lo em partes exclusivas. Como podemos perceber, a partilha implica tanto no comum quanto na disputa por esse comum. Essa partilha, para Rancière, acontece em ambos os casos no terreno da estética, no ato de produzir ou representar certa política.

Assim, Rancière define estética:

Como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e

o que está em jogo na política como forma de experiência (RANCIÈRE, 2009, p.16).

Nestes termos, o autor define a política como aquela que “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p.17). A distinção entre partilha, estética e política nos é importante para que possamos compreender como uma ação política estabelece sistemas sensíveis que podem promover tanto uma partilha igualitária, quanto uma ordem de dominação supostamente natural.

No debate sobre estética, a que se propõe, Rancière considera importante refletir sobre a maneira como tomamos as imagens “pelo que ela possui meramente de visual” isso porque “se as imagens midiáticas produzem um domínio ideológico, criando uma ilusão de consenso, a tarefa política atual seria *trabalhar* a imagem a fim de criar outras possibilidades que sejam capazes de produzir um dissenso” (RAMOS, 2012, p. 98). A partir desse entendimento, podemos pensar sob quais formas estéticas e políticas se naturaliza determinada forma de experienciar a paisagem a partir da exterioridade.

Se pensarmos no caso da paisagem para a Geografia, contatamos a efetivação discutida por Rancière entre a política e a estética atuando sobre os padrões de pensabilidade. Se a partilha do sensível pode ser desigual, há aqui um grande exemplo de dominação de uma determinada ordem, como da paisagem enquanto natureza, exterioridade, trabalhando através da política e excluindo outras formas de dissenso.

Rancière pensa o dissenso como força capaz de mobilizar a partilha vigente,

A ação política, via dissenso, rompe com a configuração dada ao estado de coisas, frequentemente naturalizada, em que as relações de dominação encontram-se firmadas ou cristalizadas, mudando os destinos e lugares ali definidos. (PALLAMIN, 2010, p. 8)

Se a política pode reconfigurar a partilha do sensível que separa as partes por uma ordem hegemônica, poderíamos então, pensar numa estética de subjetivação da

paisagem em que tensionemos a gramática produzida sobre “o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar” (SONTAG, 2004, p. 13). Nestes termos, quando problematizamos a partilha do sensível predominante, estamos dizendo que sobre ela há uma relação estética-política dominante e que determina nosso sensível dentro de um consenso.

A autora Vera Pallamin (2010) discute alguns aspectos da relação entre o estético e o político a partir da obra de Jacques Rancière. Segundo a autora, toda a teoria do filósofo converge para certa desestabilização de uma partilha do sensível hegemônica. Isso porque ele credita ao dissenso a capacidade de rearranjar nossos modos de pensar e de agir politicamente já tão cristalizados.

Embora não solucionável, pois não se trata de um rompimento definitivo na estrutura representacional, definitivamente ele é tratável por processos de subjetivação política, que modificam o terreno e os termos em que ocorre, assim, como as relações entre os envolvidos. Estes processos de subjetivação desfazem e/ou recompõem relações no campo da experiência, nele rearticulando os modos de ser, fazer e pensar.

A teoria do dissenso não abrange uma desarticulação total; ao contrário, vê que a estética e a política estão indissociavelmente agindo sobre as políticas de subjetivação e criando novas experiências a partir de uma desestabilização da partilha em vigor. Portanto, mais do que uma total separação entre as partes, a teoria do dissenso age numa espécie de “litígio”.

De forma mais clara, nos baseamos na teoria de Jacques Rancière ao considerarmos que a paisagem exterior participa de uma partilha do sensível hegemônica. E diante disso, pensamos que a paisagem interior pode ser um modo de subjetivação, uma partilha que interpele política e estética rearticulando os modos de ser, fazer e pensar a paisagem tida como pura exterioridade.

Neste sentido, o trabalho parte de uma proposição metodológica para análise das imagens do filme *Uma Viagem Extraordinária*, compreendendo-as como “um processo cultural, com efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades e confrontar subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora, ipseidade e alteridade, visível e invisível” (ALVES, 2008, p. 5). Nosso intento foi aproximar a arte

e a filosofia nas análises geográficas sobre a paisagem, principalmente através do Cinema e dos conceitos filosóficos de representação, estética e política.

Desenvolvemos, para tanto, Quadros de Análise da Paisagem, baseados na fundamentação metodológica já realizada, em que problematizamos a paisagem a partir das dimensões interiores e exteriores. Especialmente nesta etapa da pesquisa, ressaltamos a importância da observação minuciosa, que se configura no princípio metodológico que guiará nossas discussões.

Separamos nossas análises em três grandes colunas. Na primeira delas (da esquerda para a direita), classificamos alguns fotogramas do filme tendo como base aspectos da linguagem cinematográfica, tais como: cronologia das cenas, o nome do local fílmico, enquadramento, narração, sonorização, luminosidade e cor. Na segunda coluna nós começamos a relacionar como esses elementos cinematográficos contribuem para determinada forma de pensar a paisagem (interior ou exterior). Já na terceira coluna, colocamos os fotogramas capturados do filme sobre os quais discorreremos nas outras duas colunas (Figura 5: Estrutura do Quadro de Análise das Paisagens).

Com essa dinâmica, buscamos verificar como o Cinema atualiza determinada forma de pensar a paisagem (de forma análoga à natureza) através de suas imagens, investigando, também, como a paisagem enquanto estado de alma, apropriada pelo Cinema, pode ser um ponto de inflexão, uma possibilidade de tensionar determinadas formas hegemônicas de ver o mundo, assentada principalmente na primazia da visão.

Estrutura do Quadro de Análise das Paisagens

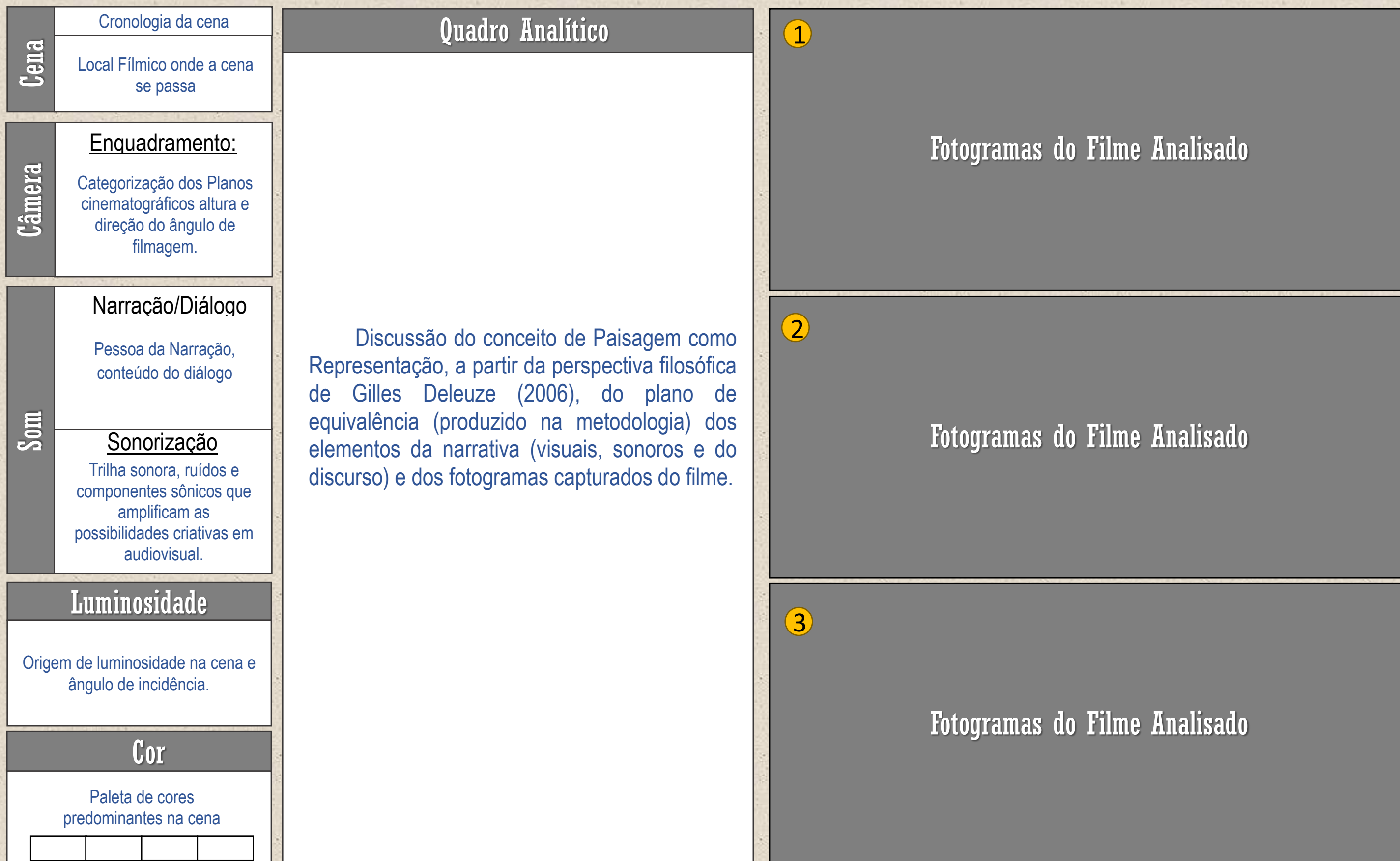


Figura 5: Estrutura do Quadro de Análise das Paisagens

3.1 Análise das Paisagens que Representam o Exterior:

Em nossa análise, nos empenhamos em demonstrar quais critérios de equivalência são utilizados no filme para representar as paisagens. De forma mais enfática, nosso primeiro movimento será analisar as representações exteriores, exercício pelo qual buscaremos entender como a narrativa apresenta os lugares, de forma a estabelecer uma relação de equivalência entre a representação da paisagem pela cinematografia e pela geografia.

O filme *Uma Viagem Extraordinária* ocorre tendo como base três grandes movimentos – O Oeste, A Travessia e O Leste. Essa organização de roteiro segue um modelo bem conhecido de três atos: apresentação, conflito e resolução. Na apresentação, denominada neste filme de O Oeste, o personagem principal (T.S. Spivet) narra as primeiras cenas, apresentando esse local narrativo. As imagens são rápidas e mostram sucessivamente alguns aspectos do rancho em que a família mora. O segundo ato da narrativa, é a Travessia - exatamente o momento em que o personagem desenvolve seus conflitos internos, isto é, momento em que suas confusões mentais, em nossas análises, foram vistas de forma mais enfática. O terceiro e último ato, denominado no filme de O Leste é chamado nessa organização métrica do roteiro de resolução. Esse é o momento em que os conflitos ganham um desfecho na narrativa. Ele não representa necessariamente o fim, mas um ponto em que o drama do personagem principal tem um ponto de virada.

Apesar do filme ser dividido em três atos demarcados na narrativa, é importante destacar que em nossas análises não adotamos essa estrutura. Nosso objetivo central é discutir como o cinema representa as paisagens exteriores e interiores através da narrativa. A discussão, portanto, segue num plano de sistematização da metodologia desenvolvida, aplicada às imagens do filme. Ressaltamos foram selecionadas algumas imagens, catalogadas nos Mosaicos de Recorrência (reunidas nas Figura 3 e Figura 4) para a produção dos quadros analíticos. Os quadros a seguir foram derivados da aplicação da proposta metodológica desenvolvida, principalmente no que se refere à aplicação do plano de equivalência às imagens do filme analisado.

Análise das Paisagens Exteriores

Cena	Fotogramas capturados dos primeiros 45 minutos de filme	<h2 style="text-align: center;">Quadro Analítico</h2> <p>No início do filme, o plano de equivalência entre a natureza e a paisagem acontece de forma mais enfática. Corte a corte, as imagens recorrem em elementos da tipificação característicos da paisagem exterior. Nosso primeiro destaque é para a utilização dos Grandes Planos, quase que em sua totalidade, bem como para as imagens que representam as paisagens exteriores utilizando de planos maiores, com ângulos <i>Contra-Plongée</i> ou Frontais, em que a “natureza” toma a centralidade no enquadramento utilizado.</p> <p>As passagens do tempo cronológico (dias e noites) seguem a gradativa mudança de incidência da luz solar, mas ainda não temos nenhuma imagem à noite. Nesses quadros, a luz principal vem do sol, o que colabora para a sensação de naturalidade. Os dias são claros e com pontuais interferências humanas, sendo a principal delas a narração de TS Spivet. Esta, por sua vez, ocorre em primeira pessoa, recurso amplamente utilizado pelo cinema para denotar certa intimidade ou o ponto de vista daquele que está narrando – lembrando de que, neste caso, o narrador é o próprio protagonista.</p> <p>As cores também ajudam na representação da natureza majestosa, exuberante e quase intocada. Os tons de verde (cor que representa os movimentos ecológicos e de preservação) confere a cena esta instantânea relação entre a imagem vista e a paisagem como natureza. A sonorização também tem papel importante na composição dessas cenas, pois “a trilha sonora acompanha essa atmosfera e nos transmite uma imagem de tranquilidade” (QUEIROZ FILHO, 2009 p. 59). Além disso, os componentes sônicos remetem a ruídos de animais, do vento, do balançar da grama, risadas, brincadeiras infantis, todos esses aproximando e compondo essa atmosfera de tranquilidade e harmonia com a natureza.</p> <p>Nessa análise, é possível demonstrar de forma mais enfática a ocorrência do plano de equivalência entre a paisagem exterior e a representação do cinema ao atentarmos para aspectos como o:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Distanciamento: não é possível atentar aos detalhes, dada a amplitude dos Planos de Filmagem; • Luminosidade: a luminosidade das cenas é solar – o que confere certa naturalidade à paisagem representada; • Elementos Naturais (rios, vales, montanhas): Sonorização de elementos naturais, como, o vento, animais, som da água corrente. 	
	Câmera		<p>Enquadramento:</p> <p>1: Grande Plano/Contra-Plongée 2: Grande Plano/Contra-Plongée 3: Grande Plano/Frontal 4: Grande Plano/Frontal</p>
Som			<p>Narração/Diálogo</p> <p>Narração em 1ª pessoa TS Spivet narra o cotidiano no Rancho Coppertop</p>
	<p>Sonorização</p> <p>Trilha sonora: Instrumental. Componentes Sônicos: ruídos de animais, som do vento, trem.</p>		
<p>Luminosidade</p> <p>Luminosidade solar, grande parte do quadro iluminado</p>			
<p>Cor</p> <p>Paleta de cores predominantes na cena</p> 			

Figura 6: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Exterior

Esse conjunto de imagens, a ser aproximado, nos dá condições de entender que o primeiro movimento dramático da trama atualiza os aspectos naturais da paisagem sob o regime da representação mimética. As imagens passam quadro a quadro, apresentando o Rancho Coppertop sempre em grandes planos, com movimentos panorâmicos da esquerda para a direita, como numa espécie de linha do tempo. O fato dessa estética ter tanta aderência à nossa imaginação sobre a paisagem “natural”, é propositalmente construída por três ou quatro séculos. Jean-Claude Carrière (2014), ao falar sobre a evolução das técnicas no cinema e como estas alteraram nossa percepção sobre o espaço, atenta para o fato de o cinema se espelhar em movimentos da Geografia para causar maior aderência entre as imagens e a história que quer representar.

[...] nós acostumamos a olhar mapas com o norte em cima e o leste à direita. Esse hábito grava dentro de nós uma Geografia bastante arbitrária, já que em cima e embaixo, direita e esquerda obviamente não existem no universo. Involuntariamente, o cinema adquiriu esse hábito. Se precisa mostrar um comboio indo para oeste, faz com que ele se movimente na tela da direita para a esquerda. Sem se dar conta, o cinema repete as convenções cartográficas. (CARRIÈRE, 2014, p. 37)

Carrière atribui certa inocência do cinema junto a essas apropriações, mas entendemos aqui que lidamos com o artifício da imagem a construir imaginações sobre o espaço, a reafirmar maneiras de ver que são não de fato inocentes. Portanto, quando o cinema se apropria dessas tensões, carrega junto a elas uma maneira própria de atualizar determinado pensamento, determinada política. As imagens conduzem a memória e a imaginação do espectador através desses elementos de proximidade, por isso, não é por acaso, ou involuntariamente, é um recurso utilizado pelo cinema para remontar uma determinada realidade, uma predeterminada forma de compreensão de dado aspecto do real.

É por isso que Almeida (1999) nos recoloca frente à tarefa de ultrapassar a dimensão técnica das imagens, porque assim reconheceremos que:

O cinema é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém a forma como suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial. (...) O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício (ALMEIDA, 1999, p. 56).

