

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

**ELVIS LEÃO NUNES DA COSTA**

**CINEMA E GEOGRAFIA: A CRIAÇÃO DE GEOGRAFIAS ATRAVÉS DA**  
**IMAGEM CINEMATOGRÁFICA**

**SÃO PAULO**

**2020**

ELVIS LEÃO NUNES DA COSTA

**CINEMA E GEOGRAFIA: A CRIAÇÃO DE GEOGRAFIAS ATRAVÉS DA  
IMAGEM CINEMATOGRAFICA**

Trabalho de Graduação Individual (TGI)  
apresentado ao Departamento de Geografia da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas da Universidade de São Paulo, como  
parte dos requisitos para obtenção do grau de  
Bacharel em Geografia

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos H. F.  
Valverde

SÃO PAULO  
2020

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir a relação entre a arte cinematográfica e a ciência geográfica, com o intuito de reforçar a tese de que o cinema é um criador de geografias, funcionando como um instrumento cultural concretizador de percepções e visualizações do meio geográfico. A partir desta ideia, analisamos as possíveis relações entre o poder das imagens cinematográficas com as categorias da ciência geográfica como espaço e paisagem. Para realizar este estudo, adotamos a *montagem* e a *mise en scène* como objetos de pesquisa, considerando-as como as principais técnicas cinematográficas responsáveis na ocorrência desse fenômeno.

Palavras-chave: Mise en scène. Montagem. Categorias do discurso geográfico. Cenários para a geografia.

## ABSTRACT

This research proposes to discuss the relation between cinematographic art and geographical science, with the intent of reinforcing the thesis that cinema is a creator of geographies, working as a cultural instrument that realizes perceptions and vision of the geographical environment. From this point on, this monograph looks to understand the relationship between the power of cinematographic images and the geographical science characteristics like space and landscape. This monograph adopted *montage* and *mise en scène* as research objects, considering them as the principal cinematographic techniques responsible for these events.

Keywords: Mise en scène. Montage. Categories of geographic science. Scenarios for geography.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>6</b>
<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>9</b>
<b>1. Uma aproximação com o cinema: a geografia como fundamento</b> .....	<b>10</b>
<b>2. O poder das imagens cinematográficas na construção do geográfico</b> .....	<b>14</b>
2.1. O cinema como criador de geografias .....	15
2.2. Cinema e o espaço .....	17
<b>3. Montagem e geografia</b> .....	<b>21</b>
3.1. Noções de montagem .....	21
3.3. As duas tendências ideológicas de montagem .....	25
3.3.1. A montagem soviética .....	26
3.3.1.1. O experimento da “geografia criadora” .....	26
3.3.1.2. Eisenstein e a montagem discursiva .....	28
3.3.2. Bazin e a montagem proibida .....	30
3.3.3. A geografia das modalidades de montagem .....	33
3.4. A permissão geográfica: quando a montagem cria novas geografias .....	35
<b>4. Mise en scène e geografia</b> .....	<b>42</b>
4.1. A Mise en scène .....	42
4.1.1. Os hitchcock-hawksianos .....	44
4.1.1.1. Mise en scène por Rohmer .....	44
4.1.1.2. Mise en scène por Rivette .....	47
4.1.2. Os mac-mahons .....	49
4.1.2.1. Mise en scène por Mourlet .....	49
4.1.3. O “fim da mise en scène?” .....	53
4.2. Mise en scène e “Cenários para a geografia” .....	58
4.2.1. Gomes e o conceito de cenários .....	59
4.2.2. Cenários e paisagem .....	61
4.2.3. Aproximações entre os conceitos de “mise en scène” e “cenários” .....	65
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>70</b>

## INTRODUÇÃO

Diante do fenômeno da proliferação das imagens nessas últimas décadas, resultadas principalmente do atual nível de desenvolvimento e popularização dos aparelhos tecnológicos e da internet, percebe-se a grande expansão e influência do poder das imagens na sociedade atual. Este cenário demonstra-se extremamente fértil para a geografia, já que é notória a percepção de que as imagens causam, cada vez mais, impactos na sociedade e nos espaços urbanos em maior alcance e velocidade. Percebe-se, então, a importância em adotar as imagens e poder de sua representação no espaço social como objeto de pesquisa na geografia.

Atualmente, uma das formas mais comuns de imagem que reproduz na sociedade são as imagens advindas do cinema e das séries de televisão. O apelo destas imagens é inegável, ainda mais na era da popularização dos serviços de *streaming* como a *Netflix*, dos *blockbusters* atuais, que quebram recordes de bilheteria a cada lançamento, e da fácil disponibilidade de consumir filmes via download, que causou uma “democratização” no acesso aos filmes de diferentes épocas e localidades.

Nos últimos anos, o que mais tem se discutido em relação ao cinema é o seu poder de representação do real. Denota-se às demandas e cobranças, (assim como fortes manifestações contrárias ou questionadoras) de uma suposta negligência do cinema em representar a realidade “como ela é”, com forte enfoque nas questões da falta de representatividade de minorias e grupos vulneráveis; na aclamação de obras que tocam em temas mais efervescentes da atualidade, apresentando um discurso político mais evidente e destacado; e na condenação ou problematização de determinadas obras que reproduzam ou se omitem desses mesmos tópicos em evidência. Destaca-se, então, uma forte discussão das possibilidades de representação do cinema, assim como os seus limites morais e estéticos.

As imagens do cinema, então, apresentam-se como a mais relevante forma de imagem a ser estudada pela geografia. Após algumas pesquisas e levantamentos bibliográficos nos bancos de dados das instituições acadêmicas no Brasil, percebe-se o limitado número de teses, dissertações e artigos que tratam das relações entre geografia e cinema. Porém, os trabalhos encontrados que tratam desta temática demonstram-se extremamente necessários dentro do campo da geografia cultural, e levantam debates importantes para a ciência geográfica. Assim, este projeto se propõe a prolongar e contribuir com os trabalhos que tratam das relações entre

cinema e geografia, discutindo sobre o poder de influência das representações provocadas pelas imagens cinematográficas no meio geográfico.

A monografia tem como propósito entrar nos estudos que buscam compreender e revelar as possibilidades através da relação entre a arte cinematográfica e a ciência geográfica, baseando-se nas discussões a respeito da importância de promover o diálogo entre as artes e a ciência. Trabalhamos com um pensamento chave adotado por diferentes geógrafos que trabalham no campo da geografia cultura: a possível comunicação entre geografia e cinema está em entender a potencialidade do cinema como um instrumento cultural concretizador de percepções e visualizações do geográfico presente na realidade. Isto conduz a noção de que o cinema é um criador de geografias, e não apenas representações, registros e ilustrações do real existente.

No exercício de relacionar geografia e cinema, propomos seguir os seguintes caminhos possíveis de abordagem. O primeiro seria considerar estudar a arte cinematográfica como um todo, independente das intenções artísticas ou comerciais, dos valores de produção, de sua qualidade estética, da relevância de determinada obra na história da arte cinematográfica etc., focando apenas no fenômeno da imagem cinematográfica e a sua relação com as massas, com o social, onde o objetivo estaria em pensar a possibilidade do poder das representações construídas pelas imagens cinematográficas em revelar o cotidiano, o real, a natureza, ou se de fato ela contribui de alguma forma. Complementar a este tema, estudaremos a *montagem*, a técnica cinematográfica por excelência, sintetizadora da manipulação dos espaços. Deste tópico, destacamos o fenômeno da *permissão geográfica do cinema*, que consiste no desrespeito em preservar a real extensão de uma geografia presente na realidade quando estão sendo representadas em um filme. Este fenômeno é um resultado característico da *montagem*, e estudaremos como ele ajuda a criar “novas geografias”.

Outro caminho seria focar no conceito de *mise en scène* desenvolvida pela crítica de cinema francesa na década de 1950, nas revistas *Cahiers du Cinéma* e *Présence du Cinéma*. A *mise en scène* foi o pilar fundamental na construção da ideia da “política dos autores”, um marco na história da crítica cinematográfica. Considerada pelos mais relevantes críticos da história do cinema como a essência definidora do cinema, a *mise en scène* constitui-se em um campo chave para as relações com a geografia. Como destacado por Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr. (2010), é através da *mise en scène* que os cineastas expressarão a sua visão de mundo. Ao estudar a *mise en scène*, lidaremos com a perspectiva da crítica cinematográfica,

que implica em juízos de valores artísticos, de um tipo “correto” de cinema. Mas o interessante em estudar a *mise en scène*, é que lidaremos com um conceito vital e consagrado na história da arte cinematográfica, que é o alicerce do cinema autoral e envolve as principais problemáticas teóricas da arte em questão. E o principal, entre tantas outras significações, a *mise en scène* é o “espaço representado”. Nesse tópico, nos baseamos nos trabalhos de Jacques Aumont (2011) e Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr. (2010), na forma como eles estruturam uma “história da *mise en scène*”. Depois, buscaremos relações com o conceito de *cenários para geografia*, elaborado por Paulo César da Costa Gomes (2008). Assim, aderimos à afirmação de que a *mise en scène* e a *montagem* são as ferramentas de reflexão de um filme.

O foco central desta monografia está em pesquisar a *imagem cinematográfica como produtora de geografias*, tese defendida pela maioria dos geógrafos da área da geografia cultural, como Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (2005) e Maria Helena B. V. Da Costa (2011), por exemplo. A pergunta principal é “*imagem cinematográfica constrói geografia?*”, e, se sim, “*como ou de que forma essas imagens criam geografias?*”, questionamentos que podem ser retrabalhados em “*A imagem cinematográfica cria e reconstrói o meio geográfico? Ela cria, recria e modela as formas do meio geográfico, como espaço e paisagem? É possível saber de que maneira?*”. Os possíveis caminhos para esta questão está nos estudos das relações entre o poder da representação das imagens cinematográficas com as categorias da ciência geográfica como espaço e paisagem. “*Como a arte cinematográfica cria geografias através de suas técnicas?*”, o conceito de *mise en scène* – elemento principal do cinema, onde encontra-se todo o conteúdo do filme, e através de seu domínio, os cineastas expressarão a sua noção de mundo – ajuda a elucidar essa questão?

Entendemos que estudar a relação entre geografia e arte é uma tarefa legítima, pois lida com o que sempre foi caro dentro da história do pensamento geográfico, a informação gráfica (GOMES e RIBEIRO, 2013). Lidar com todos os tipos de sensibilidade gráfica é o dever da ciência geográfica, é seguir com a sua tradição. Propor o diálogo entre geografia e cinema, assim como estudar a tese da imagem cinematográfica como criadora de geografias, implica na tarefa de encontrar novos meios e possibilidades de desenvolver os conceitos fundamentais da ciência geográfica, como as categorias do discurso geográfico (espaço, paisagem, território, lugar, etc). Acreditamos que esses estudos possibilitam novas formas de entrada nas discussões epistemológicas da geografia.

## METODOLOGIA

Para a realização da pesquisa, foi feito levantamento bibliográfico de artigos científicos, dissertações e monografias que abordam e relacionam Geografia e Cinema. Para reforçar os fundamentos da ciência geográfica e as conceituações das categorias do discurso geográfico, trabalhamos com artigos científicos, dissertações, monografias e livros de geógrafos e não geógrafos. Foi realizado, também, levantamento bibliográfico de obras acadêmicas que abordam a temática de representações e imagens.

Também realizamos um levantamento bibliográfico sobre cinema. Recorremos a artigos científicos, dissertações, monografias e livros que discutem os principais fundamentos da arte cinematográfica e o conceito de *mise en scène*.

## 1. Uma aproximação com o cinema: a geografia como fundamento

Ao tratarmos da relação entre cinema e geografia, é necessário, como ponto de partida, discutirmos as questões em torno dos conceitos gerais que definem os fundamentos essenciais da geografia, como também, as discussões epistemológicas mais gerais sobre o discurso da ciência geográfica e os embates sobre o seu objeto de estudo na academia.

Na busca de conceituar os fenômenos que seriam próprios do estudo da ciência geográfica, Martins (2016, p.64) elabora uma definição do *que é o geográfico*: “algo que se estabelece a partir da relação sociedade/natureza. Ou seja, tanto no sujeito como no objeto a relação entre sociedade e natureza se traduz numa ordem espaço-temporal dos elementos que resultam da relação”. Então, a geografia seria a relação entre sociedade e natureza, que se resulta da apropriação subjetiva e objetiva do homem com o meio.

Segundo Martins, a sociedade em seu ato de existência, ao se apropriar da natureza, imprime sobre esta objetividade uma ordem tópica. O meio geográfico é formado a partir da natureza apropriada, e como consequência disto, a relação passa a ser sociedade/meio geográfico. Da ordem tópica, surgem através das noções de espaço e tempo, as possibilidades de entendimento do meio construído: “*onde?*”, “*quando?*” e “*qual momento?*”, que formam os princípios de localização, distribuição, distância, densidade e escala (MARTINS, 2016, p.65).

Milton Santos (2006), define o espaço como objeto da geografia. Para o autor, é necessário buscar uma concepção ontológica do espaço, para a construção de um método que dê conta de uma definição plena do objeto da disciplina. Para Santos, no espaço a principal forma de relação entre o homem e a natureza é através da técnica. A técnica consiste em “um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, 2006, p.16). Santos adota como metodologia a noção de espaço como um conjunto de sistemas de objetos e de ações. Este conjunto de sistemas são indissociáveis:

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma

máquina. Através da presença desses objetos técnicos: hidroelétricas, fábricas, fazendas modernas, portos, estradas de rodagem, estradas de ferro, cidades, o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico (SANTOS, 2006, p.39).

Das relações sociedade/meio geográfico, Martins afirma que as noções de tempo e espaço se manifestam de diversas formas:

Cabem aqui outras perguntas: será que do abstrato ao concreto, do fenômeno à essência, a noção de espaço é a mesma? O tempo nunca nos é dado como tempo, ele nos é dado na experiência e na existência como duração, sucessão, permanência, ritmo etc. São sempre tempos de algo, a saber, do movimento da matéria. E da mesma forma o espaço, ele nos chega na forma de território, região, área, paisagem etc. É importantíssimo também dizer que, em pensamento, a existência da coisa se revela como entendimento mediante a Lógica. Sem esta não podemos entender nada do mundo, posto que o pensamento tornar-se-ia disforme e, portanto, nada refletiria da apreensão do conteúdo da realidade (MARTINS, 2016, p.71).

Esse conjunto de formas manifestada dentro do espaço é organizado na ciência geográfica como categorias de seu conhecimento. São elas o espaço, território, paisagem, lugar, área, região, habitat. Armando Corrêa da Silva (1986, p.28-29) afirma que essas categorias fundamentais do conhecimento geográfico definem o objeto da Geografia em seu relacionamento, sendo o espaço a categoria mais geral, e inclui todas as outras categorias do discurso geográfico. Desta concepção, Martins e Silva, diferente de Santos, compreendem que o espaço não é o objeto da ciência geográfica. Nas palavras de Martins: “Geografia não é o mesmo que espaço, e possui um conteúdo de significado em que espaço é uma das categorias, entre outras, que a constitui.” (MARTINS, 2007, p.38). O espaço seria, então, uma categoria chave, um cenário, onde manifestam-se as outras formas de entender o meio.

E dentre as questões em torno de qual seria o objeto da ciência geográfica, Martins (2016, p.72-73) afirma que o meio geográfico apresenta objetividade, em vez de materialidade, como colocara Milton Santos; e nesta condição, na dimensão do existir, ocorrem as relações de subjetivação/objetivação entre a sociedade e a natureza. De acordo com o autor (2016, p.73), neste processo surgem as categorias espaço, tempo e movimento, como manifestações subjetivas de cognição do meio existente

Nesta condição de ter objetividade, faz reunir a necessidade de ver sua dimensão subjetiva equivalente, posto que a objetividade não é nada sem a subjetividade e vice-versa. Ou seja, o objeto diante do sujeito se firma em sua objetividade mediante sua existência (de objeto), o que só é possível pela equivalente existência dele sujeito, que põe o objeto em sua objetividade para a consciência. E é aqui que entram em cena as categorias de espaço, tempo e movimento. Pois, o que é condição

de existência no objeto, no sujeito é condição de entendimento, uma vez que este último tem para si o que é do outro, pondo a si mesmo como ente existente. E isto o remete (o espaço) a outra posição no debate epistemológico e ontológico. Essa posição é a de que uma coisa são os aspectos sobre a matéria apropriada (e matéria apropriada já não pode ser dita apenas assim, ou seja, deixa de ser pura abstração posta pela ideia e passa a ser designada enquanto conceito, portanto, já é Natureza) – que é a contribuição fundamental dos geógrafos Milton Santos, Ruy Moreira, Pierre George, Max Sorre e outros – e outra é sobre o espaço, que além de ser “ordem da coexistência” desta “matéria apropriada”, é também (passa a ser) fundamento do pensamento. Uma vez que a ordem é posta na natureza, ela é simultaneamente posta no pensamento, por este motivo se constrói a lógica (MARTINS, 2016, p.72-73).

Martins (2007) afirma que o espaço é definido no processo cognitivo que a humanidade tem da existência das coisas presentes no mundo, e não como um ente corpóreo, ou material; ou entendido como sinônimo de natureza:

Portanto, não posso dizer que as coisas são espaço, ou então que o ente é espaço, e sim que ele, ente, existe, e por existir tem ou está em um espaço, que é uma dimensão e forma da existência do ente. E é essa existência que determinará a essência, o ser do ente. Ou seja, as formas do existir são determinantes na definição do ser em sua essência (MARTINS, 2007, p.37).

E é por esse motivo, segundo Martins, que o espaço não pode ser compreendido como o objeto da ciência geográfica; o mais adequado é compreender o espaço como categoria da geografia:

É por essa razão que o espaço atinge a condição de categoria, ou seja, daquelas características que se identificam a partir da existência das coisas em geral. Devemos dizer que ao identificarmos o espaço, portanto, não estamos apontando para as coisas em si, mas sim para uma das formas do Existir dessas coisas. E isso não significa negar o estatuto de objetividade do espaço, ou que o espaço não esteja associado à realidade empírica que nos cerca (MARTINS, 2007, p.36).

Ao definir a gênese do espaço, Silva (1986, p.29) afirma que “o primeiro fato geográfico, além de toda a imaginação, é o da produção do espaço do beber, vestir, alimentar-se e habitar”. Essa citação refere-se a categoria geográfica *habitat*, que abarca o conjunto das necessidades gerais humanas. Martins (2014) chama a atenção sobre a afirmação de Silva, a compreensão da imaginação como um dos primeiros fatos geográficos da produção do espaço:

Daí Armando reunir todos estes espaços e os chamar de habitat, ou seja, categoria que designa as necessidades gerais do homem. Remete-se neste momento também a “imaginação”, que apesar de não nos dar maiores elementos, sugere com isso para

uma questão essencial: o ato de produzir sua sobrevivência é o mesmo que produz sua humanidade, e neste momento funda a existência (MARTINS, 2014, p.45).

Segundo Martins, a existência configura-se na subjetivação da sobrevivência e constitui o ser. O trabalho surge a partir da sobrevivência do homem com o meio, e na existência, acontece a subjetivação do existir pelo trabalho. Dessa constituição do ser, forma-se a singularização do homem (MARTINS, 2007). A imaginação mencionada por Silva seria uma das formas de trabalho que subjetiva o existir e constitui o ser. A imaginação é, então, as percepções que o homem tem do meio, as representações que o homem faz do geográfico.

É possível afirmar que essa imaginação/trabalho que subjetiva o existir pode se manifestar como arte, como o cinema. O cinema, como expressão artística é, então, uma das formas de trabalho que a sociedade, em seu ato de existir, cria como um dos modos de cognição do mundo. A representação cinematográfica é uma, dentre outras formas de imaginação, criadora de geografias.

