

O CINEMA, O FÍLMICO E O CINEMÁTICO: REFLEXÕES E POSSIBILIDADES PARA A GEOGRAFIA

Karina Eugenia Fioravante¹

Resumo: Ao longo das últimas três décadas, o número de trabalhos que buscam investigar a correlação entre a Geografia, o Cinema e suas imagens em movimento cresceu exponencialmente. O objetivo desta reflexão é trazer considerações acerca das possibilidades de investigação que envolvem esses campos. Sendo assim, começa-se com uma tentativa de diferenciação entre os termos “Geografia do Cinema”, “Geografia Fílmica” e “Geografia Cinemática”, apontando que apresentam especificidades que devem ser levadas em consideração na criação de problemáticas geográficas. Em um segundo momento, foca-se na discussão de caminhos temáticos que já foram desenvolvidos pelos pesquisadores e que podem, sem dúvida, ser aprofundados.

Palavras-chave: Geografia do Cinema; Geografia Fílmica; Geografia Cinemática; temáticas geográficas do Cinema e dos filmes.

1 PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Quando observamos a construção epistemológica da Geografia, parece-nos claro que as imagens possuem papel quase central na consolidação desse campo. A própria etimologia da palavra nos direciona às ideias de representação, e a vontade de apreensão de visões gerais da Terra e do Cosmos já estava presente nos pensamentos daqueles que podem ser considerados importantes influências clássicas da Geografia. Um campo que vem chamando cada vez mais a atenção dos pesquisadores engajados com a abordagem geográfica surge do conúbio entre a Geografia e o Cinema. À primeira vista, é impossível negar que o diálogo estabelecido entre ambos parece frutífero e capaz de revelar novas possibilidades de engajamento tanto para os geógrafos quanto para os cinéfilos e estudiosos da sétima arte.

Por certo, uma grande quantidade de pesquisas tem sido disponibilizada e, a partir delas, inúmeras e originais perspectivas ganham forma. As análises criadas pelos geógrafos encantam pelo refinamento teórico e, por vezes, surpreendem pelo caráter inovador e provocativo. Entretanto, muitas vezes, encontramos-nos à deriva em um mar de novas possibilidades, novas nomenclaturas e conceituações que, por nascerem em um campo distinto, são tomadas como sinônimos ou equivalentes absolutos.

O objetivo deste texto relaciona-se com duas questões. A primeira delas é buscar definições e esclarecimentos acerca de três termos que povoam o vocabulário

¹ Professora doutora com filiação institucional à Universidade Estadual de Ponta Grossa. E mail para contato:karina_fioravante@outlook.com

dos geógrafos que vêm discutindo o Cinema e que são, por vezes, tomados como sinônimos. Não é raro que sejam feitas menções à Geografia do Cinema, à Geografia Fílmica e à Geografia Cinemática; sendo assim, discutem-se perspectivas analíticas para cada uma delas, apresentando suas especificidades. Em segundo lugar, acredita-se ser imperante apontar possibilidades de aprofundamento para os estudos que buscam correlacionar esses três campos com a Geografia e, portanto, discutem-se algumas linhas de pesquisa já desenvolvidas e abordadas pelos pesquisadores que voltaram sua atenção para o Cinema, o fílmico e o cinemático.

2 GEOGRAFIA DO CINEMA, GEOGRAFIA FÍLMICA E GEOGRAFIA CINEMÁTICA: UMA DISTINÇÃO NECESSÁRIA?

A apropriação de um novo objeto de estudos por um campo científico sempre levanta dúvidas acerca de sua potencialidade e legitimidade para comportar investigações direcionadas. A compreensão epistemológica das limitações de determinados objetos, bem como o questionamento das suas propriedades e virtudes, não é apenas saudável, mas necessário para que pesquisadores mantenham-se atentos acerca de possíveis incompatibilidades e incoerências talvez irreconciliáveis que fragilizam determinados caminhos de pensamento. De fato, não é incomum que durante momentos de renovação científica, caracterizados a partir do engajamento com novas posicionalidades teóricas e metodológicas, ou mesmo com a negação de antigas, pesquisadores voltem seus olhares para o ainda pouco ou não explorado.

Tal processo é essencial para que a ciência mantenha-se atual e disposta a encarar novos desafios que lhe são colocados cotidianamente. A história da Geografia, em particular, nos demonstra que não foram raros tais momentos e que as circunstâncias nas quais os geógrafos acabaram por abraçar novas possibilidades investigativas se caracterizaram por meio de uma quantidade considerável de elementos que os direcionaram a transformações. Seja a partir da adoção de uma visão paradigmática da evolução da Geografia (Moreira, 2006), seja a partir da compreensão de que momentos de renovação constituem-se a partir de um *continuum* explicativo (Gomes, 1996), qualquer um que se encontre familiarizado com a disciplina é capaz de, facilmente, apontar situações nas quais transformações, negações e novas apropriações foram realizadas.

O que isso representa, em um primeiro plano, é que a Geografia mantém-se viva, dinâmica. A desconstrução e a adaptação de discursos que pouco ou nada têm a contribuir deixam claro que a disciplina encontra-se ativa e atenta. Entretanto, também nos aponta para um problema perigoso e de forte impacto: se nos apropriamos de objetos, teorizações e procedimentos sem que uma profunda reflexão epistemológica sobre seus significados seja realizada, correremos o risco de nos encontrarmos em um barco à deriva cujo único possível destino é a completa imersão em um oceano emaranhado de impossibilidades.

Já na década de 1970, Harvey (1973) colocava o desafio com a máxima de que devemos realizar um tratamento epistemológico mais adequado a nossos objetos de estudos, sendo capazes, assim, de criar teorizações que, de fato, apresentem poten-

cial explicativo duradouro. A mesma ênfase à importância dessa consideração surge quando Santos (1996) escancara a dificuldade que a Geografia apresenta para definição de um objeto de estudo e de uma forma de abordá-lo. Não é intenção aqui entrar em toda a discussão acerca da necessidade de um objeto para legitimação epistemológica da Geografia como ciência; muito já foi dito sobre isso e os posicionamentos são os mais variados possíveis. De qualquer forma, é inegável que, como pesquisadores, cotidianamente tomamos novos caminhos e acabamos por percorrer trajetos ainda desconhecidos.

Esse é o caso do Cinema. Por mais que as imagens possam ser consideradas como elementos constitutivos do pensamento geográfico (Gomes; Ribeiro, 2013), foi apenas há pouco mais de trinta anos que observou-se um interesse mais consolidado dos geógrafos pela sétima arte (Fioravante, 2016). A expressiva quantidade de trabalhos, pesquisas e relatos que surgiu impressiona, principalmente, pela diversidade. Entretanto, grande parte das abordagens é realizada sem que um questionamento muito basilar seja respondido e, nesse sentido, torna-se essencial que os geógrafos sejam capazes de clarificar a que se referem quando fazem uso de termos como “Geografia do Cinema”, “Geografia Fílmica” e “Geografia Cinemática”, pois são muito mais do que meras combinações de palavras que levam ao mesmo final. Ao contrário, por mais que sejam fortemente independentes e complementares, são, significam e referenciam elementos distintos, particulares e tal especificidade deve, sim, ser levada em consideração, uma vez que aponta a resultados distintos.

Para compreensão das especificidades que compõem cada um desses termos, é necessário retornar a alguns elementos que não fazem parte do vocabulário cotidiano dos geógrafos. O primeiro deles diz respeito à apreensão completa de que “Cinema” e “filmes” não são – e nunca foram – sinônimos. O Cinema pode ser definido como a técnica de registro em imagens que, posteriormente, trazem a ilusão de movimento. A vasta bibliografia que se concentra em investigar a história de criação e consolidação do Cinema associa seu nascimento à invenção do Cinematógrafo, instrumento técnico que viabilizou tal prática de gravação de imagens. Quem de nós nunca ouviu a famosa e exagerada história do pânico que os parisienses sentiram no momento da exibição de *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* no Boulevard de Capucines em 1895? A instituição de elementos do fantástico, do impossível e do maravilhoso foi imprescindível para que a “invenção sem futuro”² dos irmãos Lumière fosse capaz de se estabelecer e se disseminar. De fato, esses elementos ainda permeiam o Cinema. Não mais por meio do choque que poderíamos ter ao ver imagens se movendo, mas, sim, através do formato a partir do qual a técnica se aperfeiçoou e levou à criação de produtos narrativos que permitem a sensação de uma gama quase infinita de emoções. Conhecemos esses produtos narrativos pelo nome de “filmes”.