Nesse raciocínio, o cinema carrega para dentro de suas imagens as tensões que animam os estudos sobre a paisagem desde a renascença, ao utilizar-se dos mesmos mecanismos desenvolvidos pela pintura para criar certa equivalência entre a linguagem cinematográfica e as representações da paisagem. Assim, nas paisagens que representam o exterior temos a utilização predominante de planos maiores, que dão sensação de amplitude, e onde a figura humana pouco tem expressividade.

Podemos verificar essa atualização de forma rápida se pegarmos o buscador de imagens do Google e digitarmos 'paisagem pintura' e posteriormente 'paisagem filme': veremos que em quase seis séculos (período das pinturas renascentistas do século XV até hoje – século XXI) pouca coisa foi alterada na gramática visual das paisagens, ou seja, pouco foi alterado na nossa imaginação sobre as paisagens. Ainda permanecemos reproduzindo um entendimento de paisagem como exterior, contemplação da natureza e a paisagem como a própria natureza intocada, com predomínio do verde, de muitas árvores, rios, montanhas.

A utilização desse mecanismo de busca em nossa pesquisa almeja verificar quais imagens estão alcançando maior grau de profusão na rede de internet mundial. A estrutura de busca do *Google Images* funciona por comando interno em que o *Googlebot* (software que salva a base de dados) analisa a recorrência de acesso das imagens da rede e assim organiza as imagens segundo o grau de profusão e de acessos na rede de computadores mundiais. Dessa forma, as primeiras imagens que aparecem no buscador Google são também as imagens que possuem maior relevância para o seu comando e maior recorrência de acessos por outros usuários do buscador.

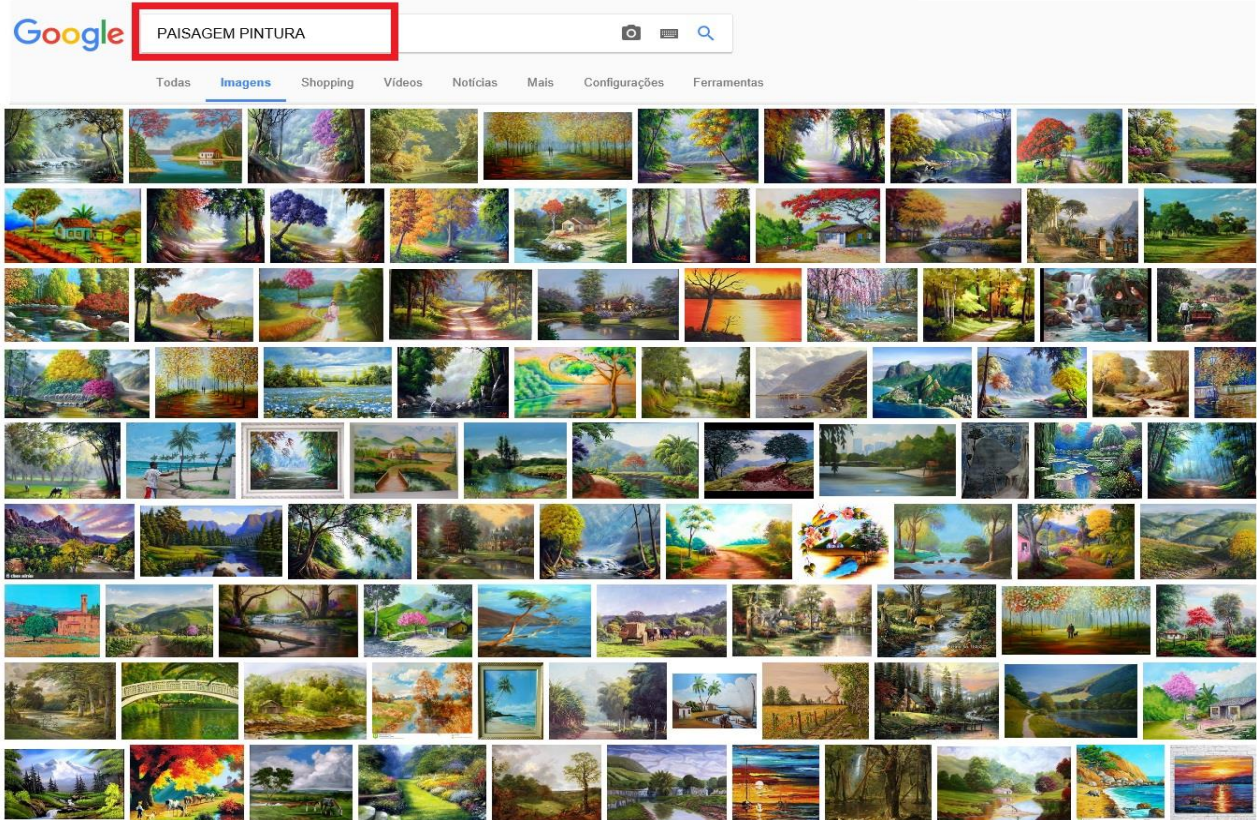


Figura 7: Mosaico de Imagens do Google para o Termo: Paisagem Pintura

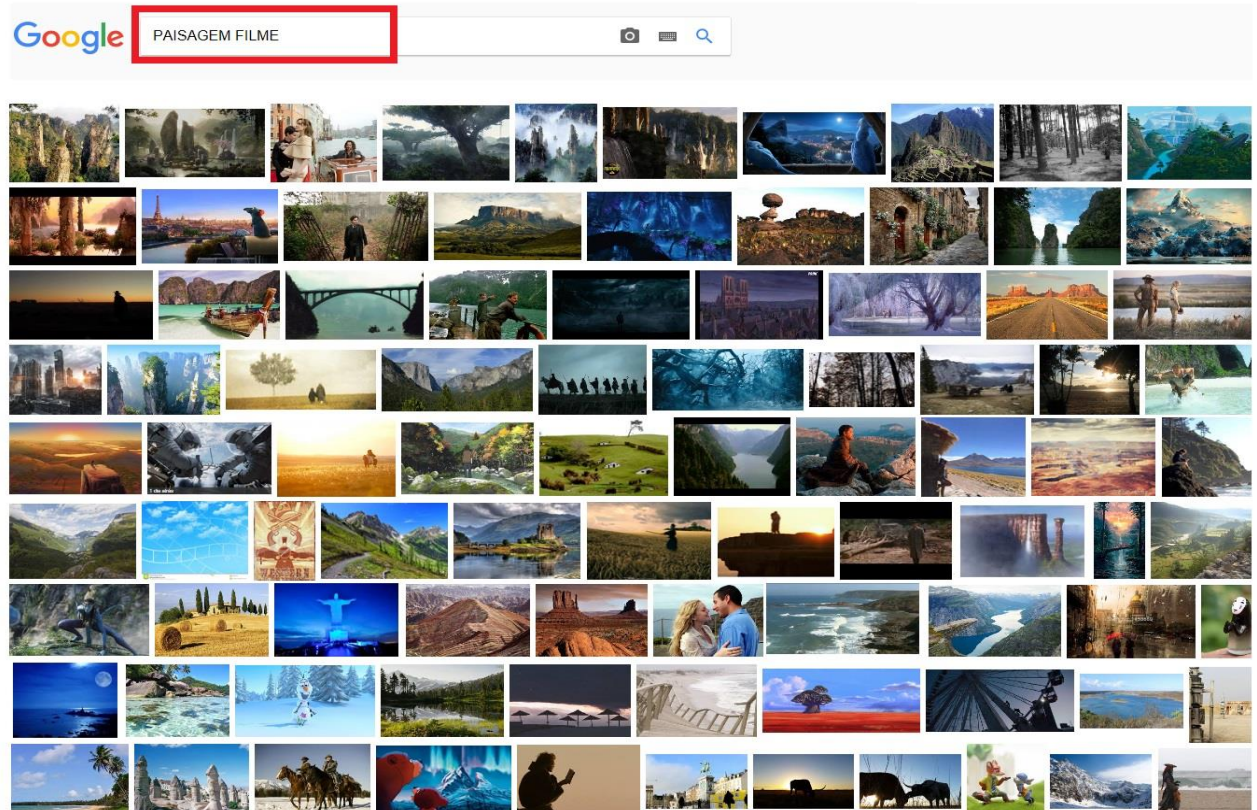


Figura 8: Mosaico de Imagens do Google para o Termo: Paisagem Filme

Segundo Queiroz Filho (2014), o mecanismo de pesquisa do Google é uma maneira consistente de investigar quais imagens estão sendo propagadas na rede e, por consequência, qual discurso sobre paisagem tem sido difundido. Mas, extrapolando essa discussão sobre a recorrência das imagens, entendemos uma cristalização da paisagem, numa estética e numa política equivalente aos aspectos naturais. A questão que ressaltamos aqui é “identificar/perceber a manutenção de um dado ponto de vista e uma dada estética que, por sua vez, partilham uma política e ética do ver” (QUEIROZ FILHO, 2014, p. 6).

O autor argumenta que participamos de uma espécie de educação visual, que cristaliza a forma ao conteúdo, isto é, estabelece que o conteúdo paisagem possui uma forma visual que é análoga à natureza. Portanto, “esse é o resultado do processo de educação visual – cultura, estética e política que o mundo contemporâneo tem produzido” (QUEIROZ FILHO, 2014, p. 7). Deste modo, quando Cinema se utiliza desses modelos pré-concebidos de ver a paisagem, espera que a aderência seja rápida, pois reconhece que há uma educação do visível e se utiliza dela para que identifiquemos a mensagem.

A linguagem do cinema apropria-se dessa maneira construída de representar as paisagens, e esse argumento ganha consistência quando observamos a recorrência de elementos como: predomínio das cores: verde (das árvores), azul (do céu), a claridade solar, os grandes planos e principalmente o ângulo de filmagem contra-plongée (de baixo para cima do quadro, câmera voltada para cima) engrandecendo o objeto filmado e denotando certa superioridade. Assim, já é possível articular que os movimentos de câmera, enquadramentos e cores são utilizados para dimensionar os esquemas de representação, adotando uma estética coerente com o plano de equivalência da paisagem quando representa o exterior.

Retomamos aqui o filósofo Jacques Rancière (2009) para fundamentar nossa discussão sobre o regime estético representativo das imagens. Rancière considera que as imagens, desde o século XVIII obedecem uma lógica teatral e moral, cujo objetivo seria organizar os costumes e experiências segundo determinada “partilha do sensível” vigente. Gradativamente, a profusão das imagens ganhou nossas representações, dominadas pelo mesmo modelo mimético. “O pressuposto é que há uma relação necessária de causa-efeito entre o que a obra mostra e a recepção do

espectador” (RAMOS, 2012, p. 103). Tanto, que o cinema, utiliza-se desses pressupostos para associar certa estética coerente com a gramática visual politicamente vigente, da qual somos coletivamente possuidores. Sendo assim, o Cinema produz as cenas e a educação visual produz o sentido dos intervalos significativos, pois “hoje, a educação e a indústria cultural produzem esteticamente, vale dizer, em forma e ideologia, não só as imagens visíveis, mas o sentido dos intervalos significativos. Toda escolha estética é uma escolha política” (ALMEIDA, 1999, p. 36).

Trata-se, pois, de, é uma relação de causa e efeito baseada na representação, em que os grandes planos demonstram com a ajuda do ângulo contra-plongée a superioridade da natureza e dos aspectos exteriores da paisagem. Tais modos de visibilidade não só nos mostram, ao enquadrar determinadas paisagem, como estabelecem esses modos de visibilidade sob o discurso da ordem “natural”.

Ao mesmo tempo, nos deparamos com cenas em que há uma transição entre esses elementos naturais: árvores, montanhas, rios; para elementos que denotem certa marca humana, ou até mesmo a própria figura humana. Aos poucos, vemos que o homem é inserido nesse contexto “natural”. As figuras a seguir, buscam lidar justamente com as primeiras inserções do homem nessa atmosfera das paisagens exteriores.

Análise das Paisagens Exteriores


Cena
Fotogramas de 1' 13" a 1' 30"
Rancho Coppertop

Câmera
Enquadramento:
1: Grande Plano/Contra-Plongée
2: Plano Detalhe/Contra-Plongée
3: Grande Plano/Frontal

Som
Narração/Diálogo
Narração em 1ª pessoa:
Narração e caracterização do rancho Coppertop por T.S. Spivet.

Sonorização
Trilha sonora: Instrumental.
Componentes Sônicos:
ruídos de animais e do trem.

Cor
Paleta de cores predominantes na cena



Quadro Analítico

As cenas passam, a partir de agora, a trazer indícios da presença humana, mas ainda sem representar o próprio homem. O filme lida com essa gradativa inserção, principalmente através das máquinas. Se antes o quadro representava a paisagem exterior com equivalência a natureza, agora temos alguns indícios dessa mudança. Ainda vemos aspectos como montanhas, luminosidade solar, pássaros, gramas, que correspondem a paisagem natural como descrita no quadro de tipificação (Figura 1). Contudo, agora, elementos de produção humana dividem o quadro.

Até esse momento, ainda não vemos nenhum personagem do filme, pois somente a narração de T.S. nos conduz pela localização geográfica do rancho e a periodicidade da estrada de ferro por onde passa o trem de comboios da Union Pacific.

Seguindo a análise do plano de equivalência, ainda podemos demonstrar a aderência de vários elementos que caracterizam esses fotogramas, como paisagem exterior, tais como Recorrência de grandes planos, a luminosidade solar, a utilização do ângulo *contra-plongée*, elementos naturais, como os pássaros (porção superior esquerda do fotograma 3), o cavalo (porção central à direita do fotograma 2) e os componentes sônicos de ruídos de animais. Porém, as cenas passam, a partir de agora, a remontar certos elementos de produção humana misturando essas fronteiras dos conjuntos de significações e equivalências da natureza e da produção humana.



Análise das Paisagens Exteriores

Quadro Analítico

A primeira cena em que vemos a figura humana ocorre segundos após a cena anteriormente analisada, e nela TS Spivet narra o dia em que ele e seu irmão Layton decidiram batizar a fronteira natural.

Aqui, ainda seguimos com as análises da paisagem como representação exterior, dada a manutenção da estética corrente. Se observarmos atentamente, perceberemos que as cores e os ângulos de enquadramento ainda permanecem denotando relação com os elementos da natureza. Contudo, há uma mudança nos planos a partir do momento em que a figura humana aparece na paisagem, isso porque, nesse momento, os planos perdem o distanciamento e começam a ficar cada vez mais próximos.

Podemos verificar o delineamento dessa mudança nos fotogramas 2, 3 e 4. No fotograma 2, a câmera começa a filmar a partir de um ângulo *contra-plongée*, e gradativamente se move para cima e se aproxima do objeto filmado, até que no fotograma 3 e 4 já seja possível verificar que não estamos mais falando de grandes planos, mas de tomadas mais próximas. É justamente no instante em que Layton derrama a água do batismo na fronteira, que o plano deixa de enaltecer a superioridade da natureza (dada pelo ângulo *contra-plongée* – fotograma 2) e, aos poucos, o enquadramento se aproxima dos personagens.

Mais incisivamente, o movimento conduzido pela narrativa até aqui foi da paisagem natural (Figura 8), indicando os primeiros movimentos de mudança (Figura 9), até o momento em que a figura humana aparece na narrativa pela primeira vez e já simboliza a paisagem como uma apropriação humana (Figura 10). Aqui, de fato, vemos uma mistura, pois, ao inserir a figura humana na paisagem, cria-se a dobra entre a paisagem como uma produção de significados dada por atribuição humana, como um processo de batismo, em que a forma ganha um termo que se quer equivalente.

Cena

Fotogramas de 1' 47" a 2' 12"

OESTE: Rancho Coppertop
batismo da Fronteira

Câmera

Enquadramento:

- 1: Primeiro Plano/Contra-Plongée
- 2: Plano Geral/Contra-Plongée
- 3: Primeiro Plano/Contra-Plongée
- 4: Primeiro Plano/Contra-Plongée
- 5: Primeiro Plano /Frontal

Narração/Diálogo

Narração em 1ª pessoa – TS Spivet narra o batismo da fronteira

- 1- Um belo dia, meu irmão Layton e eu
- 2- decidimos batizar a fronteira natural
- 3- Olá, Big Sur!
- 4- Olá, Nova Orleans!

