

IMAGEM E GEOGRAFIA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Cláudio Benito Oliveira Ferraz

Prof. Dr. em Geografia junto ao Departamento de Educação da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNESP de Presidente Prudente (SP) e no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Grande Dourados (MS). Coordenador do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas
Rua Antônio Cardoso de Oliveira, 461. Residencial Maré Mansa. CEP: 19028-045
Presidente Prudente, SP. Telefone: (18)39065546
E-mail: cbenito2@yahoo.com.br

Recebido 28 de junho de 2012, aceito 15 de agosto de 2012.

RESUMO - Diante do grande número de imagens que envolvem o mundo moderno, a geografia não pode ficar distante de abordar como mecanismo de leitura e produção de referenciais para o homem melhor se localizar e se orientar no espaço. Pensando nisso, optamos aqui em contribuir com o debate sobre esta questão apresentando alguns elementos que podem auxiliar na ampliação do sentido que a imagem pode ter para os estudos geográficos. Não vamos abordar uma obra em específico, mas faremos um corte preferencial pela imagem cinematográfica, a partir de alguns referenciais teóricos e filosóficos, principalmente oriundos da semiótica, para viabilizar aproximações entre a criação artística de imagens, a criação de conceitos filosóficos sobre as mesmas e os estudos e análises científicas daí decorrentes, notadamente para a geografia.

Palavras-chave: geografia, imagem, cinema, espaço, linguagem.

ABSTRACT - Faced with the large number of images involving the modern world, geography cannot stay away from addressing these as reading mechanism and production references for the man in space better to locate and guide themselves. With that in mind, we have chosen here to contribute to the debate on this issue featuring some elements that can assist in expanding the sense that the image may have for

geographical studies. We are not going to address a specific, but will work in a preferred cutting by film image, from some theoretical and philosophical references, mostly from semiotics for facilitating approaches between the artistic creation of images, the creation of philosophical concepts about the same and the resulting scientific analyses and studies, notably for the geography.

Keywords: geography, image, cinema, space, language.

INTRODUÇÃO: ALGUMAS PALAVRAS SOBRE IMAGEM

Imagem vem do latim *imago*, termo usualmente entendido como re(a)presentação visual da forma de um objeto ou fenômeno; a matriz etimológica desse termo se origina no verbo grego *eidô*, ou seja, aquele que vê. Este gerou o *eidós*, a forma das coisas vistas, daí o termo *idéia*, que significa a forma própria de uma coisa, sua essência. Ao saber a essência de algo, pode-se fazer uma cópia do mesmo, uma imagem, um *eidolon* (Chauí, 1988). Esse desdobrar etimológico do termo visa delinear nosso plano de referência, a partir do qual buscaremos estabelecer intercessores entre imagem cinematográfica e discurso geográfico.

A princípio destacamos que, desde sua matriz grega, a imagem estabelece uma relação conflituosa com a palavra, a qual tenta cercear sua multiplicidade de significados, ao mesmo tempo em que deixa escapar sombras e silêncios de sentidos outros. Os signos gráficos, articulados em palavras, dentro de uma estrutura lógica gramatical, ou verbal (Ferrara, 2007), viabiliza dada ordenação de sentido e permite certa coerência ao entendimento humano perante o caos e a diversidade do mundo. Isso possibilita, por conseguinte, estabelecer comunicação e transmitir/adquirir informações. No entanto, o encadeamento lógico de um discurso pautado nos signos verbo-gramaticais não consegue conter toda a

potência de sentidos inerentes a uma imagem. Eis um primeiro grande desafio.

Outro aspecto que as matrizes definidoras do termo imagem apontam é a tensão, presente desde sua origem nas distintas posições de Platão e Aristóteles, entre significar a essência ideal dos objetos (*idéia*), portanto se encontrando num plano transcendental ao mundo das sensações empíricas, e ser representação desses objetos (*eidolon*), ou seja, cópia, *imitativo*, da forma visual de algo ou fenômeno. Essa polêmica se desdobrou ao longo dos séculos até atingir, em nossa contemporaneidade, o debate da imagem ser representação exata do mundo, reproduzindo a verdade das coisas, ou ser a instauradora de novos sentidos e de perspectivas para o mundo, por conseguinte, desestabilizando as verdades convencionadas sobre as coisas e fenômenos. Eis um segundo desafio para quem almeja abordar essa questão.

Nossa intenção aqui não é resolver e dar respostas definitivas para esses questionamentos e dúvidas, mas caminhar por linhas de fuga que apontem outras perspectivas de abordagem, não se restringindo à revelação de uma suposta verdade frente ao repúdio do convencionalizado como falso ou errôneo. Não há como negar o fato de que fazemos ciência, sendo esta um *constructo* baseado na articulação verbo-gramatical da lógica do discurso, o que aponta para a limitação, erros e falseamentos quando a palavra julga dar conta da imagem. Abordar uma imagem, portanto, é sempre algo temerário e deturpador, no entanto, como os gregos já apontavam, algo possível dentro de determinados parâmetros.