## 2. O poder das imagens cinematográficas na construção do geográfico

De fato, o cinema é compreendido até os dias atuais, como representação do real. Por uma série de fatores característicos do cinema, a ideia da imagem cinematográfica como o registro da realidade continua sendo compartilhada, na medida em que permanece na atualidade, ideias de uma transparência e neutralidade do cinema em relação à realidade (AUMONT et al., 2009). Na ciência geográfica, os primeiros filmes produzidos, conhecidos como “O primeiro cinema” (produzidos entre 1894 a 1906) foram reconhecidos pelos geógrafos como um excelente meio representador da realidade, devido à falta de estruturação narrativa e ficcional, caracterizando-se como registros puros, e além disso, muito deles mostravam cenas do cotidiano urbano (FIORAVANTE; FERREIRA, 2016, p.214). As discussões entre a capacidade da arte em reproduzir a realidade é abordada na geografia, e não há um consenso sobre o assunto. Nas discussões teóricas sobre cinema, o quadro de discussões não é muito diferente: “No mesmo sentido, o questionamento acerca da suposta “essência” do Cinema sempre esteve relacionado com a noção de realismo, seja em uma posição favorável a ela, seja objetivando negá-la” (FIORAVANTE; FERREIRA, 2016, p.215).

Segundo Fioravante e Ferreira (2016), há duas vertentes nas quais os geógrafos se debruçam sobre as relações entre a geografia e o cinema. A primeira ideia compreende o cinema como ferramenta capaz de criar representações do mundo real, considerados espelhos da realidade, e sendo assim, configuram-se em documentações puras para a geografia. Os geógrafos adeptos desta ideia, acreditam que os documentários apresentavam um realismo geográfico, sendo utilizados como ferramenta em sala de aula para apresentar espaços, regiões e paisagens inacessíveis aos alunos. A segunda ideia é uma negação total da primeira, surgidas principalmente nas discussões trazidas pelos pós estruturalistas nas ciências sociais. Esta vertente compreende que os filmes, na verdade, criam mundos particulares, não sendo meras representações fiéis da realidade. Das premissas estruturalistas, que compreendem que “todos os significados atribuídos a objetos são resultados direto de ações e sistemas de pensamentos sociais” (FIORAVANTE; FERREIRA, 2016, p.223), destacam-se dois eixos principais, que promovem as ideias de uma crise da representação e a negação de uma única realidade:

A primeira delas diz respeito ao fato de que os objetos não podem existir em um vácuo, ou seja, sua existência está fortemente condicionada às condições humanas as quais conferem a eles valor, significação e simbolização. A segunda se relaciona a incapacidade de apontar que qualquer significado atribuído a esses objetos possa ser considerado como “verdadeiro”, por mais que existam certas concordâncias com relação às suas naturezas particulares. Isso ocorre devido ao fato de que é impossível escaparmos de nossas construções subjetivas e, nesse sentido, a verdade será sempre uma construção social e não um fato transcendental (FIORAVANTE; FERREIRA, 2016, p.223).

Como aponta Gomes e Ribeiro (2013, p.29), “a informação geográfica foi, desde os seus primórdios, informação gráfica”, sendo que os principais fundamentos do discurso geográfico sempre foi atrelado a um aparelhamento visual, manifestando-se como “um verdadeiro *imperativo gráfico*” (GOMES; RIBEIRO, p.28-29). A informação visual é um instrumento da reflexão geográfica, produzindo percepções e ideias dos componentes geográficos de maneira direta. Acreditamos ser possível afirmar que as imagens de cinema são mais uma das informações gráficas.

De acordo com Thorne (2004 apud FIORAVANTE; FERREIRA, 2016), o ensino visual é uma ferramenta essencial para a geografia, e os materiais visuais (os meios de comunicação) são mais uma das informações gráficas da ciência geográfica. O autor conceitua a ideia de *geovisualização*, onde os meios de comunicação funcionam como mapas cognitivos ou cartográficos sociais de criação de significados e formações identitárias<sup>1</sup>.

Desta orientação, o principal propósito é entender como configura-se uma reflexão a partir das imagens. Definindo o cinema como um aparato produtor de imagens, sua aproximação com a geografia é sintomática. A informação gráfica é uma das “ferramentas” da disciplina.

## 2.1. O cinema como criador de geografias

As conceituações possíveis que podem ser retiradas da relação geografia e cinema, partem dos estudos do poder da representação das imagens cinematográficas. Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (2005), ao definir as geografias de cinema, afirma que elas seriam:

construções imaginativas e interpretativas que se dão numa “região nebulosa” em que os universos culturais das pessoas são sugados para o interior da narrativa filmica e está ao interior desses universos culturais. Condensação de imagens: memórias adensadas em torno de sentidos, sentidos adensados em torno de imagens. As geografias de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. Um espaço composto de territórios,

<sup>1</sup>THORNE, John E. The visual turn in geography. In: Antipode, v. 36, n. 05, 2004.

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, p.28).

Das memórias de um determinado lugar ou paisagem, o cinema condensa todas essas percepções subjetivas no ato de se viver nas *geograficidades*. A “região nebulosa” é a dimensão onde o pensar e compreender o meio geográfico se confronta com o que já é constituído, com o que é encontrado na realidade. Desse confronto surge a representação, que é a informação gráfica. Desta reflexão, Oliveira Jr. propõe focar as pesquisas na ideia de que é o cinema que cria/produz a geografia, através de suas imagens.

Segundo o autor, “Estas geografias de cinema não são produções somente subjetivas e imaginativas, pois elas estão amparadas nas imagens e sons do filme, que são objetivas em sua materialidade de imagens.” (OLIVEIRA JR., 2005, p.28). Na verdade, afirmamos que as geografias de cinema são produções subjetivas, criadas no processo de subjetivação do homem do meio que o cerca, isto é, é um processo subjetivo, de cognição do meio objetivo, material, produzidas nas relações subjetivas e objetivas do homem com o meio, como já havíamos nos aproximado através das afirmações de Martins (2016).

Costa (2011) também defende a ideia de que o cinema cria geografias, e se atenta na importância de desmistificar a visão de entender as imagens filmicas como espelhamento do real. Para a autora, a imagem filmica é apenas mais um dos componentes que formam os espaços geográficos naturais, constituindo-se em um elemento criador/recriador e alimentador das percepções, experiências, memórias e o imaginário coletivo dos espaços presentes na realidade. Esse processo acontece de maneira direta através das relações estreitas entre a imagem filmica de um determinado espaço geográfico com o seu correspondente presente na realidade:

Defendo a noção de uma correlação estreita entre a imagem filmica de um determinado espaço geográfico e sua contrapartida na realidade concreta não pela via do entendimento da imagem filmica como representação, ou “cópia”, espelhamento do real, mas da imagem e do espaço narrativo como um elemento outro, constituinte da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico natural concreto e ainda como um dos elementos responsáveis pela construção do imaginário coletivo e cultural que substanciam a existência e a experiência deste espaço (COSTA, 2011, p.43-44).

Segundo Costa, grande parte dos filmes são concebidos e projetados através das percepções gerais e do espelhamento do real, e através de sua própria linguagem (linguagem cinematográfica) dialogam sobre essas geografias presentes no concreto. As imagens cinematográficas resultantes desse processo são a própria manifestação das geografias existentes; as manifestações dos lugares, dos espaços e das paisagens que estão diante de nós. As imagens cinematográficas são uma das manifestações da linguagem dos próprios componentes geográficos para dizer de si mesmo através da sua imagem (COSTA, 2011, p.46).

De fato, as imagens capturadas pela câmera são originadas da apreensão do meio material, porém, uma vez que elas são trabalhadas no processo artístico cinematográfico, são modificadas, distorcidas, transformadas, e ganham novos significados, através de um processo exclusivamente subjetivo<sup>2</sup>.

## 2.2. Cinema e o espaço

Segundo Marcel Martin (2005, p.241), “Sem dúvida que o cinema é a primeira arte que soube assegurar o domínio do espaço com tanta plenitude”. Ao longo do desenvolvimento técnico do cinema, as possibilidades de retratar os espaços vão se acentuando, ao mesmo tempo que surgem novas maneiras e nuances de representação. Em suma, é nas técnicas de *montagem* e no desenvolvimento no conceito de *mise en scène*, que o cinema lidará com a questão do espaço de maneira definitiva, tanto nas suas possibilidades e problemáticas de representação.

De acordo com Martin, o cinema apresenta duas maneiras de tratar o espaço: *reproduzi-lo* ou *produzi-lo*, e ao se contentar em reproduzir o espaço, ao cinema resta os movimentos de câmera. O espectador experimentará o espaço através do movimento da câmera, da *profundidade de campo* e dos *planos longos*, que tentaram reproduzir a extensão concreta desejada. Daí, para reproduzir um espaço de modo mais efetivo, a estruturação de um filme se dá pela *mise en scène*<sup>3</sup>. Para produzir o espaço, o cinema criará um espaço global sintético, confeccionado por *justaposição-sucessão* de espaços fragmentários que podem não

---

<sup>2</sup>Abordaremos esses processos artísticos ao decorrer da monografia. Adiantamos que esses processos podem ser sintetizados pela *montagem* e a *mise en scène*, que acarretam no espectador, variados fenômenos de percepções da realidade e do meio físico existente.

<sup>3</sup>Afirmção nossa, Martin (2005) diz que é pela planificação.

ter nenhuma relação entre eles, que será compreendido pelo espectador como único. Nota-se daí, o poder da *montagem* em configurar o *espaço fílmico* (MARTIN, 2005, p.242).

Através de um levantamento bibliográfico, Fioravante (2018, p.279) aponta que o espaço no cinema é distinguido em três tipos, na qual o conceito de espaço foi trabalhado pelos geógrafos: o *espaço cinematográfico*, o *espaço fílmico* e o *espaço narrativo*. A autora define o *espaço cinematográfico*, em sua relação com o modo de produção da indústria cinematográfica, todos os elementos de todo trabalho de produção de um filme (pré e pós) e a sua distribuição, que incorporados, configuram em um espaço, o *espaço cinematográfico*, que está correlacionado, além do que é visualizado pelo espectador, a todo o aparato cinematográfico que temos contato indireto (FIORAVANTE, 2018, p.279). O espaço cinematográfico, de acordo com Fioravante, comporta os espaços narrativos e fílmicos.

Sobre o espaço narrativo, Heath<sup>4</sup> (1976 apud FIORAVANTE, 2018, p.279; COSTA, 2010, p.20) afirma que os filmes constroem o espaço a partir da narrativa em movimento, seja pelos movimentos de câmera, deslocamento de personagens e mudanças de tomada, e neste processo o espaço construído se transforma em lugar. O espaço narrativo, através da lógica do movimento que constitui o cinema, organiza o enquadramento e constrói o espaço fílmico em uma maneira a ser seguido e lido, porém, como a concepção do conceito de Heath está nos processos e percepções espectatoriais, o espaço narrativo acaba no limite da tela, assim a parte não coberta da imagem é desnecessária. Cooper<sup>5</sup> (2002 apud FIORAVANTE, 2018) discorda dessa concepção, afirmando que os espaços não visíveis dos filmes são mencionados pelos personagens, sendo tão importantes na realização das ações quanto as imagens representadas na tela.

Saindo do campo geográfico e indo para teoria do cinema, Aumont et al. (2009) conceituam o espaço fílmico como um espaço imaginário que comporta o *campo visível* e o *fora de campo*, sendo o *campo* a porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro, e o *fora de campo* o espaço invisível, mas que é prolongado ao visível, “o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no *campo*, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT et al., 2009, p.24). Então, a imagem cinematográfica nos é apresentada de forma plana e delimitada por um quadro. O formato do filme (a largura da película-suporte e as dimensões

---

<sup>4</sup>HEATH, S. Narrative Space. Screen, n. 17, 1976.

<sup>5</sup>COOPER, M. Narrative Spaces. In: Screen, v. 43, n. 02, 2002.

da janela da câmera) impõe ao quadro um limite das dimensões e proporções da imagem. Apesar dessas limitações da imagem, ao assistirmos a um filme, reagimos diante dessa imagem plana como se fosse de fato uma porção de espaço análoga ao seu referente real<sup>6</sup>. Além do *fora de campo*, Aumont et al. definem outro termo que lida com a questão do espaço invisível nos filmes: o *fora de quadro*<sup>7</sup>, que refere-se ao espaço da produção do filme, onde funciona toda a aparelhagem técnica, o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de escrita. Para Aumont et al., trabalhar com a definição fora de quadro é interessante, visto que refere-se diretamente ao quadro, que é uma ferramenta, artefato da produção do filme, e não ao *campo*, que já é uma construção envolvida na ilusão cinematográfica (AUMONT et al., 2009, p.29).

Costa (2011, p.47) aponta que o cinema, com o seu poder de instaurar alusões às formas espaciais da realidade, provoca o fenômeno cultural de estender a continuidade entre a realidade social e os filmes. Conforme a autora, o cinema cria os espaços fílmicos, que comportam as versões cinematográficas dos cenários urbanos existentes, (por exemplo Los Angeles, São Paulo, Nova York) através de suas diversas técnicas e das convenções sociais destes espaços.

Esses espaços fílmicos são organizados na e para as narrativas. São esses espaços fílmicos que realizam as alusões à realidade e sua construção – pelo título ou pelo tema, pelas fisionomias das paisagens ou dos personagens, pelos elementos espaciais que compõem o cenário ou por sons e pelo diálogo. Estas são algumas das formas mais comuns de fazer alusões a e de reconstruir espaços presentes na realidade concreta. No entanto, ao fazer isto, os filmes também se apóiam em conhecimentos e percepções outras mais vinculadas à subjetividade (memórias que trazemos dos territórios, espaços, lugares e paisagens), seja de ficção, seja documentais (COSTA, 2011, p.47).

Assim, Costa conclui que os espaços fílmicos executam as alusões a realidade e constroem/reconstroem os espaços existentes na realidade concreta. Deste processo, se expande a continuidade entre o que existe no concreto com as produções audiovisuais. E como destaca a autora, esta continuidade se manifesta também nos nossos hábitos de perceber os filmes: “não assistimos aos filmes como obras de ficção e fantasia, mas principalmente como obras da realidade” (COSTA, 2011, p.47). Compreendendo o espaço fílmico como

---

<sup>6</sup>A força na qual nos relacionamos com essa analogia provoca a “*impressão de realidade*” específica do cinema, manifestada nas ilusões de movimento e de profundidade (AUMONT et al., 2009). Abordaremos esse fenômeno no próximo capítulo.

<sup>7</sup>Segundo Aumont et al. (2009, p.29), essa noção de fora de quadro é encontrado na obra de Sergei Eisenstein, em seus tratados teóricos sobre a natureza do quadro e do enquadramento. A ideia está em considerar que o quadro tem valor de cesura entre dois universos radicalmente heterogêneos.

resultado da representação das experiências sociais no espaço, manifestadas de maneira visual e cultural pelo cinema, Costa (2010) aponta que este processo resultará na constituição de um “espaço de representação”<sup>8</sup>. Assim, a autora conclui que a “interação entre a “*prática espacial*”, a “*representação do espaço*” e o “*espaço de representação*”, que é essencialmente o espaço “*construído*” pela imaginação, é responsável pela produção de novas formas de perceber, construir, entender e modificar o espaço.” (COSTA, 2010, p.19).

Martin alega que apesar de o cinema ser a arte mais capacitada a fornecer uma representação do espaço, o cinema é antes, *uma arte do tempo*, dado que os filmes se encontram em primeiro lugar submetidos ao tempo, e “a representação do espaço é sempre secundária e contingente. O espaço implica sempre o tempo, enquanto a recíproca não é, evidentemente, verdadeira.” (MARTIN, 2005, p.247).

Parece indiscutível que o cinema é *em primeiro lugar uma arte do tempo*, visto ser esta a premissa que se torna mais imediatamente visível em todo o processo de compreensão do filme. Isso deriva, certamente do facto que o espaço é objeto de *percepção*, enquanto o tempo é objecto de *intuição*. O espaço é um quadro fixo, rígido e objetivo, independente de nós, e nós estamos no espaço (*representado*) do filme assim como estamos no espaço real. Pelo contrário, se o tempo é também um quadro fixo, rígido e objectivo (implica um sistema de referência social: horas, dias, meses, anos), apenas a *duração* tem um valor *estético* e, enquanto estamos *no tempo*, a duração está *em nós*, fluida, contráctil e subjectiva (MARTIN, 2005, p.246).

Martin (2005, p.256) afirma que “o espaço filmico é um espaço *vivo, figurativo, tridimensional*, dotado de temporalidade como o espaço real e que a câmara experimenta e explora como nós os fazemos com este último”; e que além disso, o “espaço filmico é uma *realidade estética*”. Denota-se que o cinema busca relacionar as dimensões temporais e espaciais no seu próprio exercício, de tentar reproduzir a sua própria cognição do que é apreendido e percebido do mundo. Nesse aspecto o autor ainda afirma a importância de não separar os personagens dos espaços dramáticos.

O cinema tem portanto o privilégio de ser uma arte do tempo que goza igualmente de *um domínio absurdo do espaço*. Se é inegável que o domínio que ele exerce sobre o tempo e o vigor, com o qual pode tornar sensível a duração, são os seus caracteres mais específicos e originais, em contrapartida, ele é a única arte que, concluindo as tentativas pictóricas seculares, pode criar um espaço vivo, integrando nele o tempo de tal forma intimamente que o transforma num continuum espaço-duração absolutamente específico (MARTIN, 2005, p.254-255).

---

<sup>8</sup>Citação a Henri Lefebvre (1991): “espaço vivido”, “espaço percebido” e “espaço imaginado”

### 3. *Montagem e geografia*

#### 3.1. Noções de *montagem*

De acordo com Aumont et al., um dos traços mais evidentes do cinema é o de configurar-se como uma arte da combinação e organização. E é através da *montagem* que essa característica se evidenciará. A técnica da *montagem* nasce através da divisão de trabalho na produção de filmes. Essa técnica permitiu à execução em separado no trabalho de produção, e posteriormente, possibilitou as diversas tarefas especializadas nas obras, nas mais variadas fases de produção (AUMONT et al., 2009, p.53-54).

Segundo Aumont et al. (2009, p.54), a técnica da *montagem* consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção, onde os *fragmentos* (unidades filmicas) apreendidos separadamente serão juntados, criando um sentido de totalidade para o filme. Numa formulação conceitual de *montagem*, os autores adotam a definição de Marcel Martin (2005, p.167), que afirma que *a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração* (AUMONT et al., 2009, p.54-55).

Os termos *Fragmento*<sup>9</sup> e *Plano* foram postos aqui como sinônimos, mas os autores alertam a diferença conceitual desses termos, que apesar de serem as unidades filmicas que marcam um determinado momento no filme e que serão organizadas pela *montagem*, são trabalhadas de modo diferente pelos teóricos de cinema. Aumont et al. traçam uma definição de *plano*: “o "plano" é considerado aqui segundo uma única de suas dimensões, a que marca a inscrição do tempo no filme (isto é: o *plano* caracterizado por uma certa duração e por um certo movimento) e, portanto, como equivalente da expressão "unidade (empírica) de montagem” (AUMONT et al., 2009, p.55). Disto, uma concepção geral de *montagem* é organizada pelos autores: os *planos* de um filme são o *objeto* de execução da *montagem*, “a montagem consiste em manipular *planos* com o intuito de constituir um outro objeto, o filme” (AUMONT et al., 2009, p.55).

Martin, em uma definição mais geral e imediata, que servirá de base na compressão dos tipos *montagem*, explica os *fundamentos psicológicos da montagem*:

A montagem (quer dizer, no fim das contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exactamente a uma lei do tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A

---

<sup>9</sup>A noção de fragmento filmico é desenvolvida por Eisenstein, e será tratada posteriormente neste capítulo.

tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos. A narrativa fílmica aparece portanto como uma sequência de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam num perpétuo ultrapassar dialéctico (MARTIN, 2005, p.177).

A *montagem* possui, conforme Aumont et al. (2009, p.55), duas *modalidades de ação*: *organizar* a sucessão das unidades de *montagem* que são os *planos* e estabelecer a sua *duração*. Uma outra modalidade é acrescentada pelos autores, já que o objeto de *montagem* possui outros elementos que entram em jogo no *plano*: a modalidade de *justaposição*, que consiste na composição da simultaneidade de elementos homogêneos ou heterogêneos (AUMONT et al., 2009, p.61-62).