Som

Sonorização

Trilha sonora: Instrumental.
Componentes Sônicos: som de água no batismo, e da retirada da tampa da máquina fotográfica

Cor

Paleta de cores predominantes na cena

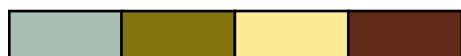


Figura 10: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Exterior

É interessante notar que o próprio T.S., enquanto narrador, dá os primeiros passos para a desconstrução da paisagem “natural” e “social” como análises distintas. O discurso em cena ressalta a ação socialmente construída de batizar uma fronteira natural, inclusive conforme o batismo religioso (representado em cena quando Layton derrama a água), como um rito de passagem, em que a paisagem puramente natural é apropriada e significada socialmente pelos meninos no momento do batismo. Essa “razão simbólica, constitutiva do processo de construção da paisagem, desnaturaliza seu significado e revela sua dimensão cultural” (LUCIARI, 2001, p. 9). Tal convergência contribuiu para a gradativa diluição o existencialismo natural ao denotar que “a paisagem é portadora de sentido” (LUCIARI, 2001, p. 11).

Nesta cena, o último fotograma (fotograma 5 – da Figura 10) enfatiza essa abertura da compreensão da paisagem como “portadora de sentido” sobre a qual Luchiari (2001) argumenta. Notemos que após o batismo da “fronteira natural” (narrado no filme), T.S. retira a tampa da lente da máquina fotográfica e assinala mais incisivamente a diluição da separação entre a paisagem “natural” e a paisagem “da sociedade” quando fotografa e captura o momento em que a fronteira deixa de ser apenas natural. Sob esses parâmetros, o batismo da fronteira desvela o caráter de construção das paisagens ao diluir a naturalização dessa relação da paisagem com o exterior. Tal adensamento já contesta esse projeto de separação e categorização da paisagem isso porque compreende que “é da natureza da paisagem se transformar [...] por isso, a paisagem contemporânea é uma concepção híbrida, carregada de natureza e cultura, de processos naturais e sociais” (LUCIARI, 2001, p. 21).

O que Maria Teresa Luchiari (2001) busca elucidar sobre a possibilidade de abertura dos estudos de paisagem se alinha à “função” da política apresentada por Rancière como possibilidade de ampliação da experiência sensível. Assim, a política opera a partir de um processo de desidentificação que interrompe a lógica da dominação e o ordenamento sensível que organiza as identidades” (MACHADO, 2013, p. 271). A noção de política é pensada por Rancière (2009) e por Deleuze (2006) de forma a construir coletivamente políticas do dissenso, que desestabilizam formas de agir e pensar cristalizadas. Transpondo esse debate para a paisagem e principalmente para a Geografia, o dissenso não significa o desacordo ao contrário, sugere que tais “acordos” políticos e estéticos são, na verdade, mais exclusivistas do

que coletivos. Por esse motivo, tais diluições dicotômicas entre cultura-natureza, denotam também uma rearticulação do sensível, onde politicamente sejam contestadas separações exclusivistas.

No que tange a essa discussão entre o poder da política vinculada às estruturas estéticas de representação, entendemos que através da aplicação da proposta metodológica nas imagens do filme foi possível evidenciar a articulação existente entre a paisagem como Natureza, inclusive nas imagens do Cinema. A esse respeito, Gilles Deleuze, em sua obra *Cinema 1* (1983), já destacava esse processo de representação da natureza produzida pelas imagens dos filmes. Destaca que, “em geral as potências da Natureza não são enquadradas da mesma maneira que as pessoas ou as coisas, nem os indivíduos do mesmo modo que as multidões, nem os suplementos do mesmo modo que os termos” (DELEUZE, 1983, p. 20). Segundo o filósofo, seria importante ressaltar que o cinema também passa por um processo semelhante da pintura e da fotografia - este de construção de equivalências entre o que é visível (extra filme) e como a linguagem sistematizará essa visualidade através da representação.

Desse modo, o plano de equivalência das paisagens que representam o exterior possui aderência com representações do filme analisados. Elas nos dão base para “confirmar que a imagem visual tem uma função legível, para além de sua função visível” (DELEUZE, 1983, p. 22), ou seja, essa dupla articulação seria o que dá nota da dimensão política das imagens e não só estética. Assim, poderíamos dizer que a paisagem não é somente um ato estético, mas também um empreendimento enunciativo, ou, em outras palavras, “trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis” (DELEUZE, 1983, p. 88). Deleuze coloca como centro dessa discussão a relação entre Cinema e História, de modo como se a montagem colocasse novamente, diante de nossos olhos, a produção mimética dos acordos representacionais propagados na história, “É preciso que o *synsigno*⁷ se contraia num binômio ou duelo, para que as potências que ele atualiza se redistribuam de outra maneira” (DELEUZE, 1983, p. 173) e essa outra maneira, neste caso, é dada pela equivalência do Cinema. Dessa forma,

⁷ O *synsigno* é um conjunto de qualidades-potências enquanto atualizadas num meio, num estado de coisas ou num espaço-tempo determinados (DELEUZE, 1983, p. 163)

o plano de equivalência demonstra através das imagens do filme que o regime de representação da paisagem exterior passa pelo estatuto da imagem como figurabilidade da natureza.

3.2 Análise das Paisagens que Representam o Interior:

Mais do que sublinhar tais mudanças, é importante reconhecermos de quais recursos o cinema se utiliza para representar essas questões. Ainda percorrendo caminhos representativos da paisagem, destacamos o papel determinante desta como representação interior, compondo em cena o estado de alma de um personagem. Aqui, paisagens representam caminhos, mas não só aqueles ligados ao percurso físico ou às distâncias: “verificamos que a associação de imagens exteriores construídas e vivências íntimas são muito mais do que mera influência simbolista, mas o ponto de partida de toda uma concepção estética e epistemológica” (LIMA, 2011, p. 201). Nesta análise, elementos como a intensidade dramática e as nuances de cores e cheiros em cena participam da construção narrativa que representa um estado de alma do personagem.

Agora, o plano de equivalência ocorre entre a representação exterior (cenário, figurino, componentes de cena, luminosidade) a dizer de um estado interior do personagem e os recursos da linguagem do cinema (planos, ângulos, sonorização, dentre outros). Segundo Deleuze, a montagem alterna momentos em que a objetividade dos planos de ambientalização, perde profundidade (ligada à diminuição do enquadramento) e ganha certa potência intensiva dada principalmente pelos primeiros planos. De forma que, “a perspectiva do exterior é substituída, assim, pela perspectiva do interior, uma perspectiva múltipla, cambiante, ondulosa, variável” (DELEUZE, 1983, p. 31).

Seguindo a premissa destacada por Deleuze, a paisagem como representação interior mobiliza-nos a outros movimentos investigativos, esses em que os detalhes de composição cênica e narrativa participem da estética representacional do estado de alma do personagem. Alguns trabalhos envolvendo Geografia e Cinema já destacaram a possibilidade de equivalência entre alguns fenômenos na narrativa e o

estado de alma de um personagem. É o caso da chuva, analisada por Wenceslao Machado de Oliveira Jr., em sua tese de doutoramento (1999). Segundo o autor, mais do que a imagem de um evento climático, a chuva no cinema tem uma função dramática, indica um momento em que um personagem passa por mudanças, perturbações. A chuva, nesse sentido, ultrapassa a dimensão exterior do que podemos ver na cena, para possuir também a dimensão afetiva, indicando algo que está relacionado ao interior, ao estado de alma.

Adensamos tal reflexão ao analisarmos a cena em que T.S. decide ir viajar:





Analisando os quatro fotogramas a cima, entendemos melhor a discussão realizada por Oliveira Jr., presente e atuante também no filme *Uma Viagem Extraordinária*. Esse momento da narrativa refere-se à tomada de decisão do personagem em viajar para receber a premiação que havia ganhado em Washington D.C. O personagem principal entra no carro de seu pai (primeiro fotograma) ainda com o sol forte e bem incidente. Gradativamente, na medida em que os pensamentos de

T.S. ganham centralidade na cena, o tempo também vai mudando, as cenas escurecem e o céu que antes era azul e com poucas nuvens, adquire um tom bem mais acinzentado. No terceiro fotograma as nuvens refletidas na face do personagem já anunciam a chuva, até que no retorno ao Rancho Coppertop (último fotograma) já está chovendo na narrativa.

Oliveira Jr. parte do princípio de que as chuvas no cinema não são somente fenômenos atmosféricos da Natureza: para o autor, ela incita memórias que anunciam muito mais do que gotículas de água; anunciam “os sentidos e significados impostos pelo fio narrativo e estético da história filmada” (OLIVEIRA JR., 1999, p. 15), e, dessa forma, a chuva deixa de ser apenas um fenômeno da Natureza para ser também um produto da cultura.

É nesse sentido que agora buscamos estabelecer o plano de equivalência entre as imagens do cinema e a representação das paisagens interiores, aproximando-nos cada vez mais de uma articulação entre constatações e problematizações que envolvam o filme e as teorias. Grande parte dessas “significações interiores” é produzida na narrativa para ser esquecida. Essas significações interiores devem ser tão naturais que precisam passar pelo espectador, produzir um determinado entendimento sobre o estado do personagem, sem serem notadas.

Para que este esquecimento possa se dar é preciso eliminar qualquer *ruído* na imagem. As imagens devem se apresentar de acordo com o *sentimento de realidade* do espectador. Sentimento de realidade que não está vinculado somente às relações de verossimilhança com o real, mas também com “a realidade” criada por aquele filme (OLIVEIRA JR., 1999 p. 20).

Além de fazer sentido enquanto um processo de verossimilhança entre a representação e o real, alguns recursos utilizados no cinema participam de certos padrões de representação que já são esperados, dada a recorrente utilização pela linguagem cinematográfica. “Ao mesmo tempo em que estas ambientações ancoram a ação, elas são penetradas pelo clima desta cena, criando em nós paisagens tensas ou alegres, objetos que são incorporados às sensações de dor ou suspense” (OLIVERA JR., 1999 p. 21).

Essas representações nos interessam justamente por nos ajudar a pensar a paisagem como uma articulação dos sentidos, a analisar aspectos que extrapolem a dimensão do que é visto na tela, para considerar elementos da paisagem que falem da dimensão interior.

(...)

Em primeiro plano, acompanhando os pensamentos do personagem, a câmera percorre a casa através de três caminhos tendo como alvo o telefone. Em sua mente, parado em frente à porta, T.S. refaz todos eles, e nós, espectadores, temos esses percursos mentais de T.S. em imagens, na tela:

T.S. Spivet

Eu tinha três opções para chegar ao telefone. O caminho corredor-cozinha. Era o mais rápido, mas o mais chato. No itinerário térreo-andar, mas o desnível me dava náuseas. Escolhi o terceiro e mais arriscado, principalmente quando meu pai ronda a casa

(Uma Viagem Extraordinária, 2013).

Quadro a quadro, o personagem é filmado por uma câmera subjetiva, que enquadra um a um os objetos simetricamente posicionados na sala de estar do Sr. Tecumseh Spivet (o pai de T.S.), animais empalhados, cores (predominantemente marrom), que juntos, são articulados através das “operações da câmera e da montagem como expressão direta de uma experiência interior, como extensão de seu olho, capaz de produzir uma nova percepção” (XAVIER, 2008, p. 121). Contudo, não é só ao espectador que essa cena suscita lembranças, uma a uma, o cheiro de uísque, de mofo, a trilha sonora e os quadros da sala, compõe a paisagem interior do personagem, e representam a nostalgia de uma cavalgada, que não passa pelos olhos, mas por caminhos da imaginação.

Análise das Paisagens Interiores

Cena
Fotogramas de 7' 54" a 8' 57"
Rancho Coppertop:
TS escolhe um caminho para atender ao telefone

Câmera
Enquadramento:
1: Primeiro Plano/Frontal
2: Plano Médio/Frontal
3: Primeiro Plano/Subjetivo
4: Primeiro Plano/Subjetivo

Som
Narração/Diálogo
1ª Pessoa – TS Spivet narra os caminhos possíveis para atender ao telefone.
1- Eu tinha três opções para chegar ao telefone,
2- Escolhi o terceiro e mais arriscado,
3- Esse salão cheirava a couro molhado de uísque,
4- Era possível sentir a poeira dos campos.

Sonorização
Trilha sonora: Instrumental.

Cor
Paleta de cores predominantes na cena



Quadro Analítico

Nossa discussão diz respeito à ideia de que o cinema, para representar uma paisagem interior, também cria uma gramática visual que é recorrente nas produções cinematográficas. E, nesse processo de identificação, ocorre a produção de uma outra espacialidade que diz respeito ao interior do personagem.

Na cena a que nos referimos nessa análise, vemos, pela primeira vez, à sala de estar da casa de T. S. Neste cômodo, tudo remetia ao pai do protagonista: os móveis de maneira rústicos, animais empalhados - todos compunham essa atmosfera de uma cavalgada de caubóis. T.S. não entra no cômodo imediatamente; para pouco à frente da porta e ali é possível ver a organização dos componentes cênicos. A trilha sonora também ajuda para a criação dessa atmosfera de tranquilidade, e de rememoração das lembranças que aquele cômodo suscitava. A construção da cena é feita com enquadramentos frontais e quase sempre estáticos. Um a um, eles mostram o cômodo ao fundo e o personagem em primeiro plano. Quando atentamos para esses elementos, nosso objetivo é relacionar a ocorrência desses aspectos da cena ao plano de equivalência da paisagem interior, tais como a introspecção dada principalmente pela recorrência dos planos fechados, os planos frontais e estáticos e principalmente, o destaque a objetos pontuais que colaboram com a ambientalização exterior.

Segundo Pimentel (2010), isso ocorre dado um ritmo específico com as imagens, especificamente mais próximo, que conota certa intimidade com o personagem. Este ritmo bloqueia nossa tendência de passar de um objeto a outro, e opera justamente o contrário: fixa nossa atenção em movimentos internos, onde ocorre a “réplica inversa do procedimento mimético, pois esta só se realiza quando as relações causais exteriores são rompidas em favor de uma comunhão” (PIMENTEL, 2010 p. 100). Ora, é exatamente essa relação que a paisagem enquanto estado de alma adensa aos estudos geográficos uma mudança de ritmo, de escala nas análises sobre paisagem. Quando TS Spivet entra no cômodo, há um descentramento dos aspectos visuais: ele sente cheiros, recorda das lembranças que aquelas sensações o fazem sentir, e extrapola aquele espaço, quando a partir destas sensações imagina outras paisagens. O uso da narração em primeira pessoa e da câmera subjetiva já constrói uma atmosfera mais íntima, pois vemos o filme através dos olhos do personagem, à sua maneira, e como sente as coisas que o cercam. As cores também atuam de forma a acentuar essa atmosfera por causar sensações específicas, melancólica e introspectiva, tornando-se elemento fundamental na cena.



Figura 11: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Interior

Nesta cena há a composição de diversas paisagens que se sobrepõem, bem como sons, memórias e cheiros que compõem a cena em que T.S. recorda calmamente as paisagens que aquele cômodo suscitava. Parado no centro da sala, após passos lentos, o personagem demonstra seu estado de alma em paisagens imaginárias. Era como se tudo ali o fizesse rememorar uma cavalgada de caubóis (último fotograma do quadro acima).

Ao falar dessas paisagens que representam estados interiores, retomamos Fernando Pessoa (1965). O poeta coloca em questão essa relação existente entre o sentir e o pensar. O percurso que T.S. realiza fisicamente e mentalmente pela sala de estar traz à tona recordações, cheiros e gostos, pois o local aguça todos os seus sentidos. Neste ínterim, Lima (2011), amparada também em Fernando Pessoa, ressalta que a paisagem é reconhecidamente um processo de elaboração que passa pelos sentidos e produz uma imagem mental. Desta forma, a paisagem interior poderia tensionar a primazia da visão na experiência de paisagem, e “neste ponto, atingimos o grau máximo de apropriação da imagem cinematográfica [...] ela é a sua imagem, o seu olhar, ou sua memória, e nela estão impressas ostensivamente as operações de sua imaginação” (XAVIER, 2008, p. 121), pois convoca os sentidos e a imaginação para a produção de imagens que representem o estado de alma do personagem.

O filósofo Gilles Deleuze ao falar sobre a raiz da representação, compreende que o processo de reprodução mimética possui tamanha aderência graças à atuação de quatro elementos: a identidade, a analogia, a oposição e a semelhança (DELEUZE, 2006), que participam individualmente ou combinados para o desenvolvimento de formas de mediações sensíveis. Logo, podemos ressaltar a recorrência dos primeiros planos que já indicam certa equivalência com o interior, transferindo nossa atenção para a face do personagem principal. Ao focar nas faces, o primeiro plano realiza o processo de analogia entre o elemento visto e os pensamentos do personagem. De modo mais enfático, não precisamos ver os pensamentos, pois eles estão insinuados na cena dada a presença dos planos mais próximos.