Ao se pensar a imagem através do verbal, acaba-se por descrever, falar da imagem, dando lugar a um trabalho de segmentação da imagem. A palavra fala da imagem, a descre-

ve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual [...]. É a visualidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua co-relação com o verbal. A não co-relação com o verbal, porém, não descarta o fato de que a imagem pode ser lida. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem (Souza, 1998, p. 2).

A partir das palavras de Souza, podemos perceber que podemos entender a imagem como uma potência própria de forças significativas, capaz de produzir conhecimento e sentidos, mas que não pode ser tomada como algo em si, em separado de todo universo comunicativo humano, portanto, tem que estabelecer intercessores, mesmo que de forma tensa e perigosa, com o universo da palavra. Para tal, dois aspectos são necessários.

O primeiro é entender que esse contato entre palavra e imagem deve se dar na busca por outra imagem de pensamento científico, não aquela da tradicional ordem científica de almejar uniformidades capazes de generalizar alguns elementos da diversidade, crendo assim dizer como o mundo deve ser por meio modelos classificadores. Para não cair nessa tendência de acomodar o pensamento em parâmetros institucionalizantes, facilitando assim o controle do real por meio da reprodução de sentidos lineares, o encontro entre palavra e imagem deve ser no contexto do pensamento que não trilhe o caminho de verdades a priori estabelecidas (Deleuze, 1992).

Diante disso, outro aspecto a este se articula, qual seja, não podemos entender

a imagem como um objeto em separado do sujeito que pensa sobre a mesma; a imagem certamente é algo distinto de quem pensa, mas não se encontra em separado e sim inerentemente amalgamada ao ato de pensar, ou seja, de produzir pensamento sobre e com o mundo. Isso significa tomar a imagem como uma potencializadora de linguagens e não como um recurso ou meio de facilitar a produção do conhecimento científico, ou de reproduzi-lo em nível educacional.

No contexto desse plano de referência é que entendemos a possibilidade de um estudo científico, no caso o geográfico, se desdobrar sobre o universo da imagem. Tanto a palavra quanto a imagem em si mesmas não são linguagens, só se efetivam enquanto tal por meio de um sistema comunicativo-informativo; é através de um meio em que determinadas técnicas se agenciam na produção de sentidos, e da possibilidade de socializar os mesmos, viabilizando assim a criação de pensamentos, valores e posturas, que temos a atualização das virtualidades comunicativas e informativas das palavras e imagens como linguagens (Ferraz, 2002).

Nesse aspecto, vamos abordar a questão da imagem por meio da palavra a partir de duas estruturas linguísticas, pois assim entendemos a possibilidade de contatos, trocas e negações entre esses meios articuladores de comunicação, informação e produção de pensamento e valores. Como trabalhamos com um discurso específico da ciência, nosso ponto de referência para contatar a imagem será, portanto, a partir da linguagem geográfica. Nossa opção pela corte imagético será a partir de uma linguagem artística em especial, qual seja, a cinematográfica; optamos por esta ao entendê-la como uma linguagem pautada na ordem da imagem que tem muito a contribuir para os estudos geográficos. É

isso que objetivamos clarear com esse artigo.

Antes de darmos prosseguimento com nossa argumentação, um aviso torna-se necessário para que o leitor não venha a ter uma expectativa muito grande ou errônea de nossas intenções com este artigo. Não temos a pretensão de desenvolver toda uma análise do cinema e muito menos da relação do cinema com a geografia, mas entendendo a questão a partir da perspectiva da linguagem, tentar contribuir com alguns elementos pautando-nos no entendimento do cinema como um potencializador das imagens de sentidos espaciais, sentidos esses que as palavras ordenadoras do discurso científico da geografia podem derivar para o seu plano de referência, estabelecendo novos devires interpretativos para o pensar, para a leitura geográfica do mundo a partir de sua linguagem própria.

LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: A IMAGEM

O que demarca o fenômeno cinematográfico como processo criativo e instigador do pensar é sua dualidade arte/indústria. Os filmes, em sua boa parte, possibilitam uma postura de passividade contemplativa via “*corrupção das mentes das massas*” (Benjamin, 1993, p. 179), mas também encetam o olhar para determinados aspectos da realidade até então não adequadamente observados. Nesse ponto é que a questão da imagem cinematográfica toma relevância, pois é através de sua elaboração e forma de ser trabalhada pela linguagem e recursos cinematográficos que os indivíduos, ao entrarem em contato com ela, desenvolvem determinadas posturas e leituras dos fatos e fenômenos que os cercam.

Esse poder da imagem no cinema fica mais bem ilustrado pela afirmação de Salim Miguel (1990) a partir dos estudos de Jean Epstein:

[...] a influência do cinema é tamanha que, se o homem comum não leu, depois que saiu da escola até os 40 anos, mais de quinze livros, seguramente, mesmo que só veja um filme por mês, já terá assistido mais que trezentos filmes. E o que ele aprendeu não foi pelo livro, mas pelo filme, pela via emocional e intuitiva de imagens simplesmente justapostas, representação bem mais sintética e mais próxima de uma realidade concreta (Miguel, 1990, p. 186).