Produtos diretos da arte Cinematográfica, os filmes apresentam um modelo

2 É conhecida a história de que após as primeiras exibições, Louis Lumière, um dos responsáveis pela invenção do cinematógrafo, disse uma frase extremamente equivocada. Segundo ele, o cinematógrafo era uma invenção sem futuro. Não compreendendo a potencialidade do que havia criado com seu irmão Auguste, recusou-se a vender o aparelho para um dos que viria a se tornar figura clássica da história do Cinema, o mágico Méliès.

padrão, ou seja, são compostos por vinte e quatro³ imagens que passam, por segundo, pela lente de uma câmera, garantindo, assim, a impressão de movimento que temos. A partir de tal base, os cineastas foram capazes de criar o mais vasto conjunto de possibilidades. Imagens que nos causam medo, que nos fazem rir, chorar, que trazem espanto e mesmo indiferença surgiram da capacidade imaginativa dos que se dedicam à produção de filmes. O que vemos quando fixamos nosso olhar em uma tela, seja ela no formato que for, são imagens repletas de significados que são automaticamente interpretados e absorvidos. Tais significados chamam a atenção de pesquisadores das mais diversas áreas e, por certo, não passam nem um pouco despercebidos aos olhares dos geógrafos.

Toda vez que paramos para pensar nos significados que um filme apresenta a partir de um viés geográfico, estamos praticando o que pode ser identificado com o termo “Geografia Fílmica” e os direcionamentos que podem ser adotados a partir dela são quase inumeráveis. A busca por problemáticas que investigam, a partir da Geografia, as imagens dos filmes parece interminável visto a riqueza e a diversidade de abordagens que podem ser esboçadas. Cresswell e Dixon (2002) apontam que, mesmo não sendo objetos tradicionais de investigação geográfica, os filmes têm sido utilizados pelos geógrafos como

[...] exemplos, metáforas, alegorias, como veículo para questionamento de características de representação e como meios de registro das percepções cotidianas do mundo. Em termos mais conceituais, geógrafos tem utilizado os filmes como mimese do mundo real na medida em que povos e lugares podem ser representados de maneiras tão autênticas quanto possíveis para pares e estudantes; uma série de imagens e sons que transmite significados intersubjetivos; um meio que permite investigações acerca da produção de ideologias dominantes; um local de resistência no qual a estabilidade de qualquer significado está aberta a escrutínio crítico⁴ (Cresswell; Dixon, 2002, p. 1).

Os apontamentos trazidos pelos autores são claros no sentido de expor a diversidade de elementos que pode ser discutida a partir da utilização de filmes como base para investigações geográficas. Mantendo foco primordial nas imagens em movimento e nas múltiplas discussões que podem surgir delas, a Geografia Fílmica tornou-se popular entre os geógrafos. Como correlacionar as imagens dos filmes com a Geografia? Quais elementos podem ser extraídos dessas imagens para criação de investigações geográficas? Existe algum conceito geográfico que deve ser

3 É interessante apontar que, como o cinema é uma arte em constante desenvolvimento, especialmente naquilo que resulta de inovações tecnológicas, alguns diretores como Peter Jackson buscaram subverter a normatização dos *24 frames per second*. O cineasta utilizou, na trilogia *O Hobbit* o dobro de imagens e a estética dos filmes foi consideravelmente alterada. Durante o momento em que o primeiro filme encontrava-se em cartaz, não foram raros os relatos de espectadores que deixaram as salas de exibição com fortes dores de cabeça e náuseas devido à rapidez com a qual as imagens do filme se apresentavam na tela.

4 Do original: *as examples, as metaphor, as allegory, as a vehicle for querying the character of representation, and as a way of recording everyday perceptions of the world. In more conceptual terms, geographers have deployed film as a mimetic of the real world, such that peoples and places can be represented in as authentic a manner as possible to peers and students; a series of images and sounds that relay intersubjective meanings; a medium that allows investigation of the production of dominant ideologies; and a site of resistance, in which the stability of any meaning is open to critical scrutiny.*

empregado para garantir legitimidade a tais investigações? Qual e por quê? Que método de análise deve ser empregado para operacionalizações e em quais situações? Os questionamentos que podem surgir são vastos e os pesquisadores encontraram caminhos inéditos e audaciosos para respondê-los.

Fazendo uso de filmes aclamados pela crítica (Kirsch, 2002), de documentários (Cresswell; Dixon, 2002), animações (Carvalho; Nabozny, 2019), produções alternativas (Aitken; Zonn, 1993), entre outros, os geógrafos já demonstraram claramente a capacidade que possuem para problematizar as imagens em movimento. Quem ousaria colocar tal dinamismo em dúvida? Seria possível negligenciar o forte caráter geográfico dos filmes e de suas imagens? Não; e nem devemos fazê-lo, uma vez que a interação entre os geógrafos e as imagens em movimento já resultou em contribuições importantes para a disciplina. A releitura de seus chamados conceitos-chave a partir de uma inter-relação com as imagens (Aitken; Dixon, 2006; Fioravante, 2018), a análise crítica da utilização dos significados dos filmes para ensino de Geografia (Scott, 1984), bem como direcionamentos acerca de discussões sobre realismo e representação, foram e são importantes para a construção epistemológica da disciplina (Cresswell; Dixon, 2002).

É importante ter em mente que os filmes e os significados de suas imagens não existiriam sem que a técnica que permite sua produção fosse, ela mesma, criada. Sendo assim, ao contrário do que acontece na Geografia Fílmica, quem se interessa por uma “Geografia Cinemática” deve ir muito mais além do que a inquietação acerca de representações e significados que são construídos a partir das imagens presentes nos filmes. À medida que é composto a partir de mecanismos particulares, o Cinema possui todo um aparato que mantém-se afastado das imagens que nos são exibidas, mas sem o qual elas não seriam jamais possíveis. Por mais que seu estatuto artístico e simbólico seja incontestável, o Cinema não deixa de ser, finalmente, uma técnica, e suas particularidades são capazes de instigar uma visão específica a partir da Geografia. Na sua base, está uma ideia central, a da criação de pontos de vista específicos e que permitem a construção de uma experiência espacial própria, a experiência cinemática.

A questão do ponto de vista é de extrema importância. A escolha sobre onde posicionar a câmera e, por conseguinte, focar a atenção do espectador está na base da arte Cinematográfica. Essa escolha, que sempre é intencional e jamais descuidada, cria enquadramentos sem os quais os filmes não apresentariam sentido e/ou significados. Entretanto, a relevância da criação de um ponto de vista específico também está presente fora das imagens. Quando nos sentamos em uma sala com cadeiras enfileiradas em frente a uma grande tela, estamos aceitando e concordando com a necessidade de que nos posicionemos espacialmente de tal maneira que consigamos apreender inteiramente o filme que estamos prestes a assistir. As luzes se apagam e, de repente, estamos imóveis e com olhos atenciosos sentindo uma gama quase infinita de sensações.

