

PAISAGEM NO CINEMA: UMA FORMA DE EXPRESSAR GEOGRAFIA

Pedro Tabarkiewicz de Lima¹

Michele Lindner²

Resumo: Este texto pretende mostrar como o conceito de paisagem, ao se relacionar com as formas como o cinema discorre sobre ele e aplica-o em sua paisagem fílmica, também é uma maneira de expressar geografia. Passando por uma análise relacionada à geografia dos sentidos e percepções até compreender a paisagem fílmica como uma preservação de um recorte histórico importante para o entendimento histórico de determinada paisagem, busca-se mostrar que o cinema e a geografia cultural estão interligados na representação da paisagem e a intersecção das áreas tende a contribuir com a capacidade de estudar a paisagem e moldá-la artisticamente, permitindo compreender recortes geográficos através do cinema.

Palavras-chave: geografia cultural; cinema; paisagem.

I INTRODUÇÃO

O estudo da Geografia com o cinema tem um crescimento dentro do campo da geografia cultural a partir da década de 1980, mas já com alguns primeiros trabalhos buscando essa aproximação publicados desde a década de 1950 (Fioravante, 2018). O conceito de paisagem utilizado pela geografia em suas diversas áreas é um dos caminhos para aproximar campos que, à primeira vista, parecem desconexos. No entanto, ao observarmos o cinema e sua construção de linguagem audiovisual, percebemos que ele apresenta conceitos que se aproximam da paisagem utilizada pela geografia, tanto no modo de filmar quanto na construção narrativa de sua história. A história do cinema teve início com a primeira projeção pública dos irmãos Lumière usando seu cinematógrafo em dezembro de 1895, na França. Em poucos meses, suas projeções já se encontravam em território latino-americano, iniciando também os primeiros registros fílmicos, que incluíam líderes políticos e ambientes rurais (Paranaguá, 1985). Apesar de ainda serem precárias como linguagem cinematográfica, essas primeiras excursões pela América Latina, e também globalmente, capturaram a paisagem local de maneira crua, revelando suas características físicas e culturais.

Nesse sentido, pensar a paisagem geográfica já adquire um recorte voltado para a geografia cultural dentro do campo da geografia como um todo. A aplicação do conceito de paisagem pode discorrer entre diversas áreas dentro da geografia como ciência, mas, para pensarmos esse alinhamento junto ao cinema, é dentro do aspecto cultural que essas ideias se desenvolvem.

É uma linha tênue a separar o cinema de seu caráter comercial, que visa a

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, pedro.lima64@gmail.com.

2 Professora adjunta no Departamento de Geografia, Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, michele.lindner@ufrgs.br.

uma produção cinematográfica acelerada e interesses econômicos, de um cinema essencialmente artístico. Todos os filmes, de certa forma, carregam ambos os aspectos em algum nível de suas produções, sendo alguns mais fortes para um lado ou para o outro. A intenção deste trabalho não é separar o cinema nessas categorias e aplicar um valor de julgamento, mas pensar como, dentro da produção cinematográfica, existem características que não só se alinham com a aplicação de paisagem geográfica, mas também exercem uma função de valor cultural e científico, dependendo de como tais obras possam ser analisadas.

O presente trabalho visa, a partir dos conceitos de paisagem cultural (Berque, 1998; Sauer, 1998), paisagem fílmica (Hopkins, 2009) e estudo (Di Méo, 2014), mostrar como o conceito de paisagem no campo da geografia tem relação direta com a paisagem em sua percepção fílmica, trazendo possibilidades de aproximação entre os campos através de duas linhas de análise: na primeira delas, é apresentada a paisagem como simbolismo de sentidos que podem ser usados para expressar o ambiente diretamente ligado à narrativa do filme; na segunda, como a paisagem capturada no cinema é também uma possibilidade de registro e preservação histórica sobre determinado local. Já relacionando a paisagem com a compreensão dos sentidos, tem destaque o seguinte aspecto:

Há continuidades entre os lugares geográficos e os locais narrativos. Alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias... uns estão nos outros. Os primeiros manifestam-se nos segundos em suas materialidades – formas, movimentos, silhuetas, sentidos –, paisagens e memórias; os segundos do-
bram-se sobre os primeiros uma vez que tornam-se textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro modo (Oliveira Jr., 2005, p. 30).