Esse grau de penetração entre a grande maioria das pessoas das mais diversas nações e culturas, é que faz do cinema um grande contador de histórias - narrador, para usar um conceito caro a Walter Benjamin (1993). E esse poder do cinema em delinear informações, posturas e ideias se dá pela sua potência em nos afetar emocionalmente pelo meio com que suas imagens são criadas/apresentadas; é através de uma sequência de imagens trabalhadas e montadas de dada forma, sua linguagem por excelência, que o cinema narra determinada história e nos toca sensivelmente pela emoção, instigando-nos a pensar sobre as mesmas, derivando, em quem assim é afetado, conclusões, análises, analogias e críticas, ou seja, possibilitando desenvolver e experimentar novas leituras e olhares sobre nós e o mundo, ou como afirma Walter Benjamin, o “filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas” (Benjamin, 1993, p. 174).

As imagens cinematográficas nos afetam emocionalmente exatamente por possibilitarem essa identificação com as imagens que carregamos a partir de experiências consubstanciadas na realidade. Nessa direção é que o grande

cinasta Sergei Eisenstein (1990, p. 158) afirmava que o cinema “consiste nesse processo de ordenar imagens nos sentimentos e na mente”, sendo assim uma “obra de arte verdadeiramente viva”; ele esclarece melhor:

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, seu próprio modo de vida, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de [...] seu caráter, hábito, condição social – cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (Eisenstein, 1990, p. 158-160).

Essa capacidade do cinema, através das imagens, de nos sensibilizar emocional e intelectualmente para o que está se vendo, decorre do aspecto dos espectadores também serem co-criadores de significados para o que ali está sendo apresentado em imagens; isso se desdobra na força instigadora de se exercitar análises mais profundas e olhares outros sobre o mundo, tensionando essa possibilidade, conforme aponta Eisenstein, com o desejo do autor da obra, de direcionar as sensações e significados no filme. Por isso o cinema é uma “arte verdadeiramente viva”, pois os sentidos e significados que se podem construir a partir de um filme nunca ficam definitivos e acabados, sempre se recriam conforme o contexto espacial e temporal com que a obra está sendo assistida/recriada.

Esse entendimento do cinema motivou muitos pensadores e diretores a discutirem o papel deste nos tempos atuais. Para não ficarmos perdidos entre os

milhares de nomes e textos, optamos aqui em apresentar as posições de dois amigos que, amantes do cinema, possuíam posturas diferentes sobre o mesmo no que tange a relação da imagem cinematográfica com o papel da palavra nos processos de organizar as formas com que os homens expressam certa compreensão da realidade.

De um lado temos Max Brod, o qual entendia o cinema como uma continuação da literatura, até dependente da mesma na busca de representações imagéticas das histórias a serem contadas. Já Franz Kafka entendia que os processos técnicos e específicos com que se elaboram um filme faziam com que as imagens cinematográficas questionassem os referenciais lógicos e perceptivos com os quais estava acostumado até então. Hans Zischeler (2005) apresenta assim essas diferenças entre os dois:

Mas o interesse de Brod pelo cinema era nitidamente diferente do de Kafka. Brod pegava o que via no cinema e ampliava em sua imaginação; o espectador entusiasmado transformava-se num autor... Concebia o cinema como uma extensão da literatura, um processo de montagem. Para Kafka, ao contrário, o componente técnico, quase demoníaco, questionava a maneira pela qual aprendemos a ver, confrontava a força de visão e da redação do autor com exigências imensas e angustiantes (Zischeler, 2005, p. 30-31).

Destacamos esta questão, a partir dessa dupla posição, não para adentrar ao árduo debate da relação palavra/imagem, mas para realçar dois aspectos por nós entendidos como centrais quanto ao papel da imagem cinematográfica para

o mundo atual. Um aspecto é o fato do poder que a imagem tomou a partir de sua capacidade de se apresentar enquanto movimento, tal qual usualmente se entende a percepção da mobilidade no/do mundo real. Outro aspecto, em decorrência do primeiro, é que a maneira como o cinema apresentou a imagem do mundo, influenciou as modalidades e processos perceptivos, ou seja, exercitou outras formas de se sentir/pensar.

O poder da imagem, a partir de sua mobilidade cinematográfica, levou várias outras formas de expressões artísticas a se redefinirem, notadamente a literatura – daí o temor de Kafka diante do impacto do cinema sobre seu futuro enquanto escritor.

A agilidade dos movimentos, os cortes nas sequências das imagens em seus diversos ângulos (aberto, fechado, próximo), o uso do som e da música, da luz, sombras, das cores e das palavras, assim como o emprego correto da montagem e edição, além do recurso de efeitos visuais e de novas tecnologias, permitiram a elaboração de uma linguagem específica que influenciou os processos com os quais cada indivíduo passou a elaborar imageticamente as percepções e representações dos fatos e fenômenos do mundo.

O temor de Kafka não se concretizou, a literatura não morreu após a ascensão da imagem em movimento, mas Brod também não deteve o acerto quanto ao destino do cinema ser uma continuação da palavra escrita, pois foi esta que teve de se reinventar para se adequar às novas percepções e necessidades humanas em um mundo cada vez mais dominado pela mediação imagética em todas as esferas da vida social.