Neste sentido, “há, portanto, uma composição interna do primeiro plano, isto é, um enquadramento, uma decupagem e uma montagem propriamente afetivos” (DELEUZE, 1983, p. 122). O primeiro plano é uma passagem para uma outra dimensão da imagem, esta que não é vista, mas que, dada a linguagem do cinema, ganha

aderência no momento em que representa o interior do personagem. A esse respeito, Deleuze recorre aos escritos do cineasta Carl Dreyer quando este indica o nascimento dos primeiros planos.

Ao suprimir a perspectiva "atmosférica", Dreyer faz triunfar uma perspectiva propriamente temporal ou mesmo espiritual: esmagando a terceira dimensão, ele coloca o espaço de suas dimensões em relação imediata com o afeto, com uma quarta e quinta dimensões, Tempo e Espírito (DELEUZE, 1983, p. 126).

Aqui o filósofo observa que os primeiros planos mudam não só as escalas de representação, mas indicam uma mudança de perspectiva do exterior (objetivo) para o interior (afetivo). Estamos entendendo, portanto, que ao estabelecer uma gramática visual para representar estados de alma, a paisagem interior também recorre numa espécie de espelhamento entre o real e a reprodução, dada pela linguagem cinematográfica. No caso desta análise em específico, destacamos a recorrência dos planos mais próximos quando fala sobre paisagens interiores do personagem, assim como a atenção dada aos elementos cênicos, que colocam em cena o pai de T.S. mesmo o personagem não estando ali presente. Desta maneira, o Cinema utiliza também uma gramática visual quando deseja representar o interior, estabelecendo relação com os aspectos miméticos destacados por Deleuze (2006) como raízes da representação.

Ao pensarmos no plano de equivalência das paisagens interiores, estamos notadamente entendendo-as sob a égide do regime estético representativo. Sobre esse regime, Rancière (2009) considera que ao promover a eleição de uma partilha do sensível (estética e política), este cristaliza as experiências sob uma política, sob uma forma de enunciação que restringe toda possibilidade de multiplicidade à forma enunciativa desta partilha cristalizada.

Segundo Betton (1987), isso só é possível em virtude de um plano preestabelecido de articulação entre a imagem e a representação, dada na própria linguagem figurativa do cinema. O autor, em sua obra *A estética do cinema* (1987)

constrói uma sistematização dos aspectos fundamentais para a estruturação de uma metodologia de análise fílmica, pois, segundo ele, “fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética objetiva, subjetiva ou poética do mundo” (BETTON, 1987, p. 1). Ou seja, antes de mais nada, ele estabelece uma “visão estética”, um meio pelo qual comunica pensamentos e exprime os sentimentos, e a partir dela, somos capturados para o estado de alma do personagem. O primeiro plano captura nossa atenção para uma “visão estética” e a dispõe sob uma relação em que o que vimos exteriormente (a face) nos é alegoria de pensamento que diz sobre o interior do personagem.

Esse movimento indica, portanto, a equivalência entre os planos mais próximos e a ampliação da matéria dramática em cena. O rosto como paisagem exterior nos indica que a composição dramática a que ele representa, dá nota de um movimento de introspecção, onde a profundidade deixa de ser dada pelo enquadramento (como nos planos abertos) para ser apontada pelo interior do personagem.

Nesse íterim, ao estabelecer um plano de equivalência entre o interior e a linguagem do cinema, conseguimos identificar que o regime de representação continua operando pela raiz da analogia, onde o primeiro plano corresponde à relação introspectiva e, sendo assim, a paisagem interior continua permanecendo sob a égide da representação e da cristalização deste regime estético.

Rancièrè (2009) e Deleuze (2006) consideram importante discutir o que consiste o Regime Representativo. Segundo os autores, não basta somente multiplicar as ordens, como se somente isso alargasse o todo: a estrutura de fixação manifesta-se através dos conceitos e, sem que tomemos conhecimento, “entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Dentre as estruturas de fixação, destacadas por Deleuze (2006), ressaltamos a analogia como movimento que anima a representação da paisagem (interior e exterior). Podemos analisar melhor esse projeto de representação por analogia na cena em que T.S. decide se deve viajar. Recorremos à análise cinematográfica, pois é através das analogias das paisagens exteriores que o personagem demonstra suas dúvidas interiores.

Neste momento da narrativa, T.S. está atendendo ao telefonema da Srt^a. Jibsen (subsecretária do instituto Smithsonian), e recebe o convite para receber ao prêmio

de excelência científica em Washington D.C.. Imediatamente após receber o convite, ainda no telefonema, há um corte na sequência e, nesse instante, vemos em grande plano T.S. parado numa espécie de bifurcação, em que as placas, em plano detalhe, indicam que pelo lado direito (no quadro) a planície da verdade e pelo lado esquerdo a montanha das mentiras (tida em imagem como um desvio à estrada retilínea).

Análise das Paisagens Interiores


Cena
Fotogramas de 11'53" a 12'5"
Rancho Coppertop:
TS em dúvida sobre qual
caminho seguir

Câmera
Enquadramento:
1: Grande Plano/Frontal
2: Plano Detalhe/Frontal
3: Primeiro Detalhe/Frontal
4: Primeiro Plano/Frontal

Som
Narração/Diálogo
1- Sem diálogo ou narração
2- Montanha das mentiras
3- Planície da verdade
4- Sem diálogo ou narração

Som
Sonorização
• Trilha sonora: Instrumental
(Suspense).
• Componentes Sônicos:
Chocalho.

Cor
Paleta de cores predominantes na
cena



Quadro Analítico

Ainda ao telefone, vemos por alguns instantes a confusão mental do personagem ao receber a notícia da premiação. Nesta cena, é como se estivéssemos dentro dos pensamentos do personagem, vendo em paisagens exteriores as dúvidas e hesitações internas. A respeito desses aspectos, Aumont (2003) atenta para uma espécie de transposição para imagens mentais no cinema. "A representação da imagem mental [...] têm, então, o estatuto de lembrança, de narrativa relatada ou de percepção onírica [...] é o próprio pensamento da personagem projetado na tela. É sua alma, sua emoção, seus desejos" (AUMONT, 2003, p. 162).

Assim, damos evidência ao movimento das paisagens exteriores sendo utilizadas como alegoria para o interior, pois a relação é entre o exterior objetivo e a confusão mental. É deste modo que a alegoria reafirma essa estética de representação, pois estabelece um objetivo a imagem vista, mesmo que esta não esteja representado na imagem objetivamente. Temos alguns indícios que na análise, demonstram essa equivalência entre a imagem vista e o sentido aglutinado, como, por exemplo, no fotograma 4. Logo após a imagem da bifurcação, da dúvida sobre qual caminho seguir, a câmera corta de um plano aberto para o close. O que vemos novamente é a face do personagem como uma alegoria a seu interior, além disso, sua expressão colabora com a construção de uma atmosfera de dúvida, de incertezas sobre qual decisão tomar; se irá pelo caminho da montanha das mentiras ou da planície da verdade.

Aqui, a linguagem cinematográfica apropria-se da imagem já consolidada da bifurcação para expressar a confusão mental e as dúvidas do personagem. O conjunto da linguagem cinematográfica constrói uma paisagem em que só conseguimos identificar as confusões do personagem, dada a utilização de uma metáfora: a bifurcação. Desta forma, também temos uma gramática que nos ensina a representar as paisagens como estado de alma, e, o cinema, se utiliza dela para conduzir nossas referências pelo filme.



Nesta cena, participamos dos pensamentos confusos do personagem que imagina qual caminho deve percorrer – a planície da verdade ou a montanha da mentira. O que buscamos demonstrar é que mesmo contendo aspectos da tipificação da paisagem exterior, o sentido imediato dado pela imagem da bifurcação nesta cena coloca mais uma dobra sobre esses aspectos exteriores da paisagem. Aqui, tal artefato serve como um recurso construído pela linguagem cinematográfica para marcar um espaço que não diz exatamente da bifurcação física, marcada no chão e disposta nas placas, mas que está a representar sobretudo o interior, o estado de alma.

Os dois caminhos que o personagem pode seguir estão ali, representados por paisagens exteriores que ultrapassam o senso de localização (representado nas placas) e passam a dizer das imagens mentais de T.S. Propriamente vemos representada, através da analogia imagética a confusão do personagem. Dessa forma, os caminhos representados na paisagem aludem aos caminhos que o personagem pode seguir adiante na trama (Viajar ou não para receber o prêmio?).

Outro ponto que destacamos na análise desta cena é o fato de termos elementos naturais ligados a cada escolha (montanha das mentiras e planície da verdade), ao invés de apenas caminho das mentiras e caminho da verdade. Fernando Pessoa (1965), ao falar sobre a paisagem como um estado de alma, considera que há um “duplo fenômeno da percepção”: dois processos que se dobras e assim produzem o sentido desejado, dado pelo exterior e pelo interior. Neste caso em análise é importante reiterarmos que, no duplo fenômeno, “paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo” (PESSOA, 1965, s/p). Desta forma o que se vê - o exterior - aglutina e adensa sentidos para a alegoria interior do estado de alma.

De modo mais claro, o filme não só faz alusão a caminhos da mentira e da verdade para referir-se a quais opções o personagem pode escolher, mas recorre aos elementos naturais (tidos nesta tipificação como paisagem exterior) para adensar sentidos referentes a um caminho mais sinuoso, tortuoso, de maior esforço, subidas e descidas, que seria a montanha das mentiras e noutro polo, um caminho mais retilíneo, fácil e sem grandes desafios, representado pela planície da verdade.

Outro fator de destaque nesta análise é a utilização do plural e do singular evidenciados nas placas. A narrativa faz referência ao caminho das mentiras tomando o plural como quantificador; em outras palavras, o caminho mais sinuoso, de subidas e descidas, de incertezas, é denominado de montanha das mentiras, enquanto a placa oposta, a verdade, é escrita no singular - não há verdades - e sim uma única possibilidade. Desta forma, ao optar por não seguir no caminho das mentiras, o personagem estaria percorrendo a verdade, que por sua vez não é uma opção dentro de possibilidades verdadeiras, é um caminho reto e único para a planície da verdade.

Ainda neste íterim, o último fotograma marca mais incisivamente essa alegoria do exterior para representar o interior quando enquadra em primeiro plano a face do personagem. No centro do quadro a expressão do personagem em detalhe corresponde “a uma invasão do campo da consciência, uma tensão mental considerável (...) sugere, portanto, uma forte tensão mental do personagem: são assim os planos faciais dolorosos (...)” (MARTIN, 2013, p. 42-43). Para Martin, é a montagem que narra estruturalmente e intencionalmente uma composição dramática, “ela não é um fim, mas um meio com objetivo de expressar por si só, e pela colisão de duas imagens, uma emoção ou ideia” (MARTIN, 2013, p. 31). Desta forma, os elementos em cena representam ideias e determinados significados na narrativa. Nesse propósito, a bifurcação é uma montagem de contexto, e sua função é contextualizar o interior do personagem no momento em que ele recebe a notícia. Deste modo, “tudo o que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece através da reflexão” (MARTIN, 2013, p. 103). Assim, a paisagem exterior - a bifurcação - é um fundo para o terreno da ação, que nesta cena é psicológico

Nesta cena, o primeiro fotograma poderia, a princípio, indicar uma paisagem exterior (somente). Isso porque podemos identificar alguns elementos como Distanciamento, Planos abertos, elementos naturais (montanha), dentre outros que indicam equivalência com o exterior. Contudo, a cena opera uma interrupção na cronologia da ação (atender ao telefone), que nesse instante emprega certa carga dramática àquela ação corriqueira. Não estamos apenas frente a uma bifurcação, pois esta é mais do que pura localização. Trata-se, sobretudo, de um sentimento análogo que exprime o ponto de vista do personagem frente a indecisão de sua viagem.

Análise das Paisagens Interiores

Cena

- 1 Rancho Coppertop
- 2 Rancho Coppertop
- 3 Rancho Coppertop
- 4 Instituto Smithsonian
- 5 Rancho Coppertop
- 6 Rancho Coppertop

Câmera

Enquadramento:

- 1: Grande Plano
Contra-Plongée
- 2: Plano Médio
Frontal
- 3: Plano Médio
Contra-Plongée
- 4: Primeiro Plano
Frontal
- 5: Grande Plano
Frontal
- 6: Primeiro Plano
Plongée

Cor

Paleta de cores
predominantes nas cenas



Quadro Analítico

Diferente das outras análises, que eram compostas por poucas cenas (1 ou 2 no máximo), esta tem o objetivo de demonstrar a paisagem interior do filme. Por isso, começamos a análise (1º fotograma) no Oeste e terminamos quando T.S. já está na premiação (no Leste) e recorda o rancho.

Nos fotogramas 1 e 2 o personagem já havia narrado grande parte das exterioridades do rancho, apresentado sua família, o tráfego de comboios do trem, dentre outros aspectos de ambientalização. Até este momento, vimos o celeiro somente por fora, compondo objetos do rancho (principalmente através dos grandes planos). Quando T.S. narra a morte de seu irmão Layton (fotograma 1, 2 e 3), o movimento de enquadramento passa gradativamente do exterior do celeiro para seu interior, e, pela primeira vez vemos a imagem pela perspectiva de dentro. O dispositivo que aciona essa mudança é precisamente o momento em que o tiro, que matou Layton é disparado.

Na mudança dos fotogramas 1 e 2 para o fotograma 3, entendemos melhor essa discussão de movimento do exterior para o interior. No fotograma 1 e 2, o plano de equivalência entre a paisagem e o cinema formaliza sob a perspectiva do exterior, dada principalmente pela recorrência dos planos maiores, pela luminosidade solar, pela presença de elementos naturais, a recorrência da cor verde (ligada à natureza), os cavalos pastando na grama, dentre outros que os liga aos aspectos tipificados nas paisagens exteriores. No fotograma 3, a própria composição cênica colabora com essa mudança de perspectiva (do exterior para o interior). A luminosidade é menos incidente, o enquadramento foca no carrinho de Layton, usado tantas vezes para as brincadeiras dos irmãos, além de outros objetos que denotam certa ligação sensível com o personagem, como o balde verde (no canto inferior esquerdo) que está presente na cena em que T.S. descasca o milho com Grace e também quando Tapioca (o cachorro da família), inconformado após a morte de Layton, morde a borda de metal do balde.

Como num movimento de enunciação, esta cena anuncia uma mudança dramática nas imagens do filme. Se outrora tínhamos maior recorrência das paisagens que representavam o exterior (OESTE), a partir de agora (TRAVESSIA E LESTE), a narrativa percorre o estado de alma do personagem. Por isso, neste quadro analítico, seguimos justamente pela paisagem interior do filme, dado pelo processo de 'cura' do personagem principal. Com fotogramas 4, 5 e 6 demonstramos o processo de entendimento do que havia acontecido no dia da morte de seu irmão. Com a voz embargada por um choro contido, o menino desabafa sobre a morte de Layton no discurso da premiação (em Washington D. C. – fotograma 4). Nesse instante, em flashes, vemos as lembranças que T.S. tinha do dia do acidente (fotograma 5 e 6).



Figura 13: Quadro de Análise da Paisagem - Representação Interior

Outro elemento importante para a passagem das paisagens exteriores (fotograma 1 e 2) para o estado de alma (fotograma 3) é dado pelo som. Na cena em que T.S. narra a morte de Layton, vemos o celeiro ao fundo da cena com dois cavalos pouco mais à frente. O som é dado principalmente pela narração de T.S. lembrando-se de como tudo aconteceu. Junto a ela, há também o guizo do canto de um grilo, que perdura até o instante do disparo do tiro. Imediatamente os cavalos relinham, saem do enquadramento (que permanece estático) e conservar-se apenas a narração do protagonista.