A imobilidade, o posicionamento espacial, a falta de iluminação e o silêncio, que só é – ou deveria ser – interrompido pelos efeitos sonoros combinados com as imagens em movimento, nos propiciam uma experiência que é essencial para que consigamos esquecer, ou ao menos negligenciar, tudo que encontra-se à nossa

volta. Sem tais elementos, nossa experiência com os filmes seria completamente diferenciada e, possivelmente, nossa capacidade de identificação e de imersão nas imagens em movimento seria comprometida. A prerrogativa de que a técnica Cinematográfica deve vir acompanhada de todo um aparato espacial específico encontra-se presente nos seus primórdios. Já no começo do século XX, momento em que os filmes começavam a ganhar notoriedade, começaram a surgir os primeiros espaços específicos para sua exibição. Os chamados *Nickelodeons* eram locais nos quais as pessoas sentavam-se para apreciar os pequenos curtas-metragens que eram exibidos mediante pagamento de pequenas quantias⁵.

Atualmente, uma grande quantidade de serviços e dispositivos vem modificando drasticamente a maneira por meio da qual consumimos imagens, dentre as quais as dos filmes ocupam posições privilegiadas. Todas essas transformações implicam, também, alterações na construção de Geografias cinemáticas. Como aponta Zonn (2015, p. 141), nossas experiências com o Cinema e com os filmes variou e ainda varia,

A participação da audiência nos palcos no começo do século XX e depois em filmes nos EUA era comum mas, com o Cinema moderna, veio a demanda pela privacidade do espaço experiencial, essencialmente, um casulo. [...] Nós desejamos permanecer anônimos e privados quando vamos ao Cinema e esperamos que os outros façam o mesmo enquanto nosso engajamento com a tela tende a ser passiva ou, ao menos, aparentemente passiva. Uma alternativa a esse modelo surgiu nos anos 1950 e 1960 quando os filmes podiam ser assistidos em casa em canais de televisão e essa tendência cresceu drasticamente com a introdução e rápida adoção do VCR [...] que foi seguido pelo DVD, Cinema de *streaming* e o iPad mini como exemplos da revolução digital⁶.

A revolução digital apontada pelo autor segue em pleno processo de ebulição e tem consequências diretas sobre nossas experiências cinemáticas. Não apenas em termos de que uma quase infinidade de aparelhos e engenhos com os quais podemos consumir as imagens dos filmes foram disponibilizados nas últimas décadas, mas, também, nas próprias inovações que foram trazidas para a técnica que cria as imagens responsáveis por tais experiências. Desde a década de 1990, o CGI (*Computer-Generated Imagery*), uma tecnologia de computação gráfica, vem revolucionando a produção de imagens em movimento, especialmente em filmes que exigem uma aplicação intensiva do que conhecemos como efeitos especiais. Difíceis de serem produzidos com sucesso apenas com o uso da câmera, cineastas estão recorrendo cada vez mais ao uso dessa tecnologia para garantir que os efeitos desejados ou necessários à

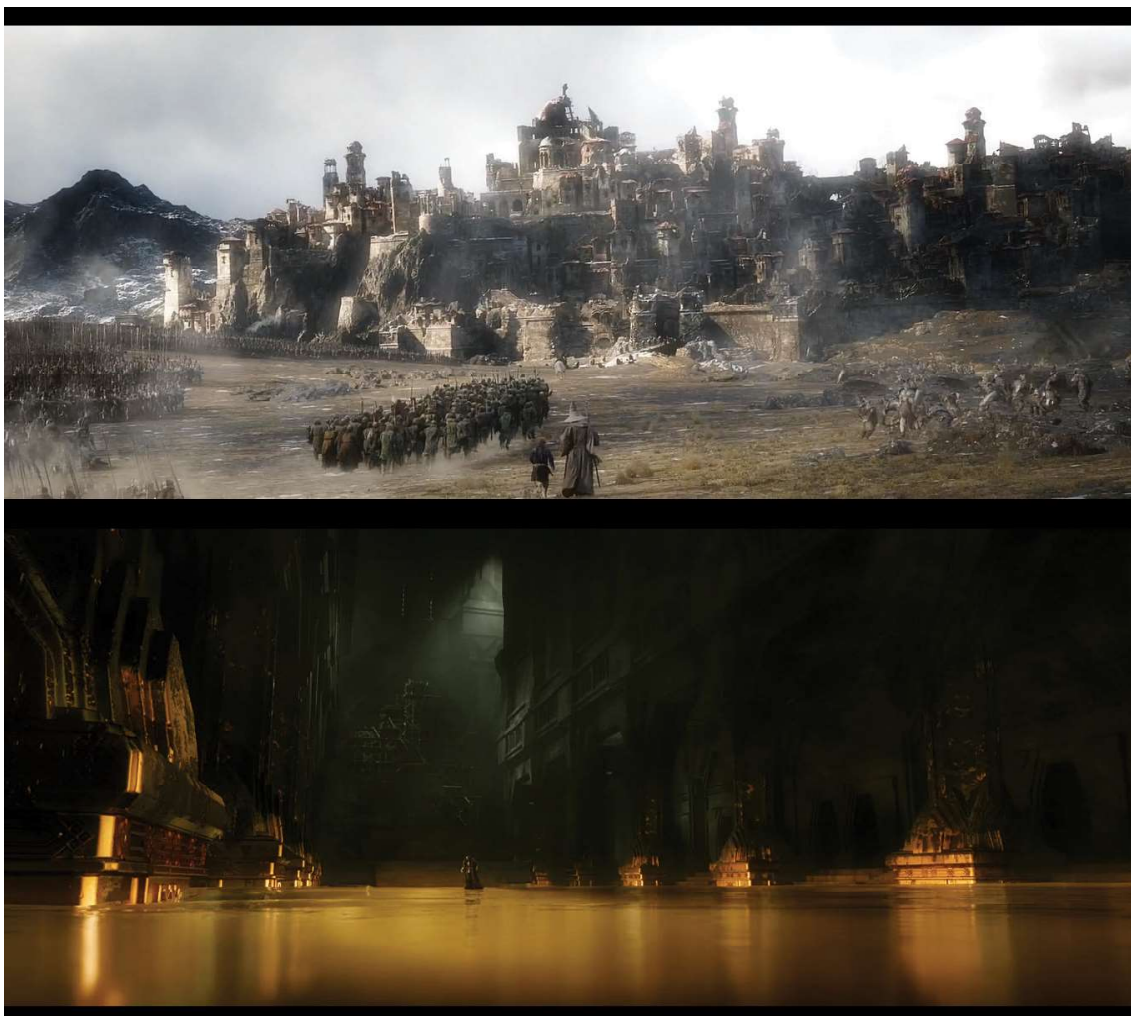
5 O própria nome desses teatros faz referência à quantia que era cobrada para que pudessem ser acessados pelo público. Um *nickel* é uma moeda de 5 centavos de dólar.

6 Do original: *A udience participation in early Twentieth Century stage and then film in the U . was common, but with modern cinema came a demand for the privacy of experiential space, in essence a cocoon. We wish to remain anonymous and private when we go to the movies and we expect others to do the same, while our engagement with the screen tends to be passive, at least outwardly. An alternative to this model arose in the 1950s and 1960s when movies could be watched at home on network television and the trend increased dramatically with the introduction and rapid adoption of the VCR which was followed by the DVD, streaming cinema, and the iPad mini as examples of the digital revolution*

estrutura narrativa sejam atingidos.

A criação de Cinematografias virtuais tem em sua base a busca por realismo absoluto, ou seja, quanto mais oculto estiver o uso dessas ferramentas, melhor foi sua aplicação. A utilização do CGI levanta questões acerca da mimese e do próprio estatuto de realidade presente ou não nos filmes. Essas são indagações pertinentes à Geografia, uma vez que não é raro que criemos associações fortíssimas entre filmes e determinados espaços. Quando assistimos a um filme que tem como locação a cidade de Londres, por exemplo, somos direcionados a pensar que aquelas imagens que assistimos nos proporcionam uma experiência espacial dessa cidade. Estamos equivocados? Certamente não. Entretanto, devemos ter claro que as imagens que vemos têm uma intencionalidade particular e criam um mundo que, também, é particular. Não deixam jamais de ser reais, por mais que seu realismo apenas faça sentido dentro de sua própria estrutura narrativa. Colocando em outras palavras, sim, estamos experienciando a espacialidade londrina, mas de uma Londres específica.

