

---

# A geografia vai ao cinema

## The geography goes to the movies

ANTÔNIO CARLOS QUEIROZ FILHO

Professor adjunto e coordenador do Grupo de Pesquisa POESI (Política Espacial das Imagens) na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)  
[carlospontoqueiroz@yahoo.com.br](mailto:carlospontoqueiroz@yahoo.com.br)

### *Resumo*

Este artigo refere-se a um recorte adaptado da tese de doutorado do autor, que teve como argumento principal a ideia de que a experiência de ver filmes no mundo contemporâneo é uma experiência geográfica. A ideia central foi a de mostrar como essa dimensão espacial fílmica se configura e de como o cinema, via narrativa de imagem e som, cria, por alusão ou verossimilhança, uma geografia de cinema.

**Palavras-chave:** Cinema; Geografia Contemporânea; Linguagem

### *Abstract*

This article refers to an excerpt adapted from the author's doctoral thesis, which was the main argument the idea that the experience of seeing films in the contemporary world is a geographical experience. The central idea was to show how this spatial dimension to film sets and how the cinema, through narrative picture and sound, create, by allusion or verisimilitude, a geography of movie.

**Keywords:** Cinema; Contemporary geography; Language

Milton de Almeida (1999) chama atenção para o ato de fazer um filme. Argumenta ele que, o diretor tem a seu dispor, [...] “um passado de imagens e histórias, um presente estético e cultural [...]” (p. 28), o que nos permite assumir como premissa a ideia de que um filme não é ilustração da realidade. O entendemos como obra do mundo, que produz “mundos”, e isso se faz por meio de uma narrativa e linguagem própria, a linguagem do cinema.

Por esse motivo, ao assistirmos um filme tomamos suas imagens como sendo tributárias e fazedoras de ideologias, de significações, de “visões de mundo”, como defendeu o diretor russo Vsevolod Pudovkin. Estamos lidando aqui com o pensamento do poeta e cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini. Para ele, o cinema é a expressão da realidade pela própria realidade: um “cinema ao natural”, disse em seu livro, *Empirismo Herege* (1982). E ainda:

[...] enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os “signos” do sistema verbal são, portanto, simbólicos e convencionais, ao passo que os “signos” do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. (PASOLINI, 1982: 120-121)

Com essa perspectiva que assumimos para o cinema, podemos dizer que o filme é o lugar de permeabilidade, de contaminação, fazendo com que a pureza de cada “oposto” – o exterior material e a imagem – se misture. Sendo assim, o filme é para nós um “microcosmo”, acepção dada pelo poeta húngaro, Béla Balázs, ou, no entendimento do filósofo e poeta francês, Gastón Bachelard, uma “miniatura”. Ele completa dizendo que “é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem”. (BACHELARD, 2005: 159)

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

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

Vale chamar atenção para o “entendimento”, como ato de compreensão de algo, que nas palavras de Milton de Almeida (1999), acontece no dado momento que existe no intervalo, tanto das imagens, resultado do corte entre duas tomadas, quanto da intermitência ocorrida dentro de nós mesmos. É nesse instante que nos precipitamos no filme:

Tudo o que envolve o movimento psicológico do intervalo, trazido, inicialmente, pela visão da imagem e que não estão visíveis nela, segue percursos mentais da imaginação, transi-

tam desgovernadamente pela racionalidade, pela linguagem, pelos sentimentos, pelo devaneio, pelo sonho... e, principalmente, pela memória. (ALMEIDA, 1999: 41)

Esse “trânsito desgovernado” das imagens pelos caminhos da imaginação e da memória de que falou Milton de Almeida, faz com que a pesquisa com imagens se fundamente, necessariamente, em dois aspectos balizadores: a ideia da “observação” e no processo de “identificação” – que se cria entre o espectador e as imagens – a que o ato de ver um filme está ligado. Uma vez em contato com o filme, o espectador, se insere num processo de “identificação” com a obra, artifício esse que está associado diretamente a sua experiência de vida, no sentido larrosiano do termo, que é tanto pessoal, quanto coletiva. Para Jorge Larrosa Bondiá (2002),

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

O verbo “parar” me chama atenção. Ele me remete a algumas palavras de Cecília Meireles, que também aponta para a ideia de “aprender com a lentidão”. Ambos falam da experiência do olhar. Ela diz:

[...] olhemos devagar para a cor das paredes, o desenho das cadeiras, a transparência das vidraças, os dóceis panos tecidos sem maiores pretensões. Não procuremos neles a beleza que arrebatava logo o olhar, o equilíbrio das linhas, a graça das proporções: muitas vezes seu aspecto – como o das criaturas humanas – é inábil e desajeitado. Mas não é isso que procuramos, apenas: é o seu sentido íntimo que tentamos discernir. Amemos nessas humildes coisas a carga de experiências que representam, e a repercussão, nelas sensível, de tanto trabalho humano, por infindáveis séculos. [1]

1 - Trecho da crônica “Da Solidão”, do livro *Janela Mágica*. (1983)

Encontro nessas palavras de Cecília Meireles, amparo, companhia solidária. Ela ressalta a importância da experiência e da memória como participantes e constituintes do “trabalho humano”, o que venho a chamar de mundo. Tomo emprestadas suas palavras para poder dizer do movimento que fundamenta esta pesquisa: olhar para as imagens de um filme via memórias (espaciais), que minha experiência (geográfica e de vida) me permitiu encontrar. Isso significa olhar respeitosamente para as imagens, com a “atenção” já enunciada pelo psicólogo alemão e filósofo do cinema, Hugo Münsterberg, reconhecendo, sobretudo, aquilo que o cineasta russo, Andrei Tarkovski (1994), coloca como princípio da

imagem: a observação.

Observar é ter esmero e no cinema, isso vale ainda mais, pois, tudo aquilo que aparece na grande tela, no ato da projeção, se desgarras das intenções primeiras do seu autor para tornarem-se livres e, novamente, se dispõem ao “apriionamento” dado pelo espectador que, mediado por suas experiências, as toma como suas. Nesse movimento, acontece com aquele que assiste a um filme duas sutilezas que não podemos deixar de enunciar, primeiro, a ideia da apropriação das imagens, depois, o entendimento que é dado às mesmas.

Olhamos para o mundo na tela e vemos outros. Mobilizados por aquilo que “nos” acontece, que “nos” toca, imaginamos. É no exercício imaginativo, argumenta Milton de Almeida (1999), que se encontra o maior dos atos políticos do homem, “sagrado”, nas suas palavras. Memória e Imaginação nos são, portanto, as portas de entrada no filme.

## A LINGUAGEM DO CINEMA E O ALÉM-FILME

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

In the most basic geographical sense, any film shot on-location captures a spatio-temporal picture of the physical landscape (the setting), allowing one to ‘locate’ via comparison the degree of natural and/or human-induced stability or change of a place. Socially and culturally, films contain evidence of time-and place-specific social relations because regardless of plot or narrative, they offer socio-cultural identifiers in both objects (the clothes, cars, appliances, for instance) and the behavior of people (the dialect they speak, their occupations, their actions and the objects they use which the viewer is able to associate with a particular class, ethnic group, etc.).[2] (PIERPERGERDES, 1997: 50)

Continuando nessa mesma perspectiva das “evidências”, em que o real feito imagem, permanece na própria imagem – sendo outra coisa – estamos assumindo aqui uma postura em relação à forma com que olhamos para um filme. Tomando o como poesia, nos faz sentido quando Bachelard, em *A Poética do Espaço*, diz que:

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

Olhar para um filme é ser tomado por essas “ressonâncias”, vibrações que se apresentam na obra, quando esta entra em contato com o mundo que lhe deu origem e outros mais, como o de quem assiste. Bachelard fala da imaginação,

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

através das ideias de repercutir e ressoar. Pasolini fala do “real”. Aproximando esses dois autores, podemos dizer que o real no cinema ressoa/repercuta em nós e movimenta nossa imaginação, que cria um real, via imagens e sons, a partir das externalidades captadas pela câmera e que aparecem, direta ou indiretamente [3] na grande tela.

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

Não lidamos com a ideia de que exista um sentido escondido “por trás” das imagens, o filme como ilustração. Antes, argumenta Bachelard, “a imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é, ao mesmo tempo, um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser”. (BACHELARD, 2005: 10) Essa espécie de transformação – “devir” – dá a imagem uma condição de “duplicidade”. Isso porque o processo de captação e de criação de significação entre a imagem das coisas e as próprias coisas se dá, como argumenta Angel Pino,

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

Diz ainda que:

[...] a imagem, ou a produção imagética em geral, desempenha no ser humano uma função dupla, a saber, a de subjetivação da realidade externa e a de objetivação da experiência interna. Sai-se assim do plano meramente biológico e entra-se no plano simbólico, onde a significação, por não ser da ordem da matéria e por não estar subordinada às exigências do seu funcionamento, as chamadas leis da física, pode circular do plano da objetividade ao da subjetividade e vice-versa, sem cair assim no impasse do dualismo. (PINO, in: LENZI, 2006: 22)

Um filme, como obra da cultura, tem que lidar com aquilo que está anterior a ele – o exterior material – e o que vêm logo em seguida, as imagens captadas pela câmera. Münsterberg, citado por Ismail Xavier disse que [...] “o cinema supera as formas do mundo exterior e ajusta os eventos às formas do nosso mundo interior – atenção, memória, imaginação e emoção”. (XAVIER, 1983: 20) O que ele faz, é nos oferecer uma espécie de cartografia daquilo que ele chamou de “mundo interior” e nele, coloca esses quatro atributos humanos com os quais o cinema opera o mundo por meio de sua linguagem.

São esses atributos que nos permitem olhar para o filme e nele encontrar/produzir outras possibilidades de pensamento sobre o mundo: escrito por ima-

**3** - Indiretamente aqui está se referindo ao “extra-campo” ou o espaço fora da tela, de que fala André Bazin. Ver mais sobre isso no livro de Ismail Xavier chamado, O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, especialmente no capítulo I, “A janela do cinema e a identificação”.

gens, composto de territorialidades, de paisagens, de lugares utópicos, lugares que se pretendem inesquecíveis, de mitos, de leis, de proteção e profanação, de magia, de razão, de grafias... geografias.

### COMO SE DÁ A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO

Escolher um filme como objeto de preocupação e reflexão é realizar um percurso no entendimento de que o cinema, através de sua linguagem, realiza uma “grafia de mundo”. Ou seja, estamos partindo do pressuposto de que a experiência do cinema é uma experiência geográfica, porque assumimos que há uma dimensão espacial inerente à linguagem cinematográfica perceptível em todas as suas obras: os filmes. Sobre essa relação Oliveira Jr. escreve:

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

Entendemos essa ideia das “contaminações” como as ideias de “evidência”, “ressonância” e “permanência” que falamos há pouco. Elas são ressonâncias mútuas da espacialidade fílmica e daquela, além-filme. São permanências, evidências históricas, arquetípicas, simbólicas, são memórias, possibilidades de entendimento que deslizam entre uma imagem e outra e que saltam aos olhos, ouvidos e boca, quando essas percorrem pelo universo cultural que compõe aquele que as vê, e assim elas ocorrem, mediando a relação das pessoas com o espaço fílmico, que na definição de Oliveira Jr. é:

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

Cada um desses elementos de que fala Oliveira Jr. está no filme, mas também fora dele, no entanto, como imagem, eles não são mais os mesmos. Foi pensando nesses “pedaços de realidade” que, captados pela câmera, se transformam em outra coisa, que o referido autor resolveu diferenciá-los. Para ele, os lugares geográficos (o “exterior material” de que falamos até agora), no filme, se convertem em locais fílmicos. Propõe Oliveira Jr. que:

Todo filme constitui-se de locais, locais fílmicos. Descolados da contigüidade espacial e geográfica da superfície planetária, esses locais estão nos filmes a constituir uma outra geografia, alinhavada não mais por contigüidade,

mas por continuidade na narrativa fílmica. Será a “des-coberta”, a “interpretação geográfica” do filme, que dará a estes locais a sua distribuição no território da ficção, a partir da geografia gestada nesta interpretação. (OLIVEIRA JR., 2005: 03)

Essa ideia da “interpretação geográfica” nos coloca novamente diante do ato da observação, do qual falamos anteriormente. Retomo-o para dizer da “continuidade” citada anteriormente. O cuidado inerente à observação se faz necessário quando assumimos a premissa de que, aquilo que está fora do filme, “continua” nele, sendo outra coisa. Está fora dele e nele ao mesmo tempo, não apenas de forma literal, verossimilhante, mas também por movimentos imaginativos, memórias.