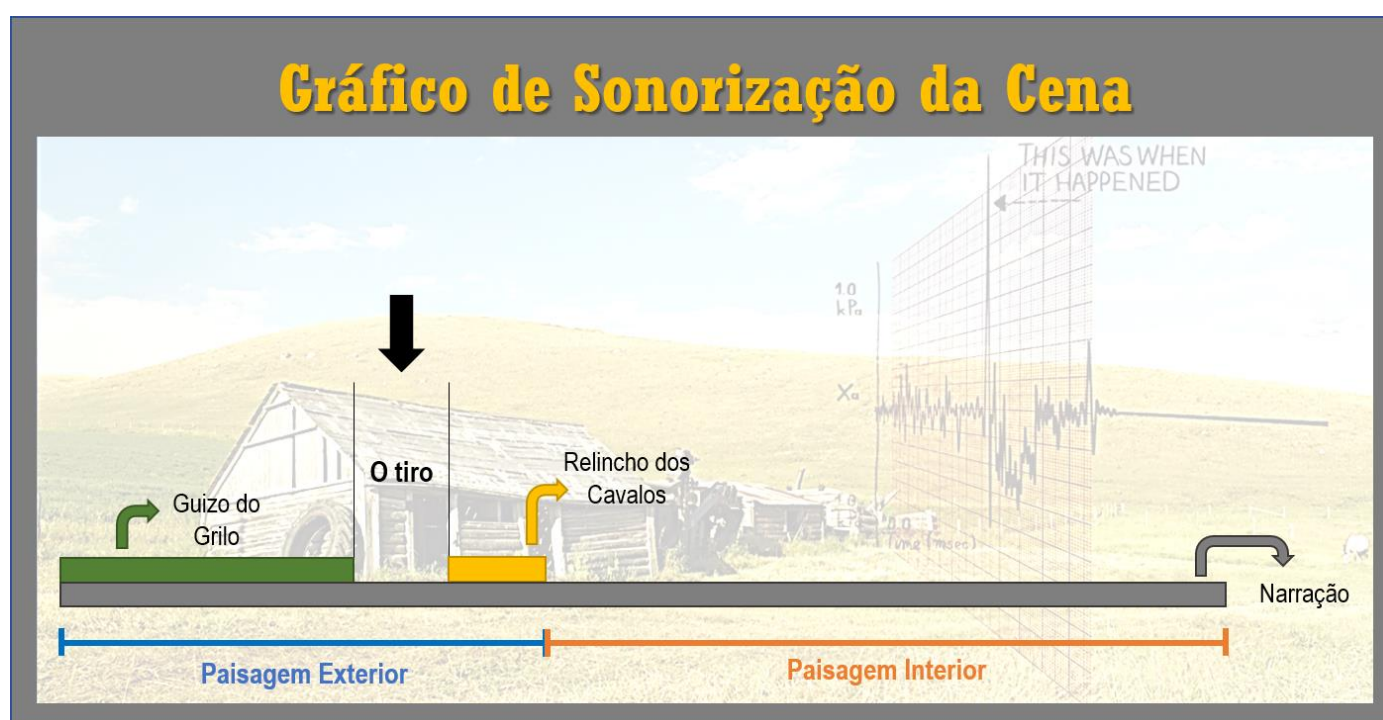


Figura 14: Gráfico de Sonorização da Cena em que T.S. narra a morte de Layton

Neste ínterim, após o tiro, não só os elementos da imagem são modificados (planos, enquadramentos, luminosidade, elementos cênicos), como o som também ajuda a sinalizar tal mudança. No quadro de sonorização da cena vemos, no momento do tiro, que os ruídos de elementos da natureza (grilo, relincho do cavalo - equivalentes a paisagem exterior) são abruptamente interrompidos, e, à medida em a imagem mostra o interior do celeiro, temos somente a voz da narração de T.S. O estudioso em cinema, Marcel Martin (2013) contribui para nossa análise, quando aponta a recorrência do uso dos sons para ajudar na significação de uma imagem do

cinema. O autor considera que não precisamos ver uma cena para entender que algo aconteceu, pois existem outros mecanismos utilizados pelo cinema como indícios de que aquele fato ocorreu. Martin chama esse momento dramático não visto de: imagens implícitas.

No mesmo caminho, Milton Jose de Almeida considera que esses momentos de significação atuam na narrativa através dos intervalos significativos. Para o autor, “é necessário que eu imagine também o que não vejo entre os quadros para perceber, num processo concomitante, inseparável, a história que vejo ser contada, e, portanto, entendê-la” (ALMEIDA, 1999, p. 34). Aqui, a significação é dada pelos outros elementos da cena que nos reportam a morte do menino. Com um enquadramento estático vemos apenas um clarão vindo do interior do celeiro junto ao som do tiro e já conseguimos associar a imagem e o som ao seu significado.

No decorrer desta cena (fotogramas 1, 2 e 3 - Figura 13), temos a presença atuante dos dois tipos de ruídos descritos por Marcel Martin, quando investiga as possibilidades de significação advindas da sonorização no cinema. O autor afirma que seria um erro pensar no som como uma dimensão suplementar, principalmente baseado na perspectiva de que o cinema falado mudou drasticamente a estética dos filmes (MARTIN, 2013). Deste modo, o autor não compreende o som como um elemento coadjuvante, e sim adensa contribuições sistêmicas sobre este nos meios de expressão.

Ao desenvolver essa teoria, Martin classifica os ruídos em naturais e humanos. Os naturais são considerados como aqueles advindos ou referentes aos “fenômenos sonoros que percebemos na natureza virgem (ruídos do vento, do trovão, da chuva, das ondas, da água corrente, gritos de animais, cantos de pássaros, etc.) (MARTIN, 2013, p. 129). Já os ruídos classificados como humano, são subdivididos em três tipos: elementos “*mecânicos* (máquinas, carros, locomotivas [...])” (MARTIN, 2013, p. 129); as *palavras-ruído* que são oriundas da narração, do som das palavras, e finalmente, a *música-ruído*: que diz respeito a um fundo sonoro musical que pode ter um valor simbólico na narrativa (MARTIN, 2013).

Na sequência analisada temos a presença atuante dos dois tipos de ruídos (humanos e naturais) que nos ajudam a refletir sobre as paisagens representadas nas imagens do cinema. No instante em que escutamos o disparo que acidentalmente

matou Layton estamos diante de um ruído mecânico, que significa a cena de tal forma que mesmo não vendo em imagens a morte do personagem, já completamos os quadros a partir do ruído. Merleau-Ponty, argumenta a esse respeito que “existe, assim, uma autêntica métrica cinematográfica, cuja necessidade é muito precisa e imperiosa [...] existe um ritmo de som, assim como o de imagem” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 111-112).

Ainda sob a narração de T.S., tido na classificação de Martin como Palavra-Ruído, o enquadramento está estático: vemos o celeiro e dois cavalos à frente. Imediatamente após o disparo, os cavalos relincham (ruído natural) e saem do enquadramento da cena, sublinhando o acidente ocorrido. Desta forma, “não resta dúvida de que o som nem sempre é um simples complemento da imagem e que a montagem permite empregos mais audaciosos” (MARTIN, 2013, p.130).

Enquanto T.S. narra a morte de seu irmão, não temos nenhuma movimentação de câmera. Era como se esta representasse a imobilidade do personagem frente ao ocorrido. Lentamente, T.S. descreve o momento do acidente (que já havia ocorrido há mais de um ano):

T.S. Spivet

Mas Layton morreu no ano passado, de um tiro acidental no celeiro. Não sei o que aconteceu. Eu estava lá também. Avaliando tiros. Ninguém falou sobre o assunto. Ninguém.

(Uma Viagem Extraordinária, 2013).

Numa sequência de três cortes sem movimentação de câmera, T.S. narra a cena da morte de seu irmão, ainda com a voz embargada como de quem tenta entender o fato. A câmera auxilia nessa construção das paisagens interiores do personagem, pois é uma câmera subjetiva, que encarna o próprio personagem para contar a história sob seu ponto de vista. Imediatamente após o disparo, temos pela primeira vez a imagem do interior do celeiro (fotograma 3 – Figura 13). Contando a partir de uma sequência de *flashes*, o menino apresenta pela primeira vez seu interior, guardado, empoeirado e não remexido nesse primeiro ano. Imagem e narração

possuem aderência, num movimento em que a paisagem exterior representa o interior do personagem.

Fernando Pessoa (1999) articula em suas poesias a teoria das paisagens metaforizando o interior. Afirma que seria necessário permear nosso interior de representações da ordem da visualidade. Isso porque temos a necessidade de representar nosso estado de alma, memórias e imaginações através das paisagens. Pessoa (1999) ressalta que essa articulação exterior-interior é metaforicamente personificada em imagens, pois a paisagem deixa de ser somente um conceito da teoria da visualidade para dizer sobre transformações corpóreas e psíquicas, sendo assim, “certa era dizer que um estado da alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão somente a verdade de uma metáfora” (PESSOA, 1999, p. 103).

Ainda sob essa análise do processo de compreensão sobre a morte de Layton, temos a viagem de T.S. A Travessia foi um momento de introspecção, isolamento e dúvida do personagem. Na chegada ao Leste, T.S. está prestes a discursar para uma plateia de doutores e cientistas do Instituto Smithsonian, e finalmente ele diz:

T.S. Spivet

Me chamo T.S. Spivet. Tenho 10 anos e estou no 6º ano. Alguém aqui teria menos do que um doutorado em ciências?

Ninguém?

Provavelmente, nada tenho a lhes ensinar esta noite
(Uma Viagem Extraordinária, 2013).

Através desse diálogo, T.S. já ressalta que não tem o intuito de ensinar nada àquelas pessoas; afirma que está muito honrado e agradecido por aquela premiação e desabafa pela primeira vez o que realmente lhe aflige e que deveria ser “curado” (fotogramas 4, 5 e 6 - Figura 13). Neste sentido, fica mais claro a partir da análise, que o estado de alma do personagem tinha que ser transposto naquele discurso: aquilo que estava guardado desde o evento no celeiro precisava ser dito por alguém, e T.S. continua o discurso:

T.S. Spivet

Meu irmão morreu este ano. Atirou em si mesmo em um celeiro. Ninguém disse: "Layton atirou em si próprio no celeiro".

Ninguém.

Layton e eu, sempre fomos muito diferentes. Eu fazia experimentos científicos, e ele atirava em latas e coities com o rifle dele. Assim, tive a ideia de estudar a onda sonora das detonações para brincarmos juntos.

Ele atirava e eu recolhia os dados

Então, um dos rifles dele travou. Eu fiquei segurando o cabo para ajudá-lo nem encostei no gatilho, e houve a explosão.

Layton foi projetado do outro lado do celeiro

O sangue..

Escorria sobre o feno

E lá estava ele, mas não era mais meu irmão

Eu estava só.

(Uma Viagem Extraordinária, 2013).

Com efeito, é uma relação de presença e ausência, em que o que está no campo é significado pelo que está no extracampo. Vemos isso a partir da narração: a medida que T.S. discursa e vai caracterizando o ocorrido para a plateia, que o assiste atentamente, vamos entendendo que mais do que um prêmio, aquele momento ressalta a paisagem interior do protagonista. Sem que tivéssemos visto qualquer imagem, conseguimos significar a paisagem interior do protagonista através do que estava no extracampo. A despeito, disso Marcel Martin (2013) atenta para o princípio da elipse. Considera que o cinema possui formas de significação que não necessariamente estão no campo (do espectador ou dos outros personagens da trama). É como num jogo de presença e ausência: o que o que é mostrado já nos adverte sobre o que não está nas imagens.

Segundo o autor, esse princípio é realizado pela capacidade que o cinema tem de sugerir acontecimentos que não estão na visualidade da cena, mas que marcam, significativamente, a narrativa, dando o tom do ocorrido através de elipses de som, de conteúdo ou de estrutura. Essa “tal capacidade de evocação em meias-palavras é um dos segredos do espantoso poder de sugestão do cinema” (MARTIN, 2013, p. 84).

Estas podem, sobretudo, apontar para a coexistência de dois tempos na mesma cena. Quando T.S. narra a morte de Layton no celeiro, indica que o fato já havia ocorrido há um ano, mas utiliza de suas lembranças (imagens) para rememorar o passado através da narração (no presente). Há ali, a existência presente (da ordem do discurso) e a lembrança passada (da ordem da memória e representada em imagens) que, juntas, constroem paisagens exteriores e que nos projetam para entender as paisagens interiores do personagem.

Por isso,

A experiência cinematográfica mostra que a unidade do espaço é uma ficção em nossa cabeça. E o princípio de causalidade deixa de nos aparecer como algo inerente à natureza. O cinema é uma reeducação pelo absurdo (...) Para tal, ele deve seguir a inteligência do próprio cinema, dessa máquina de sonhos, que nos demonstra a relatividade de tudo e a equivalência das várias formas possíveis (XAVIER, 2008, p. 110).

Nesta perspectiva apresentada por Xavier, o cinema é também produtor de ritmos, onde a paisagem da visualidade (exterior) é provocação para que possamos

[...] elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e da expressão do “estado de alma” nas paisagens cinematográficas (XAVIER, 2008, p. 103-104).

Deste modo, elevar nossas concepções pictóricas na compreensão da paisagem dada pelas imagens do cinema parte de um princípio que reconhece na

imagem camadas mais profundas, que dão espessura às cenas. Estas podem apontar para a coexistência de dois tempos na mesma cena. Tal como nesta cena do discurso de T.S., em que ele se apresenta, agradece a premiação e discursa exatamente sobre seu estado de alma. Ninguém precisa conhecer necessariamente o rancho e a história, ou ter vivenciado pelo momento dramático da Travessia, para entender que aquilo precisava de algum modo ser dito para que pudesse ser superado. A elipse introduz em cena aspectos que estão no extracampo, mas que de forma significativa compõem o entendimento daquele momento narrativo.

É aqui que compreendemos que o movimento da trama, dividido em três composições, Oeste, Travessia e Leste, fazem parte de uma grande paisagem interior, como uma grande cena que denota aspectos do estado de alma do personagem. Primeiramente, no Oeste, T.S. é um menino alegre, feliz, mas que percebe que seus experimentos científicos precisam ser conhecidos, publicados para que seus estudos possam ser partilhados. Nessa composição, o estado de alma do personagem sofre um grande abalo, que foi a perda de seu irmão. A partir desse momento, as paisagens começam a ser mais introspectivas, mas reflexivas e discorrem sobre uma tristeza profunda de T.S.

É na Travessia que entendemos essa mudança, onde há o momento da viagem do personagem, e onde a estética da narrativa altera completamente a relação entre a luminosidade das cenas e a representação do interior. A viagem, “portanto, é uma mistura de sentidos, por isso, é ali que se encontra a maior força simbólica do filme” (QUEIROZ FILHO, 2009, p. 49). A força simbólica, sobre a qual o autor argumenta é dada pelo momento de introspecção, de um olhar que mira para os aspectos do interior, já que a viagem não é somente uma força de distanciamento ou de ligação física entre o destino e a chegada, por diversas vezes, ela representa a reaproximação do indivíduo com sua própria vida.

Nesse íterim, Ana Luiza Romanielo (2013) analisa o papel do deslocamento extensivo (do percurso físico) para denotar certa ligação às intensidades do personagem. Segundo a autora, no cinema de estrada, “o conceito de viagem transpõe a simples ação de deslocamento, na medida em que significa uma transformação do viajante a partir de novas experiências e olhares” (ROMANIELO, 2013, p. 13). Desse modo, a viagem ultrapassa o sentido de ligação, ou a objetividade

da partida-chegada ela é um momento de transformações em que o viajante descobre ao mesmo tempo novas experiências exteriores (do percurso) e também mudanças em seu interior.

É possível afirmar que através da representação da estrada, com seus diversos encontros no percurso, imprevistos e desafios os *Road movies* propõem uma releitura das narrativas de viagens e demonstram, utilizando recursos realistas, como uma viagem pode iniciar um processo de transformação do sujeito. (ROMANIELO, 2013, p. 17)

É a partir dessas transformações, dadas pelos movimentos de distanciamento (da família e do Rancho Coppertop) e da aproximação (de si e de seus sentimentos) que entendemos a viagem do personagem principal como algo que ultrapassa não só as fronteiras físicas, mas se constitui como o momento de transformações interiores. Na Travessia, o estado de alma se torna solitário, confinado sobre si e seus pensamentos. T.S. realiza uma viagem exterior (extensiva) e outra interior (intensiva), que dá nota de uma tentativa de entendimento e de reflexão sobre o ocorrido no acidente.

A viagem, nesta discussão, é um recurso utilizado pela linguagem cinematográfica, a fim de denotar certo momento de transição, de reflexão e superação das coisas ruins já vividas. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant avaliam que “a viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 952). Admitem que a viagem possui uma significação que decorre de uma nova forma de pensar, dada pela reaproximação das tensões interiores, capaz de lançar um olhar para si mesmo.

A esse respeito, o autor Octávio Ianni (2000), interessado em discutir o papel da viagem no estudo das ciências sociais, considera que além de possuir uma dimensão exterior e outra interior, na viagem, o viajante se torna protagonista do movimento. É portanto, uma espécie de auto conhecimento, de negociação interna, de crises, alteridades e de ressonâncias; em outras palavras, é justamente no movimento de distanciamento e de reaproximação, que este transforma seu interior.