Figura 1 – O uso de CGI e a construção de Geografias cinemáticas



Fonte: *The Hobbit – The battle of the five armies* (2014).

É nesse sentido que o uso do CGI é interessante, especialmente em filmes de fantasia. O realismo que constroem está diretamente correlacionado com a narrativa e não com uma suposta objetividade do mundo real. A figura 1 apresenta duas imagens que compõem um dos filmes da trilogia *O Hobbit* (2012-2014). Criadas através da utilização do CGI, aparentam completo realismo a qualquer espectador. Ninguém duvidaria que, dentro da narrativa do filme, elas estariam presentes. O fato de acreditarmos e esquecermos que o próprio mundo criado por esse filme em particular não seria possível dentro do que conhecemos como real está na base do que chama-se de Geografia Cinemática.

É importante ter em mente que o Cinema constrói-se, primordialmente, a partir da ocultação. A ocultação de toda a técnica que está por trás da criação dos filmes, bem como de tudo que não se deseja deixar explícito, está na base da arte Cinematográfica. Imaginemos por um segundo se, no meio de uma cena qualquer de um filme qualquer, uma cinegrafista ou um figurinista surgisse na tela: toda a atenção para com a construção de uma espacialidade adequada para consumirmos o filme, bem como todo o cuidado despendido para que o que vemos na tela faça sentido, iria por água abaixo. A experiência cinemática é tênue e exige que determinados elementos sejam respeitados para que mantenha-se intacta.

O processo de criação e aperfeiçoamento de todas as técnicas necessárias para que um filme e uma experiência cinemática sejam produzidos gerou, em última análise, uma atividade industrial. Tal concepção pode ser apreendida pela Geografia visto que apresenta implicações espaciais e territoriais importantes. Especialmente nos países de língua saxônica, esse viés analítico tem impulsionado pesquisadores a pensar os impactos socioespaciais que a presença de atividades cinematográficas tem em determinados locais (Lukinbeal, 2004).

A Geografia do Cinema, nesse sentido, pode ser compreendida como uma abordagem na qual aspectos materiais da atividade Cinematográfica são discutidos. As especificidades do processo de produção de um filme são inúmeras, bem como a grande quantidade de pessoas envolvidas. Desde os momentos de pré-produção até a distribuição e circulação, cadeias de profissionais são chamadas a colaborar para que o sucesso de determinados materiais seja obtido. A mobilização espacial está presente em todos eles, seja na escolha da locação de determinado filme, seja na concentração de trabalhadores especializados.

Muito explorada pelos geógrafos norte-americanos, possivelmente devido à hegemonia e força de Hollywood, a Geografia do Cinema ainda permanece tímida no Brasil. Salvo o trabalho de Valverde (2014), os pesquisadores brasileiros aparentemente ainda não tomaram conta do profícuo diálogo que pode ser estabelecido entre as práticas da indústria Cinematográfica e a abordagem geográfica. Essa rica possibilidade de análise pode ser desenvolvida através de estudos sobre a distribuição espacial da indústria Cinematográfica pelo território brasileiro, dos efeitos econômicos e sociais que a produção de determinado filme tem em um local específico, da criação de nichos territoriais de mão de obra especializada, dos impactos políticos e simbólicos de um turismo espacial Cinematográfico – enfim, as perspectivas são muitas e permanecem inexploradas.

Na seção seguinte, discutiremos de forma mais aprofundada as linhas de pesquisa e de abordagem que já foram desenvolvidas pelos geógrafos. É importante atentar para o fato de que, por mais que algumas delas já estejam consolidadas e estabelecidas dentro do que alguns chamam de um novo subcampo da Geografia (Aitken; Dixon, 2006), reflexões e aprofundamentos conceituais e metodológicos não só podem como devem ser realizados. Colocando em outras palavras, a Geografia está longe de esgotar o conúbio estabelecido com o Cinema, os filmes e as experiências que ambos incitam.

3 GEOGRAFIA, CINEMA E FILMES: TEMÁTICAS E POSSIBILIDADES ANALÍTICAS

Tentativas de obtenção de visões gerais acerca da produção sobre Geografia e Cinema já foram realizadas. Cada um dos autores, a partir de escolhas próprias, foi capaz de apontar tendências de pesquisa. De acordo com Kennedy e Lukinbeal (1997), é possível observar que os estudos se dividem, virtualmente, em duas tradições. A primeira delas corresponde a trabalhos que se utilizam da abordagem transnacionalista, ou seja, partem do pressuposto de que a interação entre pessoa e ambiente implica diferenciações que podem ser discutidas a partir da utilização de filmes. Nesse sentido, o transnacionalismo é uma interessante base teórica para considerar as alterações de paisagens e espaços. Os autores também apontam que outro conjunto de trabalhos adota um viés pós-modernista, à medida que se preocupam em questionar a criação de explicações homogêneas. Sendo assim, o Cinema é um excelente objeto para refletir acerca das experiências particulares de lugares específicos, das representações hegemônicas, bem como dos efeitos da mídia na vida cotidiana.

Aitken e Dixon (2006) sugerem que os estudos sobre Geografia e Cinema podem ser divididos em duas tendências complementares: a economia política e o antiessencialismo. A primeira delas concentra-se nas problemáticas acerca das indústrias culturais, dos efeitos espaciais do capital e de criação de processos de alienação e voyeurismo. Já os geógrafos que adotam a perspectiva antiessencialista focam seus estudos na inscrição de significados em pessoas e lugares, na relação do Cinema com outras mídias, bem como da tecnologia com o ambiente.

A perspectiva dos autores é similar à de Azevedo (2009), quando a autora aponta que os trabalhos que tomam o Cinema como objeto de análise apresentam abordagens que se projetam no Humanismo e nos estudos socioculturais. A significação de lugares, as políticas socioculturais e de simbolização de paisagens são discutidas a partir das imagens em movimento e das dinâmicas cinematográficas.

Por fim, é importante apontar a tríade criada por Orueta e Valdés (2009), na qual os autores afirmam que os estudos de Geografia e Cinema apresentam três grandes linhas de pesquisa. A primeira delas concentra-se na chamada Geografia didática e a descrição de regiões e territórios a partir da utilização de filmes é comum. A Geografia econômica também surge, uma vez que discussões acerca do impacto espacial da produção e distribuição de filmes podem e estão sendo problematizadas pela Geografia. Por fim, os autores apontam a filiação com a Geografia Cultural a partir de trabalhos

que buscam evidenciar a representação de lugares, paisagens, bem como a simbolização e a significação de espaços.

A postura defendida nessa reflexão é a de que é possível dividir as abordagens já desenvolvidas pelos geógrafos em quatro grandes linhas analíticas. Elas possuem elementos que as categorizam e as diferenciam entre si principalmente em termos da utilização de conceitos, matrizes filosóficas e nas temáticas que são exploradas. O quadro a seguir apresenta uma visão sintética dos caminhos de análise percorridos pelos pesquisadores.

Quadro 1 – Linhas de pesquisa em Geografia, Cinema e filmes

Linha de Pesquisa	Conceitos	Matrizes Filosóficas	Temáticas
Ensino de Geografia	Espaço Região	Realismo	Instrumento pedagógico Mimese
Geografia política e geopolítica	Território	Pós-Colonialismo	Legitimação da nação Ideologia política Fronteiras Migrações
Indústria Cinematográfica	Espaço Território	Economia cultural	Mercado de trabalho <i>Rumaways</i> Indústria cultural
Representações filmicas	Paisagem Lugar	Pós-Modernismo Pós-Estruturalismo	Representações urbanas Relação personagem-ambiente Identidades

Fonte: organização própria.