De acordo com Martin (2006, p.181), a *montagem* possui três funções criadoras. A primeira é a *criação de movimento*, que é “a animação, deslocação, aparência de continuidade temporal ou espacial no interior da imagem.” (MARTIN, 2005, p.182-183). A segunda é a *criação de ritmo*, que é inversa a de *movimento*, formada na sucessão de *planos*, nas suas relações de *comprimento*, que causa a impressão de duração no espectador, determinada simultaneamente pelo comprimento real do *plano* e seu conteúdo dramático; e de *grandeza*, “que se traduz num choque psicológico tanto maior quanto o *plano* é mais aproximado”(MARTIN, 2005, p.183). A última, a mais importante segundo Martin, é a *criação da ideia*: “Consiste em aproximar elementos diversos colhidos na massa real, fazendo surgir um sentido novo da sua confrontação.” (MARTIN, 2005, p.183).

### 3.2. O fenômeno da “*impressão de realidade*”

Segundo Aumont et al. (2009, p.148), entre os modos de representação causados pelo cinema, a *impressão de realidade* que se destacava da visão dos filmes é um dos fenômenos mais característicos do cinema, e é acarretada por uma série de fatores característicos e intrínsecos desta arte. Esses fatores acarretadores de tal fenômeno podem ser resumidos pela relação psicológica do público com os esforços do trabalho de produção do filme, sintetizados na pós-produção e pela *montagem*. Aumont et al. especificaram, de modo mais profundo, quais são esses fatores.

O primeiro fator observado pelos autores é o fenômeno da riqueza perceptiva ligado ao material fílmico: a imagem cinematográfica apresenta uma grande definição, que é capaz de apresentar ao espectador efigies de objetos extremamente bem detalhados, e a restituição do

movimento entrega densidade a esses retratos, dando um volume que elas não tem na foto fixa, “todos já tiveram a experiência desse achatamento da imagem, desse esmagamento da profundidade, quando se congela a imagem durante a projeção de um filme” (AUMONT et al., 2009, p.148-149).

De acordo com os autores, a simultaneidade da imagem e do som também tem importância na configuração da riqueza perspectiva do cinema. Na maioria das vezes, os sons colocados nos filmes não são os mesmos dos locais ou dos cenários onde a imagem foi captada. Na pós-produção, fabrica-se o áudio que recria, através do trabalho de edição, o som dos objetos presentes nos filmes. Este som fabricado restitui à cena representada o seu volume sonoro, dando a impressão de que a integridade do áudio e da imagem da cena do filme é a mesma da cena original. O grau desse fenômeno será intensificado na medida em que a “fidelidade” da imagem e do som acompanharem o movimento de maneira mais harmoniosa e verossímil possível (AUMONT et al., 2009, p.150).

Aumont et al. apresentam um estudo feito por psicólogos do instituto de filmologia que busca comprovar a importância da restituição do movimento no efeito de impressão de realidade:

Ela (o experimento) decorre de uma regulação tecnológica do aparelho cinematográfico que permite o desfile de um certo número de imagens fixas (os fotogramas) em um segundo (18, no tempo do cinema mudo, 24, no cinema sonoro); esse desfile permite o desencadeamento de certos fenômenos psicofisiológicos para dar a impressão de movimento contínuo. O efeito *fi* está na primeira categoria desses fenômenos: quando *spots* luminosos, espaçados, uns em relação aos outros, são ligados sucessiva, mas alternadamente, “vê-se” um trajeto luminoso contínuo e não uma sucessão de pontos espaçados — é o “fenômeno do movimento aparente”. O espectador restabeleceu mentalmente uma continuidade e um movimento onde só havia de fato descontinuidade e fixidez: é o que acontece no cinema entre dois fotogramas fixos, onde o espectador preenche a distância existente entre as duas altitudes de um personagem fixadas pelas duas imagens sucessivas (AUMONT et al., 2009, p.149).

Conforme Aumont et al., o estado psíquico que o espectador encontra-se no momento da projeção do filme é um fator imprescindível na impressão de realidade, como ainda intensifica a riqueza perceptiva do material filmico. Segundo os autores, a impressão de realidade é produzida pela relação entre o espectador, que consciente de assistir a um filme, suspende qualquer ação e se entrega a projeção, renunciando parcialmente qualquer prova de realidade; e o bombardeamento de impressões visuais do filme, munidas da riqueza perceptiva (AUMONT et al., 2009, p.150).

Outro fator determinante apresentado por Aumont et al. é que o universo diegético construído pela ficção cria a ilusão de que o universo retratado no filme adquira consistência de uma naturalidade aparente, na medida em que a construção da verossimilhança do filme corresponda a uma necessidade orgânica e de impressão obrigatória com relação a uma suposta realidade. Em geral, o sistema do verossímil é fortemente organizado nos filmes, dando ao universo diegético uma impressão de realidade, onde a trucagem dos filmes são diluídas. Os autores reforçam que este fator é fortemente possibilitado ao modo de representação cinematográfica, onde encadeamento de imagens na tela proporcionam a ficção uma aparência de “espontaneidade” do real (AUMONT et al., 2009, p.150).

Conforme Mourão (2006, p.234-235), a impressão de realidade sempre foi um elemento requisitado na construção dos filmes. Segundo a autora, o cinema clássico sempre organizou de maneira inflexível as principais características do cinema – registro, visão e narração; e com sua vocação de transparência, trabalha de maneira a diluir os rastros desses fatores, afetando o imaginário do espectador, fazendo com que a experiência fílmica agregue e penetre a mente do público. Deste processo, o espectador está a mercê da projeção e dos acontecimentos do filme, assim como na lógica narrativa e nas regras de organização estabelecidas pela obra. Segundo a autora, nessa relação de passividade e intangibilidade do espectador com o filme, o cinema passa a adquirir uma dimensão mítica, ao nível do *reflexo*:

A relação do espectador, portanto, dar-se-á no nível do reflexo, que e apresenta de duas maneiras: (1) no filme propriamente dito, por tratar-se de um relato ficcional de uma ação, remetendo o espectador a um “reflexo da realidade” e (2) na projeção do filme na tela, configurando-se como um espelho do espectador onde ele irá procurar sua identidade (MOURÃO, 2006, p.235).

Aumont et al. ressalta a importância de refletir sobre esse fenômeno, no intuito de investigar as consequências de um discurso que defenda a neutralidade do registro cinematográfico (sobretudo em implicações ideológicas), como também, a relevância de esmiuçar sobre esse tema para entender melhor os impactos sociais que podem ser causados pela indústria cinematográfica:

A reflexão sobre a impressão de realidade no cinema, considerada em todas as suas ramificações (determinações tecnológicas, fisiológicas e psíquicas em relação a um sistema de representação e sua ideologia subjacente) permanece, ainda hoje, atual, na medida em que, por um lado, permite desmontar a idéia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade e, por outro, permanece fundamental para captar o funcionamento e as regulagens da

indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social de representação (AUMONT et al., 2009, p.152).

O fenômeno de *impressão de realidade* é uma das formas de força da representação da imagem cinematográfica. Denota-se que é um fenômeno também geográfico, uma das formas de criação de geografias pelo cinema. Como vimos, as ilusões criadas pela imagem cinematográfica, revestidas de uma aparente naturalidade, de representação do real, fabricam visões e percepções do meio. Visões e percepções falseadas, de certa maneira, que penetram e confundem-se no imaginário, nas percepções e nas memórias coletivas dos espectadores das determinadas especialidades retratadas na tela. Essas percepções falseadas, distintas, na verdade criam novas formas de se compreender o meio. As constroem e reconstroem. As alimentam. São as próprias manifestações geográficas das relações subjetivas/objetivas do ser humano com o meio que o cerca.

### 3.3. As duas tendências ideológicas de *montagem*

Na história da arte cinematográfica a partir do final da década de 1910, é possível definir dois grupos que defendiam duas tendências ideológicas de *montagem* (AUMONT et al., 2009). Uma dessas tendências é a elaborada pelos teóricos soviéticos: um cinema de *montagem* dialética, que através da oposição entre os *planos* em movimento, da *justaposição* de *planos*, desenvolve uma narrativa, e consigo um discurso; a *montagem* passa a receber uma valorização muito forte e é vista como o elemento dinâmico essencial do cinema (AUMONT et al., 2009, p.71). Essa modalidade de *montagem* tem por “finalidade produzir um efeito directo e exacto através do choque de duas imagens” (MARTIN, 2005, p.167). As teorias elaboradas pelo realizador Sergei Eisenstein são consideradas como a principal representação desta tendência ideológica.

A segunda tendência, de carácter contrário a outra, basicamente consiste na noção de transparência do discurso fílmico e compreendem a necessidade do cinema em representar um realismo que entregue uma verdade de acontecimentos no espaço (AUMONT et al., 2009, p.71). Então, o trabalho de *montagem* passa a ser desvalorizado, devendo ser o mais oculto possível, na medida em conservar o realismo no movimento entre os *planos*. Desta escola teórica, destaca-se André Bazin.

Martin (2005) estabelece um resumo histórico da história da *montagem*, evidenciando dois momentos distintos esteticamente. Primeiro é a *montagem narrativa*, que consiste:

o aspecto mais simples e imediato da montagem, aquele que consiste ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica – tendo em vista contar uma história – vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a acção sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da acção segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador) (MARTIN, 2005, p.167).

O segundo momento é a *montagem expressiva* – a elaborada pelos teóricos soviéticos – que marca um momento chave na história desta técnica, onde

a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para constituir um fim. Longe de ter por finalidade ideal o apagar-se perante a continuidade, facilitando ao máximo as ligações flexíveis de um plano ao outro, tende, pelo contrário, a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos (MARTIN, 2005, p.167-168).

Segundo Martin, não existe uma ruptura nítida entre os dois tipos de *montagem*: “uma montagem *normal* pode ser considerada essencialmente como *narrativa*. Pelo contrário, uma montagem muito rápida ou muito lenta é mais uma montagem expressiva, porque o ritmo da montagem desempenha então um papel directamente psicológico” (MARTIN, 2005, p.169).

### 3.3.1. A *montagem soviética*

#### 3.3.1.1. O experimento da “*geografia criadora*”

Para produzir os espaços fílmicos, o cinema se utiliza frequentemente da *montagem*. Um dos maiores exemplos é a experiência da “a geografia criadora” do cineasta russo Lev Kulechov. O realizador filmou *planos* em localidades distintas e com a utilização da *montagem*, através de uma *justaposição* desses *planos*, construiu uma cena onde dava a perfeita impressão de unidade do lugar. Assim Kulechov criou experimentalmente um espaço artificial através de *fragmentos* do espaço real, “O espaço fílmico é assim frequentemente feito de pedaços e a sua unidade provém da *justaposição* numa sucessão criadora” (MARTIN, 2005, p.242). Alvarenga (2011) exemplifica com detalhes esse famoso experimento:

Os representantes da escola soviética dos anos 1920, principalmente Pudovkin e Kuleshov, puseram-se a experimentar e a teorizar sobre essa importante etapa do processo cinematográfico. Em uma das experiências mais famosas, os autores intercalaram planos de um garoto e uma mulher, tomados em planos diferentes: um anda da esquerda para a direita e o outro da direita para esquerda. Encontram-se, no terceiro plano, e apertam as mãos. O garoto aponta para algo fora de quadro. Em seguida, vemos a imagem de um grande edifício branco, com uma larga escadaria. Depois, os dois sobem as escadas. Os espectadores compreenderam a cena como uma ação clara e sem interrupção. Contudo, os pedaços foram tomados em locais diferentes: o jovem próximo do mercado GUM, em Moscou; a mulher perto do monumento a Gogol, em São Petersburgo; o aperto de mão perto do Teatro Bolshoi, em Moscou; o edifício branco foi extraído de um filme americano, sendo, na realidade, a Casa Branca, em Washington, e a escada que sobem é da Catedral de São Salvador (ALVARENGA, 2011, p.43).

Dentro da história da teoria da *montagem*, os cineastas soviéticos da escola de cinema VGIK, dirigida por Kuleshov, serão os pioneiros a definirem a função essencial da *montagem* que esbarra nos nossos estudos geográficos (AUMONT et al., 2009, p.162). Vsevolod Pudovkin, discípulo de Kuleshov, define a função da *montagem*: “Pelo agrupamento de pedaços separados, o diretor constrói um espaço filmico ideal que é inteiramente criação sua. Ele une e solda elementos separados que talvez tenham sido registrados por ele em diferentes pontos do espaço real, de modo a criar um espaço filmico.” (AUMONT et al., 2009, p.162).

Conforme Aumont et al. (2009, p.162), os principais teóricos e realizadores soviéticos como Pudovkin, Eisenstein, Vertov reconhecem unanimemente o papel preponderante da *montagem* como elemento dinâmico e essencial da arte cinematográfica, sobretudo em seu dever criador: “*mostrar algo como todos vêem é não ter realizado estritamente nada*”.

Como explica Alvarenga, Kulechov e Pudovkin viam na *montagem*, o poder do cinema em dar novos significados, sentidos e afetos a um dado lugar presente no real e a determinados eventos históricos. A película filmica é entendida como o verdadeiro objeto de trabalho, e uma vez que qualquer ação é apreendida pela câmera, esta deixa de ser um evento no espaço e se transforma em uma representação gráfica, um elemento filmico onde a manipulação da *montagem* dará o seu sentido reflexivo cinematográfico. Através da *justaposição* de dois *planos*, cria-se sentidos novos que exercem funções narrativas e espaciais diferentes de quando estavam separadas, e a função da *montagem* é essencial nesse processo, aplicando um discurso que dará um novo sentido ao evento que foi apreendido pela câmera (ALVARENGA, 2011, p.43).

### 3.3.1.2. Eisenstein e a *montagem discursiva*

Para Eisenstein os filmes não tem como função a responsabilidade de reproduzir o “real”: o real e seu suposto significado contido dentro de si não interessa, o que importa são os sentidos atribuídos através das leituras desse real, e a partir disso, cabe ao cinema, concebido como um dos instrumentos dessa leitura, a tarefa de refletir sobre esse real, atribuindo-lhe nesse processo um certo juízo ideológico (AUMONT et al., 2009). Um discurso ideológico então é criado, e para Eisenstein, o filme passa a ser considerado como um discurso articulado, e é através da *montagem* que essa articulação será realizada (AUMONT et al., 2009, p.79). O estilo de *montagem* proposto pelo realizador soviético é conhecido como *Montagem discursiva*.

Segundo Mourão (2006), na concepção eisensteiniana, o cinema só se constituirá como arte no processo de formação de imagens, e que trabalhados no processo de *montagem*, serão bem sucedidos se permitirem ao espectador a interação necessária. Para o realizador soviético, o cinema é compreendido como “uma arte impura, já que se constrói a partir das relações com outras formas de arte constituindo-se em uma síntese qualitativa delas” (MOURÃO, 2006, p.231-232) . A *montagem* é elevada como necessidade estética e ideológica “diante da situação que se impõe de organizar esses códigos heterogêneos com o objetivo de transformá-los em um novo meio de expressão artístico – o cinema” (MOURÃO, 2006, p.232).

O critério que Eisenstein compreenderá como o correto para reproduzir os tais discursos é claro. Essas reflexões estavam inseridos dentro do contexto revolucionário russo (os seus trabalhos foram desenvolvidos principalmente entre a década de 20 e 30), e a teoria eisensteiniana adotava como verdade para o discurso proferido a sua conformidade com as leis do materialismo histórico e do materialismo dialético, “às vezes de maneira mais brutal: sua conformidade com as teses políticas do momento.” (AUMONT et al., 2009, p.79). Mas além disso, o realizador também está preocupado em buscar elementos específicos que legitimam o cinema como arte, traçando diálogos com as outras áreas da arte, com a filosofia e psicologia, usados para a criação de uma gramática cinematográfica (MOURÃO, 2006, p.245-246). O projeto proposto por Eisenstein tinha um caráter experimental e vanguardista.

O efeito de *impressão de realidade* causado pelo cinema tem grande implicação dentro do corpo teórico eisensteiniano. Como já abordado aqui, Mourão (2006) afirma que a

relação do espectador com os filmes se formam a nível do reflexo. Porém, de acordo com a autora, no cinema de Eisenstein, o reflexo deixa de ser uma impressão de realidade. Na *montagem* eisensteiniana, todo o imaginário, das percepções que temos da realidade, do imaginário criado e evocado pela obra é remodelado através do trabalho de *montagem*, e o seu resultado é o “real” do reflexo:

A percepção que o espectador tem do filme ultrapassa a noção de “mundo real”. Esse significado é produzido pela montagem no momento em que ela irá promover a junção entre o imaginário proposto pela ação interior, a história narrada, e o imaginário do espectador, chegando assim ao “real” do reflexo. No decorrer da história do cinema, podemos encontrar vários exemplos onde esse procedimento é explicitado, seja em filmes considerados de vanguarda como em filmes eminentemente clássicos na sua estrutura narrativa. O diferenciador será o estilo de montagem (MOURÃO, 2006, p.235).

Aumont et al. distinguem três eixos principais no modo de articulação da *montagem discursiva*. O primeiro apresentado pelos autores é *o fragmento e o conflito*, onde o “*fragmento*” é compreendido no sistema eisensteiniano como unidade fílmica e de discurso (AUMONT et al., 2009, p.82). O conceito de *fragmento* é uma substituição proposta por Eisenstein a noção de *plano*, sendo o *plano* compreendido, classicamente, a tomada de cena, referindo sempre ao olhar e ao ponto de vista, e só depois ele é montado e compreendido por outros *planos*; o *fragmento* é sempre *fragmento* de discurso; desde de sua origem, já é sempre pensado em função do sentido, já calculado e organizado. O modelo de conflito é derivado do conceito de “contradição” da teoria marxista, que consiste em “produzir sentidos, no encadeamento de fragmentos sucessivos” (AUMONT et al., 1995, p.83). Segundo Mourão, para Eisenstein, o *fragmento* vai além da mera conotação do real, se constituindo como o princípio da consolidação do discurso: “cada (*fragmento*) um tem sua própria significação que, associadas através da *montagem*, cria novos sentidos” (MOURÃO, 2006, p.246).

No sistema eisensteiniano, a noção de *fragmento*, compreendido como imagem fílmica, é definido como vários elementos materiais divididos, que constituem os parâmetros da representação fílmica (luminosidade, contraste, “grão”, “sonoridade gráfica”, cor, duração, tamanho do quadro etc.). Essa decomposição é compreendida como meio de “cálculo”, onde os *fragmentos* serão relacionados e articularam determinados parâmetros constitutivos de um dado *fragmento* com determinados outros parâmetros constitutivos de um ou mais *fragmentos*, em um cálculo complexo (AUMONT et al., 2009, p.82). O *fragmento* extraído do real opera como que um *corte* no seu referente: “Assim, o quadro, em Eisenstein, tem sempre

mais ou menos valor de cesura nítida entre dois universos heterogêneos, o do *campo*, o do *fora de quadro*” (AUMONT et al., 2009, p.83).

O segundo eixo é a *extensão da noção de montagem* (AUMONT et al., 2009, p.84-85), esta que é consequência direta do primeiro eixo, onde a *montagem* é a única técnica responsável de produzir e organizar todos os significados produzidos nos filmes. Nesse ponto, Eisenstein se atentará “a demonstrar que o enquadramento não passa de um caso particular dependente da problemática geral da montagem” (AUMONT et al., 2009, p.85). Ainda nesta reflexão, Eisenstein apontará a importância dos diversos elementos sonoros (palavras, ruídos, músicas) que participam de maneira ativa, autônoma, e com a mesma relevância da imagem, produzindo um sentido que às vezes o reforça, o contradiz ou mantém um discurso paralelo (AUMONT et al., 2009, p.85).

O último eixo apontado por Aumont et al. é a *influência sobre o espectador*, onde a forma filmica, imbuída de um sentido determinado pelo realizador “tem como tarefa influenciar, "modelar" o espectador” (AUMONT et al., 2009, p.85).