Para Oliveira Jr. a continuidade existente entre o exterior material (lugares geográficos) e a realidade fílmica (locais fílmicos) ocorre por meio de alusões. Elas são “[...] amparos de credibilidade, apropriação de memórias... uns estão nos outros” e assim, lugares geográficos e locais fílmicos vão compondo, juntos, a nossa geografia do filme, onde:

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

Desse movimento surgiu o termo Geografias de Cinema, [4] criado para dizer daquilo que seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. Esse caminho de entendimento dado ao filme nos permite lançar luzes sobre as preocupações geográficas contemporâneas, tomando o cinema, via educação visual da memória, como produtor de conhecimento e, por conseguinte, mediador das nossas relações com o mundo e das “grafias” [5] que fazemos dele, sendo, o próprio cinema, uma delas. Em, *O que seriam as geografias de cinema?*, Oliveira Jr. diz que:

As geografias de cinema, frutos de interpretações subjetivas e de pesquisa das imagens e sons fílmicos, buscam desliteralizar as interpretações habituais dadas a estes filmes... por isso terminam sendo uma proposição educativa, além de poética, das obras do cinema. (OLIVEIRA JR., s/d: 06)

E continua:

[...] é preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir onde elas nos geraram o sentido que nos ficou, o território

4 - Cf.: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt2/wenceslao.htm>>

5 - Estamos lidando aqui com a ideia de que a existência das coisas não se dá aprioristicamente, mas nas linguagens inventadas pelo próprio homem para dizer de si mesmo e do mundo. São essas “narrativas” que estamos chamando aqui de “grafias”.

no qual localizamos os personagens, a geografia na qual estes vivem e agem. É preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir se nesta pesquisa elas irão gerar ratificações ou retificações... afinal, as geografias de cinema, sejam elas quais forem, devem estar no filme, terem sido produzidas pelo cinema. (OLIVEIRA JR., s/d: 07)

Estudar essas geografias que ganham existência a partir do filme é entender como o espaço é grafado pelo cinema, espaço cinematografado. Nele, estão adensados sentidos que nos darão possibilidade de, mobilizados pelas suas imagens e sons, caminhar por essas geografias, a um só tempo, pessoais e coletivas. A realização desse percurso nos permitiu dizer que assistir a um filme é uma experiência geográfica, o que, de certo modo, alerta a geografia contemporânea para as implicações advindas da atenção dada à linguagem e ao cinema e das geografias que ali são gestadas.

O mundo em que suas práticas espaciais orientam-se muito mais pela imagem que se tem das coisas, do que pelas próprias coisas em si, o que implica uma dupla legitimidade de estudos de imagens pela Geografia. Basta tomarmos, como exemplo, um tema central e atual de preocupação de pesquisa da Ciência Geográfica: as questões que envolvem afirmação de que vivemos em uma grande aldeia global, assentada na concepção geográfica da existência de um grande território sem fronteiras.

Na verdade, é o território simbólico que não quer/não se permite ser território político-administrativo e, ao olharmos para o cenário em que se dá a produção e a legitimação dessa forma de dizer e agir no mundo começamos a entender o que significa a ideia de um território que não quer ser território. Por isso, o que observamos atualmente é a produção da imagem de um grande território sem fronteiras, cada vez mais presente na vida das pessoas.

O que se tenta fazer com que não mais tenha fronteira é, justamente, o aspecto cultural e isso está acontecendo, principalmente, por meio da redução da vida das pessoas ao consumo de certos padrões, que vêm partilhar e criar uma espécie de identidade territorial do “mundo” como algo universal. Esse movimento é o que Guattari (apud HAESBAERT, 2006) chama de “produção de subjetividade” que, no seu entendimento, vem transformando as pessoas em verdadeiras “tabulas rasas” e isso se torna possível por meio de instrumentos que veiculam essas concepções objetivamente, sobretudo, a televisão.

Os comerciais televisivos não poderiam ser diferentes, são claros e didáticos. Basta olhar para os seus slogans. Nos dias de hoje, o que se tenta vender não são mais produtos e funcionalidade, apenas. Vende-se um estilo, um conceito, uma simbologia que vai, aos poucos, construindo identidades massificadas. As pessoas são seduzidas pela ideia do que serão ao consumirem certos produtos, de morarem em determinados lugares e regiões [que produzem a imagem de que elas serão pessoas livres consigo mesmas, capazes e éticas para com o outro, responsáveis com o planeta].

Para se conseguir tudo isso, é preciso acompanhar a dinâmica acelerada de obsolescência desses produtos, e o encantamento das pessoas se dá no movimento de acompanhar, com a mesma velocidade, a evolução tecnológica. A funcionalidade, portanto, passa a ser atributo do conceito que está sendo

vendido e, não mais, o grande elemento motivador. Esse é um mundo sustentado a partir do estabelecimento de concepções gestadas pelas imagens que são veiculadas diariamente pela tevê e pelo cinema. Por isso, cabe à geografia perguntar-se: que paisagens nos são oferecidas/são produzidas diante dessas “novas” territorialidades feitas de imagens?