Essas linhas de pesquisa devem ser interpretadas mais a partir da ideia do *continuum* proposto por Kennedy e Lukinbeal (1997) do que como classificações fechadas e absolutas. É evidente que cada área de concentração possui conceitos, matrizes filosóficas e temáticas particulares que as identificam e as diferenciam entre si. Entretanto, é importante atentar para o fato de que, mesmo que sejam bem delimitadas, essas vertentes analíticas podem dividir conceitos e discussões filosóficas. Parte disso resulta da diversidade das abordagens e da própria pluralidade de temas que os geógrafos têm discutido a partir do Cinema e das imagens em movimento.

No mesmo sentido, a dificuldade de apontar elementos amplamente antagônicos entre cada linha de pesquisa pode ser associada com a ainda recente tradição desses estudos. Esse jovem subcampo encontra-se em pleno processo de construção, consolidação e legitimação acadêmica. Observa-se, portanto, a exploração contínua de possibilidades, assim como o questionamento e o teste de seu escopo e limites. Isso implica processos de aproximação e de afastamento com e entre conceitos, posições filosóficas e, inclusive, temáticas. Discute-se, nesse momento, cada linha de pesquisa, observando suas temáticas, suas construções filosóficas, teóricas e empíricas.

3.1 O CINEMA COMO RECURSO PEDAGÓGICO PARA ENSINO DE GEOGRAFIA

O Cinema é, e sempre foi, uma importante fonte de informações e documentação geográfica. Os filmes são, e sempre foram, relevantes recursos utilizados no ensino de Geografia. De fato, discutir a relação que a Geografia estabeleceu com as imagens em movimento do Cinema a partir de um viés educacional é refletir sobre a primeira aproximação entre esses dois campos. Foi na década de 1950 que surgiram as primeiras publicações explorando a potencialidade dos filmes como recurso pedagógico para a Geografia (Fioravante, 2016).

O chamado “Primeiro Cinema”⁷ foi rapidamente abraçado pelos geógrafos, uma vez que, devido à falta de estrutura narrativa e ficcional, características que foram atribuídas aos filmes posteriormente, ele era um excelente meio para mostrar a realidade. As discussões acerca das problemáticas do realismo no Cinema ainda geram acalorados debates. Divididos entre posições contrárias, teóricos da sétima arte não alcançaram um consenso com relação ao estatuto dos filmes como representações fiéis da realidade ou criadores de mundos particulares que devem ser compreendidos a partir de seu próprio universo diegético.

Para os geógrafos, pouco confortáveis com as discussões da Teoria do Cinema, permaneceu a ideia de que os filmes eram capazes de documentar informações puramente geográficas (Clarke, 1977). Diferenciações entre lugares, dinâmicas sociais e naturais eram registradas pela câmera e, devido à impressão de movimento, na sala de aula, o Cinema tornou-se mais dinâmico e interessante do que fotografias. O surgimento do movimento do documentário iniciado por John Grierson, no Reino Unido, durante as décadas de 1930 e 1940, também contribuiu para que a noção de realismo Cinematográfico prosperasse (Turner, 1997).

O realismo dos documentários auxiliava os geógrafos a suprir a dificuldade de transportar os estudantes para locais que seriam dificilmente acessados, ou mesmo inacessíveis. É interessante lembrar que, à medida que a Geografia se desenvolveu como disciplina acadêmica, o trabalho de campo passou a ser visto como elemento essencial e a importância da observação direta foi bem enfatizada por autores como Carl Sauer e Yves Lacoste.

A associação do Cinema com a objetividade geográfica parece incontestável. Entretanto, como aponta Aitken (1994), é imprescindível reconhecer que a própria escolha acerca de o que filmar e o que não filmar com as lentes da câmera, bem como a forma de editar uma sequência em particular, leva os cineastas a, conscientemente, criar um produto ficcional. No mesmo sentido, a crise de representação vivenciada pelas Ciências Sociais a partir da década de 1990 leva à construção de outra problematização. A partir da negação da existência de uma “realidade única”, a perspectiva pós-representacional direciona para a ideia de que a câmera apenas tem a capacidade de capturar massa e movimento. A “natureza” dos objetos que aparecem na tela está

7 Costuma se caracterizar como Primeiro Cinema ou Cinema Clássico o período entre 1894 e 1906.

inteiramente localizada no domínio social que os significa.

De provedores de fatos que ilustravam conceitos geográficos, os filmes passam a ser considerados produtos que criam seus próprios sistemas de significações, suas próprias realidades. Isso implica a necessidade de levar em consideração que filmes são criados a partir de pontos de vista particulares e jamais são inocentes na mensagem que almejam transmitir. A adoção de tal postura crítica não fragiliza a utilização do Cinema como instrumento pedagógico, ao contrário, sua potencialidade investigativa permanece.

Filmes continuam a ser explorados em sala de aula como meios que permitem a discussão das representações espaciais, dos sentidos de lugares, da construção de identidades, das políticas culturais e de questões sociais mais amplas que podem ser de difícil assimilação para os estudantes (Natter, 2002). Entretanto, torna-se inviável deixar de lado a reflexão acerca das bases ideológicas impregnadas no aparato Cinematográfico e que conferia previamente aos espectadores a pressuposição de objetividade. Filmes são, então, vistos e concebidos como uma criação discursiva (Gold; Revill; Haigh, 1996).

3.2 O CINEMA COMO INDÚSTRIA: RELAÇÕES ESPACIAIS DE PRODUÇÃO E BENS CULTURAIS

Por mais que apresente indubitável conteúdo artístico, o Cinema é uma indústria⁸; e tal abordagem foi desenvolvida pelos geógrafos que buscam a criação de uma correlação entre a produção, a distribuição e o consumo dos filmes com as dinâmicas econômicas e suas práticas espaciais. Para problematização de suas ideias, os geógrafos acabaram por adotar dois caminhos que estão intimamente correlacionados e imbricados. O primeiro deles concentra-se no estudo da produção e da distribuição Cinematográfica e, a partir dele, reflexões acerca das questões de mercado de trabalho, dos efeitos espaciais da produção Cinematográfica, da distribuição e do turismo fílmico são discutidos (Scott, 2002).

Christopherson e Storper (1987) discutem que a indústria Cinematográfica pode ser compreendida a partir das ideias de especialização flexível e desintegração vertical. Ambas as noções são correspondentes e podem ser sinteticamente definidas como processos de desintegração das companhias cinematográficas em pequenas firmas independentes e altamente integradas em redes, a partir de dinâmicas de subcontratação e relações econômicas. Tal problematização representa, em primeiro lugar, a troca de um modelo que anteriormente era baseado em práticas fordistas de produção. Essa alteração traz consigo impactos espaciais e territoriais que podem ser perceptíveis a partir da análise do mercado de trabalho e da estrutura de distribuição geográfica dos filmes.

8 À medida que cria produtos que posteriormente são comercializados, os filmes, o cinema pode ser analisado como uma atividade industrial. É interessante comentar que autores como Lukinbeal (2005 inclusive apontam que, em seus primórdios, o modo de produção da indústria cinematográfica muito se assemelhava aos modelos fordistas de produção devido a sua rapidez e padronização dos produtos finais.

Nesse sentido, os geógrafos interessados nos processos industriais do Cinema geraram modelos de análise espacial, almejando construir um caminho analítico especificamente geográfico (Scott, 1984). Por certo, a indústria Cinematográfica tem impacto direto nas dinâmicas territoriais e econômicas de localidades que concentram produções fílmicas. O estabelecimento de práticas de atração, a especialização que pode ser observada em termos de mercado de trabalho e a própria tentativa de associar em termos turísticos determinadas localidades a produções específicas podem ser compreendidas a partir de modelos locais da indústria Cinematográfica (Carl; Kindom; Smith, 2007).