### 3.3.2. Bazin e a *montagem proibida*

Como aponta Xavier (2005), após profundas análises das notáveis revoluções estéticas surgidas nas obras dos realizadores Jean Renoir e Orson Welles, Bazin postula o seu conceito de cinema rompendo com o modelo de decupagem clássica e com os trabalhos desenvolvidos pelos teóricos vanguardistas, sobretudo os soviéticos, rejeitando a ideia de que a combinação de imagens é responsável em dar significação e sentido a um filme; agora o futuro do cinema moderno está nos movimentos de câmera e nos *planos-sequências*; a progressão está na adoção de um estilo cada vez mais realista, onde a *montagem* não instituiu nenhum papel importante e significativo, a não ser a de um mal necessário, já que a câmera é incapaz de apreender todo o real em uma mesma tomada. A *montagem* só será utilizada se realmente for necessário, já que o *plano-sequência* e os movimentos de câmera revelam o essencial; a realidade das coisas só pode ser mostrada em uma mesma imagem, onde a exploração de um espaço explorado se abrirá continuamente, revelando o essencial (XAVIER, 2005, p.81).

De acordo Xavier (2005, p.79), o modelo teórico baziniano se firmara na ideia de “continuidade, tomada em seu sentido mais absoluto: não apenas no nível lógico (consistência no desenvolvimento das ações), mas também no nível da percepção visual (desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes)”. Aumont et al. apontam que o trabalho teórico de Bazin tem

como ideia principal a adoção de uma “ambigüidade imanente ao real”, onde “na realidade, no mundo real, nenhum evento jamais é dotado de um sentido totalmente determinado a priori” (AUMONT et al., 2009, p.72). Assim “a vocação ontológica” do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: o cinema deve portanto produzir representações dotadas da mesma “ambigüidade – ou se esforçar para isso” (AUMONT et al., 2009, p.72). Conforme Aumont (2011, p.128), “para o crítico francês, a realidade é essencial e ontologicamente ambigüidade, e decidir acerca do seu sentido é não só arbitrário como também impossível”. Essa é a vocação ontológica do cinema, e no sistema teórico de Bazin, a sua realização será feita através do estabelecimento de determinadas regras no uso da *montagem*.

Sobre estas regras, Bazin estabelece uma lei estética para a *montagem*: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contigüidade física, mesmo se ela é implicada” (BAZIN, 1991, p.62). Este é o conceito de “*montagem proibida*”.

Para Bazin, o que garante o sucesso e plenitude de um filme é que o realizador consiga nos fazer crer na realidade dos eventos, sabendo que se trata de truque; “assim, a tela reproduz o fluxo e refluxo da nossa imaginação, que se nutre da realidade à qual ela projeta se substituir, a fábula nasce da experiência que ela transcende” (BAZIN, 1991, p.60). Mas para isso, é necessário que “o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real”, assim a *montagem* só deverá ser utilizada dentro desses limites, senão prejudicaria a própria ontologia da fábula cinematográfica.

Ao citar a cena do filme *Nanook, o esquimó*, Bazin elogia e usa como regra as escolhas de execução do realizador da obra: “seria inconcebível que a famosa cena da caça à foca de *Nanook, o esquimó* não nos mostrasse, num mesmo *plano*, o caçado, o buraco e a foca” (BAZIN, 1991, p.62). Para o autor, a unidade espacial do acontecimento, no momento em que sua ruptura transforma a realidade em representação imaginária, deverá ser respeitada.

Sobre esse momento “essencial de um acontecimento”, Aumont et al. (2009) explicam que o mais importante para o crítico francês é compreender “o evento como pertencente ao mundo real ou a um mundo imaginário análogo ao real, isto é, enquanto sua significação não é determinada a priori”, sendo o mais importante designar o “essencial do acontecimento”

com o sentido de ambiguidade. Disto, Aumont et al. destaca a condição de *normatividade* no sistema de Bazin.

Outro conceito importante no sistema de *montagem* de Bazin é a noção de *transparência*. De acordo com Aumont et al., em um grande número de casos práticos, a *montagem* não precisará ser “proibida” desde que o acontecimento que será representado apresente um caráter contínuo e transparente, escondendo ao máximo o trabalho da *montagem* na *justaposição* dos elementos fílmicos (o mesmo que *planos*, para Bazin) descontinuados. Então, o conceito de transparência “designa uma estética particular (mas bem difundida e até dominante) do cinema, segundo a qual a função essencial do filme é mostrar os eventos representados e não deixar ver a si mesmo como filme” (AUMONT et al., 2009, p.74).

Para Bazin (1972, p.66-67 apud AUMONT et al., 2009, p.74) o objetivo dos filmes é nos entregar a ilusão de estarmos assistindo a “eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana”, no entanto, para o crítico-teórico essa ilusão oculta uma fraude essencial, visto que a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela de cinema é limitada pelos *planos*, sendo que os eventos são visualizados apenas no que está no *campo* do enquadramento, que é organizado pela decupagem de um filme; assim, a tarefa do cinema é priorizar uma representação de “um evento real” em sua “continuidade”<sup>10</sup>.

Assim, como aponta Aumont et al. (2009, p.77), a impressão de “continuidade e de homogeneidade” é garantida através da noção de *raccord* – “qualquer mudança de *plano* apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de *plano* em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade”; e disso, Bazin despreza qualquer obra que não utilize o *raccord* na *montagem*, e através dessas regras, a *montagem* conseguiria reduzir a ambiguidade do real e introduzir um sentido ao filme.

No entanto, na concepção Baziniana, a *montagem* não tem a mesma capacidade de representar um evento dotado de uma transparência do real como a filmagem em *plano-sequência* e *profundidade de campo*.

De fato se, para Bazin, a *montagem* só pode reduzir a ambigüidade do real, forçando-a a adquirir um sentido (forçando o filme a se tornar discurso), ao contrário, a filmagem em planos longos e profundos, que mostra “mais” realidade em um único e mesmo pedaço de filme e que coloca tudo o que mostra em pé de igualdade diante do espectador, deve logicamente ser mais respeitadora do “real” (AUMONT et al., 2009, p.78).

---

<sup>10</sup>Bazin, André. *Orson Welles*. Ed. du Cerf, 1972, pp.66-67

Porém, de acordo com Aumont (2011, p.129), as gerações posteriores de críticos não tiveram dificuldade de desmentir a visão de Bazin: “A encenação de Welles ou de Wyler é tão articulada, tão arbitrária e intervencionista como qualquer encenação analítica”.

### 3.3.3. A geografia das modalidades de *montagem*

Essas oposições conceituais em torno da *montagem* ajudam a elucidar a importância de estudarmos as obras cinematográficas como potenciais criadoras de geografias. As razões ideológicas das duas tendências de *montagem*, que buscam definir a razão de existir do cinema e emancipá-lo como arte, deparam com os propósitos desta monografia e nos ajuda a elucidar todo o movimento desenvolvido até aqui: qual é a função essencial do cinema, o que e como definir a sua importância e utilidade sociocultural, o que a legitima. Afirmamos que, independentemente de qualquer corrente conceitual que uma obra adote, todos os filmes criam geografias. Como já apontado aqui, qualquer forma de arte, independente de seu grau de consciência, complexidade, intenção; é uma manifestação de imaginação surgida no ato de existência e sobrevivência do sujeito na natureza, na relação de subjetivação do meio concreto existente pela sociedade. Ambas as correntes ideológicas correspondem e resultam em filmes que são uma forma de imaginação, que cria geografias nesse processo de subjetivação/objetivação.

Disto surge uma oportunidade cara a ser elucidada, referente à questão do cinema e sua tal apreensão do real. É necessário ressaltar que para Bazin, o real no cinema não se trata de uma representação documental concreta da natureza. Como aponta Xavier (2005, p.83), o essencial no pensamento de Bazin é a concepção de que o cinema não fornece apenas uma aparência do real, mas tem a capacidade de constituir um mundo “à imagem do real”. De acordo com o autor, para Bazin, o cinema é uma arte que apresenta uma vantagem em relação às outras, apresentando uma ilusão específica do real, única e exclusiva, e para a realização dessa realidade de maneira legítima, sua execução deve ser a mais respeitosa possível ao que será aprendido no quadro, a “janela aberta para o mundo”; captando preferencialmente a presença das coisas, pois é a presença que contém e revela a ambiguidade, o mistério e a verdade das coisas em relação ao caráter ilusório da imagem cinematográfica.

tal reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão “ontológica”: testemunhar uma existência, respeitá-la

em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial (XAVIER, 2005, p.83).

Xavier aponta, com razão, que a afirmação de que “o cinema é capaz de constituir um mundo à imagem do real” revela uma complexidade teórica no modelo baziniano. Bazin tem o sutil entendimento de não afirmar que o cinema tem a capacidade de captar a imagem do real diretamente através das lentes; apreender “a imagem do real” revela o entendimento do que é possível ao aparato cinematográfico, através das técnicas e decisões estéticas adequadas, apreender a imagem de um momento, a imagem de uma presença, testemunhar a imagem de uma existência. Desta forma, segundo Xavier (2005, p.83-84), o próprio Bazin afirma que seu cinema apreende uma representação do real, e seu modelo consiste em apreender essa representação da maneira mais franca possível.

Diante disto, muita gente poderá estar perguntando: Como fica a dimensão ontológica da imagem cinematográfica? Como pode o cinema testemunhar o “ser da realidade” se o que se passa diante da câmera é uma “mentira teatral”? Se Bazin é contra a manipulação da montagem e quer a realidade integral na tela, como pode ele admitir tais “manipulações” que produzem artificialmente o que se passa diante da câmera? Bazin responderia: há manipulações e manipulações; seu julgamento depende do nível em que elas se situam (XAVIER, 2005, p.84).

A partir destas colocações, denota-se um problema: a alternativa do conceito baziniano é realmente mais franca que o modelo soviético? A regra da *montagem proibida* como uma alternativa ao modelo soviético, este último que deturpa a realidade ao não respeitar a apreensão da presença ou do momento, que é automaticamente refém do subjetivismo do diretor, que recorre a metáforas, simbolismos, associações de ideias, em vez de preservar a natureza objetiva; é a forma mais legítima de manipulação, que preserva a inocência do cinema? Para Bazin (1991, p.68), o *sentido* nos filmes com *montagem* aos moldes de Kulechov e Eisenstein não estava na imagem, já que “ele é a sombra projetada pela *montagem*, no plano de consciência do espectador.”; a *montagem* deles alude o acontecimento em vez de mostrá-lo, mesmo apontando que os soviéticos “tiravam, sem dúvida, pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas a significação final do filme reside muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles.” (BAZIN, 1991, p.68). Já afirmamos aqui que o *sentido* estará no plano de consciência do espectador, resultando no fenômeno de *impressão de realidade*, partido do ato de assistir a todo e qualquer filme, independente se a *montagem* for aquela que se preocupe em evidenciar

a presença ou o momento, sempre o sentido vai partir do espectador, que estará inserido em contextos sociais e históricos que não são previsíveis ao realizador dos filmes. O *sentido* é a própria manifestação geográfica das relações subjetivas/objetivas do ser humano com o meio que o cerca. As imagens cinematográficas se desprendem e confundem-se no imaginário e na memória coletiva social, resultando em geografias que se auto alimentam, que se criam e recriam simultaneamente.

Isso é possível: a sociedade imaginar, deduzir algo sem nenhuma mediação com a realidade objetiva que nos precede? Afirmar isto seria entender que a subjetividade da *montagem soviética* (ou de qualquer outro tipo de filme) não é uma manifestação da imaginação/trabalho surgida do ato de cognição da realidade objetiva já existente. Se o próprio Bazin admite, como apontou Xavier, que seu método de cinema também capta uma representação da realidade, a “imagem” dela, porque essa representação há de ser mais exata do que qualquer outra se ela é também uma representação da natureza? Apesar do “subjetivismo” mais evidente da outra corrente teórica, as suas soluções estéticas também partem de uma realidade objetiva. Como afirma Costa (2011), a imagem fílmica é apenas mais um dos componentes que formam geografias, num processo criador e recriador simultâneo, onde esse processo já ocorre diretamente através das relações estreitas entre a imagem fílmica de um determinado espaço concreto com o seu correspondente presente na realidade, dessa mediação entre o aparato cinematográfico que capta a imagem do real com a realidade objetiva.

Agora esclarecido isso, há um ponto evidente: o *sentido* criado pela montagem soviética é gerada das coisas que existem do mundo. A representação cinematográfica parte de uma organização de elementos que são apreendidos do mundo, e através da execução de suas técnicas, mostra ou expressa algo, cujos significados serão dados pelo espectador. E o *sentido* do filme, os significados, são construídos através da organização dos elementos: em todos os casos, os filmes sempre evidenciarão algo, sempre vão expressar algo, partindo de sua mediação com a natureza.

#### 3.4. A *permissão geográfica*: quando a *montagem* cria novas geografias

Como já mencionamos, de acordo com Martin, quando um filme está disposto a produzir um espaço, recorre-se a *montagem*. Da consagração da técnica da *montagem*, com os

méritos do experimento de Kuleshov, surge um dos mais notórios fenômenos específicos do cinema: a *permissão geográfica*<sup>11</sup>.

A *permissão geográfica* é muito conhecida como uma “trapaça” característica dos filmes, de desrespeitarem um espaço geográfico da realidade quando representados em um filme. Geralmente, as espacialidades reais, quando retratadas nos filmes, tem a sua extensão real “pulada” de um ponto a outro completamente diferente no real, ou cortadas, ou descontinuados. Os espaços e paisagens reais, sobretudo os espaços e paisagens urbanas representados nos filmes, são refigurados ou alterados pelo processo de manipulação da *montagem*, no intuito de cumprir com os interesses do filme, ou do *sentido* de um filme, seja para imprimir um ritmo de tempo específico, um efeito de emoção, uma conveniência dramática, driblar um problema de locação, entre outros motivos específicos na confecção de uma obra cinematográfica. Este fenômeno marca a passagem de um espaço real para um espaço ficcional.

Alvarenga (2011, p.47) nos ajuda a exemplificar os efeitos causados pela *permissão geográfico* no cinema, através do uso da *montagem*: o autor analisou uma cena do filme *Bullit*, de 1968, dirigido por Peter Yates, com o objetivo de evidenciar como o filme, através de várias estratégias de *montagem*, constrói uma nova geografia, através da manipulação dos fragmentos capturados dos espaços urbanos da cidade de São Francisco, local onde a ação da cena ocorre. A cena analisada por Alvarenga consiste em uma perseguição de carros entre o protagonista do filme com outros homens pelas ruas de São Francisco; atentando-se pela costura espacial e reparando atentamente a cena *plano por plano*, o autor identificou que não houve uma preocupação por parte da *montagem* do filme em reconstituir a geografia de São Francisco *plano a plano*, e afirmou que “a montagem da cena preocupou-se exclusivamente com a perfeição da continuidade de movimento entre os cortes e com o fluxo emocional que sua audiência poderia acarretar.” (ALVARENGA, 2011, p.48). Em outro trecho da cena, Alvarenga nos revela, como através dos truques de *montagem*, o realizador do filme optou em retratar a ladeiras de São Francisco em um momento da cena (o autor nos dá uma informação

---

<sup>11</sup>Esse termo, “*permissão geográfica*”, assim como a ideia de tal fenômeno, foi retirado do documentário/vídeo-ensaio *Los Angeles Plays Itself* (2003, Thom Andersen). Através de uma breve menção desse termo/fenômeno no filme, esta monografia inspirou-se e resolveu desenvolver essa ideia, correlacionando-a com a geografia. Trata-se de um fenômeno bem conhecido, cujo seu funcionamento e necessidade são bem óbvios para quem é acostumado a assistir filmes ou tem um conhecimento mínimo de cinema.

dos bastidores: o diretor conseguiu autorização da prefeitura de São Francisco para fechar uma determinada avenida como locação para a cena apenas uma vez):

Contudo, como essa é uma parte muito movimentada da cidade, o diretor conseguiu autorização para rodar a cena apenas uma vez. A solução foi encontrada no próprio momento da filmagem já se pensando na etapa da edição: foi utilizado o maior número de câmeras simultâneas de todo o filme. Cada câmera foi posicionada em pontos bem diferentes da mesma rua (onde os carros saltam). Na montagem, essas imagens foram alternadas com planos de conexão, com passagens entre câmeras subjetivas e aproveitando o trajeto que os veículos fizeram por diversas outras ruas. Dessa forma, em quatro momentos diferentes assistimos aos carros saltando ladeira abaixo nessa rua como se se tratassem de lugares e momentos completamente distintos. Mas, prestando bastante atenção, percebemos que alguns elementos móveis do cenário, como um fusca verde são recorrentes nessas imagens, e que seu posicionamento em relação aos veículos em perseguição se repete nos quatro momentos, revelando o método de manipulação. O efeito gerado foi a criação de uma nova geografia de São Francisco, apropriando os aspectos da topografia dessa cidade mais eficazes para produzir emoção a uma cena de perseguição. A sensação que se tem é que a cidade foi transformada em uma grande montanha russa, onde as cenas de perseguição se apresentam (ALVARENGA, 2011, p.50).

Com esse exemplo, Alvarenga nos ajuda a ilustrar como a *montagem* pode criar “*novas geografias*”. O autor nos mostra através de sua análise da cena, que uma nova geografia de São Francisco foi criada: “A montagem de Bullit cria, portanto, uma nova cidade. A São Francisco do filme não é igual à sua referente, situada na Califórnia.” (ALVARENGA, 2011, p.50). Podemos afirmar que o filme criou uma versão ficcional de São Francisco. Esta colocação nos ajuda aproximar com o raciocínio já construído até aqui: apesar de o filme criar uma nova São Francisco, essa São Francisco virtual não fica isolada dentro do universo do filme. Essa versão ficcional junta-se e mistura-se com as outras São Francisco fictionais criadas por outros filmes nas percepções de quem assiste aos filmes (COSTA, 2011, p.47). Apesar dessa São Francisco do filme ser uma nova cidade, ela é uma nova cidade surgida de uma mediação com a realidade objetiva existente. Ela não surge do nada. Essa São Francisco virtual é uma informação gráfica do próprio espaço onde a cena foi filmada. As próprias ideias do diretor do filme, em atribuir uma certa emoção através da *montagem* ao representar São Francisco – de transformar as ladeiras em “montanhas-russas”, as ruas desse grande centro urbano como um palco de ação – por mais que sejam subjetivas, impressionistas, simbólicas, elas são deduzidas de uma realidade objetiva que as precede. Essas próprias subjetividades são influenciadas pelo meio; e são a manifestação da imaginação (SILVA, 1986; MARTINS, 2014) em forma de cinema, são as percepções que a sociedade tem da realidade objetiva que a precede, as representações do geográfico.

E assim são as representações das geografias urbanas. Elas se misturam e constituem em um inconsciente coletivo, até mesmo dentro do cinema. Essas representações, ao decorrer do tempo, vão se misturando, se alimentando e se transformando. Cidades como Los Angeles e Nova Iorque, são os exemplos mais célebres: quando retratadas nos filmes, passam a ter os seus cenários reais transformados em cenários ficcionais; a Los Angeles e a Nova Iorque cinematográfica, onde seus espaços são os palcos para as perseguições de carros nos filmes de *ação* ou *policiais*; os espaços periféricos desolados e violentos, que abarcam as gangues ou a máfia italiana; os prédios e arranha céus das áreas centrais da cidade, cenários de intrigas das elites econômicas.