Essa relação dos sentidos junto da memória também pode ser percebida segundo Guimarães (2002, p. 3): “[...] todas as paisagens são heranças em vários sentidos, seja como realidade terrestre ou realidade cultural, transformadas a todo instante, de maneira contínua, ao longo dos tempos”. Esse entendimento de herança se conecta com o sentimento de memória e identidade, que pode ser explorado dentro dos caminhos que a paisagem vai tomar junto ao cinema, relacionando-se diretamente com a imaginação, visto que “o tempo e o espaço representados na tela são realmente imaginários, mas a experiência espacial é genuína” (Hopkins, 2009, p. 80). Ao longo da discussão sobre paisagem e cinema, podemos compreender melhor como ambos os campos podem ter visões semelhantes sobre os mesmos aspectos, mas ainda com suas particularidades de compreender os termos.

Para a escolha dos filmes utilizados, foi feita uma seleção livre de diretores e gêneros, com foco em filmes cujas filmagens foram realizadas em paisagens próximas da realidade, evitando aqueles cuja *mise en scène*³ foi criada em interiores de estúdio. Temporalmente, os primeiros curtas-metragens do cinema são utilizados como exemplos de captação de paisagem para a preservação histórica de determinados locais e momentos. A análise evolui para incluir filmes ao longo do século XX e início do

3 Termo francês para se referir a toda composição visual de uma cena, incluindo elementos físicos naturais e cenográficos como objetos, adereços, figurino e iluminação.

século XXI, abrangendo toda a história do cinema dentro das possibilidades de abordagem apresentadas.

2 PAISAGEM E CINEMA

Utilizar a paisagem de forma relacionada ao cinema dentro do estudo da geografia tem relação muito direta com a compreensão de método de que a geografia humanista tenta propor ao estabelecer um estudo cultural próximo da relação de experiência do indivíduo, trazendo a percepção, os sentimentos e a imaginação como pontos também importantes na construção de temas geográficos (Holzer, 2012). Nesse caminho proposto por Tuan a partir de 1976 com a publicação de seu artigo “*Humanistic geography*”, a geografia cultural pode utilizar dentro do campo das artes o cinema como um dos meios de produção artística (e econômica), uma das possibilidades de perspectiva para esses estudos. O cinema como arte já tem linguagens próprias de criar e moldar o espaço a seu favor em forma de narrativa, criando assim uma paisagem fílmica capaz de ter grande poder nas representações dos lugares (Hopkins, 2009). E, quando referido a tais maneiras e formas do próprio cinema tratar o espaço, Martins (2017), ao citar Bazin (1991), complementa a relevância do cinema como arte justamente por sua relação com o espaço e o realismo.

Quando André Bazin define que o realismo é “todo sistema de expressão, todo processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela” (Bazin, 1991, p. 244) deixa claro que o cinema se diferencia das outras artes por registrar os objetos em sua própria espacialidade e a relação dos objetos entre si (Martins, 2017, p. 92).

Essa dinâmica do realismo como construção da realidade em tela também reforça que para o cinema o espaço é o elemento material onde é estabelecida a atmosfera fílmica, e a presença da paisagem enfatiza essa relação com a experiência espacial (Martins, 2017). É evidente que os conceitos de espaço e paisagem não são abordados da mesma forma que na geografia como ciência, mas o que diz respeito à descrição básica dos conceitos permite realizar essas aproximações de ambos os campos quanto às percepções de espaço. Assim, mesclar o entendimento das técnicas de que o cinema utiliza na construção do espaço a seu favor para representar emoções é um aspecto relevante da geografia no entendimento dessa relação espacial que a geografia humanista busca, e acaba sendo justamente uma maneira de expressar geografia nas telas do cinema.

Além disso, pensar a paisagem como algo cultural vem desde Carl Sauer, com sua publicação de *A Morfologia da Paisagem*⁴ em 1925. Ele introduziu o conceito de paisagem cultural como a união das características físicas e sociais da paisagem, sendo essa a última etapa de desenvolvimento da paisagem ao longo de todas suas mudanças, seja por fatores naturais ou antrópicos (Sauer, 1998). O autor também coloca que a paisagem cultural

4 Título original: *The Morphology of Landscape*.

[...] é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural é o resultado. Sob influência de uma determinada cultura, ela própria mudando através do tempo, a paisagem apresenta um desenvolvimento, passando por fases e provavelmente atingindo no final o término do seu ciclo de desenvolvimento. Com a introdução de uma cultura diferente, isto é, estranha, embelece-se um rejuvenescimento da paisagem cultural ou uma nova paisagem se sobrepõe sobre o que sobrou da antiga. A paisagem natural é evidentemente de fundamental importância, pois ela fornece os materiais com os quais a paisagem cultural é formada. A força que modela, entretanto, está na própria cultura (Sauer, 1998, p. 59).