O segundo caminho de análise busca construir uma ponte de diálogo entre as questões econômicas e a vertente cultural da Geografia. O interesse concentra-se, acima de tudo, na concepção de que a indústria Cinematográfica também é uma indústria cultural e deve, portanto, ser analisada como tal (Kratke, 2002). Em sua essência, essa concepção integra as criações simbólicas e intelectuais com os processos de produção em cadeia. Também pode ser definida como a constatação do processo mecanizado que converte uma criação ou obra em mercadoria.

Um dos objetivos da indústria cultural é borrar a linha que separa os conceitos de imagem e produto, provocando o consumo destes em função das imagens às quais estão embutidas em sua concepção. É evidente que a indústria cultural, em nível teórico, não se resume apenas à discussão da produção e comercialização de produtos. Os geógrafos interessados no Cinema estão discutindo a produção de bens culturais a partir do processo de aglomeração de grandes companhias de entretenimento. Tal integração gera, na perspectiva desses pesquisadores, a criação de dinâmicas de concentração territorial industrial, à medida que esse processo compõe práticas espaciais territorializantes, bem como fomenta a discussão acerca de conteúdos ideológicos presentes nos produtos resultantes.

Por fim, autores como Lukinbeal (2004) analisaram a forma a partir da qual o desenvolvimento da indústria Cinematográfica norte-americana levou a organizações territoriais específicas. À medida que a indústria não pode ser observada como elemento estático, suas movimentações territoriais em busca de melhores ou mais apropriadas locações para gravações de filmes levaram o autor a trazer considerações sobre o que chama de *runaways*, ou “fugas”, da indústria Cinematográfica. Segundo ele, a indústria Cinematográfica norte-americana passou por três ondas de produções *runaway*. Seu modelo é espaço-temporal e tem dois elementos básicos. O primeiro deles está relacionado com a distinção entre “*runaways* criativos” e “*runaways* econômicos”. Os *runaways* econômicos são aquelas produções que partem para conseguir custos menores de produção, e os *runaways* criativos estão relacionados com a impossibilidade de duplicar uma locação necessária à narrativa, devido a questões de realismo geográfico.

Na prática, esses dois tipos de *runaways* estão totalmente correlacionados, já que um implica o outro, e vice-versa. Existe uma constante tensão entre as questões econômicas que restringem e limitam as decisões criativas da produção e a questão do realismo geográfico que é necessário para deixar a narrativa plausível à audiência. Certamente, uma produção filmada *in loco* aparenta ser mais real do que uma produção

realizada em estúdio. Nesse sentido, Lukinbeal (2006) aponta que existem três máximas que dominam essa dinâmica: (1) a narrativa domina a Geografia na determinação do realismo e da locação; (2) a economia domina, geralmente, as práticas narrativas; (3) ambas podem ser subvertidas pela vontade do cineasta. Essas questões não são novas para Hollywood, visto que estão presentes desde o início das atividades da indústria Cinematográfica.

O segundo elemento básico que inspirou o geógrafo diz respeito à questão da economia do mercado de trabalho. A partir do momento que a indústria Cinematográfica opta por determinadas práticas, dinâmicas preestabelecidas de emprego modificam-se e isso implica diferenciações para o sistema empregador que se constitui para mantê-la. Desse modo, o autor busca contemplar em sua estrutura de pensamento tal elemento analítico, esclarecendo que as dinâmicas da indústria Cinematográfica são um rico campo para investigações geográficas.

3.3 O CINEMA E OS FILMES COMO INSTRUMENTOS POLÍTICOS

Shotat (1991) discute que o Cinema é capaz de produzir um mapa do mundo, como o cartógrafo; de contar histórias dos acontecimentos, como um historiador; de escavar o passado das civilizações, como o arqueólogo; de narrar histórias e costumes exóticos de povo, como um etnógrafo. De fato, o Cinema tem a capacidade de unir inúmeras disciplinas e, desde seu nascimento como meio, ele é discutido e abordado a partir de uma concepção particular: a do nacionalismo, ou seja, o Cinema é um enunciado histórico e localizado. Tal localização sempre esteve fortemente referenciada a partir da ideia do Estado-Nação. Um dos filmes mais celebrados da história do Cinema, *O Nascimento de uma Nação*, dirigido por D.W. Griffith e lançado em 1915, apenas reforça tal concepção.

Foi somente na década de 1980 que os geógrafos vislumbraram nessa especificidade a possibilidade de construir uma ponte de diálogo com a Geografia a partir das reflexões da Geografia política e de geopolítica. A fundamentação dessa linha de pesquisa é discutida tomando como base um elemento muito particular da Teoria do Cinema: filmes sempre foram instrumentos diretos para legitimação de ideias nacionalistas. Coulter (2011) afirma que os estudos sobre geopolítica e Cinema possuem uma inegável preocupação com as questões territoriais.

É interessante apontar, portanto, a forte relação histórica entre o Cinema e as dinâmicas nacionalistas, colonialistas e imperialistas. Stam (2000) lembra que os primórdios do Cinema coincidiram com o apogeu dos projetos imperialistas europeus no final do século XIX. O Cinema nasceu nesse contexto e os maiores produtores cinematográficos da época também eram os que possuíam maior poder imperial, ou seja, “[...] o Cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador” (Stam, 2000, p. 34).

Filmes eram, então, portadores de um discurso totalmente veiculado a um projeto nacional específico e foram utilizados como tal. Para os geógrafos, curiosos

por natureza acerca das questões relacionadas às dinâmicas territoriais dos Estados-Nação, tal conúbio ocorre com certa naturalidade. A premissa construída pelos estudiosos da Teoria do Cinema é utilizada como elemento que não só justifica tal interesse, mas também garante legitimidade ao interesse dos pesquisadores. Esses autores desenvolvem uma relação íntima com a Teoria do Cinema e utilizam uma divisão clássica desta para iniciar suas reflexões.

A divisão entre Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema busca evidenciar a importância da associação entre um determinado filme e seu contexto espacial específico de produção. O Primeiro Cinema é comumente associado com as produções de Hollywood e tem suas bases nas ideias de corporação, lucro e investimento de quantidades massivas de capital em tecnologia, produção e pessoal. Vale lembrar que um investimento nessas proporções exige consumo igualmente massivo, em uma escala capaz de gerar lucros. Para atingir tal ambição, o Cinema de Hollywood construiu uma série de práticas econômicas, mas também consolidou características narrativas, estéticas e técnicas específicas. As narrativas evocavam temáticas referentes à soberania nacional norte-americana, domínio do território e independência. Os geógrafos discutem que o Primeiro Cinema tem a capacidade de enganar o espectador quando sugere que a fixação com as fronteiras nacionais implica a supremacia absoluta dos discursos nacionalistas (Hopkins, 1994). De fato, muitos filmes provenientes da indústria hollywoodiana buscam contar histórias que transmitam os verdadeiros valores da sociedade norte-americana.

O Segundo Cinema, também chamado de “Cinema de Arte”, é o das cidades europeias pós-Segunda Guerra Mundial. Está correlacionado diretamente com a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo no Brasil, o Cinema Novo alemão e o Neorealismo italiano. As mudanças nas condições materiais da Europa Ocidental refletiram-se, fortemente, nas produções cinematográficas que buscaram a construção de uma estética particular que fosse capaz de representar todas as dificuldades e os desafios do povo europeu.

Por fim, o Terceiro Cinema surge do ressentimento da dominação hegemônica norte-americana, bem como das representações caricatas da história e da cultura latino-americanas, asiáticas e africanas. Em resposta, nasce como um conjunto de filmes que adere a um programa estético e, principalmente, político particular. A busca era por um Cinema alternativo, independente, anti-imperialista, preocupado com a militância. Os termos “Cinema antropofágico”, “desalienante” e “rebelde” são utilizados com frequência para reforçar a expectativa de dar expressão a temas nacionais e, principalmente, a uma estética e um estilo nacional.