Na verdade, as cidades de Nova Iorque e Los Angeles, assim como São Francisco, os Estados do sul estadunidense como Texas ou a Flórida; ou qualquer outro espaço urbano do mundo, como São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Moscou, Paris, Milão, Roma, Hong Kong, Taipei, Tóquio, etc., apresentam sua versão cinematográfica, com personalidades específicas de acordo com as suas mediações com a realidade concreta existente e com as suas geografias de cinema estabelecidas até então no presente. Personalidades que vão sendo construídas, e com as suas percepções acumuladas, ao decorrer de suas representações no cinema ao longo dos anos, de maneira subjetiva (às vezes, em maior ou menor grau, de modo intencional, ora por intenções propagandista, simbolista, idealista; ou não, mas não importa), no próprio ato da arte tentar dizer sobre si mesma, de entender a realidade na qual está inserida, de tentar entender-se e entender a sua história. Como aponta Costa (2005, p.44), às representações dos espaços urbanos criados pelo cinema (por todas as variedades de representações imagéticas artísticas e midiáticas, na verdade) são fundamentais na configuração política e cultural dos espaços urbanos e nas percepções e vivências dos indivíduos. Um fenômeno acarretado pela *montagem*.

Apesar das intertextualidades, as personalidades para um mesmo lugar podem ser distintas. Essas diferenças podem ser explicadas pelas diferenças sócio-culturais ou posições ideológicas distintas dos cineastas:

Deve-se considerar, por exemplo, de que forma o conhecimento e o entendimento de determinados espaços geográficos, como as cidades americanas de Nova Iorque e Los Angeles, podem ser completamente distintos quando se deixa de atender para o processo pelo qual eles têm sido imaginados e reimaginados no cinema. Assim, a representação do espaço urbano pelo cinema é uma parte fundamental da política cultural das cidades atuais e da experiência de vida dos indivíduos que as habitam (COSTA, 2005, p.43).

Quando cinemas locais realizam suas próprias representações regionais, com os cineastas das próprias localidades realizando filmes sobre a sua própria região, ou um determinado movimento vanguardista, essas representações podem ser semelhantes ou compartilhadas (a indústria cinematográfica de Hong Kong, o *Cinema Novo* brasileiro, a *New Wave* Taiwanesa). Há, também, filmes de um determinado país representando lugares estrangeiros, nesse caso, na maioria das vezes, de modo mais metafórico: um exemplo é o cinema americano retratando as cidades de Paris ou Rio de Janeiro, de maneira lúdica ou utópica, geralmente sendo palcos de encontros românticos entre as personagens de um filme de comédia romântica; ou o cinema americano retratando o Vietnã ou o Iraque nos filmes de guerra, na maioria das vezes atribuindo aos países uma significação simbólica e metafórica que aludem as manifestações psicológicas internas e subjetivismos dos próprios americanos em relação a sua própria lógica política, social e cultural, a imputando em uma espacialidade estrangeira com intuito de dizer muito mais sobre a sua própria condição psicológica ou existencial do que em retratar o cenário local. Isso pode ser explicado pelo processo de *intertextualidade* das representações<sup>12</sup> (Barnes e Duncan, 1992 apud COSTA, 2005, p.45): as representações são construídas em um processo de *intertextualidade*, ou melhor, as representações são formadas por esse processo, como também no próprio processo.

[...] a construção cultural da cidade é baseada em alguma imagem ou imaginário que é (ou já foi) estabelecido em outros textos e narrativas. A mesma cidade pode ser representada de maneiras diferentes, adquirindo, conseqüentemente, diferentes significados. A Nova Iorque de Martin Scorsese em *Taxi driver* (1976) não é a mesma representada por Spike Lee em *Faça a coisa certa* (1989). Apesar de fazerem referência a mesma cidade e usá-la como locação, esses cineastas constroem Nova Iorques distintas (a diferença em cada caso pode ser uma maior ou menor preocupação com temas sociais, políticos e raciais, por exemplo) (COSTA, 2005, p.48).

As Nova Iorques de Scorsese e Lee são distintas, mas essas Nova Iorques, com suas personalidades virtuais distantes, acabam se confrontando e se misturando, consolidando-se nas percepções e no inconsciente coletivo social, configurando em novas geografias de Nova Iorque. As representações estrangeiras realizadas pelos filmes Hollywoodianos tem o poder de circulação comercial em todo o mundo, assim tem a força de impregnar as suas representações nas percepções de outros povos, proporcionando, também, esse fenômeno.

---

<sup>12</sup>BARNES, T.; DUNCAN, J. eds.(1992) *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, Routledge, Londres.

Mas vale ressaltar que todas essas formas de representação têm, em alguma medida, mediações com as cidades existentes. Costa (2005) tem a preocupação em aprofundar de maneira metodológica, de qual maneira e o porquê de determinados espaços urbanos, como Los Angeles e Nova Iorque, serem imaginados de maneiras tão distintas quando representadas no cinema. Mas a autora compreende que através das várias representações de uma cidade ao longo dos anos, os diferentes olhares e percepções advindos delas ajudam a cidade concreta se tornar real: “Se tomarmos como exemplo a representação filmica de uma determinada cidade presente na realidade concreta, podemos constatar ser esta (a cidade) uma representação cultural que, além de construída com base em olhares preestabelecidos, molda novas visões de mundo.” (COSTA, 2005, p.44).

Esse fenômeno dos espaços ficcionais ou virtuais é uma característica da *montagem*. É pelo poder da *montagem*, juntando a sua força discursiva na *justaposição* de *planos* e com a *permissão geográfica* do cinema, que o cinema pode produzir um espaço. Enfim, uma manifestação geográfica das relações subjetivas/objetivas da sociedade com o meio que a cerca, sendo as imagens cinematográficas, retrabalhadas pela *montagem*, uma das maneiras dos próprios componentes geográficos se manifestarem através de sua imagem. Essas versões cinematográficas das cidades, essas personalidades cinematográficas fictícias, confundem-se, misturam-se e impregnam-se nas percepções dos espectadores, criando e recriando geografias nessa relação subjetiva de cognição das memórias dos lugares, dos traços culturais, do consciente coletivo dos espaços, em relação com os aspectos objetivos destes espaços presentes no real (OLIVEIRA JR., 2005; COSTA, 2011).

Da *permissão geográfica*, na criação de novas geografias através da *montagem*, os espaços e cenários apreendidos pela câmara, serão trabalhados na decupagem, onde os *fragmentos filmicos* que representam um determinado momento de um espaço do concreto, serão sucedidos por outro *fragmento*. Os movimentos serão manipulados pela sucessão de *planos*, onde o segundo *plano* dará a impressão de continuidade do movimento iniciado no primeiro *plano*, que pode ser a representação de um momento de outro espaço concreto, uma outra localidade, e no processo da *montagem*, resultará em um espaço novo ficcional ou virtual, mas que no filme, por exemplo, pode estar representando uma avenida de uma cidade que existe no real. Na *justaposição* dos *planos* (ou da organização dos *planos* e o estabelecimento de suas durações), dois locais diferentes criaram a ilusão de estarem representando um mesmo espaço contínuo.

A *montagem* traz essa possibilidade, uma possibilidade distinta dentre outras artes, uma possibilidade cinematográfica. Mas uma possibilidade que se faz uma necessidade, uma necessidade inerente do ser humano, de tentar se entender e entender o mundo no avanço da história e no progresso técnico. A necessidade da *montagem* é uma necessidade geográfica. Com o fenômeno da *permissão geográfica* e efeito da *impressão de realidade*, a *montagem* comprova a sua vital importância como uma das principais responsáveis técnicas do cinema na criação de geografias. Afirmamos que a necessidade da *montagem* é uma necessidade geográfica, e esses novos espaços criados pela montagem, são uma necessidade cognitiva geográfica de expressar o seu meio, cujo *sentido* e os significados são construídos através da organização dos elementos apreendidos partidos da mediação com o real, no ato de expressar-se, evidenciar as coisas do mundo.

#### 4. *Mise en scène* e geografia

##### 4.1. A *Mise en scène*

Michel Moullet, no manifesto “sobre uma arte ignorada”, publicado em 1959, na revista *Cahiers du Cinéma*, proclama: “tudo está na *mise en scène*”. Em uma definição pragmática, porém insuficiente, *mise en scène* significa “levar alguma coisa para a cena para mostrá-la” (OLIVEIRA JR., 2010, p.12). O termo tem sua origem no teatro, entre o final do século XIX e início do século XX, e já começa a ser aplicado no cinema na sua primeira década de existência. De acordo Luis Carlos de Oliveira Jr. (2010, p.5), o conceito de *mise en scène* no cinema adquire, na visão dos mais importantes críticos e teóricos da história da arte cinematográfica, “uma dimensão de essência, de força motriz, de fonte emanadora de toda a beleza da arte em questão”. Apesar das especificidades e diferenças entre cinema e teatro, a *mise en scène* continua a ser “o local de onde devemos começar qualquer estudo que envolva diretamente o “levar para a cena”, a cena, o espaço cênico, o espaço representado – a *mise en scène*” (OLIVEIRA JR., 2010, p.5).

Conforme Oliveira Jr. (2010), apesar da *mise en scène* já ser mencionado nas primeiras décadas do cinema, não é certo qual o momento exato que o termo começou a corresponder pelo conjunto que exprime a forma e o pensamento do filme. No entanto, antes dos primeiros artigos publicados na década de 1950 na *Cahiers du Cinéma*, o termo *mise en scène* já era considerado como elemento de condensação das principais atividades possíveis a um realizador. Porém, o autor denota que o conceito de *mise en scène* não apresenta uma definição definitiva, polivalente.

O marco no debate estético em torno do cinema é a partir da criação da revista *Cahiers du Cinéma*, 1951, onde as discussões que buscam defender o cinema como “arte específica, que concretiza aquilo que antes dele era impossível e inventa sensações novas”, se aprofundam de maneira significativa (OLIVEIRA JR., 2010, p.18). O conceito chave que fundamentará o pensamento teórico sobre o cinema é a ideia de *mise en scène*, através de manifestos que a defendera como “essência e valor específico do cinema” (OLIVEIRA JR., 2010, p.18).

André Bazin é um dos fundadores da *Cahiers du Cinéma* e será a principal influência e “mestre” dos críticos da revista: “Bazin exerce uma influência determinante sobre um grupo

de “discípulos” que escrevem na revista com a mente e o olhar voltados para essa “*impressão de realidade*” que ordena o conjunto da técnica cinematográfica e dá sentido à arte do século XX”, e através dos princípios bazinianos, os críticos da *Cahiers du Cinéma*, como Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard, levantaram três principais questões teóricas: o realismo, *mise en scène* e *montagem*<sup>13</sup> (BAECQUE, 2005 apud OLIVEIRA JR., 2010, p.18-19).

Segundo Oliveira Jr., desses três pilares, a *mise en scène* será o conceito estratégico, atrelando-se a “política dos autores”, termo inventado pelos jovens críticos da Cahiers du Cinema, que consiste na ideia de que era “justamente em Hollywood, sob a pressão de grandes produtores e no seio de um conjunto de regras técnicas e profissionais, que a assinatura de um autor podia provar que seu lugar de inscrição era mesmo a *mise en scène*.” (OLIVEIRA JR., 2010, p.19). Dentro de todo controle e privação dos estúdios e produtores de hollywood, restava ao diretor de cinema apenas controlar a encenação – *mise en scène*, a única maneira de expressar-se artisticamente e mostrar a sua visão de mundo, já que os outros fatores de produção fugiam de sua alçada

E como um cineasta expressa sua visão de mundo? Para os textos fundadores da política dos autores, só há uma resposta: pela *mise en scène*. A única política dos Cahiers consistirá então em falar da estética dos filmes da sua realização. A moral de um filme, seu conteúdo, sua mensagem, está intimamente relacionada a forma cinematográfica empregada pelo autor (enquadramentos, movimentos de câmera, montagem etc). Desfaz-se a hierarquia entre grandes e pequenos temas, boas e más mensagens (OLIVEIRA JR., 2010, p.20).

Das concepções de *mise en scène*, destacam dois grupos que conceituaram o termo de formas particulares, conforme apresenta Oliveira Jr. (2010). Um dos grupos eram os “jovens turcos”, o núcleo nouvelle vague da Cahiers du Cinéma, compostos por Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol. Esses críticos se destacaram por reavaliar um grupo de cineastas norte-americanos que eram ignorados ou desprezados pela crítica, sobretudo francesa, elevando esses realizadores como gênios. Esses realizadores eram Howard Hawks, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Anthony Mann e Fritz Lang (em sua fase americana).

---

<sup>13</sup>Esse trecho de Oliveira Jr. é uma citação direta as ideias formuladas por Antoine Baecque, presentes em uma introdução a uma antologia de textos publicados pela *Cahiers du Cinema*, em: BAECQUE, Antoine de (org.), *Teoria y critica del cine*, Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 29-32.

O outro grupo, como apresentado por Oliveira Jr., também importante na configuração do conceito de *mise en scène* eram os “*mac-mahonistas*”, compostos por Michel Mourlet, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles, Jacques Serguine e mais um grupo restrito de cinéfilos e críticos frequentadores da sala de cinema Le Mac Mahon. Em 1959, esse grupo funda a revista *Présence du Cinéma*. O marco inicial da elaboração do conceito de *mise en scène* defendido pela *Présence du Cinéma*, é através do manifesto “*sobre uma arte ignorada*”, escrito por Michel Mourlet, publicado em agosto de 1959, na *Cahiers du Cinema*. O artigo de Mourlet foi inteiramente escrito em itálico para marcar uma certa especificidade em relação a linha editorial da *Cahiers du Cinema*. Para os *mac-mahons*, o cinema deveria captar “a beleza imposta pela evidência do olho irrecusável”, através da *mise en scène*. De acordo com os *mac-mahons*, os realizadores que trataram o ideal de beleza da *mise en scène* configuram-se em um seletos grupo, destacando-se quatro nomes que formaram os “quadra de ases” do Mac Mahon: Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger e Joseph Losey, este último inédito dentro do corpo da crítica de cinema até então, considerado uma “invenção” do grupo. Alguns outros seletos realizadores aclamados pela revista são Vittorio Cottafavi, Blake Edwards, Jacques Tourneur, John Ford e Samuel Fuller. Pelas suas concepções próprias e radicais em relação ao cinema, os *mac-mahons* se constituíram em um movimento característico na história da crítica cinematográfica (OLIVEIRA JR., 2010). Esses autores que dominam a *mise en scène* são os *metteurs en scène* (encenadores).

A seguir, para nos aprofundarmos um pouco mais na questão de *mise en scène*, usamos os estudos de *mise en scène* de Luiz Carlos de Gonçalves de Oliveira Jr. (2010) e Jacques Aumont (2011) como base referencial, que adota a separação de duas vertentes críticas que teorizam sobre a *mise en scène*: a *hitchcock-hawksiana* (Rohmer e Rivette) e a *mac-mahonista* (Mourlet).

#### 4.1.1. Os *hitchcock-hawksianos*

##### 4.1.1.1. *Mise en scène* por Rohmer

Tanto em seu trabalho crítico-teórico, como também o de cineasta, Eric Rohmer notabiliza-se como herdeiro do pensamento de André Bazin: o do realismo ontológico da imagem. Em seus trabalhos, evidencia-se “um gosto pela beleza”, recorrendo a concepção grego clássico da tríade estética do “verdadeiro-bom-belo”.

De acordo com Oliveira Jr. (2010), para Rohmer, uma vez compreendida as limitações de representação frente a bidimensionalidade da imagem cinematográfica, esta pode ser compensada através da compreensão das possibilidades da execução de um filme além do que está enquadrado no *plano*; segundo o autor, na concepção de Rohmer, os realizadores devem se ater a totalidade do espaço filmado na tentativa de retratar uma determinada espacialidade em um filme, e no momento da execução da filmagem, a cena tem que ultrapassar o conteúdo visual do *plano*, abraçando todo o seu entorno, e através dos pontos de vista da câmera, o cinema pode criar um espaço, tanto pelo que é mostrado, quanto pelo prolongamento virtual da cena no *fora de campo*.<sup>14</sup> Segundo Oliveira Jr. (2010, p.29), para Rohmer, “*mise en scène*, por conseguinte, diz respeito a todo esse espaço, e não apenas ao que está circunscrito no quadro”, sendo que o quadro de cinema apenas circunscribe uma determinada porção da superfície de onde desenrola a ação, assim o lugar da ação se faz mais amplo, já que inclui a porção de espaço contígua ao *plano* que ainda não foi mostrada como também todo o *fora de campo* imaginário, a ideia de espaço criada pela diegese.

Rohmer adotava a concepção baziniana de que o cinema está em um sistema evolutivo das artes, onde o progresso das realizações artísticas conduzem-se sempre para um sentido de economia dos meios de expressão (OLIVEIRA JR., 2010, p.29). Rohmer via que determinados realizadores modernos descartavam uma plasticidade gráfica da imagem e adotavam uma nova via estilística, mais pobre de aparência, livrando-se de “excessos visuais” e valorizando uma apreensão imediata do mundo, ou seja, a apreensão de um espaço onde os procedimentos estão menos presentes, que possibilitaram a esses realizadores organizar de modo mais austero a construção dramática da obra e sua *mise en scène* (OLIVEIRA JR., 2010, p.29). E através dessa apreensão imediata do mundo, o cinema deve respeitar ao máximo os traços e formas dessa matéria prima que será representada. Essa é uma regra essencial da *mise en scène* para Rohmer.

Um desses realizadores que Rohmer se refere é o italiano Roberto Rossellini, principal nome do movimento neo-realista italiano: “Se quisermos compreender o estilo de Rossellini, deveremos antes perscrutar a fundo o material de que parte, porquanto é ao respeitar esse material que ele começa a encontrar sua *mise en scène*” (OLIVEIRA JR., 2010, p.30). Ao

---

<sup>14</sup>Essa ideia está presente no artigo escrito por Eric Rohmer “*Le cinéma, art de l’espace*”, publicado em 1948, na *La Revue du cinéma* n° 14, junho de 1948.

analisar a crítica escrita por Rohmer do filme *Stromboli*<sup>15</sup>, Oliveira Jr. (2010, p.30) aponta o encantamento que o crítico francês teve pelo filme do realizador italiano, sobretudo na maneira como Rossellini constrói toda a estética da obra primeiramente na *presença* do espaço. Rohmer identifica essa riqueza de expressão espacial no cinema do realizador, que difere da deformação plástica ocorrida no expressionismo alemão. Esta ideia de “presença”, de tentar reproduzir o que “nos é dado a ver”, o respeito pela evidência do que nos é apresentado pela natureza, é a noção principal na formulação da *mise en scène* por Rohmer, herdada dos conceitos de Bazin. Sobre o cinema de Rossellini, Rohmer constata que “não é através de uma dialética ou de uma rivalização com a natureza que o intelecto humano conseguirá encontrar a graça e a beleza do mundo: o respeito à matéria implica o respeito à sua instância criadora” (OLIVEIRA JR., 2010, p.30); assim Rossellini não criará uma nova aparência do mundo, apenas cumprirá com a sua tarefa enquanto artista, a de reproduzir as coisas como elas são, não se atendo a tarefa de criar algo alguma forma e aparência aos objetos representados.

Conforme mostra Oliveira Jr. (2010, p.31), o ponto de partida na realização de um filme para Rohmer está em focar nas “aparências aleatórias” dos objetos encontrados no mundo. Nas outras artes anteriores, como a pintura e a literatura, a realidade só pode ser expressada pelo artista através da abstração. Assim, no quadro ou no papel, essa abstração da realidade será expressada como um signo, uma representação do que foi apreendido pelo olhar, e através disso, busca-se às significações para dar sentidos a essas abstrações. No cinema, tem-se o privilégio de partir das aparências concretas do mundo físico, captadas pela lente da câmera. Para Rohmer, o objetivo do cinema é aproveitar essa imagem inicial dos objetos do mundo físico e tirar o sentido através da presença dessas aparências aleatórias, com a finalidade de construir “uma obra enformada segundo ideias e metas” (OLIVEIRA JR., 2010, p.31).

Sendo um herdeiro de Bazin, as principais posições de Rohmer em relação ao cinema vão de encontro às concepções fundamentais do pensamento baziniano: o respeito às formas das matérias primas apreendidas do real. Porém, essa apreensão do real pelo cinema é mais complexa do que resumir a um “registro realista”. Na verdade afirma uma vocação legítima e

---

<sup>15</sup>Publicada na *Gazette du Cinema* n° 5, novembro de 1950.

exclusiva do cinema de retratar a realidade, lhe atribuindo um dever de comprometimento em executar de maneira respeitosa os elementos apreendidos que serão *mostrados*.