Guimarães (2002, p. 3) complementa: “[...] todas as paisagens são heranças em vários sentidos, seja como realidade terrestre ou realidade cultural, transformadas a todo instante, de maneira contínua, ao longo dos tempos”. Sendo a paisagem capaz de ser moldada a partir de um sujeito coletivo, mas também capaz de moldar determinado olhar e ação (Berque, 1998), podemos pensar nessa mesma relação junto ao cinema. A paisagem é um fruto do cineasta, que a cria, molda e utiliza a seu favor; mas também é influenciadora de seu olhar.

Sob essa perspectiva, outro aspecto da paisagem do cinema que podemos estudar são justamente essas transformações ao longo do tempo, não de modo que um filme vá representar o mesmo local e sua evolução ao longo dos anos, pode ocorrer caso seja a intenção específica da obra, mas aqui tratar-se-ia justamente de perceber a paisagem do filme também como uma captação histórica do período que o filme retrata, um fragmento histórico daquele local. Tal aproximação pode também ser feita diretamente com as artes plásticas no campo da pintura, visto que esta tem como uma de suas características no campo geográfico representar um momento histórico da paisagem referente ao seu período, e assim contar sua história. Dessa forma, a captação da paisagem real, assim como a reprodução artística dela de forma fiel, é uma maneira de, através da arte, obtermos um fragmento de preservação histórica dessa paisagem atrelada à memória de quem a reproduz na tela do filme ou da pintura.

Apesar de estarem relacionadas na mesma linha de paisagem fílmica, no presente artigo, é feita a divisão em dois subtemas quanto à paisagem e à sua forma de expressar geografia no cinema: a primeira, direcionada à paisagem e sua percepção dos sentidos; a segunda, a paisagem fílmica sendo uma forma de representar também a história da paisagem.

3 PAISAGEM DOS SENTIDOS

Quanto à paisagem como dinâmica de sentidos no cinema, podemos perceber o seu uso a favor de expressar os mais diversos sentimentos em tela. Essa capacidade de moldar o espaço foi estudada por Guy Di Méo (2014) ao analisar um conjunto de filmes do diretor italiano Michelangelo Antonioni. O autor segmenta em três partes sua forma de análise: na primeira, ele apresenta como o diretor insere no espaço e em formas paisagísticas situações e sentimentos conforme a evolução narrativa de seus personagens; depois, analisa os efeitos cinematográficos aplicados pelo diretor para

moldar o espaço e a paisagem em prol do desenrolar narrativo de seus filmes; então, percebe como o diretor utiliza a própria paisagem como um personagem de seu filme, referenciando-se assim a um espaço ator (Di Méo, 2014). É interessante notar que Di Méo praticamente não utiliza referências a autores do campo da geografia em seu trabalho, pois, como ele coloca:

Este último ponto é importante, pois eu não queria me improvisar como crítico ou especialista em cinema. Eu permaneço como geógrafo e abordo, de acordo com os objetivos e expectativas da minha disciplina, os trabalhos já publicados sobre M. Antonioni. [...] Eu insisto no fato de que minha postura continua sendo a de um geógrafo atento a decifrar as espacialidades das relações sociais, a medir o que estas devem à sua condição espacial, em termos de visibilidade e capacidade comunicativa (Di Méo, 2014, p. 608, tradução nossa)⁵.

Assim, Di Méo parece colocar-se em uma posição confortável para analisar a obra cinematográfica de M. Antonioni, e acaba por não entrelaçar com tanto aprofundamento os campos da geografia e do cinema. De qualquer forma, o resultado do geógrafo francês é extremamente positivo e relevante para compreender a paisagem de sentidos criada não apenas no caso de M. Antonioni, mas que pode ser observada na construção da paisagem cinemática de forma ainda mais ampla. Além dos exemplos descritos por Di Méo quanto à filmografia de Antonioni, é possível observar outros exemplos para trazer mais aproximações com o tema.