Mas o que vem a ser a especificidade dessa imagem cinematográfica? A resposta a esta questão perpassa pelos limites do próprio discurso científico, o qual está pautado na lógica concatenada da estrutura gramatical. Podemos falar e escrever sobre imagens, mas só uma imagem pode apresentar o universo de complexidades visuais presentes na realidade enquanto fato imagético, independente da escala e do enquadramento da mesma. Esse é o limite do discurso científico.

As análises teóricas, estéticas e crítico-sociais elaboradas sobre o cinema, em sua grande maioria, tendem a definir as imagens fílmicas como representações da realidade, tanto para filmes de ficção quanto para documentários. São entendidas como representações por apresentarem imagens de objetos, lugares e pessoas que existem em outros locais, ou existiram em outros momentos, sejam estes reais ou meros frutos da imaginação de seus criadores, mas que estão ausentes naquele ponto do território em que se está assistindo ao filme, mas ali estão representados enquanto projeção fílmica. Essa é uma leitura, apesar de não errônea, simplista do papel da imagem cinematográfica.

Para não tornar a discussão aqui extremamente prolixa, tão comum aos trabalhos que abordam esta problemática, façamos uso das ideias de Paulo Meneses, adequando-as ao nosso estudo a partir do entendimento das imagens no cinema como *representificação* do real.

Por isso, um filme não é uma representação do real, pois a representação não se confunde com o próprio real. Não é um duplo do real, pois não tem a função ritual de unir dois mundos distintos. Não é reprodução, pois não copia, não 'xeroca'

um mundo pretensamente 'externo' sem mediações (Meneses, 2004, p. 44).

A partir dessa delimitação de engodos a serem evitados, Meneses define sua opção por imagem fílmica (na relação entre cinema, realidade e espectador) como *representificação*, ou seja:

[...] como algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca em presença de, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme em projeção, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na relação, e não no filme em si mesmo (Meneses, 2004, p. 44).

Essa definição de Meneses nos permite entender o cinema, e as imagens por esse meio apresentadas, como um processo que só se realiza na relação estabelecida entre a obra elaborada e as condições específicas com que cada indivíduo, em seu meio social, entra em contato e exercita sua capacidade de interpretação.

A imagem fílmica, enquanto elaboração artística, não pode ser entendida como mera reprodução do real, pois não é uma cópia do mundo, mas sim a instauração de um acontecimento, de uma forma outra de se ver o mundo, não no sentido de criar outra realidade, mas no sentido de enriquecer o mundo através de certa forma de se perceber o mesmo. Mas essa capacidade de ver o real por outra perspectiva só se efetiva no observador, não está aprioristicamente colocada

no filme; é na relação estabelecida entre imagem fílmica e as condições perceptivas do espectador que a realidade se instaura como acontecimento imagético.

André Parente, em seu texto *Narrativa e Modernidade* (2000), esclarece melhor essa possibilidade de acontecimento imagético da realidade através de sua compreensão da linguagem cinematográfica como incapaz de se reduzir aos parâmetros gramaticais e verbais, que ele denomina de *processos linguísticos*, pois o cinema possui uma narrativa própria inerente à imagem.

A imagem cinematográfica não se opõe à narração, mas a uma concepção de narração, ou seja, àquela que a reduz a processos linguísticos. A esse respeito, veremos que a narrativa não é um enunciado que representa um estado de coisas; ela não é a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento (Parente, 2000, p. 14).

Ao se posicionar, quanto à relevância da lógica inerente à imagem cinematográfica, não como representação de algo que acontece no real, mas como o próprio ato de acontecer enquanto imagem no mundo, enquanto elemento surgido na relação da imagem fílmica com as experiências e imagens vivenciadas pelo espectador, Parente conclui que tal processo não cabe no interior de enunciados da linguagem verbal.

Não há, de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos. A narração cinematográfica não é uma sequência narrante de enunciados submetidos

às regras linguísticas. A narração cinematográfica é passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, de um enunciado a outro..., pois passar de uma imagem a outra é mostrar o que elas têm de incomensurável, de inexplicável, de comum, de insignificante etc. (Parente, 2000, p. 14-15).

No entanto, tal limite, como aqui já foi arrolado, não invalida o fato que a grande maioria dos seres humanos, ao entrarem em contato com boa parte das imagens cinematográficas, acaba por se emocionar com as mesmas, tanto em seus aspectos inebriantes, de sublimação, quanto de raiva, medo ou frustração. E por esse aspecto que os estudos científicos, pautados na lógica da palavra, podem tentar se aproximar dessa narrativa imagética visando ampliar seu arsenal de leitura e interpretações do mundo.

Como cada ser humano carrega em si um rol de experiências de vida, as quais se configuram em imagens mentais, é através da relação entre essas imagens pessoais com as apresentadas pelo cinema que se viabiliza a possibilidade de entendimento do mundo; nesse momento do encontro, a realidade imagetivamente acontece como forma de esclarecimento ou de questionamento para os homens quanto ao sentido, ou sentidos, da existência dos fatos e fenômenos.