Pois, para Rohmer, não se trata somente de transpor a realidade como ela é para a tela do cinema, à maneira de um registro documental. Realidade que é pré-existente ao cinema, fruto da simples presença e interação humana. Não é questão de verossimilhança, de retratar com fidelidade uma realidade pré-existente, mas de trabalhar com essa essência realista e transformá-la em narrativas ficcionais sensíveis concretas (GARCIA, 2014, p.19-20).

Rohmer acredita que os grandes realizadores – os *metteur en scène* – serão aqueles que compreenderam a importância de preservar um olhar do mundo onde as coisas e os espaços presentes na realidade terão a sua forma preservada, no ato de reconduzir a natureza ao seu estado original, reproduzindo a sua *beleza* intrínseca, assim a legitimação do cinema como arte se dará através da busca de uma reprodução da beleza presente nas coisas, sem a necessidade do artista em inventá-las (OLIVEIRA JR., 2010, p.31-32).

Essa beleza seria a “mobilidade do mundo, seu ser-movente, de cuja ausência a fotografia se ressentia a ponto de tornar-se uma desfiguração do real ainda maior que a pintura” (OLIVEIRA JR., 2010, p.32). A *mise en scène*, meio nas quais técnicas de reprodução ou de conhecimento – *decupagem e montagem* – configuraram um filme, é então uma das dimensões da beleza.

O olhar preconizado por Rohmer não é o do deslumbramento nem o da contemplação hipnótica, mas um olhar que se direciona a coisas que não precisam de validade, só de *presença*. A *mise en scène*, em última análise, seria o poder de copiar a beleza natural. Se por um lado o cinema não fabrica essa beleza, por outro ele a suscita (OLIVEIRA JR., 2010, p.34).

#### 4.1.1.2. *Mise en scène* por Rivette

Jacques Rivette foi lapidando o seu conceito de *mise en scène* durante os anos. Segundo Oliveira Jr. (2010, p.23), um dos primeiros artigos importantes e definidores da política dos autores foi o texto de Rivette “Génie de Howard Hawks”. Neste artigo, Rivette argumenta que o que marco no cinema do cineasta Howard Hawks está “na parcela puramente física do filme, no que este tem de mais imediato, de mais associado à ação, ao gesto, à vibração do mundo na pele do homem à medida que ele reage as modulações do espaço.”. O que Rivette privilegia aí é a ordem da ação (conflitos, lutas calorosas) que são o meio natural

dos heróis de Hawks, onde o espaço exprime o drama e as variações do cenário modelam a continuidade do tempo (OLIVEIRA JR., 2010, p.23).

De acordo com Oliveira Jr., neste artigo, Rivette foca mais em uma abordagem ontológica do que estilística, e busca o autorismo no cinema de Hawks na sensação física da imagem:

A *mise en scène* de Hawks está menos na escritura que na evidência sensível do filme. Hawks é um gênio não porque domina uma linguagem, constrói uma obra de maneira virtuosa ou articula ideias elevadas: ele tão-somente imprime na película um “sentimento severo da existência”; mesmo nas comédias, filma “a trama das responsabilidades”, nos dá a sentir o peso do mundo, sua gravidade (OLIVEIRA JR., 2010, p.24).

Em outro artigo “Lettre sur Rossellini”, Oliveira Jr. afirma que Rivette aprimora a sua definição de *mise en scène*, através de uma análise dos trabalhos do cineasta italiano Roberto Rossellini, afirmando que a *mise en scène* não está “na maneira nem na linguagem, mas em algo mais simples e mais profundo ao mesmo tempo” está no olhar de Rossellini, que traça “uma captura imediata e imprevisível do mundo” (OLIVEIRA JR., 2010, p.24).

De acordo com Oliveira Jr.(2010, p.25), Rivette considera os filmes de Rossellini como um marco da modernidade no cinema, “se Hawks emprestava a sensibilidade moderna uma consciência clássica, Rossellini já será a consciência moderna por excelência.”, para Rivette, “Rossellini é a modernidade em si”. Rivette observa, no exercício de *mise en scène* de Hawks e Rossellini “uma inteligência que se aplica diretamente ao mundo sensível”, onde o artista tem como dever em respeitar as matérias naturais e a sua anterioridade, o mundo a priori. Mas não é só isso, analisando Rossellini, Rivette repara em um processo de ordenação dos elementos contemplados:

Se inicialmente a arte de Rossellini consiste na atenção meditativa concedida à matéria, no momento seguinte seu processo de realização será o “desenho”, isto é, o ato de imprimir na matéria, na própria desordem empírica das aparências, o conceito formado no espírito, conceito derivado da contemplação dos dados concretos. Da imanência, do acaso, do “sentimento mesmo do porvir”, passa-se ao seu campo não contrário porém complementar, que é o da forma e da finalidade do ser. É como se o espírito devolvesse à natureza uma forma que descobriu nela mesma (OLIVEIRA JR., 2010, p.25-26).

É no momento deste artigo, que Rivette anuncia a era dos autores no cinema hollywoodiano, e cita quatro cineastas como representantes desse novo momento da indústria cinema: Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann e Robert Aldrich. Características

comuns entre esses nomes é o signo de violência pulsional presente em suas obras, uma violência que o meio de aproximação natural entre os homens, e nunca um fim; e esta violência é sempre justificada, trabalhada dialeticamente dentro da *mise en scène* através da reflexão, “eficácia e contemplação aparecem aqui como eixos centrais da *mise en scène*.” (OLIVEIRA JR., 2010, p.27).

Oliveira Jr. (2010, p.23) destaca as palavras chaves na definição de *mise en scène* por Rivette: “evidência, fascinação, ações, combate corporal, poder das aparências, espaço que exprime o drama”; palavras que, como o próprio autor pontua, seriam retomadas por Michel Mourlet.

#### 4.1.2. Os *mac-mahons*

##### 4.1.2.1. *Mise en scène* por Mourlet

O conceito de *mise en scène* apresentado por Michel Mourlet tem como base concepções semelhantes às de Rohmer e Rivette, porém, as suas ideias são mais “radicais”, e seu modelo de *mise en scène* destaca-se por ser mais essencialista e intransigente (OLIVEIRA JR., 2010, p.36). O marco da conceituação mac-mahoniana de *mise en scène* está presente no manifesto elaborado por Mourlet “*sobre uma arte ignorada*”, publicado em 1959. Para Mourlet, a essência da arte do cinema é evidenciar a beleza, a matéria “que pertence a ordem do evidente, aquilo que pertence ao visível, o que nele se distingue (e não o que eu nele distingo) – sob o controle e o critério do “*olho irrecusável*”.”<sup>16</sup> (AUMONT, 2011, p.97). No entanto, para Mourlet, o cinema, assim como todas as outras artes, são um resultado “do exercício de uma intenção determinada, sujeita ao desejo do homem e seguramente concretizada desde que se domine a técnica” (AUMONT, 2011, p.93), então, o cinema “deve captar certos aspectos do mundo (e não fantasias), mas não todos (não ao realismo passivo); deve selecionar algumas das aparências.” (AUMONT, 2011, p.97).

A função estética da arte cinematográfica por Mourlet pode ser compreendido no sistema de relações entre o artista, a arte e o público com o sublime. Nessa relação, o público está totalmente entregue a obra e ao artista, em uma relação passiva e platônica “até a “*absorção da consciência pelo espetáculo*”; um espectador não crítico, não distanciado, que

---

<sup>16</sup>Citação de Michel Mourlet, “*Sur un art ignoré*”, *Cahiers du Cinema* n° 98, agosto de 1959. Em *O Cinema e a Encenação* (2011), Jacques Aumont, ao se referir ao modelo conceitual de cinema elaborado por Mourlet, utilizará este artigo manifesto como base referencial de toda a sua análise. Nas próximas citações de Aumont, quando houver as *aspas* em determinadas sentenças, estas indicam as citações diretas ao artigo de Mourlet.

tem toda a confiança numa arte absoluta, que não o pode enganar” (AUMONT, 2011, p.95). A absorção da consciência pelo espetáculo se dá pela *mise en scène*, e a resposta do espectador diante disso é a *fascinação*: a absorção da consciência, tensão, a abolição do eu frente a beleza do espetáculo (OLIVEIRA JR., 2010, p.40; AUMONT, 2011, p.99).

Já o artista, para Mourlet:

é movido por um motor aparentemente contraditório com este ideal, a sua “vontade de poder”. O exercício da arte é então – mais perto de uma concepção clássica – a prática de uma série de limitações desta vontade no que ela tem de arbitrário. O artista deve moldar a sua personalidade de exceção até partilhar as angústias e os problemas do público; do mesmo modo, o exercício da arte é um exorcismo: “o artista faz obras de arte para se libertar, para apaziguar as suas contradições” (AUMONT, 2011, p.95).

Disto, como denota Aumont (2011, p.96), observa-se uma fundamentação paradoxal, porém distinta, no modelo de cinema defendido por Mourlet: o cineasta deve impor a sua visão de mundo, de gênio criador, criar seguindo a seu desígnio, mas deve respeitar a evidência do *olho irrecusável*, não pode criar qualquer coisa, “a arte do cinema é fazer uma imagem do mundo (não um realismo bruto), mas esta imagem deve ser do mundo (também não é um irrealismo)”. O moderno para Mourlet é a ideia do diretor como gênio criador, “o artista só tem de prestar contas a si próprio (e a verdade), e nunca ao meio dos artistas, nem sequer à sociedade que lhe permite existir.” (AUMONT, 2011, p.96).

A essência do cinema é mais do que captar a existência das coisas, é conseguir apreender a beleza, que é a parte da matéria apreendida do real que melhor suporta uma fração de uma beleza ideal, e que é capaz de agir sobre a sensibilidade do espectador; essa beleza é a essência ideal, que será evidenciada pelo olho irrecusável do autor (AUMONT, 2011, p.96). É por isso que para Mourlet, o cinema não se deve conter a um reflexo passivo da realidade integral; o cinema deve ser uma atividade provida de uma vontade criadora, que deve exorcizar o que é captado pela câmera:

A arte, para Mourlet, não é “um reflexo passivo da realidade integral”, uma vez que nasce precisamente da “necessidade de reformá-la, de se reconciliar com ela”. Que o cinema seja uma apreensão a mais concreta possível do real não significa que ele deva abdicar de ordená-lo, ou de buscar nele o elemento extraordinário. Se, por um lado, o cinema não deve abraçar “a mentira, a trucagem e os artifícios de estetas”, por outro não deve também se limitar “a restituir as aparências incontroladas”; ele precisa ser, ao mesmo tempo, “o documentário e a feeria, tratando-se da beleza imposta pela evidência do olho irrecusável”. Ele não deve estagnar na contemplação de uma realidade assignificante e opaca, mas sim encontrar nela a força do desvelamento e da emoção (OLIVEIRA JR., 2010, p.42).

Por esse motivo, Mourlet é contra as artes realistas, sobretudo ao neo-realismo:

Numa nota de rodapé de “Sobre uma arte ignorada”, Mourlet afirma: “O cinema cristaliza e realiza toda a vontade de verdade difusa nas outras artes, ele é, nesse sentido, seu epítome. Mas ele se torna sua derrisão caso estacione nesse degrau e fabrique, por exemplo, 'reportagem vivida!...'”. Daí toda a recusa de Mourlet em relação ao neo-realismo, que ele considera um projeto contraditório: um cinema que quer oferecer “o que a rua nos oferece com o mérito de ser real”, portanto um cinema sem propósito ou razão de ser. O modo de encarar a realidade no cinema, segundo Mourlet, não pode se calcar “nem em sua proliferação casual e banal, nem em um direcionamento rumo ao impossível ou ao falso”, mas numa “seleção das aparências” que vise o equilíbrio entre o cotidiano e o excepcional (OLIVEIRA JR., 2010, p.42).

Mourlet também adere a tese evolucionista baziniana sobre a transição do cinema silencioso para o sonoro: a chegada do som é entendido como “uma etapa natural do processo de amadurecimento do cinema” (AUMONT, 2011, p.37). A definição de um estado ideal do cinema, alcançado através de um progresso incessante da arte compreendido por Bazin, é compartilhada e ampliada por Mourlet como “o ideal de um cinema que “prende” o espectador, que o imerge pelos meios mais directamente sensoriais e emocionais possíveis, sem a interposição de uma “linguagem” de imagens.” (AUMONT, 2011, p.98). Como o cinema era compreendido, nesse pensamento, como um progresso técnico permanente, Mourlet define preceitos estéticos que garantam e não desviem do que é essencial ao cinema:

ficam assim condenadas, no cinema mudo e, mais ainda, no cinema sonoro, a metáfora, a pantomina, a deformação “caligariana” do cenário, as deformações fílmicas (o indistinto, as sobre-impressões), porque operam uma transferência de essência, do mundo evidente à imagem, tentando, por isso, introduzir um terceiro simbolizante, uma linguagem que poderia autonomizar-se. A história do cinema é a história da sua purificação, da sua adequação cada vez mais perfeita ao ideal de uma arte da imediatidade e da transparência (AUMONT, 2011, p.98).

Em relação a *montagem*, Mourlet é bem mais radical do que Bazin: a *montagem* não é só proibida “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação”, a *montagem* é sempre proibida, pois ela não se trata apenas como ideologia, e sim, pelo cinema ter as suas técnicas como elemento estruturador, a *montagem* é proibida por pragmatismo. A *montagem* deve ser proibida para não quebrar o *fascínio* do espectador e a presença de um acontecimento (AUMONT, 2011, p.100). Assim, a transparência é uma regra essencial para Mourlet: “a montagem com fins expressivos trai a fascinação, e portanto frustra a maior meta do cinema. A montagem deve consistir em ”tornar

os cortes efetuados na massa informe do real tão invisíveis quanto possível” (OLIVEIRA JR., 2010, p.43).

A ideia de que o cinema tem um caminho inverso ao das outras artes, ideia baziniana adotada por Rohmer, é retomado também por Mourlet (OLIVEIRA JR., 2010, p.37). Nesta concepção, para Mourlet, o cinema é a única arte que é um absoluto, e por isso deve respeitar as regras que são do mundo, porque é a única arte que possui acesso a uma dimensão da verdade (AUMONT, 2011, p.101).

Como explica Aumont (2011, p.102), a *mise en scène* para Mourlet é a fonte de energia do filme, oriunda da “restrição benéfica do quadro”: o cinema é pensado, confeccionado e exibido como um quadro, diferente do teatro, e por essas condições, os efeitos dos gestos, olhares e do movimento são potencializados. É por isso que a *mise en scène* pode ser transportada do teatro para o cinema, “tudo se passa como se o quadro, ao condicionar a encenação, ao clarifica-la, ao torná-la definitiva, se tornasse uma espécie de lente que foca a sua energia” (AUMONT, 2011, p.102). No cinema, a *mise en scène* deixa de ser uma técnica e vira uma força, graças ao quadro, que através de suas restrições, amplifica as tensões que potencializam os gestos e movimentos

*A mise en scène* é aí definida como um mistério, logo é sobre ela que repousa a atenção do espectador, é ela que “organiza um universo”. Tomando como *parti pris* um roteiro ou mesmo um pretexto qualquer, a *mise en scène* é a fonte de energia do filme, a semente gravitacional que atrai matéria para perto de si e dá origem ao cosmo (OLIVEIRA JR., 2010, p.39-40).

A *mise en scène* é definida nas ações e reações dos atores em um cenário, onde a franqueza e a lealdade corporal dos atores é crucial. O respeito dessas condições por parte do diretor é de extrema importância, “os maus cineastas, ou falsos cineastas, são aqueles que manipulam incessantemente esse corpo, como Hitchcock, Eisenstein ou Welles.” (AUMONT, 2011, p.103). O ator ideal seria “aquele que não é preciso dirigir, porque sabe instintivamente o que deve fazer e, sobretudo porque, fora de um determinado registro ou determinados limites, *não poderá* representar.” (AUMONT, 2011, p.104). Então um sistema é criado, segundo Aumont (2011, p.105), em um duplo oxímoro: “o cineasta é tudo vontade criadora e tudo distanciamento face a expressão pessoal; o actor é aquele que *é* antes de ter que representar.”.

#### 4.1.3. O “*fim da mise en scène?*”

A visão hegeliana da evolução da história da arte adotada por Mourlet para o cinema não ocorreu do modo como ele previa. O que acontece após o auge das publicações da *Cahiers du Cinema* e dos escritos de Mourlet e dos *mac-mahons* em relação a *mise en scène*, precisamente a partir do final dos anos 1960 até hoje, é um não uso ou esgotamento da *mise en scène* clássica (AUMONT, 2011, p.137). Ao invés dos fundamentos explicitados no manifesto do Mourlet, o cinema optou pela “concepção da câmera-caneta, da expressão pessoal directa, do “eu” do autor manifestado pela montagem, em suma, dá *vontade de poder*” (AUMONT, 2011, p.137).

Conforme Aumont (2011, p.138), se observa, como tendência majoritária nas principais obras cinematográficas no mundo todo, uma diferença de concepção e de execução da *mise en scène*, onde a *mise en scène* já não é mais inocente, “todo o exercício de encenação será deliberado, reflectido, consciente do seu lugar na história das formas”:

A continuação da história poderá assistir ao regresso, inclusive sob formas por vezes ultrajantemente regressivas, do teatro e da cena fixa, ou, ao contrário, do fantasma da câmera que filma sozinha um mundo diferente e ambíguo; em suma entre o culto de todo o espectro da encenação, desde as suas origens até a emancipação rosselliniana, passando pela fórmula clássica do olhar e da representação das aparências – haverá uma diferença (AUMONT, 2011, p.138).

Segundo Oliveira Jr. (2010, p.72), em 1985, a revista *Cahiers du Cinéma* publica um dossiê<sup>17</sup> que trata de um “momento maneirista” no cinema, surgido a partir do final da década de 1970 e se estabilizando com firmeza ao longo dos anos de 1980. Nessa publicação, é analisado uma série de filmes desse período, com temáticas e propostas estéticas diferentes entre si, mas que possuíam algo em comum: “e a consciência de ter chegado *depois*: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970”. De acordo com Oliveira Jr., o maneirismo no cinema apresenta duas principais atitudes:

a sobrecarga e o retraimento. De um lado, a tensão formal, a hipérbole, a distorção, a anamorfose, a arte *fambloyante*, vertiginosa, a narrativa em torvelinho (Von Trier, De Palma, Raoul Ruiz). Do outro, o formalismo desafectado, a imobilidade, a duração extenuante, a lentidão, o enredo desdramatizado, a narrativa rarefeita (Wenders, Jarmusch). Em ambos, a “Maneira” como resposta a um sentimento misto

---

<sup>17</sup>“Le cinéma à l’heure du maniérisme”. *Cahiers du Cinéma*, abril de 1985.

de soberania e precariedade face à realidade e à consciência de que o cinema não é mais “inocente” (OLIVEIRA JR., 2010, p.72-73).

O maneirismo envolve um olhar nostálgico para o passado clássico do cinema ou também, a impossibilidade de reproduzi-lo; assim envolto de uma ideia de “*crise do cinema*”; “crise de temas, motivos, formas, mas sobretudo crise dessas articulações, desses ligantes outrora naturais, agora disfuncionais nuns casos e hipertrofiados em outros.” (OLIVEIRA JR., 2010, p.75). Esse momento maneirista surge do esgotamento do moderno:

Certas ligações entre planos, certos movimentos, certas operações responsáveis pela unidade da cadeia significante, que no discurso transparente da narrativa clássica estavam embutidos na forma e criavam-se espontânea e naturalmente, agora já não são possíveis senão ao custo de sua disfunção ou esgarçamento. Lá onde a decupagem clássica havia construído um sistema formal sólido e eficaz, com cimentos internos que tornavam automáticos os *raccords*, instaura-se então um vazio ou, seu contrário, um excesso (OLIVEIRA JR., 2010, p.75).