Segundo Tuan (1979, *apud* Holzer, 2012, p. 170), da perspectiva da geografia humanista, é necessário estudar o espaço e o lugar a partir de sentimentos e ideias de um povo pela sua experiência; nessa perspectiva, é possível trazer outro exemplo, agora utilizando um trabalho relacionando com o cinema brasileiro. Ao usar o sertão nordestino como objeto a ser explorada no cinema, Sales (2016) utiliza três filmes brasileiros – *O auto da compadecida* (2000, de Guel Arraes), *Lisbela e o Prisioneiro* (2004, de Guel Arraes), *O Homem que desafiou o diabo* (2007, de Moacyr Goes) – para compreender qual a participação destes na construção de sentidos e significados sobre o Nordeste brasileiro. Como Sales (2016, p. 78) coloca: “Assim, tais compreensões vão sendo gradativamente fixadas e, com isso, associadas à paisagem local: [...] as imagens da seca não correspondem apenas a um fenômeno climático, mas a um contexto particular que permite apropriação de diversas histórias [...]”; seus trabalhos e resultados ajudam a exemplificar como cada contexto geográfico transmite uma possibilidade de expressar e significar sentidos em tela conforme cada local é representado. A paisagem cria sentidos sociais sobre uma região específica do Brasil, não apenas tratando de indivíduo ou personagem do filme, mas para compreender que aquela paisagem é uma forma narrativa de dar sentido à miséria, à fome e à seca. Logo, a paisagem não é uma tentativa apenas de representar o real na condição de fenômeno climático, como

5 “Ce dernier point est important, car je ne souhaitais pas m’improviser critique ou spécialiste de cinéma. Je reste géographe et traite en fonction des objectifs et des attentes de ma discipline les travaux déjà publiés à propos de M. Antonioni [...] J’insiste sur le fait que ma posture reste celle d’un géographe attentif à décrypter les spatialités des rapports sociaux, à mesurer ce que ces derniers doivent à leur condition spatiale, en termes de visibilité et de capacité communicationnelle” (Di Méo, 2014, p. 608).

Sales (2016) coloca, mas também de fazer paralelos com a condição social da região.

Outra forma relevante que pode ser abordada dentro da paisagem dos sentidos é a sua utilização como forma de expressar sentidos e emoções dos personagens apresentados no filme, mas já com certo direcionamento ao meio de representação ligado à forma de representar também um recorte histórico da paisagem. Ann Davies (2012), em um capítulo do livro espanhol *Spanish Spaces*, utiliza o diretor de cinema Guillermo Del Toro a partir de dois de seus filmes – *A Espinha do Diabo* (2001) e *O Labirinto do Fauno* (2006)⁶ – para mostrar como a paisagem deles estimula a memória espanhola referente ao período de Guerra Civil da Espanha, que ocorreu entre 1936 e 1939. E aqui, como o próprio autor reforça, é importante contextualizar que Guillermo Del Toro é na verdade mexicano, mas ao longo de sua filmografia consegue ter a capacidade de se adaptar e reverberar histórias originais mesmo quando fora de seu país de origem. Em dois de seus filmes ao longo de sua filmografia, o diretor mexicano abordou a Guerra Civil Espanhola utilizando seu cinema de gênero (termo comumente relacionado a filmes de fantasia, ficção e horror) como metáfora aos horrores da realidade. Davies fala sobre essa relação:

Assim, o gênero pode falar conosco em termos globalizados, mas carrega dentro de si vozes e identidades locais - e memórias; ou, alternativamente, histórias locais oferecem significados e estruturas narrativas além da localidade. Existem vestígios de memórias especificamente espanholas, pois uma versão da história espanhola se desenrola pela paisagem - e, no entanto, essa história foi reinternacionalizada para falar com um público global e local (2012, p. 30, tradução nossa)⁷.

O autor mostra como o cinema de gênero tem a capacidade de dialogar com diferentes públicos, trazendo a possibilidade de que uma história local tenha caráter global, ao mesmo tempo que Del Toro consegue alimentar a memória local do povo espanhol e confrontar as feridas ainda abertas da guerra.