Para melhor explicar essa ideia, torna-se necessário abordar a preponderância do espaço e do tempo como elementos inerentes a todo processo de produção das imagens fílmicas, reverberando no devir contingencial do viver humano (Deleuze, 1992), portanto, faz-se necessário abriremos outro item nesse artigo para tratar esta questão em específico.

ESPAÇO/TEMPO NO CINEMA: UMA CONCEPÇÃO DE GEOGRAFIA

Todos nós vivemos num dado lugar e por um certo período de tempo. Todas as nossas experiências, desejos, fantasias, conquistas e derrotas ocorrem em um tempo e espaço por nós já vivenciados ou, no mínimo, desejados. Estas experiências se transformam em recordações, memórias ou fantasias, as quais se organizam em imagens – figurativas ou não – que se localizam ou manifestam em determinado lugar e momento.

Tempo e espaço, na *interdinâmica* estabelecida pelos mesmos, tecem os fios de nossas memórias sensoriais, emocionais e intelectuais, pois o que pensamos e fizemos só foram possíveis porque manifestaram um dado arranjo tempo-espacial.

A ciência e a filosofia sempre tentaram definir tempo e espaço (Szamosi, 1988): eles podem ser entendidos como formas puras da sensibilidade humana, a priori kantianos que possibilitam nosso processo de compreensão humana; também podem ser lidos como manifestações da organização físico-matemática da matéria, ou estruturadores lógicos de todo processo de produção da vida; ou então como absolutos a condicionarem os movimentos universais, mas também serem relativos em acordo com as dinâmicas específicas a cada objeto e situação. Podíamos aqui ficar arrolando inúmeras concepções, mas independente da forma de conceituação dos mesmos, o que se destaca é a pertinência e a inerência de ambos nas condições em que a vida se realiza.

O que há de comum às inúmeras interpretações de tempo e espaço é esse

aspecto de serem inevitáveis no acontecimento do viver. A partir desse fundamento de compreensão, a busca pelo melhor entendimento desse processo se deu em grande parte pelos meios desenvolvidos para melhor percebê-lo imageticamente, o que ocorreu prioritariamente pelos mecanismos de elaborações artísticas.

Todas as artes sempre trabalharam com a questão tempo/espço, não só enquanto temática (a morte foi muitas vezes tema da abordagem temporal e o paraíso tema recorrente de leitura espacial), mas como fatores que permeiam toda criação artística. A problemática a se destacar é que, conforme o tipo de linguagem artística, ou o tempo ou o espaço se sobressai em relação ao outro, e isso se expressou nas imagens criadas por determinado meio artístico.

Por exemplo, e aqui estamos generalizando, na pintura se priorizou, principalmente entre o Renascimento e a primeira metade do século XX, a questão da perspectiva geométrica para passar a ideia de profundidade nas imagens espacialmente distribuídas nas telas; já a poesia e a literatura estimulavam imagens mentais a partir da apresentação temporal dos fatos narrados; a escultura elaborou imagens tridimensionais de personagens e fatos imaginários ou reais; a música, notadamente a tonal, desenvolveu uma lógica temporal de encadeamento harmônico, estimulando imagens mentais para quem ouve.

Enfim, cada manifestação artística tendeu a priorizar um elemento da relação espaço-temporal, não chegando a descartar o outro, mas privilegiando um como mais pertinente à sua estrutura comunicativa. Nesse ponto é que o cinema toma um diferencial.

O cinema, como já foi apontado no item anterior, possui a especificidade de trabalhar com imagens em movimento, desta forma, a relação com o real ocorre a partir do contato de suas imagens com as que o espectador carrega consigo, isso exige a interação entre espaço e tempo como forma de se produzir o próprio acontecimento imagético do real. Não é possível acontecer a realidade apenas com o tempo ou só no espaço, ela se dá no tempo-espaço, e isso o cinema viabiliza por meio de sua narrativa imagética.

Jacques Aumont (2004), ao analisar essa questão do tempo e espaço no cinema, esclarece que a obra cinematográfica apresenta em imagens a espacialidade dos fatos e fenômenos, de objetos, ideias e pessoas numa sequência temporal que provoca o resgate da memória dos que entram em contato com a obra, permitindo comparações, análises e definições que desembocam no tempo de agora, espacializando-se em novas imagens, ideias e ações.

Há, diante do filme, um jogo de substituição interminável entre o que já é capitalizado como memória, de uma maneira que é bastante natural metaforizar como espacial [...] e o que advém de novo e procura tomar lugar nessa estrutura, nessa memória, nesse espaço. Desenvolvida no tempo, a obra não é por isso recebida como um simples desfilar, mas dá lugar a um processo infinito de soma, de comparação, de classificação, em suma, de memória, que, por definição, fixa o tempo – em uma espécie de “espaço” (Aumont, 2004, p. 140).