Dessa forma, o autor admite que o movimento externo de distanciamento colabora com um outro de reaproximação interior, onde, “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa” (IANNI, 2000, p. 31).

Acrescido a essa atmosfera de mudanças, ainda devemos ressaltar que T.S. inicia sua travessia subindo clandestinamente em um trem que passava por Montana e seguia para Chicago. Escondido em um *trailer* (transportado sob um dos vagões do trem), o menino passa por inúmeros momentos de perturbação interior. Aqui, “o trem simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida. [...] Essa imagem vem quase sempre acompanhada de sentimentos de impotência, insegurança e inferioridade.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 897). Muito mais do que deslocar-se de um local para outro, a viagem de trem simboliza um momento intensivo que acompanha a travessia extensiva e intensiva do personagem.

Nesta discussão, retomamos Fernando Pessoa (1977), ao citarmos um trecho do poema *Passagem das Horas*: “Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei... Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos... Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti, porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir” (PESSOA, 1977, p. 129). O poeta alude a uma certa incapacidade de sentir todas as perturbações de uma viagem, assim como sobre as múltiplas ressonâncias que sentimos e que ultrapassam os lugares por onde estivemos e as paisagens a que vimos.

Pessoa (1977) nos ajuda a refletir sobre a viagem como uma experiência que ultrapassa os lugares por onde se passa na travessia - a viagem como uma união de encontros potenciais com o passado. Assim, não estamos dizendo de uma viagem que mira necessariamente o futuro, mas que se realiza nesse projeto do entre: entre o futuro e o passado, ambos participando dos conflitos internos e “funcionando como motivadores iniciáticos” (ROMANIELO, 2013, p. 19).

Partindo dessas discussões sobre a viagem, consideramos importante destacar a relação entre a viagem e o processo de “cura” das angústias do protagonista ao analisarmos o papel da bagagem na narrativa. Ainda na primeira composição dramática do filme, o Oeste, T.S. decide viajar e emprega certo tempo

em arrumar sua bagagem. Meticulosamente, coloca seus cadernos, um higrômetro, um barômetro, um termômetro, acrescenta também um telescópio, uma lanterna, trena, seu esqueleto de pássaro e alguns poucos alimentos. Antes de seguir viagem, T.S. ainda faz uma pausa no escritório de sua mãe e apanha seu diário. Nesse momento da narrativa, entendemos que essa bagagem não era um amontoado de roupas úteis para a premiação ou para a própria viagem. Ao contrário, a bagagem continha, em sua maioria, elementos fundamentais para o personagem: eram elementos essenciais para garantir certa segurança emocional.

Ao chegar ao Leste, T.S. imediatamente se vê forçado a deixar sua enorme bagagem. Desce do trem e esconde a mala numa central elétrica localizada ao lado da linha férrea e segue sem nada que o pudesse remeter ao rancho ou àquela viagem. Ressaltamos que a bagagem não fora utilizada na travessia, apenas o diário de sua mãe foi alvo de sua curiosidade. Esse movimento de olhar para si e deixar de lado sua bagagem é muito significativo:

as bagagens são consideradas pelo sonhador, certa ou erradamente, como portadoras de todos os objetos que lhe são indispensáveis. Representam então, psicologicamente, nossos bens materiais, nossas possibilidades, nossos sinais externos de riqueza, bem como todo um conjunto de elementos que nos parecem indispensáveis: forças, capacidades, instintos, hábitos, ligações, proteção etc. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 898)

É assim que entendemos gradativamente o processo de cura e libertação da culpa que o protagonista carrega. O que mais chama atenção nesse ritmo, é que a cada elemento adicionado (viagem, trem, abandono da bagagem), vamos compreendendo como as paisagens interiores do personagem vão se modificando, até que, em seu discurso da premiação, temos uma espécie de desabafo, libertação de tudo aquilo que estava reprimido e o oprimindo. Identificamos aqui o plano de equivalência, a gramática utilizada pelo cinema para representar paisagens como estado de alma, sendo esta composta por elementos que dão sentido ao entendimento da cena e da história. O cinema, através de diversos elementos já discutidos, utiliza-se também de uma estética coerente com a paisagem quando esta

representa um estado de alma. Isso é o que nos confere a capacidade de assimilação do conteúdo pela forma. Ou seja, condicionados à relação forma-função, utilizamos de um conjunto nocional, denominado nesta pesquisa de equivalências, também quando tratamos de paisagens interiores

O filósofo Gilles Deleuze nos ajuda a compreender essa relação representativa das paisagens – exterior e interior - quando argumenta sobre o princípio estabilizado da representação. Deleuze considera que mesmo alterando alguns elementos do regime de representação, não somos capazes de escapar da raiz identitária, que captura as possibilidades de diferenciação do modelo. Entende que essa ambivalência (interior e exterior), constrói cada um à sua maneira, estruturas que não escapam da representação, mas atualizam formas estabelecidas de ver o mundo. “É vã a pretensão de que uma lista de categorias possa ser em princípio aberta; de fato, ela pode ser, mas não em princípio, pois as categorias pertencem ao mundo da representação.” (DELEUZE, 2006, p. 393). A representação é, em princípio, negativa pela limitação de possíveis; por utilizar-se de formas e funções estabelecidas, impedindo que “o conceito se especifique e se diferencie em função da multiplicidade que ela subsume” (DELEUZE, 2006, p. 392)

Essa dependência da forma ao conteúdo é novamente representada no filme quando vislumbramos a possibilidade de fixar uma identidade ao Sr. Tecumseh Elijah Spivet, e a Dr^a Clair (pai e mãe de T.S. Spivet respectivamente). Ao analisarmos atentamente a trama, entendemos que ela é construída justamente de forma a evidenciar certas ambivalências. Isso fica mais evidente quando destacamos as cenas em que estão o pai e a mãe de T.S.

Propriamente, o que nos interessa, ao analisarmos os personagens, não é o sujeito e suas ações, mas sim, entendermos que os personagens são alegorias para discutir questões estabelecidas da paisagem. Ou seja, os personagens, o filme, o cinema atualizam uma imaginação espacial, e é isso o que nos interessa entender.

Além do conjunto de processos como planos, ângulos e movimento de câmera, que foram apresentados até agora (de modo a discutir como o filme se utiliza desses para representar as paisagens), outro aspecto nos chama atenção quando o analisamos - as cores. Já nas primeiras imagens do filme identificamos a recorrência e a predominância das cores verde, vermelho e marrom. Essas cores são utilizadas

neste filme como mais um recurso para representar a paisagem como estado de alma do personagem T.S. Spivet.

Oriunda de um debate recente no campo de análise fílmica, a investigação pelas cores ganhou nos últimos quinze anos, trabalhos substanciais, que levaram em consideração aspectos como horizontes “formativistas (Jacques Aumont, Raphaëlle de Beaugard), à historiografia do cinema (Richard Misek), às pesquisas que se aproximam dos estudos culturais (Brian Price, Sarah Street, Wendy Everett) ou ainda à tecnologia cinematográfica (Scott Higgins)” (HÉRCULES, 2012, p. 1310). A autora Laura Carvalho Hércules desenvolve sua pesquisa a respeito da importância da configuração cromática no cinema, tendo como principal campo analítico, o cinema europeu.

A autora baseia-se no conceito de “atitude cromofílica”, desenvolvido por David Batchelor no livro *Cromofobia* (2007). Segundo a autora, o conceito de Batchelor compreende a cor como um elemento determinante na construção narrativa fílmica, e não apenas como coadjuvante no processo analítico. “A cor, por sua amplitude de articulação com elementos fílmicos e extrafílmicos, passa além de uma orientação de leitura das imagens. Ela cria significados, sensações ou estados emocionais” (HERCULES, 2012, p. 1310). Esses estudos corroboram o adensamento das perspectivas de análise que recorrem a relevância das cores para uma compreensão mais refinada.

O artista plástico Batchelor ressalta que, mesmo sendo amplamente presente nas artes, a cor no cinema possui uma dimensão ainda muito preliminar nas análises, dada certa resistência em estabelecer um vínculo entre a representação cromática e a enunciação cultural. Nessa perspectiva, a cor se anuncia como um projeto estético, que diz sobre uma determinada maneira de observar e de representar o que é visto através das imagens. Deste modo, a inserção das cores no cinema moderno, também coaduna com o plano de equivalência entre o visível (tido como o real ou a realidade) com os horizontes narrativos, formalizando uma determinada pedagogia entre as formas visuais e a representação destas pelo cinema.

Ainda sobre a relevância das cores na análise fílmica, Marcel Martin (2013) argumenta que elas ganharam maior autonomia somente quando deixaram de ser entendidas necessariamente como uma representação realista (conforme a

realidade), para “ser utilizada antes de tudo em função dos *valores* e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades” (MARTIN, 2013, p. 75). Só a partir disso, a cor passou a ser entendida como um fator determinante tanto para a composição dramática objetivada pelo cineasta, quanto na análise filmica como mais um integrante potencial da narração. Deste modo, “não apenas a sua presença, mas até mesmo a ausência da cor, em determinados momentos, se mostra como uma ferramenta poderosa na construção da narrativa” (ABREU; ANDRADE, 2016, p. 4).

De modo mais objetivo, entendemos a presença atuante da cor na análise do filme *Uma Viagem Extraordinária*, como no início do filme, quando o personagem começa a apresentar o rancho. A paleta de cores apresenta uma atmosfera mais vívida, de contrastes mais claros e o brilho ensolarado. Gradativamente, à medida que o movimento da narrativa é mais interior, a paleta de cores escurece para dizer de um universo mais melancólico e introspectivo.

A partir desse horizonte, julgamos ser necessário nos debruçarmos um pouco mais na análise das cores que são mais recorrentes narrativa: vermelho, verde e marrom.

Logo nas primeiras cenas alguns elementos cênicos marcam o contraste entre o verde e o vermelho. Podemos citar a casa em que a família Spivet mora, o estábulo, a caminhonete, o carro abandonado, um moinho de vento, dentre outros. Os tons esverdeados aparecem com maior recorrência nos elementos tidos como ligados a natureza do que nos objetos cênicos, não fosse pelo telhado da casa, ao qual também é atribuída esta cor. Geralmente, a cor verde está associada aos grandes pastos e as montanhas, passando de verde intenso a quase amarelo quando os raios de sol chegam ao chão.

O marrom também muito presente em toda a narrativa, e aparece nas primeiras cenas em objetos pontuais, algumas máquinas, o celeiro, a ponte, dentre outros que compõem a cena.



Nos primeiros minutos do filme, as cores estão majoritariamente associadas a paisagens exteriores. O conjunto de fotogramas acima nos permite verificar que as imagens, inclusive, se utilizam de planos maiores, ângulos plongée e contra-plongée, que notadamente ampliam ou centram nossa atenção nesses aspectos supracitados, oscilando entre essa paleta de cores verde, vermelho e marrom.

Aos poucos, a narração de T.S. começa a ficar mais íntima, se afastando das paisagens exteriores e focando nos personagens e no interior da casa dos Spivet, associando em grande medida, as cores à alguns personagens. Vale ressaltar que o filme é narrado em primeira pessoa (discurso indireto livre). Segundo Aumont (2003), o uso desse discurso pela cinematografia aumenta a sensação de proximidade de algum personagem com o que está sendo narrado, “o autor coloca na boca de uma personagem seus próprios pensamentos e experiências” (AUMONT, 2003, p. 167).

Tomando a ressalva de Aumont (2003) sobre o discurso indireto livre,

entendemos que esse modo de narração nos sugere que a configuração estética das cenas reflete a maneira como T.S. vê o rancho e sua família. É através da mirada deste personagem que tomamos contato com a narrativa, e isso nos faz perceber que, ao associar determinada cor a um personagem, a narrativa nos apresenta características de como o próprio T.S. pensa suas relações com os outros personagens. Se tomarmos essa premissa, compreenderemos então que as cores indicam como o próprio protagonista atribui uma cor a determinado integrante da família segundo suas próprias relações.

A atmosfera que cerca a cena quando a personagem da Dra^a Clair está em evidência ostenta principalmente a coloração esverdeada, lembrando que a cor verde “está condicionada ao filme como um código que representa” (HERCULES, 2012, p. 1315) a mãe do protagonista.





Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2006), o verde conota certa sobriedade, pois está ligado à “mãe” natureza, à segurança, a um certo grau de nostalgia. “Situado entre o azul e o amarelo, o verde é o resultado de suas interferências cromáticas. Mas entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias” (CHAVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 938). O autor já nos apresenta pistas de uma certa interatividade entre o verde e o vermelho. Ainda sob essa discussão, ressalta que o verde está ligado aos aspectos femininos, enquanto o calor

do fogo (o vermelho-marrom) é a energia masculina que complementa a relação feminino-masculino.

Analisando atentamente as imagens do filme, entendemos que a maneira como T.S. apresenta o Sr. Tecumseh Elijah Spivet, seu pai, já confere aderência a esse apontamento cromático. De modo semelhante ao que ocorre quando o personagem fala de sua mãe, nas imagens que evidenciam o “pai” predominam as cores vermelho e marrom, como mostram os fotogramas selecionados a seguir.





Os tons que variam entre o marrom e o vermelho são destacados pelo dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006) como cores masculinas, que conotam empoderamento, força e brutalidade. “O vermelho é a cor da batalha” (p. 946), mas quando permeado pelo marrom, ele escurece assumindo um bordô, encontrado em tons amadeirados e simbolizando certa rusticidade e aconchego. Se observarmos os fotogramas em que a figura do pai assume a centralidade das cenas, veremos que a paleta de cores varia entre o marrom e o vermelho, aderindo significativamente à maneira como T.S. percebe o pai.

T.S. Spivet

Meu pai, o Sr. Tecumseh Elijah Spivet, havia nascido 100 anos tarde demais. Ele possuía a alma, a estatura e a mentalidade de um caubói. Para ele, falar era uma tarefa doméstica tão chata quanto colocar ferraduras em um cavalo.

(Uma Viagem Extraordinária, 2013).

T.S. destaca, através do discurso e das imagens, como percebe os membros de sua família. Em outras cenas, o menino ainda marca uma certa polaridade entre o pai e a mãe, entre verde e vermelho:



T.S. Spivet

É um mistério como meus pais se apaixonaram um pelo outro, eles eram como o dia e a noite.

(Uma Viagem Extraordinária, 2013).

Entendemos que tal ambivalência permanece pontuada em todo o filme, e as cores constituem mais uma forma de ressaltar essa relação antagônica, mas, ao mesmo tempo, complementar. É através da noção apresentada pelos autores Chevalier e Gheerbrant (2006) que conseguimos entender que não só as cores estabelecem essa interferência, mas também as relações entre os personagens. Os autores ressaltam que o verde e o vermelho são cores complementares, ou seja, elas são as cores que apresentam maior contraste entre si, porém, apesar dessa oposição, elas são utilizadas no filme sempre justapostas. Logo nos primeiros minutos do filme, T.S. apresenta características dos dois personagens: a mãe, uma cientista, entomóloga, pesquisadora de insetos, o pai, um homem do campo, bronco, de pouca

fala. A princípio, marido e mulher possuem uma relação bem contrastante, porém, quando relacionados, se somam e evidenciam mais as características um do outro, acentuam seus traços, suas naturezas e peculiaridades.

Duas cenas evidenciam bem tal caracterização que o filme faz desses dois personagens com as cores, pois se passam num mesmo ambiente - a mesa da cozinha. A primeira cena (fotograma 7) se passa num almoço, quando estão todos à mesa e Gracie questiona o museu do caubói do pai de T.S, deixando o personagem furioso. Neste plano conjunto, vemos que figurino e objetos cênicos assumem a paleta de cores vermelho e marrom.



Cor: Pai

Paleta de cores predominantes na cena



T.S. Spivet

- Certa noite, no seu período Bette Davis, Gracie se lançou em uma disputa contra o salão-museu do papai.

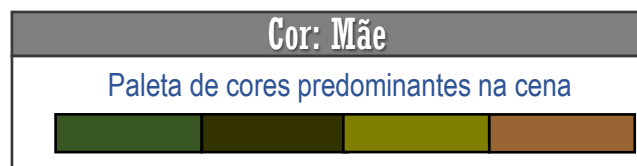
Gracie

- Seria concebível que esse museu do caubói, melhor dizendo, esse mausoléu, seja transformado em uma sala de visitas normal, onde pessoas normais pudessem relaxar e conversar?