Esse sentimento de memória não precisa necessariamente estar ligado apenas a pessoas que fazem parte daquela paisagem. Um exemplo interessante é o cinema hollywoodiano, em que, acima do cinema como forma de arte, tem-se uma indústria econômica que divulga e domina grande parte do mercado global, exercendo um forte poder hegemônico cultural ao contar suas histórias (Nigra, 2015). Essa alta capacidade mercadológica de atingir e dominar o cenário de distribuição cinematográfica em diversos países, incluindo o Brasil, faz com que um sentimento de memória sobre determinados locais nos EUA seja evocado de forma artificial pelos espectadores de seus filmes. Um exemplo disso é a cidade de Nova Iorque, centro econômico dos EUA

6 Títulos originais: *El espinazo del diablo* e *El laberinto del fauno*.

7 “Thus genre may talk to us in globalised terms but carry within it local voices and identities – and memories; or, alternatively, local histories offer meanings and narrative structures beyond the locality. There are traces of specifically Spanish memories as a version of Spanish history plays itself out across the landscape – and yet this history has itself been re-internationalised to speak to a global as well as a local audience” (Davies, 2012, p. 30).

e cenário de diversos longas-metragens no cinema estadunidense: eles fazem com que a paisagem urbana da cidade se torne clara no (nosso) imaginário geográfico popular, mesmo que nunca a tenhamos visitado. Costa (2008, p. 161) complementa esse pensamento:

[...] o entendimento da cidade de Nova York e a memória associada a essa paisagem urbana, está, para falar o mínimo, tanto relacionado à vivência do seu espaço concreto, quanto à experiência de, por exemplo, assistir a filmes e mais filmes locados nesta cidade e conseqüentemente se expor a um imaginário virtual tão poderoso quanto a própria experiência da cidade concreta.

A autora, em seu artigo, além de demonstrar como essa relação de memória é muito forte mesmo sem uma conexão real com o local, evidencia como a representação de um local através das mídias de comunicação vem antes mesmo da realidade desse local (Costa, 2008).

Por último, temos o exemplo do filme japonês *Rashomon*⁸ (1950, Akira Kurosawa), responsável pela popularização do termo “efeito *rashomon*”, como homenagem direta ao filme. Ele se caracteriza como uma combinação de diferentes pontos de vista sobre a mesma história, sem haver fatos que comprovem ou refutem qualquer versão contada, direcionando para um final inconclusivo (Santos; Médola, 2021). Na história do filme, enquanto aguardam uma forte tempestade passar sob as ruínas de um portão, três homens contam a história de assassinato de um samurai ocorrido em uma floresta dias antes. A partir disso, vemos a história sendo contada pelo ponto de vista do bandido capturado, da esposa do samurai, do lenhador que estava na floresta e do próprio samurai por meio da invocação de seu espírito.

O filme dialoga sobre como a verdade nunca é concreta e como é impossível chegar a uma conclusão quanto a uma verdade absoluta. Para exemplificar isso de maneira visual, o diretor utiliza muito da paisagem para representar as emoções quanto ao tema. A floresta carrega consigo esse simbolismo sobre a incerteza da verdade, visto que o Sol, na visão da floresta, está sempre escondido, sem atingir com totalidade o local, com seus raios sendo obstruídos pelas folhas das árvores, o que representa como a verdade está presente na floresta: sempre sombreada pelas próprias versões de quem a conta. Paralelamente, o local em que essas histórias estão sendo contadas para nós como espectadores é junto aos três homens na tempestade de chuva, que simboliza justamente todas essas informações sendo contadas sob diferentes pontos de vista, misturando-se e confundindo visualmente aqueles que as ouvem, exatamente como as gotas da chuva intensa em tela – esses cenários podem ser vistos na figura 1. Por essa perspectiva, a paisagem do filme é essencial na construção da sua própria narrativa, para visualmente mostrar os sentimentos e as percepções de seus personagens de maneira visual atrelada à paisagem de cada cenário.

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.



Figura 1. Na esquerda, cena dos homens sentados no templo cercados por chuva; na direita, cena das histórias contadas na floresta – *Rashomon* (1950, Akira Kurosawa)

Fonte: reprodução.