O tempo, no cinema, será sempre um processo de encadeamento de imagens que se consubstanciam em memória espacial. Por isso Aumont afirma que, no

cinema “em todos os casos, o tempo será, finalmente, traduzido em espaço” (2004, p. 140). Sendo que esse espaço será sempre nova fonte imagética de futuras memórias que o tempo resgatará para dar um novo sentido espacial. O cinema aí seria o veículo propiciador desse processo por meio de sua narrativa imagética própria.

Salim Miguel (1990), citando Manuel Villegas Lopes, reforça a esse entendimento do cinema como interação espaço/tempo ao afirmar que o cinema é uma nova arte por trabalhar com imagens que espelham a própria vida em sua dinâmica.

[...] com essa máquina que é o cinematógrafo, se faz uma arte e uma arte nova: a arte das imagens vivas. Os dois grandes setores das artes – as formas do tempo, as formas do espaço – , até então incompatíveis, se encontram e se fundem no cinema, dando lugar, assim, a princípios estéticos novos, que definem uma arte nova. Por isso lhe demos a seguinte definição: o cinema é a arte do tempo em forma de espaço (Miguel, 1990, p. 184).

O cinema como “arte do tempo em forma de espaço” é manifestação, através de imagens, dos fatos e fenômenos num tempo e espaço dinâmicos, não estacados e imobilizados, como muitos entendem a expressão dos mesmos na fotografia, na pintura ou na escultura, nem os circunscrevem a uma realização mais lógica gramaticalmente, como na literatura, na poesia ou na música. A narrativa fílmica nos coloca em contato com as imagens dos objetos (o cenário) e pessoas (os intérpretes) que existem realmente, contando histórias que tocam fundo em nossa

emoção e assim nos instiga a rememorar objetos e pessoas e situações que já experimentamos, direta ou indiretamente. Por isso é uma “arte viva”.

É claro que o tempo e o espaço no cinema, como aqui estão sendo entendidos, não possuem a mesma conceituação conforme o entendimento das ciências que se especializaram em seus tratamentos. História e geografia tendem a trabalhar com tempo e espaço respectivamente em acordo com as estruturas lógicas de seus discursos. Isso, por um aspecto, permite um maior rigor e precisão dos termos empregados, contudo limita a riqueza de sentidos que estes manifestam nas práticas cotidianas das relações humanas.

No tempo atual, o mundo se apresenta como um espaço urdido pelo imagético. Os processos de entendimento do mesmo cobram, tanto das artes quanto das ciências e filosofia, uma atenção maior a este fato por meio de esforços que busquem o diálogo entre essas esferas elaboradoras de conhecimento. Isso significa aceitar os limites inerentes a cada linguagem, ao mesmo tempo que agenciem suas potencialidades de criação de pensamentos novos e enriquecedores de leitura. Não se pode mais entender que só o saber pautado no rigor da lógica verbo-gramatical é capaz de dizer a verdade, muito além disso, é necessário tornar as linguagens, pautadas na articulação lógica de palavras, mais ricas e dinâmicas a partir da relação com as imagens, assim como melhorar nossa leitura imagética através do maior exercício conceitual que o emprego das palavras permite.

O rigor e precisão conceitual não podem ser uma camisa de força a negar outras formas de manifestações do conhecimento humano. A ideia de verdade não deve ser entendida como restrita a um padrão lógico em si, mas dependente

dos processos e jogos de linguagens que a qualifica como verdade em determinado contexto¹.

Para o que aqui nos interessa, por exemplo, o conceito de espaço no cinema não é o mesmo da geografia, mas esta pode buscar ampliar seus referenciais e entendimento a partir de um maior diálogo e leitura das imagens fílmicas, as quais perpassam um sentido de espaço mais dinâmico e próximo dos referenciais espaciais vivenciados pelos indivíduos, exatamente por narrar ao mesmo a partir de seu determinante imagético.

Outro fator que enriquece o sentido de espaço na imagem cinematográfica advém do aspecto que no filme o mesmo é tomado em sua interação com o tempo, o que, em nome das especializações do conhecimento científico, não ocorreu com a leitura oficial hegemônica da geografia sobre o espaço, que o toma apartado e alheio aos elementos temporais, que nele concretamente estão presentes.

Buscar esse diálogo pode muito contribuir para uma ampliação da leitura geográfica do fenômeno espacial, principalmente por permitir uma aproximação do discurso científico com os processos espaciais que os indivíduos estão cotidianamente produzindo e qualificando.

Para melhor exemplificar tal afirmação, vamos tangenciar como o espaço da cidade é abordado nos cinemas e de como tal postura pode contribuir para uma leitura geográfica do mesmo fenômeno.

[...] as cidades do cinema constituem parte do corpo da nossa experiência no mundo. Como as cidades “reais”, as cidades

do cinema possuem uma espacialidade própria composta por territórios, lugares e não-lugares. Quando falamos de espacialidade, não estamos nos referindo a espaços com área, metragem e fronteiras rígidas [...]. São lugares cujas imagens carregam uma força simbólica relacionada visceralmente com o imaginário corrente [...]. As razões desta relação estão na história que esses lugares protagonizam e na forma como as pessoas se apropriam dela e dos lugares, recriando-os e rememorando-os (Barbosa, 2004, p. 64).