(Uma Viagem Extraordinária, 2013)

Aqui vemos que Gracie interpela a possibilidade de que a sala de estar seja modificada. A centralidade desta cena está toda no diálogo entre Gracie e o Sr. Tecumseh Elijah Spivet. Deste modo, a coloração vermelho-marrom predomina nos elementos em cena e principalmente no figurino dos personagens. Já em outro momento, nesse mesmo cenário, temos uma inversão total da paleta de cor vermelho-marrom. Agora, diálogo, figurino e elementos cênicos conduzem a centralidade para o diálogo entre T.S. e sua mãe. Como essa cena está ligada à uma relação dele com a mãe, a paleta de cor muda em relação a primeira. Todos, com exceção de T.S. estão vestindo verde, assim como os elementos cênicos e a luminosidade também ajudam a tornar essa cor predominante no ambiente.





Dr^a Clair

-Preciso ir até Kalispell, amanhã, capturar alguns espécimes. Ficarei lá alguns dias. Deixei comida preparada, você só precisa esquentar.

Sr. Tecumseh

- Entendido.

Dr^a Clair

-T.S., pensei bem no que me disse, a respeito do que eu fazia e não faço mais. Estou me perguntando... Você quer me acompanhar a Kalispell? Poderia me ajudar muito.

(Uma Viagem Extraordinária, 2013).

No *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (2006), o verde “entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 938). Eles aparecem juntos em diversas crenças, povos e mitos. Em uma das descrições existentes neste dicionário, há uma passagem que diz:

O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde... Nessa representação muitas vezes se vê a da complementação dos sexos: o homem fecunda a mulher, a mulher alimenta o homem; o vermelho é uma cor masculina, o verde uma cor feminina. No pensamento chinês é o **yin** e o **yang**; o primeiro, masculino, impulsivo, centrífugo e vermelho; o segundo, feminino, reflexivo, centrípeto e verde; o equilíbrio de um e outro é todo o

segredo do equilíbrio entre homem e natureza (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 939).

Nesse sentido é possível criar um plano de equivalência entre os personagens e as cores predominantes nas imagens. Tal plano não só elaborado a partir da recorrência das cores, mas, sobretudo, de como estas são exploradas na narrativa quando determinado personagem assume o centro das ações, atribuindo determinadas características do estado de alma a um personagem através da cor como um código estético representativo.

Entender essa articulação entre a cor e o personagem é substancial para entendermos como que durante a travessia (viagem) do protagonista, o filme se vale novamente dessas cores para representar a permanência do pai e da mãe, mesmo nesse momento solitário. É a partir dos objetos que ele carrega consigo, outros que ele encontra e se relaciona durante o caminho, suas roupas e na luminosidade de algumas cenas, que identificamos que T.S. ainda continua permeando seu estado de alma por essas cores. Sua sensibilidade a essa complementaridade verde e vermelha é tamanha, que a todo momento, algum detalhe cênico nos traz à lembrança os personagens do pai e da mãe. Em outras palavras, mesmo não participando fisicamente da travessia, estes personagens estão frequentemente representados nas paisagens internas de T.S. e de tudo que envolve a viagem como processo de cura e superação da morte de seu irmão Layton.



A travessia, é, portanto, o momento em que essas cores mais se misturam. Elas marcam novamente momentos importantes do protagonista e de sua paisagem interior. No fotograma anterior vemos que o instante em que T.S. começa a ler o diário da Dr^a Clair há um filtro de cor, vindo da luminosidade interior do trailer, que destaca e associa novamente a cor verde à mãe do menino. Logo, vemos claramente que T.S. está mexendo nas lembranças de sua mãe, alternando as paisagens interiores dela, com as dele. Aqui a cor verde “estabelece o alcance de identidade mesmo quando a figura feminina está ausente na ação” (HERCULES, 2012, p. 1314).

Em outro fotograma também destacado da Travessia, o personagem sai do vagão de trem na estação “North Plate – Nebraska” à procura de uma barraquinha de cachorro quente que ele havia visto de sua janela. No caminho, T.S. paralisa frente a uma esquina, como num cruzamento, olha fixamente para uma cabine telefônica e pensa que sua família poderia estar do outro lado da linha, eufórica de saudade, e, agora, reconhecendo todo o seu valor e mérito científico. Imediatamente após essa cena, somos transportados para a imaginação de T.S., que pensa em sua família (pai e mãe) atendendo ao seu telefonema, vemos isso, não só através da imagem em que ele imagina ambos ao telefone, mas também, na própria cabine, que de igual modo apresenta as cores verde e vermelha.

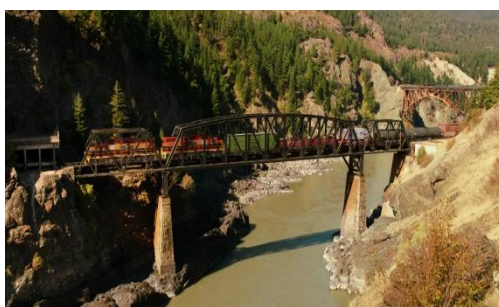


Já numa instância mais ampla, o verde e o vermelho também marcam as composições dramáticas do filme, estando presentes nos elementos de maior significação para cada um deles. No Oeste, vemos que a casa possui a centralidade dos acontecimentos, toda a trama se passa nesse local narrativo. Na travessia, o trem passa a ser o centro das ações do personagem, já no Leste, é o Instituto Smithsonian que confere centralidade ao local narrativo.

OESTE - A Casa



TRAVESSIA - O Trem



LESTE - O Instituto



Não obstante, podemos verificar no conjunto de fotogramas acima que todos os ambientes de transformações – vistos exteriormente - também participam dessa relação entre as cores: vermelha e verde, com a paisagem como estado de alma. É nesse sentido que consideramos que as cores, neste filme, se somam a outros aspectos que nos ajudam a identificar uma equivalência entre a linguagem do cinema e a discussão sobre paisagem exterior e interior na geografia, principalmente através da utilização de uma gramática estabelecida para representá-las. As cores são entendidas aqui como uma forma de representação, como um código que representa um personagem em cena mesmo que este não esteja propriamente sendo visto, ou ainda, marca os locais de centralidade para as composições dramáticas.

A partir dessas considerações, recorreremos novamente à filosofia de Gilles Deleuze (2006) quando explica a representação como potência atuante na formação de analogias, assim como a analogia entre as cores e os personagens. O filósofo considera que a potência da representação é capturar a multiplicidade sob um centro catalizador, onde forma e função estabeleçam um nível de hierarquia com a

significação, de modo que ao olhar um elemento (a cor) não só vemos sua atribuição cromática, mas a centralidade de uma analogia a determinado personagem.

É dessa forma, que reconhecemos uma intencionalidade na repetição estereotipada, que consiste “em investir toda a vida psíquica num fragmento, gesto ou palavra, que se torna, ele próprio, elemento para a outra repetição” (DELEUZE, 2006, p. 400), ou seja, ao mesmo tempo em que as imagens se valem de uma gramática estabelecida para dar aderência e veracidade ao conteúdo representado; elas também participam atualizando tal modelo representativo através do reforço e da reprodução deste nos meios de comunicação visual.

A esse respeito, sublinhamos que o regime estético representativo, argumentado pelo autor tem apenas um centro “que recolhe e representa todos os outros como uma unidade e série que ordena, que organiza uma vez por todas os termos e suas relações” (DELEUZE, 2006, p. 93) E, é justamente por essa característica de reprodução de um mesmo modelo que conseguimos criar um plano de equivalência, em que observamos a articulação entre o cinema e a representação da paisagens exteriores e interiores. Ora, se a representação significa a repetição de uma identidade através da semelhança ou da analogia, e conseguimos identificar traços recorrentes nas representações exteriores e interiores, estas paisagens continuam a figurar-se numa superfície de ordenação estética, que, neste caso, propaga através das imagens do cinema o mesmo código visual utilizado para que estas fossem reconhecidas.

Ademais, esta análise procurou compreender através do plano de equivalência, qual a estética corrente na paisagem como exterior e na paisagem como estado de alma, ou seja, quais elementos são utilizados como alegoria para que compreendamos a imaginação espacial corrente nos estudos da paisagem. “Podemos concluir então que imaginação e significado estão alinhavadas e sofrendo as consequências dessa política visual contemporânea” (QUEIROZ FILHO et al., 2016, p. 15). Se assim como os autores problematizarmos a paisagem como uma maneira de grafar o mundo, de contar uma história, ela também será sempre uma “produção de significado, efetivada a partir de um conjunto de intencionalidades” (QUEIROZ FILHO et al., 2016, p. 15).

Assim, ao olharmos para as imagens do cinema, estamos também olhando para qual ou quais histórias estão sendo atualizadas, quais maneiras de grafar o mundo, quais Geografias aquela obra está dando existência. Milton José de Almeida corrobora estes argumentos com aspectos importantes na discussão sobre a produção da imaginação espacial na contemporaneidade. O autor assinala que dois aspectos (imaginação espacial e atualização) devem ser considerados quando tomamos o cinema como investigação. “As imagens do cinema e da televisão governam a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstruem, à sua maneira, a história de homens e sociedades” (ALMEIDA, 2000, p. 2). Entendemos que contextualizadas culturalmente, as imagens carregam consigo, através da estética, a política e a tensão que anima as discussões em paisagem há cinco séculos.

Estudos sobre a educação visual e a memória produzidas pelas imagens e sons da televisão e do cinema são importantes para entender de maneira mais ampla a educação cultural, científica e política das pessoas, e não somente aquela escolar ou escolar-universitária, pois hoje, a maior parte das populações vê o real naturalizado, reproduzido pela fotografia, pela cinematografia, pela videografia, como verdadeira representação visual do real, com a qual opinam, produzem verdades e agem tanto no mundo cotidiano como no intelectual, acadêmico. (ALMEIDA, 2000, p. 1)

Dessa forma, não podemos negligenciar que a produção e disseminação da política passa atualmente pela ordem do estético, pela produção e profusão de imagens. Assim, quando Doreen Massey (2012) julga necessário para a Geografia, problematizar uma nova política da espacialidade, nós ponderamos que essa “nova” política está eminentemente atrelada ao mundo das imagens, sendo uma política espacial das Imagens (QUEIROZ FILHO, 2012).

Nesta pesquisa problematizamos a paisagem tradicionalmente entendida na Geografia como exterior, assim como, a partir de elementos que nos ajudaram a pensar também na paisagem como um estado de alma. Contudo, salientamos que a partir da discussão dos conceitos de representação e diferença, realizada por Deleuze, na obra *Diferença e Repetição* (2006), demonstramos que a paisagem como

estado de alma permanece sob ação de um centro único, que atrai toda experiência para aquele determinado ponto. Logo, paisagem interior e paisagem exterior são ambas formas de representação.

Paralelo a isso, quando Collot (2013) propõe um pensamento-paisagem, o faz de forma a escapar às estruturas centralizadoras, vê nele a possibilidade de convivência da multiplicidade, “convivência entre o pensamento, o espaço e a linguagem, e um dos lugares cruciais deste encontro parece-me ser a linguagem”. (COLLOT, 2013, p. 13). Trata-se, antes, de ultrapassar os limites impostos pela paisagem (interior e exterior) fechada em suas funções precisas, para pensar numa paisagem da diferença, onde a repetição não seja pela representação, mas sim pela composição, pela soma de possíveis.

Assim, parece-nos que a grande conquista é repensar as bases do pensamento estruturado, como força capaz de desestabilizar a estrutura do próprio pensamento. É exatamente isso que o filósofo Gilles Deleuze propõe com o conceito de diferença, pois, para sua filosofia, “não basta, pois, propor uma nova representação do movimento; a representação já é mediação. Ao contrário, trata-se de produzir, na obra, “um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação” (DELEUZE, 2006, p. 29).

Seria, portanto, pensar a paisagem sob a perspectiva do excesso, em que a negatividade a restrição e a gramaticalidade da paisagem interior e exterior exceda em paisagens da diferença. “É sempre o excesso da Ideia que constitui a positividade superior que detém o conceito ou subverte as exigências da representação” (DELEUZE, 2006, p. 398). É uma paisagem que não se reduz em interior e exterior, mas que modifica nossa maneira de ver o que está dentro e o que está fora. Não há dentro ou fora: tudo é extraído; é sobreposto.

Deleuze, em sua obra *Diferença e Repetição* (2006) dedica-se em compreender a dupla potência da repetição. Segundo o filósofo, a repetição pode aderir ao fundamento norteador e reto da representação ou transbordar dessa compreensão e traçar caminhos de maior resistência. Quando Deleuze (2006) diz que a repetição transfigura por caminhos distintos (representação e diferença), afirma que a busca constante dos conceitos é trabalhar o ponto em que não seria mais possível fixar uma identidade, mas multiplicar possíveis. Nessa lógica, “as limitações, as

oposições são jogos de superfície na primeira e na segunda dimensões, ao passo que a profundidade viva, a diagonal, é povoada de diferenças sem negação” (DELEUZE, 2006, p. 371).

Estamos, nesta discussão, tratando de naturezas distintas. Por isso, não cabe tentar adensarmos a diferença pelos princípios da representação. Deleuze (2006) coloca que a diferença requer outro envolvimento, outro gesto que trasponha a fixação do pensamento mediatizado e figurado, com efeito “a natureza da diferença nem está na qualidade que a recobre nem no excesso que a explica. A diferença é intensiva, confunde-se com a profundidade como *spatium* inextensivo e não qualificado” (DELEUZE, 2006, p. 370). Nessa esteira, o pensamento guarda a possibilidade de resistência; ele é a própria força capaz de desestabilizar o projeto do próprio pensamento estruturado. Isso porque o pensamento pensa por desestabilização, por contato,

Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar” (DELEUZE, 2006, p. 203).

Resistir significa, portanto, insistir em formas que desestabilizem o pensamento regido pelo regime estético representativo estruturado, e, nessa busca, experimentar outras formas cuja natureza intensiva reconheça a estética e a poética como possibilidade de experiência intensiva para a Geografia e seus conceitos. “Cada faculdade saiu dos eixos. Mas o que são os eixos a não ser a forma do senso comum que fazia que todas as faculdades girassem e convergissem?” (DELEUZE, 2006, p. 205).

Os movimentos de tensionamento movidos pela discussão do conceito de diferença apresentam-se como uma proposta futura, como uma possibilidade de continuação da pesquisa que ultrapassaria a discussão do regime representativo, a fim de pensar outras ligações com a poesia e a arte dobrando sentidos. Pois, “quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma

reprodução acelerada de objetos de consumo, mas deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença” (DELEUZE, 2006, p. 404).

CONCLUSÃO

E foi assim: que o mais remoto deserto, a mais impenetrável floresta foram sendo povoados com nossos fantasmas. E hoje todos os lugares começam por ser nomes, lendas, mitos, narrativas. Não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares — por mais que nos sejam desconhecidos — já nos chegam vestidos com as nossas projeções imaginárias. O mundo já não vive fora de um mapa, não vive fora da nossa cartografia interior

(COUTO, 2011, p. 74).

O regime de representação tratado principalmente nas obras de Jaques Rancière (2009) e Gilles Deleuze (2006) nos ajudaram a refletir sobre como a ciência geográfica trabalhou por vezes o conceito de paisagem restrito à esfera da visualidade e da reprodução mimética. Para tanto, adensamos reflexões que articulam a geografia, mais contextualizadamente a Geografia Cultural, no bojo dos estudos contemporâneos, em que as imagens do cinema nos ajudaram a lançar problematizações a respeito de uma forma de imaginar o mundo, oriunda de um determinado projeto pedagógico e político moderno.

A geógrafa Doreen Massey (2012), a esse respeito, entende que a política espacial das imagens tem tomado um caráter fundamental para as investigações geográficas, visto que estas, cada vez mais, influenciam na maneira como grafamos o mundo e construímos a história sobre os lugares (MASSEY, 2012). Nesse ínterim, a autora completa que devemos pensar numa “nova política da espacialidade”, em que as imagens sejam problematizadas e pensadas como potência de agir no mundo e de produzir geografias.

Diante desse contexto, a essa pesquisa interessou discutir o regime de representação do conceito de paisagem, amplamente debatido na Geografia como exterioridade, e participante dessa política espacial das imagens, a fim de compreender como esse regime estético tomou formas e se estabeleceu como o próprio conceito. Partimos de uma abordagem que compreende as bases de fundamentação da paisagem como exterioridade, como equivalente à natureza, e

participante de um regime de representação calcado na visualidade, na primazia da centralidade dos aspectos visíveis, denominado por alguns autores (BESSE (2014); CAUQUELIN (2007), COLLOT (2013), AZEVEDO (2006) de regime ocularcêntrico.