4 CINEMA COMO HISTÓRIA DA PAISAGEM

Ao compreendermos a paisagem ao longo da sua evolução proposta desde Sauer (1998) no começo de uma geografia cultural (Holzer, 2012) e também na sua evolução histórica representada nas pinturas clássicas, podemos usar o cinema como uma dessas formas de representar a memória da paisagem e sua população, assim como um recorte histórico de sua evolução. Seria a paisagem expressada como *marca* na tela do cinema, mas ao mesmo tempo como *matriz* de algo que ainda está em transformação por ela mesma (Berque, 1998). É importante destacar que nem toda paisagem fílmica é uma reprodução da realidade, e que as paisagens fílmicas carregam certa capacidade enganosa de criar o real (Hopkins, 2009). Fioravante (2018) também aponta esses falsos lugares como “contradições geográficas”, sendo eles locais em que o filme é filmado, mas a narrativa da história conta ser outro local. Um exemplo seria o filme *O Último Samurai* (2003, Edward Zwick): tem sua narrativa desenvolvida no Japão, mas a locação do filme para as filmagens externas foi feita na Nova Zelândia. Ainda, o filme *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola): filmado na Filipinas e na República Dominicana, mas que retrata a guerra do Vietnã em sua narrativa.

Apesar dessas que podemos evidenciar como “falsas” representações, também há aquelas que de fato entregam recortes de paisagens reais: um cinema com essa aproximação na reprodução e captação de uma paisagem real, que representa de fato seu local de origem na narrativa do filme. Pode-se afirmar que se trata de uma aproximação aos movimentos cinematográficos realistas, mas primeiramente, com o próprio nascimento do cinema, no final do século XIX, tínhamos a captação de imagens de forma estática, sem movimento de câmera, como um quadro em movimento de um momento específico. Os próprios irmãos Lumière, criadores do cinematógrafo que tinha a capacidade de filmar e projetar suas imagens, apresentavam em suas primeiras sessões ao redor do mundo alguns desses recortes de momentos captados na época. Dois dos exemplos mais famosos são *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* e *A Chegada de Um Trem*

na Estação⁹, de 1895. Logo podemos perceber que, mesmo sem uma linguagem de cinema propriamente dita, esse recorte estático já apresenta consigo uma paisagem preservada dentro do que é filmado, conservando um recorte de como aquele local e aquela sociedade se portavam sob aquela representação feita, como pode ser visto na figura 2.

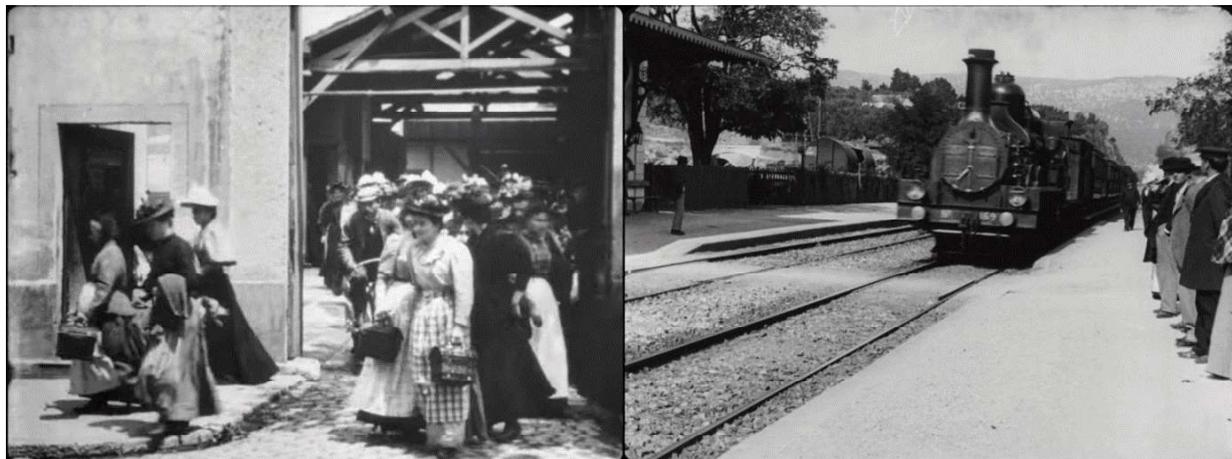


Figura 2. Na esquerda, A Saída dos Operários da Fábrica Lumière; à direita, A Chegada de Um Trem na Estação – ambos filmados por Auguste e Louis Lumière, em 1895

Fonte: reprodução.