Esta longa citação de Andréa Barbosa, que analisa alguns filmes sobre a cidade de São Paulo, nos serve como balizador para nossa compreensão da questão do espaço abordado pelo cinema. Os filmes não dizem o que vem a ser este espaço a partir de uma definição única e uniforme, como o pensamento científico insiste em incorrer, mas apresentam elementos com os quais os espectadores estabelecem relações com suas experiências espaciais nos mais diversos lugares, com as “*idades reais*”, com as multiplicidades de sentidos que os seres humanos acabam por orquestrar, independente da cidade em que estejam.

É a partir dessa possibilidade de estabelecer relações imagéticas que o espaço no cinema amplia o sentido linearmente lógico, matematizável e uniformizante dos estudos científicos sobre o espaço urbano feitos pela geografia, geralmente visando estabelecer modelos capazes de serem aplicados em toda e qualquer cidade para estabelecer políticas públicas, de planejamento e controle do território.

O espaço no cinema não se restringe ao que é passível de mensuração e de

delimitação física, não visa o controle e uniformização de respostas e abordagens, pelo contrário, carrega “*uma força simbólica*” que qualifica o mesmo em suas diferenciadas potencialidades de vivência e sentidos, pleno de diversidade e passível de entendimento comum aos homens em geral.

Através dessa vivência espacial concreta é que os lugares são recriados de significações e rememorados imgeticamente por cada indivíduo. Espaço aí é algo vivo e inerente às condições com que cada ser humano edifica sua existência social. O cinema permite essa identificação espacial através das imagens apresentadas enquanto turbilhões de afetos e memórias amalgamados; nesse ponto que essas imagens em si, grávidas de sensibilidades e emoções, carecem de sentidos passíveis de serem interpretados pela linguagem geográfica.

O olhar geográfico sobre dado fenômeno apresentado pelo cinema pode redimensionar o entendimento do mesmo, não para reproduzir o sentir espacial cinematográfico, mas sim potencializar devires outros de significados por meio das interpretações e análises das imagens, qualificando a estas como paisagens. Paisagens?

Aqui, portanto, ampliamos o sentido de paisagem para além de uma visualização panorâmica de determinado lugar. Paisagem é aqui entendida como a expressão imagética do contexto espacial a partir dos sentidos que as imagens tomam quando resgatadas temporalmente e se articulam com o momento presente (Schama, 1996), de maneira a deixar de ser imagens em si e permitir que os homens melhor se orientem, se localizem de forma mais conscientemente perante o mundo a partir do lugar em que se encontram. Paisagens então são as imagens com as quais qualificamos nosso entendimento de “*apropriação dos*

lugares” (Barbosa, 2004, p. 64).

Enquanto apenas estão sendo apresentadas nos filmes, as imagens são apenas imagens. Mesmo enquanto referenciais imagéticos de fatos, pessoas e lugares já vivenciados ou idealizados, estas são tão somente imagens. Mas a partir da situação em que entram em contato com nossos questionamentos, no momento em que se estabelece a relação entre cinema e vida no espectador por meio de uma atitude de maior reflexão e análise intelectual, essas imagens podem passar a ser lidas e melhor trabalhadas emocional e conceitualmente, via emprego mais preciso e enriquecedor das palavras, e aí elas se qualificam como paisagens.

Nessa interação de significados, apresentam-se visualmente elementos, detalhes e contextos espaciais que dão novos significados intelectuais e emocionais ao nosso viver. Nesse aspecto a geografia tem muito a contribuir para uma efetiva apropriação dos lugares, pois só através de um melhor entendimento das imagens, na relação imagética cinema/imaginário/realidade, é que a capacidade de leitura da paisagem do mundo permitirá ao homem melhor se orientar e se localizar².

THE END?

O cinema permite enriquecer nossa capacidade de leitura da dinâmica *socioespacial* do mundo. Apesar de seu forte peso como produto de entretenimento para as massas, visando grandes lucros e retorno de investimento para proprietários de capitais, além de ser articulador de várias mídias e ramos industriais, o cinema ainda perdura como fonte de questionamentos aos valores e ideias instituídas ou dominantes, instaurando novos olhares e polemizando

posturas e situações muitas vezes difíceis de serem assumidas por parcela da população.

Fora isso, o cinema ainda pode ser um estimulador estético para novas sensibilidades e sensações, desorientando referenciais arraigados de leitura e instaurando outros devires perceptivos. Nessa direção é que entendemos o cinema como a expressão mais acabada para a modernidade dos conflitos de entendimento da imagem apontados na introdução desse artigo.

A imagem cinematográfica articula-se numa linguagem que serve tanto para acomodar o homem, pela crença na reprodução do real em imagens, como pode provocar novos olhares e perspectivas de entendimento para o mundo. Isso, portanto, aponta para uma apropriação da linguagem cinematográfica para além do que usualmente se faz, geralmente entendendo-o como um objeto a servir como recurso de ilustração de conteúdo para as disciplinas científicas melhor exemplificar seus temas trabalhados.