O entendimento dado às manifestações dessa apropriação do espaço como “novas” talvez seja um dos aspectos mais instigantes que se manifesta na constituição dessas territorialidades, que é, justamente, a ideia da des-territorialidade. A palavra “mundo” está carregada de sentido espacial e está por nos dizer daquilo que é universal, único, como aquilo que está em todo lugar. Basta lembrar as expressões: “Aldeia Global” ou ainda, “Cidadão do Mundo”. Renato Ortiz diz que para escrever seu livro, *Mundialização e Cultura* (2004), tentou se desterritorializar, ou seja, não ser de lugar nenhum.

É dessa concepção de mundo, feito de imagens, que saem os desdobramentos que podem contribuir para a geografia entender melhor o que fundamenta um movimento – curioso – de criação de um território que quer ser um não-território. Essa dinâmica, esse arranjo espacial que ora se configura, provoca algumas tensões sobre a própria noção de território, quando o assumimos como algo que não é definido apenas por limites político-administrativos, mas para, além disso, de imagens, inclusive.

Haesbaert, no seu livro *Territórios Alternativos* (2006), traz para dentro desses limites – território – um aspecto que, estando lá, sendo reconhecido como elemento participante e constituinte, causa uma mudança de perspectiva, tanto para o conceito de território, quanto para aquilo que é utilizado para sua definição: a noção de limite e, por conseguinte, de fronteira, conceitos utilizados pela Geografia, mas que são tensionados quando tomados pelo mundo das imagens. Por isso, as imagens interessam à Geografia porque estão a nos propor algo, um discurso sobre o mundo, e isso ocorre dado à “apreensão” do indivíduo/cultura sobre essas mesmas imagens geográficas.

Há um risco, já sabido de antemão, quando da escolha de se estudar imagens, dentro de uma ciência fortemente marcada pela visualidade – como nos estudos de paisagem –, que localizava boa parte do seu poder de afirmação como conhecimento nas perspectivas de dizer desse mundo, a partir dele mesmo e das formas físicas concretas ou, quando muito, abstraídas do pensamento lógico-matemático das ciências naturais. Mesmo os estudos ditos “culturais”, na sua maioria, terminavam por se concentrar nas manifestações ditas subjetivas, no espaço, ainda tomado como forma material e concreta.

Ao aproximarmos Cinema e Geografia, foi preciso apreender para aprender e, talvez, o maior dos aprendizados, que se transforma em proposta de conhecimento e método de pesquisa, esteja na mudança radical do modo como a Geografia pode olhar para os filmes e, em contrapartida, o entendimento que temos de seus conceitos quando olhamos para as imagens de cinema e, nela, produzimos geografias.

A própria palavra “produzir” ao invés de encontrar, por exemplo, já nos propõe uma mudança de sentido. Ela não comunga com a ideia de que há algo anterior, de que a geografia está dentro do filme ou dentro de nós, apenas, e o filme como uma superfície sobre a qual emergimos com essas formas de conhecimento. Do mesmo modo, o cinema nos faz repensar a próprio conceito de espaço geográfico, que deixa de ser apenas superfície, para o qual se dirige o nosso olhar, para ser um modo de pensar [e agir] o mundo, o próprio olhar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Eldorado, 2005.
- BONDIA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Revista Brasileira de Educação*. N 19, jan-abr, 2002. Disponível em: <[http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19\\_04\\_JORGE\\_LARROSA\\_BONDIA.pdf](http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf)>
- HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2006.
- LENZI, Lucia Helena Correa, et. al. [Org.] *Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- MEIRELES, Cecília. *Janela Mágica*. São Paulo: Moderna, 2003.
- OLIVEIRA JR., Wencesláo Machado de. “Algumas geografias que o cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus”. In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo-SP. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005. p. 1-24.
- \_\_\_\_\_. “Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura”. *Revista Educação: Teoria e Prática*. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001.
- \_\_\_\_\_. “O que seriam as geografias de cinema?” [s/d] Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2006.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PIEPERGERDES, Brent. “Geography and Film: avenues for future engagement”. *Aether: the journal of media geography*. Vol 01, p. 49-52. Out., 2007.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.
- XAVIER, Ismail [Org.]. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.