Nesta época da produção cinematográfica no mundo, Aumont denota uma tendência do cinema referente a um *regresso da imagem*, precisamente surgido no final da década de 1960, e atingindo sua estabilização de proliferação na década de 1980 e sofrendo ampliações cada vez mais drásticas nas décadas seguintes até este presente momento. Esse regresso se refere a imagem do cinema mudo, período do cinema onde a arte era essencialmente definida pela força expressiva da sua representação imagética e “tendencialmente autônoma”. Mas esse regresso, como afirma Aumont, obviamente já não é a mesma coisa da imagem muda:

não sendo já a entidade tendencialmente autônoma e expressiva do cinema mudo, a imagem age por si mesma como uma espécie de *daimon*, tanto desejada por alguns como desdenhada por outros; mas uma imagem que não se oporia a ideia do drama, da ficção, da encenação, que a ela se ligaria intimamente, ameaçando absorvê-la por inteiro (ou por ela ser absorvida) (AUMONT, 2011, p.142).

Nesse momento estético-formal do cinema, após o *fim da inocência do cinema*, a imagem passa a ter uma “força” e uma “vida” própria, ultrapassando um sentido unívoco expressivo e metafórico, que seria transposto por um *metteur en scène* ou um realizador autoral no filme. Segundo Aumont (2011, p.144), estas imagens de cinema são “sobredeterminadas, que valem, em simultâneo, como criação de mundo, como comentário visual do mundo da ficção e como abertura indirecta ao mundo real que simboliza o da ficção”; elas já não se reduzem as intenções intrínsecas de uma produção, já não podem representar uma presença que preserve a natureza das aparências do mundo. De acordo com o

autor, essa é uma tendência geral, tanto nos filmes *arthouse* (ele cita Ingmar Bergman), como em filmes industriais consensualmente considerados menos ambiciosos.

Aumont define os tipos de caminhos onde o *regresso da imagem* desenvolve-se de modo mais fértil. O primeiro caminho é:

das ficções que tratam a imagem como uma coisa – uma coisa do mundo, entre outras, mas dotada de uma mobilidade, de uma labilidade e de uma autonomia novas, e que, para ser manipulada, necessita de novas personagens, de novas funções, que implicam uma relação também diferente com a representação, com a cena, com toda a encenação (AUMONT, 2011, p.145).

Nesse caminho, Aumont (2011, p.145-146), exemplifica esta tendência com o filme *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg. Neste filme, as imagens funcionam como um objeto de ficção: o filme se passa em um futuro *sci-fi*, onde as imagens atingem uma maneabilidade e dinâmicas complexas, podendo ser evocadas a qualquer momento, e possuem uma forma imaterial extraordinária, uma materialização fantasmagórica. No filme, há as imagens invasivas do cotidiano, como as da publicidade, as imagens fluidas dos arquivos policiais e as imagens de visões mediúnicas – no *plot* do filme, os crimes podem ser evitados pela polícia através de “prévisualização” de humanos mediúnicos. Para o autor, as imagens presentes nesse filme como um objeto de ficção são notáveis pela sua fluidez, flexibilidade, versatilidade e de uma imaterialidade incomum.

Em uma outra direção, de princípio mais realista, Aumont destaca as imagens que proliferam num modo relacionado com a técnica em seu estado atual, mas que podem entrar em contato com imagens de natureza puramente visuais geradas pelo dispositivo de filmagem. O autor exemplifica e considera um verdadeiro manifesto desta ideia, o filme *Blackout* (1997), de Abel Ferrara: no filme, as cenas se desenrolam em espaços que são totalmente invadidos e misturados pela presença “omnipresente dos *media*” e das “transformações recentes da paisagem museológica (a instalação e uso frequente do monitor)” (AUMONT, 2011, p.146). Mas como aponta o autor, ainda em Ferrara, como em Spielberg, há um traço autoral, um controle dos signos, intenções e visões de mundo. No caso do filme do Ferrara, como pontua Aumont, existe uma conjunção entre a cenografia e um poder da metáfora da imagem:

Filmes como o de Ferrara e o de Spielberg, têm ainda a ver com o regime do autor, do senhor dos signos, do pseudo-romancista e do igual ao escritor, em suma, de uma câmera-caneta com poderes exacerbados. Continuam a ter a ver com a ideia da encenação, pois a s cenas caricaturais a discoteca porno chique) ou irrealistas (a

secção espacial da polícia, em que o crime é inibido antes mesmo de ser concebido) são realmente cenas, com mobílias fictícias que fingem. Estas cenas propõem-nos um mundo e até um mundo “ajustado aos nossos desejos”, desde que saibamos mudar esses desejos, por imposição da sociedade do simulacro que sucede a sociedade do espetáculo. Mas a dupla interposição entre “o mundo” e eu (“os meus desejos”, se quisermos), pelo filtro da autoridade do autor – que já nada refreia – e do ecrã da materialidade das imagens – que parecem capazes de viver entre si e de me dispensarem, se necessário – exilou para muito longe esta evidência de mundo e esta evidência do mundo que, para Michel Mourlet, eram a premissa fundamental do ideal de encenação (AUMONT, 2011, p.146-147).

Essa tendência maneirista e regressiva da imagem, é identificada no período dos anos de 1970 e os 2000, onde nota-se variadas vertentes como sobre-cinema, hiper-cinema ou “cinema filmado” (OLIVEIRA JR., 2010, p.82). Mas, conforme Oliveira Jr., paralelo a esse cenário, começam a surgir filmes que se diferenciam da ideia do fim da inocência da *mise en scène*, alguns outros cineastas, como o taiwanês Hou Hsiao-hsien, “filmam como se o cinema tivesse acabado de ser inventado” (OLIVEIRA JR., 2010, p.83). Essa nova tendência começa a brotar na virada da década 1970 para 1980, mas começa a solidificar-se perto do fim do milênio, estabelecendo um novo polo conceitual-estético na produção cinematográfica contemporânea. Segundo Oliveira Jr., cineastas como Hou Hsiao-hsien, estabelecem um novo polo de cinema moderno, uma modernidade definida por um aspecto “primitivo”, diferente dessa tendência pós-moderna do cinema maneirista; esse novo polo se situa no “uso recorrente do plano geral, da profundidade de campo, do fora-de-campo, da redução narrativa, da abertura para o mundo, da permeabilidade a tudo que “não pertence” ao filme” (OLIVEIRA JR., 2010, p.82).

Esses dois pólos – o de um cinema demasiadamente consciente de estar muito avançado na sua história e o de um outro que mal parece ter tomado conhecimento de que há uma história; ou ainda, o de um cinema sobre-enquadrado, sobre-dramatizado, sobre-excitado, sobre-saturado de citações e o de um outro que, inversamente, se apresenta como poesia bruta do presente assignificante – formaram as duas linhas de força determinantes nas décadas recentes (OLIVEIRA JR., 2010, p.83).

Os filmes desse novo pólo, da passagem do milênio, apresentaram um caráter opositivo às teorias e previsões dos críticos franceses dos anos 1950, são obras que manifestam “um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*”<sup>18</sup> (LALANNE,

---

<sup>18</sup>LALANNE, Jean-Marc, “C’est quoi ce plan?”, Cahiers du Cinéma n° 569, junho de 2002.

2002 apud OLIVEIRA JR., 2010, p.1). Estes filmes, são conceituados e definidos como *cinema de fluxo*<sup>19</sup>.

Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus Van Sant, Tsui Hark), diferentemente, não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em “intensificar zonas do real”, resguardar do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente (OLIVEIRA JR., 2010, p.92).

Ao analisar filmes emblemáticos dessa tendência do “*cinema de fluxo*”, lançados na virada da década de 1990 para a década de 2000, Oliveira Jr. afirma que diferente dos tratados sobre a teorização da *mise en scène* dos grandes *metteur en scène*, onde o elemento fundador era “um olhar *diante* do mundo”, observa-se que nesses filmes do *fluxo*, existe uma lógica diferente da postulada por Mourlet: neles há “uma estética derivada de um olhar não mais diante do mundo, seja para buscar nele um acordo ou uma dissonância, e sim imerso no mundo” (OLIVEIRA JR., 2010, p.100).

O “*fim da mise en scène*” indagado por Aumont seria a encenação clássica, dos *mac-mahon* e da *Cahiers*. Oliveira Jr. sintetiza esse movimento: a *mise en scène* é trocada pela numa estética de livre de fluxo de imagens, onde os cineastas intermediam e negociam os signos, os significados, as forças e os fenômenos, com o intuito de provocar um efeito de “*sideração*”, frente a esse momento, a realidade contemporânea e as suas imposições.

A *mise en scène* implicaria uma ação de deslocamento do sujeito, de interpelação do outro, de conflito entre materiais heterogêneos, de transporte do olhar que carrega consigo o corpo, este eixo por onde se articula à primeira questão de ordem política no cinema: a partilha sensível do espaço. Um cinema sem *mise en scène* seria, no limite, um cinema que se nega ao confronto, se nega a interpelar o outro, seja para buscar um acordo ou um conflito. A *mise en scène*, assim, se trocaria pela rarefação do cinema – e mais especificamente do núcleo duro de sua linguagem, o plano – numa estética de livre circulação de imagens. Enquanto o plano atrelado à dramaturgia e à *mise en scène* incita a relação com os outros planos, a imagem que flutua numa atmosfera sem gravidade se comporta como um elétron solto. Ao permitir o livre fluxo de imagens, o cineasta deixaria de ser um *metteur en scène* e se tornaria um agenciador de signos e potências. Da fascinação, palavra que resume a relação espectador-filme nos textos de Mourlet e em “*Génie de Howard Hawks*” de Rivette, passa-se à *sideração* (palavra recorrente no vocabulário crítico dos anos 2000). A fascinação supõe um espectador tencionado rumo à tela, reagindo emocionalmente ao conteúdo do filme; a *sideração* supõe um espectador atônico em meio às imagens, hipnotizado, inundado por sensações etéreas (OLIVEIRA JR., 2010, p.144).

<sup>19</sup>Oliveira Jr. (2010, p.1) trabalha com o termo *cinema de fluxo*, e aponta o surgimento do conceito: do termo “estética de fluxo”, criado por Stéphane Bouquet, presente no artigo: “Plan contre flux”, *Cahiers du Cinéma* nº 566, 2002.

Mas como Aumont observou, não há uma oposição clara entre essas novas tendências e o fim da *mise en scène*, persiste um regime de autor, mas agora adequados às imposições contemporâneas. Segundo Oliveira Jr., Hou Hsiao-hsien, é um exemplo disso, apesar de ser um cineasta do *fluxo*, “apresenta também uma estratégia de composição de cenas e *planos* diante da qual seria tolo evitar a expressão *mise en scène* somente para manter a pretensa integridade de um conceito.” (OLIVEIRA JR., 2010, p.148).

#### 4.2. *Mise en scène* e “Cenários para a geografia”

Como base de nossos estudos, levantamos a ideia central da arte cinematográfica como uma das manifestações de imaginação/trabalho apresentadas através da subjetivação do meio geográfico (objeto) pela sociedade (sujeito), surgidos das relações de sobrevivência e existência entre a humanidade e a natureza, no trânsito simultâneo da passagem da objetividade para subjetividade (MARTINS, 2007). Desta afirmação, o cinema é uma dentre as formas de trabalho que criam geografias.

O espaço surge como categoria fundamental que abarca as necessidades de localização e significação dos fenômenos. O espaço é então conceituado como categoria de ordem. Para Martins, podem existir diferentes concepções de espaço, dependendo dos determinados tipos de visão adotados para se observar o mundo, sendo todas essas válidas no exercício da ciência geográfica, uma vez atentado o nível de qualidade na compreensão dos fenômenos (MARTINS, 2007, p.37). E dentro desse contexto conflituoso de definições epistemológicas e metodológicas da ciência geográfica, o estudo do cinema, advindo das novas abordagens trazidos pelo desenvolvimento da geografia cultural nas últimas décadas, se mostram pertinentes na busca de novas definições para as categorias do discurso geográfico. Gomes (2008) atentou-se a isso, e desenvolveu o seu conceito de cenários com a preocupação de sistematizar a sua análise dentro dos pressupostos metodológicos essenciais que caracterizam as práticas da ciência geográfica. Percebendo a importância de buscar novos campos de análise para o espaço, frente a ampliação de novas possibilidades de áreas de pesquisas surgidos com o movimento da geografia cultural, em resposta a problemáticas inéditas e estranhas ao discurso geográfico surgidas nas últimas décadas, Gomes elaborou o conceito de *cenários para geografia* na tentativa de redefinir novos campos de análise para as questões espaciais.

#### 4.2.1. Gomes e o conceito de *cenários*

O conceito de cenário elaborado por Gomes (2008, p.190-191) trata sobre os fenômenos provocados pelas imagens na consecução das “cenas públicas”, que organizam as expressões da vida pública urbana nos espaços públicos materiais. Segundo o autor, as expressões da vida pública ocorrem necessariamente nos espaços concretos que possuem um estatuto público, e a organização da publicidade. Esse fenômeno das manifestações de vida pública nos espaços acontecem como uma cena, uma “cena pública”:

Aliás, comumente nos referimos a uma cena pública, uma cena que é, simultaneamente, representação e presentificação; representação do homem público e presentificação na ação do cidadão, construindo e exercitando sua cidadania cotidianamente. Assim sendo, os espaços públicos são concomitantemente o palco e o enredo da vida pública e democrática na modernidade (GOMES, 2008, p.190).

A proposta de cenários para geografia defendida por Gomes (2008) tem como principal intuito compreender as relações entre as expressões de vida pública, as ações e as dinâmicas sociais com os arranjos espaciais, com o objetivo de investigar as imagens como mediadoras, direcionadoras, realizadores das ações e manifestações que acontecem sobre o espaço físico. As imagens são um dos elementos construtores dos cenários e que tem o espaço material como palco. A partir das conexões estabelecidas entre os espaços materiais e as ações e expressões sociais, as significações possivelmente surgidas poderão ser analisadas geograficamente.

Gomes distingue diferentes abordagens de análise para os tipos de imagens que serão trabalhados segundo o conceito de cenários. A primeira trata dos cenários compostos por uma imagem fixa, como pinturas, gravuras, fotografias etc. De acordo com o autor, essas imagens deverão ser analisadas a partir de seus contextos originais. Também deverá ser considerado “a composição formada por cada imagem a partir de conhecimentos variados que se conjugam e conferem significação a esse conjunto” (GOMES, 2008, p.201). A importância de poder recorrer a um repertório de conhecimentos que ajudem na interpretação das significações presentes em uma imagem é vital, uma vez que os variados elementos que compõem uma imagem contêm incontáveis possibilidades de interpretações, que levam a incontáveis caminhos a serem seguidos. Para o autor é fundamental ter em mente que “essas imagens apresentam concomitantemente um enredo, uma trama, que é figurada ou fixada nessas imagens” (GOMES, 2008, p.202). A trama é o resultado formado, de sentido estruturado e

coerente, por todos os elementos e informações presentes na imagem, que se cruzam, se interligam. Na construção da trama, há também, além dos elementos explicitamente visíveis que compõem a imagem, elementos ocultos ou não-explicitos. Gomes (2008, p.203) conclui que o mais importante é “identificar e desemaranhar a organização dessa trama, fazendo aparecer os significados desses elementos.”, assim, a análise obterá a dimensão de um cenário.

A segunda abordagem referente a construção de cenários, que é a que nos mais interessa, são as criadas pelas imagens de cinema. Nas palavras de Gomes:

As imagens e, por conseguinte, a construção dos cenários, quando associadas ao universo do teatro ou de um filme, possuem outro tipo de relação. Elas devem ser interpretadas na sequência em que se apresenta, na evolução dos enredos, que são, nesse caso, explícitos e estruturados. Assim, uma imagem ganha sentido, em grande parte, pela ordem segundo a qual ela se inscreve. O deslocamento dos personagens, a passagem entre os ângulos escolhidos, a associação entre as formas e o conteúdo narrativo e os lugares que requalificam todos esses elementos são alguns dos dados fundamentais de análise, entre muitos outros. O fato a ser sublinhado é o papel do movimento e da dinâmica na compreensão do sentido de uma obra (GOMES, 2008, p.203).

A grande diferença na análise da construção de cenários entre as imagens fixas e as de cinema está, obviamente, em considerar a impressão de movimento causada pela reprodução dos frames filmicos. Outro detalhe, é que nas imagens filmicas as tramas ou o enredo são exclusivamente explícitas. Assim, a análise de um filme está obrigatoriamente imposta por uma ordem que estrutura a obra em questão. Um filme tem uma duração determinada, onde as imagens são apresentadas sequencialmente, uma após a outra, e estão estruturadas pela *montagem*, que ordenará as sequências de movimento, construirá e moldará o enredo ou a trama.

Sobre os objetivos pretendidos ao aplicar o conceito de cenários, quando criadas pelas imagens filmicas, Gomes comenta:

O conceito de cenário serve aqui como instrumento para desvendar o conjunto das figurações espaciais e suas relações com o enredo ou a trama, ou seja, com a própria estrutura narrativa. Todas e quaisquer referências espaciais devem ser analisadas, pois podem ser expressivas – acreditamos mesmo que elas sempre são – e agregam significação à trama (o fundo ou quadro espacial onde estão os personagens, o lugar de onde eles falam e o que falam, as referências aos lugares, a alternância de sítios, os tipos de tomada ou iluminação etc.) (GOMES, 2008, p.204).

Gomes atenta que a análise na construção dos cenários também necessita ser feita na dimensão da vida cotidiana, que exigirá uma interpretação diferente das adotadas nas análises de obra arte. Como constata o autor, “despida de qualquer teleologia demiúrgica, a apresentação desses quadros da vida social são simplesmente parcelas de um fluxo contínuo e não totalizado.” (GOMES, 2008, p.205).

Dentro desse quadro, Gomes (2008, p.205) destaca o sentido de *intencionalidade*, que está presente no exame de uma obra artística e ausente nos cenários da vida cotidiana social. Não existe uma vontade absoluta que constrói e organiza os possíveis efeitos causados pelas imagens na vida social nos espaços físicos, nesse sentido, denota-se uma ruptura entre os cenários construídos dentro de uma obra de arte e as cenas da vida cotidiana.

#### 4.2.2. Cenários e paisagem

O espaço material é o palco e o enredo do fenômeno da vida pública. Para Gomes, o espaço é o objeto de pesquisa principal na construção do seu conceito de cenários. No entanto, não é possível afirmar se o autor compreende o espaço como categoria-objeto da ciência geográfica. A posição de Gomes em relação às questões sobre espacialidade na ciência geográfica é a de que “a geografia se ocupa de um espaço que é produzido pela distribuição das coisas e pelas ações que se orientam e se qualificam em relação a essa distribuição.” (GOMES, 2008, p.189). Não fica claro se o autor compreende espaço e geografia como a mesma coisa. Quando Gomes enfatiza que o foco de sua pesquisa está no ângulo de análise de ordem espacial, considerando que “a análise geográfica é tributária da apreciação de uma dimensão que é material e associada a uma dinâmica, que é uma forma de dar vida a esses objetos localizados.” (GOMES, 2008, p.189), comprova que a sua intenção está na realização de uma pesquisa nos mesmos parâmetros metodológicos das que seriam realizadas nos outros campos da ciência geográfica, devido ao caráter inédito e pioneiro do seu campo de pesquisa, e por este mesmo motivo, compreende que o grande objetivo de seu trabalho está no necessário descobrimento de novos objetos para a pesquisa em geografia.

Referente às considerações feitas por Martins em relação ao objeto e categorias do discurso geográfico, as posições epistemológicas de Gomes (que não são claras) não convergem ou contradizem os conceitos e os esforços aqui apresentados. Gomes demonstra estar completamente ciente de todas essas implicações e discussões epistemológicas, tanto que o principal objetivo de sua pesquisa está na tentativa de estender os estudos espaciais aos

novos campos surgidos com a geografia cultural. Em seu trabalho, o espaço tem o sentido de categoria geográfica, onde o foco está em compreender as formas do existir referentes aos impactos da imagem. A contribuição de seus estudos está na imprescindível tentativa de traçar novas conceitualizações sobre o espaço, frente às novas dinâmicas e manifestações de cunho geográficas provocadas pelas imagens nos últimos anos.