Cinema é linguagem criadora de pensamentos que visam dar sentido ao mundo, seja para o bem seja para o mal. Não podemos reduzi-lo a um recurso ilustrativo, nem toma-lo como mero entretenimento, apenas nos relacionando com o mesmo a partir de opiniões superficiais tipo “*acho que gostei*” ou “*acho que não gostei*” de determinado filme.

A linguagem cinematográfica não é um fenômeno em separado do contexto *socioespacial* que a implementa, ela não se faz isoladamente; a natureza própria do cinema é ser agenciador de várias especialidades técnicas e artísticas, o que se desdobra na capacidade de interagir diferentes linguagens para viabilizar a

sua. Aí se justifica a aproximação com a linguagem científica, no nosso caso, a geográfica.

Os mecanismos criados pelo cinema, para organizar sua linguagem a partir de uma lógica narrativa imagética, não visam substituir o papel da estrutura gramatical na elaboração objetiva e contextualizadora da análise científica feita pela geografia, mas contribui para uma abertura de referenciais e de novos olhares para a dinâmica espacial da sociedade a partir das formas com que as imagens fílmicas se qualificam como paisagens, por meio de nossos referenciais interpretativos.

Quando um indivíduo consegue melhor qualificar a emoção que sente ao assistir um filme, retirando dele informações necessárias para parametrizar sua existência, estabelecendo comparações entre o que memorizou imageticamente em sua vida com o que conseguiu captar das imagens apresentadas, qualificando as duas fontes imagéticas numa relação intelectual e emocional de produção de conhecimento, aí a arte e a ciência se efetivam, passam a ter significado realmente humano.

Um estudo geográfico, portanto, deve se colocar nessa relação de significação e qualificação das imagens ao expressarem paisagens, ou seja, que manifestem certa lógica e sentido capaz de contribuir com uma melhor orientação e localização dos seres humanos no mundo.

Nessa condição, tais imagens passam a ter referenciais espaciais mais profundos, daí se qualificarem como paisagens de uma geografia que nunca tem fim, sempre recriada a cada momento em que o tempo da memória e do

conhecimento se coloque como acontecimento do espaço da existência humana. Ou como coloca Milton José de Almeida, em seu livro *Cinema – arte da memória*:

A permanência da materialidade física, hoje, desses espaços, não é a permanência do passado conservado, mas a permanência desse passado como futuro a ser decifrado no presente. O espaço é sempre uma dimensão concreta do presente. No passado, ele é tão somente tempo. (Almeida, 1999, p. 2).

Essa possibilidade geográfica instaurada pelas imagens cinematográficas, ou seja, de cobrar uma leitura em que a presentificação imagética instigue um acontecer narrativo, de forma que o ser humano não reduza suas imagens mentais à mera memória de um passado conservado em si, mas que estas sejam renovadas à custa das necessidades atualmente colocadas para a construção do futuro espacial de cada indivíduo.

Dessa maneira, acreditamos ser o homem capaz de tomar consciência dos elementos formadores do espaço em que a vida se efetiva, não ficando mais como que “jogado” num território desconhecido e imerso num tempo abstrato em seu passado idealizado. Uma leitura geográfica desta relação pode contribuir, e muito, para um melhor entendimento do homem como construtor de sua própria espacialidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. J. (1999). *Cinema – arte da memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 150p.

- AUMONT, J. (2004). *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 266 p.
- BARBOSA, A. R. (2004). *Ronda: espaço, experiência e memória em sete filmes paulistas dos anos de 1980*. In: NOVAES, S.C. (Org.). *Escrituras da imagem*. EDUSP/FAPESP, São Paulo: p.63-82.
- BENJAMIN, W. (1993). *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 255 p.
- CARNES, M.C. (org.) (1997). *Passado imperfeito – a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 320 p.
- CHAUI, M. (1988). Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *O Olhar*. Companhia das Letras, São Paulo: p.31-63.
- DELEUZE, G. (1992). *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 232 p.
- EISENSTEIN, S. (1990). *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 160 p.
- FERRARA, L.D. (2007). *Leitura sem Palavras*. São Paulo: Ed. Ática, 72 p.
- FERRAZ, C. B. O. (2002). *Geografia e Paisagem – entre o olhar e o pensar*. 360 p. (USP-FFLCH). Tese de Doutorado (Doutorado em Geografia Humana), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- KOURY, M.G.P. (2001). *Imagem e memória – ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 192 p.
- MENESES, P. (2004). O cinema documental como representificação – verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, S.C. (org.). *Escrituras da imagem*. EDUSP/FAPESP, São Paulo: p. 21-48.
- MIGUEL, S. (1990). Cinema – uma mitologia induzida. In: SCHÜLER, D; GOETTEMMS, M.B. (Org.). *Mito – ontem e hoje*. Ed. Universidade UFRGS, Porto Alegre: p. 183-194.

- PARENTE, A. (2000). *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papirus, 154 p.
- SCHAMA, S. (1996). *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 645 p.
- SZAMOSI, G. (1988). *Tempo & Espaço – dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Zahar, 277 p.
- ZISCHLER, H. (2005). *Kafka vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 166 p.