Os chamados “filmes de fronteira”, juntamente com filmes de super-heróis, são os gêneros que mais chamam a atenção dos pesquisadores que buscam problemáticas políticas. Os longas-metragens com temática de fronteira estimulam discussões acerca de construções identitárias e políticas entre o “eu e o outro”. Dittmer (2011) afirma que, ao longo da década de 2000, é possível observar um *boom* dos filmes de super-heróis, resultante de dois fatores: o primeiro deles está relacionado com inovações tecnológicas no Cinema que permitem a criação, cada vez mais perfeita, de imagens espetaculares; em segundo lugar, relaciona-se com a noção do “excepcionalismo ame-

ricano”, ou seja, a ideia de que os EUA possuem uma missão mais ampla no mundo. Quem nunca se viu diante da cena, clássica em filmes de tragédia, na qual o presidente norte-americano discursa para a população mundial em momentos de provação garantindo que o mundo será salvo?

MacDonald (1994) afirma que a questão do nacionalismo é um dos pontos mais interessantes que os geógrafos podem analisar no Cinema, uma vez que tal linha temática não se restringe apenas à compreensão das mensagens presentes nas imagens dos filmes, mas também volta atenção aos problemas de consumo do Cinema. Da mesma forma, o Cinema pode ser visto como um importante campo de batalhas ideológico. Filmes têm o poder de construir imaginários, tal como oferecem uma maneira específica de leitura de mudanças e desenvolvimentos políticos.

3.4 O CINEMA COMO CRIADOR DE REPRESENTAÇÕES

A partir da apropriação das ideias de significação, simbolização e subjetividade trazidas pelas reflexões da Nova Geografia Cultural surge um corpo de trabalhos que discute os filmes. A noção conceitual básica utilizada pelos pesquisadores é a ideia de paisagem cinematográfica. Pensada a partir de sua representação imagética, a paisagem torna-se elemento central na construção de problemáticas que buscam, majoritariamente, trazer discussões acerca da representação das cidades nos filmes (Fioravante, 2016).

Assim como para a Geografia, as cidades são um fetiche de longa data na história do Cinema. A fascinação pela representação das cidades nos filmes gerou possibilidades investigativas, as quais foram desenvolvidas pelos geógrafos de forma quase exaustiva. É importante recordar que o Cinema surgiu como uma forma de arte essencialmente urbana e as cidades modernas compartilhavam em grande parte as ambições desse novo meio, como movimento e velocidade.

O ambiente urbano é um elemento constante nos filmes. As cidades são os cenários por excelência das produções cinematográficas e a tentativa de negar seu papel e importância é absurda e, sem dúvidas, insustentável. Observando as transformações estéticas que ocorreram ao longo do desenvolvimento do Cinema, é possível constatar que a construção e a representação dos ambientes urbanos foi, também, se alterando; com pequena importância nos primeiros filmes, ganharam centralidade a partir dos *film noir*. Adquirem estatuto de personagens na mesma medida em que estão permanentemente envolvidas na problemática dualista que associa o campo ao bom, e os ambientes urbanos à perda da inocência.

As cidades tendem a ser representadas no Cinema a partir de uma bipolaridade relacionada ou ao sentimento de extremo prazer da vida urbana ou de intensa solidão e frieza do cotidiano das cidades. No Cinema norte-americano, existe a associação imediata a um sentimento predominantemente antiurbano. Entretanto, os geógrafos assumem que a “[...] imagem da cidade sempre está mudando devido a inovações tecnológicas em cor e iluminação”⁹ (Kennedy; Lukinbeal, 1997, p. 43).

9 Do original: *image of the city is always changing due to technological innovations in color and lightning*

Costa (2011) propõe que a cidade retratada pelo Cinema pode ser abordada a partir de três dimensões: (1) um artefato que é historicamente produzido; (2) um campo de forças; (3) como uma imagem, uma representação. A autora também chama a atenção para o papel do imaginário, destacando o valor dessas representações para análises geográficas. Segundo ela, o termo “espaço urbano” é mais apropriado para referenciar as representações da cidade, já que os filmes deixam claro um padrão espacial no momento em que singularizam cidades escolhidas como locação para determinada narrativa. Nesse sentido, é importante afirmar que filmes conferem, além de singularização, visibilidade às cidades.

De acordo com Name (2004), quatro abordagens foram desenvolvidas nas pesquisas que buscam discutir a representação dos ambientes urbanos nos filmes. A primeira delas, a qual o autor chama de abordagem histórica, busca criar uma correlação entre a ideia de que o Cinema nasceu como uma forma urbana e, portanto, parece natural a grande ênfase dos filmes à criação de espaços urbanos para comportar narrativas. A segunda delas leva em consideração as interações estéticas e econômicas entre o Cinema e as cidades que se tornam locações para produções e criam, por conseguinte, inúmeros mecanismos para manutenção de sua condição de cidades cinemáticas.

Uma terceira possibilidade é encontrada nos trabalhos que valorizam a análise morfológica e tipológica do ambiente urbano. Essas abordagens discutem as influências arquitetônicas, artísticas, econômicas ou político-sociais dos gêneros cinematográficos, da mesma forma que prestam atenção a determinados elementos característicos da técnica cinematográfica, que contribuem para a criação de concepções e representações específicas das cidades. Por fim, encontram-se os trabalhos que buscam concentrar-se nas ações que ocorrem na própria narrativa, ou seja, avaliam as interações entre personagens, diálogos e construção dos espaços.

Todas as discussões levaram, entretanto, à criação de uma ideia particular: a da cidade cinemática. De acordo com Costa (2003), ela pode ser superficialmente definida como qualquer cidade que tenha sido filmada pela câmera cinematográfica. Entretanto, é importante levar em consideração o fato de que a cidade cinemática não é uma reprodução real da cidade concreta. Ao contrário, ela é, antes de tudo, uma imaginação, uma representação. Seja levando em consideração a representação das cidades ao longo da história do Cinema, seja adotando uma perspectiva que busca considerar as representações arquitetônicas dos espaços urbanos nos filmes, a cidade cinemática problematizada pelos geógrafos é sempre uma imagem, composta por inúmeros elementos, como a relação entre os personagens e seu ambiente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, nesta reflexão, a criação de uma definição distintiva de três maneiras particulares por meio das quais os geógrafos podem se engajar com o Cinema, seus filmes e suas práticas. Essas proposições – a Geografia Fílmica, a Geografia Cinemática e a Geografia do Cinema – apresentam diferenciações entre si, as quais não devem ser negligenciadas visto que implicam problematizações específicas. Entretanto, todas contêm um forte elemento espacial e, por essa razão, são capazes de criar uma ponte

de diálogo sólida e complementar.

A Geografia Fílmica concentra-se, fundamentalmente, nas imagens dos filmes e, a partir delas, os geógrafos já foram capazes de abordar uma vasta gama de temáticas, bem como fazer uso de uma grande quantidade de aproximações metodológicas. As imagens em movimento são, nesse sentido, um rico campo para aqueles interessados em questões representacionais, na construção de espaços e paisagens, ideologias e simbolismos. Levando-se em consideração as linhas de pesquisa propostas e desenvolvidas pelos geógrafos, o interesse mais elementar da Geografia centra-se nessa perspectiva.

A Geografia Cinemática relaciona-se com as experiências que temos no momento em que consumimos um produto cinematográfico. Ela é fortemente espacial e está relacionada com a necessidade de que todo um aparato seja criado para que nossa imersão nas imagens em movimento seja alcançada com sucesso. Tal aparato busca, em última instância, a criação de um ponto de vista particular, de um quadro geográfico específico tanto dentro quanto fora dos filmes.

A Geografia do Cinema, por sua vez, explora as materialidades que compõem a prática cinematográfica; as implicações e consequências que surgem quando determinados territórios são mirados pela indústria das imagens em movimento encontram-se em sua base. A linha de pesquisa que investiga as dinâmicas econômicas do Cinema ainda permanece pouco desenvolvida no Brasil, por mais que seja temática corrente na bibliografia de língua inglesa.