Mas essas “cenas públicas” se manifestam na realidade de qual forma? Entendendo essas cenas como um aspecto formal e de percepção visual, o natural é categorizar geograficamente esse fenômeno como paisagem. Portanto, um processo é estabelecido, de acordo com a proposta de Gomes: as relações entre as ações humanas em um espaço público acontecem como uma cena, que podem ser mediadas e construídas por diversos fenômenos culturais, sendo um deles o fenômeno provocado pelas imagens. Conforme o autor, as imagens se manifestam em forma de cenários, que representa e presentifica a sociedade e suas ações em uma espacialidade. Se a intenção de Gomes é analisar esse fenômeno pela possível mediação e construção por imagens, a percepção desse processo se dá, sobretudo, de maneira visual.

Santos (2006, p.66) define paisagem como “o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”. Então, a paisagem é um dado técnico, “um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável” (SANTOS, 2006, p.67), diferente do espaço, que é um sistema de valores e está sempre em transformação. A paisagem é uma forma-objeto concreta e material, mas é apenas uma abstração, dotadas de um sentido “transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal.” (SANTOS, 2006, p.67).

No exercício de diferenciar os conceitos de espaço e paisagem, Santos defende que as paisagens apenas existem como formas, e nessa condição não servem a análise dialética. Como as paisagens são apenas um sistema material que não apresenta movimento, não participam de nenhum movimento contraditório. A dialética se dá exclusivamente entre a sociedade e o espaço, porque é a sociedade que dá vida, movimento às formas espaciais, atribuindo-lhes determinados valores. A forma atribuída desses valores provocados pelas ações sociais já não são a mesma coisa, pois agora elas adquirem um conteúdo social e tornam-se o espaço (SANTOS, 2006, p.70-71). Por ser uma abstração, a paisagem é um dado técnico que apresenta registros históricos, mas também existem no real através de suas formas, que foram construídas em momentos históricos diferentes, mas continuam presentes

na atualidade. No espaço, as formas atuais das paisagens correspondem a uma função e necessidades atuais da sociedade, assim como as formas anteriores surgiram das necessidades anteriores: “sua realidade é histórica e lhe advém de sua associação com o espaço social” (SANTOS, 2006, p.70). Então, para Santos, as ações sociais só ocorrem no espaço a partir dos objetos transformados em realidade social, e não nos objetos de realidade física. Por isso o autor considera o espaço como o objeto da ciência geográfica (como já abordamos), paisagem é apenas uma parte de uma situação definida pelas relações entre a sociedade e o espaço, sendo ela uma forma imutável, e o espaço o meio que dá “vida” a essas formas (SANTOS, 2006, p.71).

Para Gomes, os cenários são carregados de significados que deverão ser analisados, no exercício de compreender o fenômeno geográfico em questão. E este olhar está sob um foco cultural, em uma análise geográfica ativa. Para Cosgrove (1998, p.98), as paisagens sempre estiveram ligadas fortemente na geografia humana com a noção de cultura: “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”. Nesse aspecto, a paisagem é uma percepção humana do espaço, é um fenômeno surgido da subjetividade humana no ato de perceber o espaço. Gomes dá a entender que corrobora com uma noção cultural da paisagem: os tais “significados presentes nos cenários” correspondem a um processo cultural das relações humanas com o espaço.

Referente as paisagens de cinema, Fioravante as define:

Em suma, paisagens cinemáticas são criadas a partir dos locais onde as filmagens ocorrem e, nesse sentido, elas estão conectadas com determinadas práticas cinematográficas. Essas práticas estão correlacionadas diretamente com a ideia de função já que a ambivalência existente entre a forma do local e sua função são negadas pelos pesquisadores que utilizam a concepção em suas reflexões. É interessante comentar que a ideia de forma está na base do conceito de paisagem geográfica e ela é, da mesma maneira, elemento basilar nas reflexões que contemplam as imagens em movimento (FIORAVANTE, 2018, p.286).

Segundo Fioravante (2018, p.286), “o cinema e paisagem dividem um problema similar já que são, de um lado, formas de representação ou modos estruturados de visão e, de outro, são arenas que contém práticas e simbolizações.”. A autora faz um levantamento bibliográfico sobre as principais características das paisagens de cinema (*paisagens cinemáticas*), e traz a definição da categoria *paisagem como espaço*:

A paisagem como espaço está diretamente correlacionada com a construção de representações genéricas do local da narrativa. Pode ser definida enquanto uma área a partir da qual a trama de um filme ocorre. Ela é constantemente transformada em um espaço de ação na medida em que descentraliza a importância imediata da locação (FIORAVANTE, 2018, p.287).

Sobre esse tipo de paisagem cinematográfica, de acordo com Fioravante, o geógrafo Chris Lukinbeal<sup>20</sup> afirma que:

esse tipo de paisagem pode ser considerada enquanto a *mise en scène* propriamente dita uma vez que é totalmente refém das técnicas cinematográficas. São os ângulos e enquadramentos de filmagens que permeiam as discussões dos geógrafos que trabalham com a paisagem enquanto espaço (LUKINBEAL, 2002 apud FIORAVANTE, 2018, p.287).

Entende-se que Lukinbeal considera a *paisagem como espaço* a própria *mise en scène*, porque esta categoria está ligada a estruturação de um filme, referente a representar um local na narrativa de um filme, sendo esta estruturação (a encenação) responsável a aludir a um tal local pretendido. Curioso, isto coloca a paisagem como formadora de um espaço fílmico. Um espaço fílmico que resultará em uma nova geografia no momento em que entrará em contato com o público.

No materialismo dialético de Santos, a paisagem tem “pouca” importância: uma vez que ela adquire valor, torna-se espaço; e o espaço é, para o autor, objeto da geografia. Referente isso, reafirmamos a ideia de que a geografia do objeto é o objeto da ciência geográfica (MARTINS, 2007); essa “valorização” do espaço sobre a paisagem necessita ser repensada. No modelo de Gomes, a categoria paisagem ganha importância por ser a expressão das cenas públicas, e no seu modelo metodológico, elas se convertem em um “texto”, que apresentam os significados das espacialidades. De fato, a paisagem é um conceito muito ambíguo e impreciso; mas pela noção de *paisagem como espaço* de Lukinbeal, as imagens apreendidas pela câmera, essas aparências apreendidas do mundo, que confeccionam na paisagem de um espaço físico, resultam em uma construção de uma nova geografia. Deste conflito entre as paisagens entendidas como reais e as entendidas como representação, adota-se um “princípio que realidade e representação são mundos que se complementam e interagem entre si” (NAME, 2010, p.177).

---

<sup>20</sup>LUKINBEAL, C. Teaching historical geographies of American film production. *Journal of Geography*, v. 101, n. 06, 2002.

#### 4.2.3. Aproximações entre os conceitos de “*mise en scène*” e “*cenários*”

Afirmamos que os elementos citados por Gomes (2008) – o “deslocamento dos personagens, a passagem entre os ângulos escolhidos, a associação entre as formas e o conteúdo narrativo e os lugares que requalificam todos esses elementos”, estão associados uma mesma dimensão estrutural de um filme: a *mise en scène* (ou encenação) e a *montagem*. Adotamos a *montagem* e a *mise en scène* como os principais pilares ordenadores de um filme e os seus significados.

Ao relacionarmos a *montagem* cinematográfica e a ciência geográfica, temos como possibilidades de estudo compreender como uma imagem apreendida do real, convertida em imagem de cinema, consegue criar as geografias: ela cria novas espacialidades através da lógica da sucessão, ou *justaposição* de *planos* (ou os *fragmentos* apreendidos da realidade), onde se juntam *fragmentos* apreendidos de localidades, espacialidades ou paisagens diferentes, e na ordenação da *montagem*, um *sentido* é atribuído pelo artista a obra, gerando um espaço virtual. Um novo espaço, pois este não é o mesmo espaço existente no real, é um espaço de cinema. Disto destaca-se o fenômeno da *permissão geográfica*. E esse *sentido* é explicado, como vimos, na teoria eisensteiniana de *montagem*, onde através da *extensão da noção de montagem*, a *montagem* fica como a única responsável em produzir e organizar todos os significados produzidos nos filmes. No trabalho de pós-produção das filmagens, adicionam-se novos elementos técnicos e efeitos especiais alheias as imagens que foram apreendidas do real – como os efeitos sonoros – que resultam no efeito de *impressão da realidade* no espectador, que condiciona-o a aceitar como crível essas novas realidades criadas, graças a restituição do movimento provocada pela *montagem*. E referente a noção baziniana de *montagem*? Como já explicamos, todos os filmes criam geografias. Mas então: O que pode ser e extraído, observado ou apreendido através dos estudos dessas diferenças teóricas? Da *montagem proibida*, do *plano-sequência* e dos movimentos de câmeras, adentramos ao terreno da *mise en scène*. A *mise en scène* (ou a falta dela) deve ser estudadas em todos os tipos de filmes, de *montagens* mais ou menos presentes, mas no caso de filmes com uma menor intervenção da *montagem* e com uma preocupação mais realista na retratação do espaço, o foco na análise da *mise en scène* talvez elucidada em diferentes formas de se estudar as geografias de cinema. Daqui, tentamos aproximar com o conceito de cenário.

No entanto, o objetivo de Gomes, como já dito, está em elaborar um conceito que abrace as ações e atitudes humanas com o espaço material. O *cenário* é uma forma composta

pelas ações humanas no espaço, que acontece em forma de espetáculo ou encenação. A palavra *encenação* (ou *mise en scène*), foi anteriormente considerada em vez de *cenários*, mas foi preterida pelo autor, porque, segundo o próprio, ela corresponde apenas uma fração das dimensões das relações analisadas, as das ações. Assim ele prefere trabalhar com o termo *cenário*, pois acredita ser o termo mais adequado para definir os seus estudos:

Inicialmente, havíamos pensado que a palavra encenação poderia corresponder aos nossos propósitos e anseios metodológicos, uma vez que ela sugere fortemente a ideia de que ações são “postas em cena”, ou seja, vistas e assistidas sobre um determinado local que se transforma, assim, em uma cena. Hesitamos, no entanto, em utiliza-la, de um lado, pelo forte peso que existe em compreender comumente encenação como uma falsificação (“ilusão”) e, de outro, pelo fato de o peso maior dessa palavra recair sobre o ato, a ação. A palavra cenário pareceu-nos, dessa forma, equilibrar bastante as duas noções que queremos colocar em relação: o lugar e a ação (GOMES, 2008, p.207-208).

Mas isso seria a *mise en scène* “no” e “do mundo real”, das geografias presentes na realidade. E realmente é acertado a escolha de cenários em vez de encenação: ao sugerir o termo *cenário* como metodologia, Gomes abre espaço para a ciência geográfica visualizar e poder a analisar de qual modo e em quais formas as ações e os gestos que acontecem em uma espacialidade; se ele conceitua a sua proposta como *encenações para geografia*, cerraria as oportunidades de análise da geografia a tal fenômeno, porquanto um sentido de *representação* já estaria sobreposto as relações entre a ação e o lugar, recairia, de fato, “mais a ação”. Daí, certos processos evidenciados nos seus estudos – como os “‘espetáculo’ que compõem um cenário” – funcionaram como axiomas, e isso não nos parece coerente com os propósitos já enunciados pelo autor. Segundo Gomes (2008, p.205-206), as ações e atitudes nos espaços urbanos, racionalmente desejadas ou não, acontecem como “um espetáculo, compondo um cenário, sendo simultaneamente objeto e sujeito de uma encenação”. O autor afirma que os “espetáculos” acontecem de múltiplas maneiras e não apresentam necessariamente uma coerência entre si, elas somam e sobrepõem umas às outras, reapropriando as formas ou determinações presentes nos espaços (GOMES, 2008, p.206). Com a palavra “cenário”, Gomes pretende “associar os arranjos espaciais aos comportamentos e a partir daí, poder interpretar suas possíveis significação”.

Mas os elementos dos filmes que Gomes sugere a ser analisados correspondem a elementos estruturadores de um filme, que nesta monografia sintetizamos como a *montagem* e a *mise en scène*. Por isso este trabalho sugere relacionar esses conceitos. E como vimos, a

*mise en scène* teorizada por Rohmer, Rivette e Mourlet, tem como ponto comum, e essencial, “evidenciar” da melhor forma a ação dos sujeitos em um espaço.

Por isso consideramos de extrema importância fazer um levantamento bibliográfico que dê conta de explicitar a história e complexidade do conceito de *mise en scène*. Quando buscamos focar as análises da geografia cultural com esses conceitos, estamos propondo uma adoção mais “objetiva” por parte dos geógrafos ao analisar as geografias de um filme, frente a inerente e operante subjetividade da arte. Buscamos estreitar uma relação mais forte entre as atividades da geografia cultural com as discussões e os saberes da teoria cinematográfica. E os debates referentes a *mise en scène* entre os críticos e teóricos de cinema não deve ser desprezado. As discussões das abordagens da *mise en scène* ao longo dos anos, correspondem e sintetizam a problemática e a crise dos autores, dos *metteur en scène* ou dos realizadores de cinema em representar o mundo e em como exercer o seu ofício da melhor forma frente a realidade presente.

Já questionamos, por diversas vezes, a noção do cinema como um potencial representador do real concreto, tanto na visão de alguns geógrafos como de alguns teóricos do cinema. Vimos aqui como esse pensamento é uma preocupação em ambas as áreas. Mas há um detalhe, uma distinção importante entre a visão dos teóricos de cinema com o de alguns geógrafos: enquanto estes geógrafos entendem os filmes como documentações da realidade, Bazin e os teóricos da *mise en scène*, em diferentes medidas, entendem que o cinema tem a possibilidade de uma representação mais fiel da realidade.

Mas o momento contemporâneo traz um novo quadro: há uma percepção geral de que o cinema não tem a capacidade de transmitir ao espectador a realidade. Disso configura uma crise geral, de uma arte que outrora gozava de sua capacidade de ser a única possível em captar o real. Mas diante desse quadro, surge o “*cinema de fluxo*”, com uma proposta de cinema motivada em lidar com essa situação, “num desejo renovado de “captar alguma coisa da preciosa 'ambigüidade' do real”” (OLIVEIRA JR., 2010, p.83).

Talvez, o conceito de cenário proposto por Gomes ajude a elucidar a dinâmica do *cinema de fluxo*: há uma compatibilidade em ambas no abandono de uma concepção teleológica do mundo; há a intenção de observar as forças, movimentos e existências das coisas frente a ambigüidade do real.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, como a arte mais emblemática do século passado, é uma fonte promissora para os estudos geográficos. Através das imagens cinematográficas, estão representadas as memórias e percepções espaço-temporais particulares, das mais variadas formas. Compreendendo o espaço como categoria chave do discurso geográfico, os estudos que correlacionam cinema e geografia ajudaram a expandir os conhecimentos desta e das demais categorias do discurso geográfico.

Reforçamos a importância dos geógrafos interessados nas pesquisas das relações entre geografia e o cinema, de inteirar-se nas discussões e nos saberes da teoria cinematográfica. Geralmente, o que se nota, são pesquisas muitas vezes mais interessadas em aspectos temáticos dos filmes, no exercício de correlacionar os temas com as dinâmicas socioculturais cabíveis a análise geográfica. São objetos de pesquisa válidos, mas também urge a necessidade de pesquisas destinadas a questões em escalas diferentes. Acreditamos que a geografia e o cinema possam operar em uma análise onde o objeto de pesquisa tenha uma dimensão subjetiva/objetiva, que lide com o caráter subjetivo da arte, assim como os seus fenômenos que perpetuam e influenciam o meio físico.

Com a hipótese do cinema como *criador de geografias*, desenvolvemos nesta monografia, a ideia da potencialidade das artes, e especificamente o cinema, como um material legítimo e potencializador dos estudos das categorias do discurso geográfico. A técnica da *montagem*, como vimos aqui, cria novos espaços, espaços virtuais, versões alternativas de dada espacialidade, e que em um âmbito das relações socioculturais, estas influenciam nas percepções e vivências da sociedade com o seu entorno.

Mas quando um filme busca reproduzir um espaço, retratar uma realidade de modo mais fiel possível, entramos no campo da discussão da *mise en scène*. Ao traçarmos um panorama histórico do conceito de *mise en scène*, observa-se que este conceito ainda encontra-se em aberto: as possibilidades de reproduzir o espaço, de reproduzir a realidade, entram em crise no decorrer da história da sétima arte, mas diferentemente das “crises das outras artes”, o cinema possui uma distinção: ser a única arte possível capaz de evidenciar a não só a aparência do real, mas de constituir um mundo “*à imagem do real*”. Essa premissa foi questionada neste trabalho, mas a fator de “*impressão do movimento*” ou “*Ilusão de*

*movimento*” justifica considerar o cinema como uma arte especial referente às questões de representação da realidade: o fenômeno da *impressão da realidade* é essencial no fenômeno da criação de novas geografias/novas percepções das espacialidades. Decorrente a isso, buscamos correlacionar esses fenômenos com o conceito de *cenários para a geografia*: uma proposta metodológica que busca lidar na investigação desse tema diretamente: como se dão as percepções e vivências em um espaço através das mediações com a imagem cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, A. L. A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços fílmicos. Espaço Aberto, v. 01, n. 02, 2011, p. 39-54.

AUMONT, J. O cinema e a encenação. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

AUMONT, J. et. al. A estética do filme. Rio de Janeiro: Papyrus, 2009.

BAZIN, A. O cinema. Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

COSGROVE, D. 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: Editora da UERJ, 1998. p. 92-122.

COSTA, M. H. B. e V. da. Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos. In: CORRÊA, R. L., ROSENDAHL, Z. (Orgs.) Geografia: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, p. 43-78.

\_\_\_\_\_. Construções culturais: representações fílmicas do espaço e da identidade. In: Entre-Lugar, v. 01, n. 02, 2010, p. 17-32.

\_\_\_\_\_. Filme e Geografia: Outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 29, p. 43-54, jan./jun. 2011.

FIORAVANTE, K. E. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. Ateliê Geográfico, v. 12, n. 1, p. 272-297, 3 ago. 2018.

FIORAVANTE, E. K.; FERREIRA, L. F. G. Ensino de Geografia e Cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, V.6, nº12, 2016, p. 209-233.

GARCIA, A. R. Contos morais e o cinema de Éric Rohmer. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2014. p. 156.

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

GOMES, P. C. C.; RIBEIRO, L. P. A produção de imagens para a pesquisa em Geografia. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 33, p. 27-42, jan./jun. 2013.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, E. R. Geografia e Ontologia: o fundamento geográfico do ser. In: GEOUSP – Espaço e Tempo. São Paulo, nº 21, p. 33-51, 2007.

\_\_\_\_\_. As dimensões do geográfico: diálogo com Armando Corrêa da Silva. GEOUSP – Espaço e Tempo (Online), São Paulo, v. 18, n. 1, p. 40-54, 2014.

\_\_\_\_\_. O Pensamento Geográfico é a Geografia em Pensamento?. GEOgraphia (UFF) , v. 18, p. 61-79, 2016.

MOURÃO, M. D. A montagem cinematográfica como ato criativo. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 33, n. 25, p. 229-250, 23 jun. 2006.

NAME, L. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. GeoTextos, Salvador, v. 6, n. 2, p. 163-186, dez. 2010.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. G. de. O cinema de fluxo e a mise en scène. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2010, p. 155.

OLIVEIRA JUNIOR, W. M. de. O que seriam as geografias de cinema? Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/8276>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.

SANTOS, M. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, A. C. da. As Categorias como Fundamentos do Conhecimento Geográfico. In: SANTOS, Milton. O Espaço Interdisciplinar. São Paulo: Nobel, 1986, p. 24-37.

XAVIER, I. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência - 3ª Edição revista e ampliada. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.