Sobremaneira, interessou-nos analisar como uma determinada forma de entender a paisagem (uma versão) ganhou *status* de “única narrativa” sobre o conceito, assumindo caráter de verdade e conferindo ao olho e à natureza a quase exclusividade dos estudos geográficos. Experimentamos aproximar outros elementos de análise do conceito de paisagem, de modo a pensarmos a partir de outras visões, versões e ângulos. Pensar numa paisagem “que se quebre justamente na região dos adjetivos. [...] O olhar deixaria de ser um par de garras para ser essa pele aberta que sustenta um pouco mais de tremor das palavras” (SKILIAR, 2014, p. 143).

Para tanto, desenvolvemos uma problematização em que o conceito de paisagem assume uma possibilidade de representar não só aspectos exteriores, e nos dispomos a pensar e a problematizar a paisagem como estado de alma. É importante ressaltar que, para desenvolver essa discussão, baseamo-nos fundamentalmente nas obras de Fernando Pessoa (1965), Michel Collot (2013) e Queiroz Filho (2009), quando nos abrem a possibilidade de compreender que a paisagem seria um modo de dizer o mundo, uma maneira de sentir que escapa a restrição da visão e também passa por uma dimensão interior.

Para desenvolver essa argumentação, nos preocupamos, portanto, em entender como que o regime estético representativo da paisagem determina nossa grafia de mundo, ligando-a aos aspectos exteriores e ocularcênicos. Neste sentido, desenvolvemos a problematização da paisagem como pertencente também de uma dimensão interior, ou seja, que representa não só o exterior visível, mas também um estado de alma.

Nesse contexto, tomamos as imagens do cinema como produtos da cultura, que versam sobre uma imaginação espacial corrente e indicam como as imagens da cinematografia também são produzidas, tendo como articulação a estética representacional das paisagens exteriores e interiores. A partir disso, estudamos as imagens do filme *Uma Viagem Extraordinária*. Consideramos que nossa maior contribuição para a ciência geográfica foi o desenvolvimento e a aplicação de uma metodologia para análise fílmica geográfica. Em nossa metodologia buscamos

demonstrar como podemos criar um plano de equivalência entre a representação da paisagem (pela Geografia) e a linguagem do cinema (planos, ângulos, luminosidade, cor, elementos cênicos), tendo como objetivo demonstrar como o cinema atualiza uma imaginação espacial vigente, uma determinada maneira de compreender o conceito de paisagem a partir de elementos nocionais da gramática visual estabelecida.

A partir do desenvolvimento da metodologia de equivalência entre a paisagem e o cinema, partimos para a análise das imagens do filme, em que buscamos demonstrar que os elementos tipificados estão presentes nessas imagens e produzem tal relação entre a forma de representação (extra filmes - paisagem) e a estética corrente no filme analisado. É importante ressaltarmos que no desenvolvimento da metodologia tivemos algumas dificuldades em estabelecer de imediato um plano de equivalência entre as paisagens interiores e o filme. Isso porque na representação exterior, os elementos já estão mais consolidados numa estética de representação recorrente. Já quanto aos aspectos interiores, tivemos que analisar elementos mais pontuais e ir vendo como estes influenciavam na maneira de representar o estado de alma do personagem. Nessa análise, as etapas anteriores de tipificação e desenvolvimento do mosaico de recorrência foram de fundamental importância para que pudéssemos observar a repetição de determinados elementos e uso da linguagem do cinema para representar aspectos interiores.

É importante destacarmos que mesmo entendendo que nossa contribuição é a formulação de uma metodologia de análise geográfica a partir das imagens da cinematografia, não desenvolvemos uma espécie de manual ou roteiro analítico. Nosso objetivo foi indicar como desenvolvemos os procedimentos para demonstrar, neste caso analítico específico, a equivalência entre paisagens (interiores e exteriores) representadas (extra filmes) e dobradas pela linguagem do cinema.

Baseados na compreensão de representação desenvolvida pelo filósofo Gilles Deleuze (2006), entendemos também que a paisagem interior, mesmo tensionando a exclusividade das análises exteriores, também permanece sob o fundo representativo. Isso porque o autor considera que uma das raízes do regime representativo é a analogia, ou seja, uma relação de semelhança entre dois sistemas distintos (neste caso, paisagem e linguagem cinematográfica). Portanto, ao considerarmos a possibilidade de uma articulação equivalente entre tais elementos representativos da

paisagem interior, esta também permanece sob a dependência de uma forma estabelecida que define de antemão o sentido, o significado que esta terá. Isto significa que a forma de representação já possui um sistema de significação para as paisagens interiores, demonstrada nesta pesquisa, através das análises do filme escolhido.

A partir dessa estética estabelecida como uma “narrativa hegemônica” (MASSEY, 2012), conduzimos nossas análises de forma a evidenciar esse padrão estético recorrente nas paisagens exteriores e interiores a partir das imagens do filme. Contudo, Deleuze não só constata a atmosfera restritiva do regime de representação, como também dedica-se em apontar para uma possibilidade de abertura ao que denomina como diferença.

Assinalamos como possibilidade de continuação desta pesquisa pensar a paisagem não só como um regime estético representativo, mas também como possibilidade de desenvolver um pensamento desterritorializante (DELEUZE; GUATTARI, 2003); um pensamento que se preocupe em ocupar o sensível na proposição de uma nova política da espacialidade, promovendo a criação de outras narrativas geográficas sobre os lugares.

Nossa experimentação analítica enfatizou como exercício de pensamento, o desenvolvimento de um “diagnóstico” das forças estabilizantes, do regime estético representativo da paisagem (citando como principais: distanciamento, perspectiva, janela, contemplação, exterioridade, natureza); problematizando (através da análise) como tais elementos estão presentes nas imagens do cinema e atualizam essa estética-política representativa da paisagem. Enfatizamos que, mesmo não rompendo com essa forma representativa, a paisagem pensada como um estado de alma já aponta para uma subversão à hierarquia da representação exterior.

A próxima etapa da proposta, desdobrada desta pesquisa e que lançamos como uma proposição para uma investigação futura de doutoramento, será pensar a paisagem a partir do conceito de diferença desenvolvido por Deleuze. Segundo o autor, a diferença participa da repetição (assim como a representação). Contudo, a diferença não é uma limitação de possíveis; segundo ele, ao contrário, ela promove a potência da repetição por repetir inúmeras vezes, mas sempre de modos diferentes. Neste sentido, não seria possível estabilizar uma forma representativa da paisagem,

pois esta estaria em continua repetição, trabalhando numa ampliação das possibilidades de compreensão do conceito e numa contínua rearticulação das geografias possíveis. Dessa forma a paisagem pensada como diferença nos diz de uma Geografia que é sempre uma maneira de grafar o mundo, de produzir e não só reproduzir pensamentos, de criar novas Geografias.

REFERÊNCIAS

ABREU, Tami de Castro; ANDRADE, Ana Lúcia M. **O Uso da Cor no Cinema de Animação de Tim Burton**. Revista Anagrama, nº 10, Vol. 1, 2016.

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

_____. **A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão**. Pro-posições, vol. 10, nº2 – 2000.

ALVES, Ida Ferreira. **Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo – USP, 2008.

ALVES, Teresa. Paisagem – **Em Busca do Lugar Perdido**. Finisterre, XXXVI, 72, 2001.

AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema** – Campinas, SP : Papyrus, 2003.

AZEVEDO, Ana Francisca de. **A ideia de paisagem: pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade**. Actas do X Colóquio Ibérico da Geografia – A Geografia ibérica no contexto europeu. Évora: Associação Portuguesa de Geógrafos e Universidade de Évora, 2005.

_____. **Geografia e Cinema: Representações culturais de espaço, lugar e paisagem na Cinematografia Portuguesa**. Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais, Portugal. Dez. 2006.

_____. **Geografia e Cinema**. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) Cinema, música e espaço. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2009.

_____. **Cinema, arte e comunicação: o ser inteiro da paisagem e o fabrico dialógico da experiência**. In: PIRES, H.; MORA, T. (Ed.). Encontro de Paisagens. Guimarães: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade/ Centro de Investigação em Ciências Sociais/ Universidade do Minho, 2012. p.27-46.

_____. **Cultura Visual: As Potencialidades da Imagem na Formação do Imaginário Espacial do Mundo Contemporâneo**. Revista Geografares – Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARROS, Manoel de. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. **Memórias Inventadas: a segunda infância**. Rio de Janeiro: Planeta, 2006a.

_____. **Livros sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

BORGES, J. L. **L'artefice**. Milano: Adelphi, 1999.

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

_____. **O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem**. Trad. Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOTTON, Alain de. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

CABRAL, Luiz Otavio. **A paisagem enquanto fenômeno vivido** Geosul, Florianópolis, v.t5, 0.30, p 34-45, jul./dez. 2000.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. – Ed Especial – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem** ; trad. Marcos Marcionilo. – São Paulo : Martins, 2007.

CHEVALIER; GHEERBRANT. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** – 20ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Florianópolis : Ed da UFSC, 2007 (3ª edição).

_____. **Geografia Cultural: Um Balanço**. Revista Geografia – Londrina. V. 20, n. 3, p. 005- 024, 2011.

_____. **Como construir a história da Geografia?**. *Terra Brasilis (Nova Série)* [Online], 2 | 2013, posto online no dia 21 Junho 2013, consultado o 20 outubro 2016. URL : <http://terrabilis.revues.org/637> ; DOI : 10.4000/terrabilis.637.

_____. **Poética e filosofia da paisagem**. Trad. Ilda Alves – Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.

CORRÊA Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Geografia Cultural: Introduzindo a Temática, os Textos e uma Agenda.** In. CORRÊA; ROSENDAHL. Introdução a Geografia Cultural – Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2003.

COSGROVE, Denis. **A Geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo nas paisagens humanas.** In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: Ed UERJ (1998).

COSGROVE, Denis; JACKSON, Peter. **Novos Rumos da Geografia Cultural.** In. CORRÊA; ROSENDAHL. Introdução a Geografia Cultural – Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2003.

COUTO, Miá. **E se Obama fosse africano? e outras intervenções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A Imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. – Rio de Janeiro : Graal, 2006.

_____. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** - São Paulo Editora 34, 1992.

_____. **Kafka: para uma literatura menor,** Lisboa: Assírio & Alvim, 2002

GASPAR, Jorge. **O retorno da paisagem à Geografia: apontamentos místicos.** Finisterra, XXXVI, 72, pp. 83-99, 2001.

HÉRCULES, Laura Carvalho. **A Cor na Análise Fílmica: um olhar sobre o moderno cinema Francês.** Revista Comunicación, nº 10, vol. 1, 2012.

IANNI, O. **A Metáfora da Viagem: Enigmas da Modernidade-Mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LARSEN, Reif. **O Mundo Explicado por T.S. Spivet.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

LIMA, Renata Ribeiro. **Todo o estado de alma é uma paisagem: uma literatura de Fernando Pessoa à luz da teoria da percepção do espaço.** Littera Online nº 04 – 2011.

LOPES, Denilson, **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília, Editora UnB, 2007.

LUCHIARI, Maria Teresa. **A (re) significação da paisagem no período contemporâneo**. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) Paisagem, Imaginário e Espaço. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2001.

LUKINBEAL, C. **A Geography in Film, A Geography of Film**. 137 p. Dissertação (Mestrado em Geografia). Hayward - USA: California State University, 1995.

LUKINBEAL C & ZIMMERMANN S. **Film geography: a new subfield**, *Erkunde*: 315-326, 2006.

MACHADO, Frederico Viana. **Subjetivação política e identidade: contribuições de Jacques Rancière para a psicologia política**. Revista Psicologia Política vol.13 no.27 São Paulo ago. 2013.

MADERUELO, Javier. **El Paisaje, Génesis de un concepto**. ABADA Ed, Madrid, España, 2005.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço - uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MAXIMIANO, Liz. Abad. **Considerações sobre o conceito de paisagem**. Revista Rae'Ga, Curitiba, 2004.

MERLEAU-PONTY, **O Cinema e a Nova Psicologia**. In: XAVIER, Ismail (org) A Experiência do Cinema: antologia - Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

MIRANDA, Carlos Albuquerque. **Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado**. Cadernos CEDES, v.21, n°54, Campinas, 2001.

MOREIRA Thiago de Almeida. **Geografia e cinema no Brasil: estado da arte**. Revista Eletrônica: Tempo - Técnica - Território, V.2, N.1 77:95, 2011.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário** (capítulo 5) In: XAVIER, Ismail (org) A Experiência do Cinema: antologia - Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. **GEOGRAFIAS DE CINEMA: DO ESPAÇO GEOGRÁFICO AO ESPAÇO FÍLMICO**. Revista Entre-Lugar (UFGD. Impresso), v. 01, p. 133-156, 2010

_____. **A PAISAGEM GEOGRÁFICA NO CINEMA**. Revista Percurso (Online), v. 3, p. 163-181, 2011.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. **Chuvas de Cinema: natureza e cultura urbanas**. Tese de Doutorado. FE/UNICAMP, 1999.

_____. **O que seriam as Geografias de cinema?**. Txt (Belo Horizonte), v. 2, p. 10, 2005.

_____. **Grafar o espaço, educar os olhos - rumo a Geografias menores**. Pro-Posições (UNICAMP. Impresso) , v. 20, p. 7-19, 2009.

PALLAMIN, Vera. **Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière**. Risco - Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo - EESC-USP, 2010.

_____. Passagem das horas. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro. Obra poética**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

_____. **O livro do desassossego**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PIMENTEL, Mariana Rodrigues. **Fabulação: Memória do Futuro**. Tese de Doutorado. PUC – Rio de Janeiro, 2010.

PUDOVKIN, V. **A Técnica do Cinema**. In: XAVIER, Ismail (org) *A Experiência do Cinema: antologia* - Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

_____. **Vila-Floresta-Cidade: território e territorialidades no Espaço Fílmico**. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2009.

_____. **Espaço Fílmico: território e territorialidades nas imagens de cinema**. ISSN: 0100-7912 - A2. Geografia (Rio Claro. Impresso), v. 35, p. 37-50, 2010.

_____. **Desviando Olhares: estéticas-políticas dos relatos de viagem**. Geograficidade , v. 02, p. 104-114, 2012

_____. **Geografias inventadas: travessias, rasuras, devir** In. Hierópolis: o sagrado, o profano e o urbano / Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos Júnior, Jörn Seemann, Josier Ferreira da Silva et al [...] Fortaleza: Edições UFC, 2013

_____. **Memórias inventadas: experimentando sabores, palavras e sonhos**. Geograficidade, v. 04, p. 59-69, 2014.

_____. **Notas sobre um dizer humano?** Fragmentos e reverberações na/da política dos afetos. *ClimaCom Cultura Científica - pesquisa, jornalismo e arte*, v. 03, p. 01, 2015a.

_____. **Geografias Impuras: quando a paisagem pega delírio e faz do lugar o seu reflexo (ou o contrário)**. Texto-base da participação na mesa-redonda "Trabalho de Campo e Mundo Vivido", realizada durante o VI SEGHUM, em Diamantina-MG, outubro de 2015b

QUEIROZ FILHO, A. C.; OLIVEIRA, F. T. ; DAMIANI, H. P. ; ARANHA, L. M. **A Imaginação Rasurada: Arte, Linguagem e Deriva no Pensamento da Geografia Contemporânea**. In: Júlio César Suzuki; Valéria Cristina Pereira da Silva. (Org.). Imaginário, espaço e cultura : Geografias poéticas e poéticas Geografias. 1ed.Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016, v. 1, p. 13-30.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. **Rancièrre: A Política das Imagens**. Princípios: Revista de Filosofia. Natal (RN), v. 19, n. 32 - Julho/Dezembro de 2012, p. 95-107.

_____. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: EIXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª edição).

ROGER, Alain. **O nascimento da paisagem no ocidente**. São Paulo. Conferência I Colóquio Internacional de História da Arte, 2009.

ROMANIELO, Ana Luiza. **A Trajetória da Personagem no Cinema de Estrada**. Revista Memento: Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso V. 4, n.2, - Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – 2013.

SERRÃO, Adriana. **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a Linguagem: Educar**. Trad. Giane Lessa, 1ed. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia** ; trad. Rubens Figueiredo. 1ªed. – São Paulo : Companhia das Letras, 2004.

VATTIMO, Gianni. **A Sociedade Transparente**. : Relógio D'água, 1992.

XAVIER, Ismail [Org.]. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 4ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

Filmografia

Uma Viagem Extraordinária (Título Original: The Young and Prodigious T.S. Spivet). Direção de Jean-Pierre Jeunet. França/Canadá, 2013.