Seja qual for a perspectiva adotada, a aliança entre a Geografia e o Cinema é fecunda e pode gerar importantes indagações epistemológicas e metodológicas para a disciplina. Nos momentos em que adota-se um novo objeto de estudo, é necessário que a própria Geografia seja capaz de se pensar, questionar seus limites, seus caminhos e suas expectativas de inovação. O Cinema aparenta ser um pertinente companheiro para se ter ao lado durante tais ocasiões. Quando comparadas a outros subcampos fortemente consolidados na história da Geografia, as jovens discussões acerca das imagens em movimento e do Cinema ainda têm um longo caminho a percorrer. Entretanto, à medida que os geógrafos continuem a buscar constantemente a construção de reflexões com rigor teórico e metodológico, o futuro de tal conúbio será promissor.

REFERÊNCIAS

AITKEN, Stuart. I'd rather watch the movie than read the book. **Journal of Geography in Higher Education**, London, v. 18, n. 03, 1994.

AITKEN, Stuart; DIXON, Deborah. Imagining geographies of film. **Erdkunde**, Bonn, v. 60, n. 04, 2006.

AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. Weir(d) sex: representations of gender-environment in Peter Weir's *Picnic at Hanging Rock* and *Gallipoli*. **Environment and Planning D: Society and Space**, New York, v. 14, n. 03, 1993.

- AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e Cinema. *In*: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- CARL, D.; KINDOM, S.; SMITH, K.. Tourists' experience of film location: New Zealand as "Middle-Earth". **Tourism Geography: an international journal of Tourism, Space, Place and Environment**, Arizona, v. 09, n. 01, p.49-63, 2007.
- CARVALHO, Brendo Francis.; NABOZNY, Almir. Paisagem e lugar na configuração do espaço fílmico pós-apocalíptico de "WALL•E". **Geograficidade**, Vitória, v. 9, n. 1, p. 29-42, 3 jul. 2019.
- CHRISTOPHERSON, Susan; STORPER, Michael. Flexible specialization and regional industrial agglomerations: the case of the U.S. Motion Picture Industry. **Annals of the American Association of Geographer**, New York, v. 77, n. 01, 1987.
- CLARKE, Michael J. Geographical film in higher education - some problems of application. **Journal of Geography in Higher Education**, London, v. 01, n. 01, 1977.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cidade & Cinema: espaços e imagens em movimento. **Espaço Aberto**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 02, 2011.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 13, 2003.
- COULTER, Kimberly. Film Geopolitics in practice: marketing The Miracle of Bern. **Geopolitics**, Chicago, v. 16, 2011.
- CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah. Introduction: engaging film. *In*: CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.
- DITTMER, Jason. American Exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 Cinematic superhero boom. **Environment and Planning D: Society and Space**, New York, v. 29, n. 01, 2011.
- FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a produção Cinematográfica e a construção do conhecimento geográfico. 2016, 287 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 272-297, 2018.

GOLD, John R.; REVILL, George; HAIGH, Martin J. Interpreting the Dust Bowl: teaching environmental philosophy through film. **Journal of Geography in Higher Education**, London, v. 20, n. 02, 1996.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GOMES, Paulo Cesar da Costa; RIBEIRO, Leticia Parente. A produção de imagens para a pesquisa em Geografia. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 33, p. 27-42, 2013.

HARVEY, David. **Social Justice and the City**. Georgia: University of Georgia Press, 1973.

HOPKINS, Jeff. A mapping of Cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation. *In*: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle**. A Geography of Film. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.

KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Chris. Towards a holist approach to geographic research on film. **Progress in Human Geography**, New York, v. 21, n. 01, 1997.

KIRSCH, Scott. Spectacular violence, hyper geography, and the question of alienation in Pulp Fiction. *In*: CRESWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.

KRATKE, Stefan. Network analysis of production clusters: the Potsdam/Babelsberg film industry as an example. **European Planning Studies**, London, v. 10, n. 01, 2002.

LUKINBEAL, Chris. Cinematic landscapes. **Journal of Cultural Geography**, New York, v. 23, n. 01, 2005.

LUKINBEAL, Chris. Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania. **Erdkunde**, Bonn, v. 60, n. 04, 2006.

LUKINBEAL, Chris. The rise of regional film production centers in North America. **GeoJournal**, Chicago, v. 59, n. 04, 2004.

MACDONALD, Gerald. Third Cinema and the Third World. *In*: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle**. A Geography of Film. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.

MOREIRA, Ruy. **Para onde vai o pensamento geográfico?** São Paulo: Contexto, 2006.

- NAME, Leonardo. Apontamentos sobre a relação entre Cinema e cidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, 2004.
- NATTER, Wolfgang. “We just gotta eliminate’em”: on whiteness and film in Matewan, Avalon, and Bulworth. *In*: CRESWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.
- ORUETA, Agustín Gamir. La industria cultural y los grupos multimedia en España, estructura y pautas de distribución Cinematográfica en España. **Anales de Geografía de la Universidad Complutense**, Madrid, v. 25, 2005.
- ORUETA, Agustín Gamir; VALDÉS, Carlos Manuel. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y território en las producciones cinematográficas. *In*: Boletín de la **Asociación de Geógrafos Españoles**, Madrid, n. 47, 2009.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCOTT, Alan J. A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures. **Regional Studies**, London, v. 36, n. 09, 2002.
- SCOTT, Alan J. Territorial reproduction and transformation in a local labor market: the animated film workers of Los Angeles. **Environment and Planning D: Society and Space**, New York, v. 02, n. 03, 1984.
- SHOTAT, Ella. Imaging Terra Incognita. **Public Culture**, Duke, n. 02, v. 03, 1991.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2000.
- TURNER, Graeme. Da sétima arte à prática social - uma história dos estudos sobre Cinema. *In*:
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.
- VALVERDE, Rodrigo. A territorialização do polo Cinematográfico de Paulínia, São Paulo. **Mercator**, Fortaleza, v. 13, n. 3, p. 37-47, 2014.
- ZONN, Leo. Remember the Alamo: a place of Cinematic experience. *In*: MAINS, Susan; CUPPLES, Julie; LUKINBEAL, Chris. **Mediated geographies and geographies of media**. New York: Springer, 2015.

THE CINEMA, THE FILMIC AND THE CINEMATIC: REFLECTIONS AND POSSIBILITIES TO GEOGRAPHY

Abstract: Over the last three decades, the number of papers that seek to investigate the correlation between geography, Cinema and moving images has grown exponentially. The objective of this reflection is to bring considerations about the research possibilities that involve these fields. Therefore, we begin with an attempt to differentiate the terms “Cinema Geography”, “Filmic Geography” and “Cinematic Geography”, pointing out that they present specificities that must be taken into consideration when creating geographical problems. In a second moment, it focuses on the discussion of thematic paths that have already been developed by researchers and that can, without a doubt, be deepened.

Keywords: Geography of Film; Film Geography; Cinematic Geography; Geographical Thematics of Cinema and Film.

EL CINE, EL FÍLMICO Y EL CINEMÁTICO: REFLEXIONES Y POSIBILIDADES PARA LA GEOGRAFÍA

Resumen: Durante las últimas tres décadas, el número de trabajos que buscan investigar la correlación entre geografía, cine e imágenes en movimiento ha crecido exponencialmente. El objetivo de esta reflexión es traer consideraciones sobre las posibilidades de investigación que involucran estos campos. Por lo tanto, comenzamos con un intento de diferenciar entre los términos “Geografía Cinematográfica”, “Geografía Cinematográfica” y “Geografía Cinematográfica”, señalando que presentan especificidades que deben ser tomadas en consideración a la hora de crear problemas geográficos. En un segundo momento, se centra en la discusión de caminos temáticos que ya han sido desarrollados por los investigadores y que, sin duda, pueden ser profundizados.

Palabras clave: geografía del cine; geografía fílmica; geografía cinematográfica; temáticas geográficas del cine y de las películas.