Passados os anos iniciais e com um cinema mais desenvolvido, podemos considerar também como período relevante aquele após a Segunda Guerra Mundial, com o neorrealismo italiano e, em seguida, a Nouvelle Vague francesa (movimento que vai se expandir e criar outras “novas ondas” em diferentes países, como República Tcheca e Japão). Uma possível definição para a Nouvelle Vague francesa, já atrelada a suas raízes com o neorrealismo italiano, é esta:

A Nouvelle Vague culmina em critérios estéticos propostos pelo neorrealismo italiano: entre eles, a reivindicação de filmes pessoais, escritos, dirigidos e autofinanciados pelo cineasta; o desaparecimento do storyboard para dar espaço à improvisação; o uso do som direto, luz natural e cenários cotidianos, a presença de atores desconhecidos ou não profissionais, etc. (Vilaró I Moncasí, 2016, p. 223, tradução nossa)¹⁰.

É justamente no neorrealismo italiano que o diretor Michelangelo Antonioni, utilizado como objeto de análise por Di Méo (2014), tem suas origens como cineasta; mas não são os filmes desse período que são utilizados como objeto de análise pelo geógrafo francês, pois as influências do movimento perduraram sobre o cinema feito por Antonioni posteriormente. O ponto importante aqui é perceber como esses movimentos cinematográficos em sua essência têm características de filmagem que se aproximam de problemas sociais da sua época, e a paisagem é um desses aspectos

9 Títulos originais: *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* e *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*.

10 “La Nouvelle Vague culmina con los criterios estéticos propuestos por el neorrealismo italiano: entre ellos, la reivindicación de películas personales, escritas, dirigidas y autofinanciadas por el cineasta; la desaparición del storyboard para dar margen a la improvisación; el uso del sonido directo, luz natural y escenarios cotidianos, o la presencia de actores desconocidos o no profesionales, etc.” (Vilaró I Moncasí, 2016, p. 223).

como artifício para representá-lo, deixando influências não apenas nos realizadores diretos desse movimento (como é o caso de Antonioni), mas também no cinema contemporâneo em diversos gêneros e aspectos.

Um exemplo que tem ligação direta com os movimentos citados é o da diretora belga Agnès Varda, radicada na França e participante ativa durante a *Nouvelle Vague* francesa; mas ela não se restringiu apenas ao movimento, dando continuidade a sua filmografia até seu falecimento, em 2019. A diretora era também uma realizadora muito ativa de um cinema documental, e um de seus filmes é um ótimo exemplo para pensar o cinema também como um pedaço histórico da paisagem. Em seu curta documental *Du côté de la côte* (1958, Agnès Varda), a diretora vai filmar a região da Riviera Francesa no verão e registrar suas praias e prédios, mesclando-os com o aumento do número de turistas da época (figura 3). O curta foi feito sob encomenda do *Office National du Tourisme* para divulgar a Costa Azul da França como destino turístico (Sanchez; Brufato, 2022). É interessante perceber como Varda deixa registrada sua marca particular como autora, evidenciando sua relação com a paisagem como um registro histórico, o que pode ser notado em outros de seus filmes. No entanto, é em *Du côté de la côte* que essa relação se destaca, o que o torna um ótimo exemplo para a geografia. No curta, o personagem principal é a própria paisagem da costa francesa, mostrando-se o contraste entre a paisagem cultural e a natural ao longo de sua narração.



Figura 3. Cena do curta *Du côté de la côte* (Agnès Varda, 1958)

Fonte: reprodução.

Como o cinema surgiu apenas no final do século XIX, ele nos oferece um período histórico relativamente breve para a preservação da paisagem. Portanto, a base para essa preservação histórica deve ser necessariamente enquadrada dentro desse intervalo temporal. Embora o cinema possa retratar períodos históricos anteriores à sua própria criação, é importante reconhecer que, por mais fiel que essa representação possa ser em termos estéticos, ela continua sendo uma paisagem que em grande parte é fictícia e artificial. Ainda assim, podemos considerar a preservação de paisagens mais recentes e próximas, não limitadas apenas a cenários europeus e com décadas de distanciamento. Em dois filmes ambientados em Porto Alegre no início do século XXI, já podemos observar uma representação paisagística distinta da encontrada atualmente, sendo eles recortes de uma parte da cidade que não é mais a mesma.

Nos filmes *O Homem Que Copiava* (2003, de Jorge Furtado) e *Ainda Orangatangos* (2007, de Gustavo Spolidoro), filmados em Porto Alegre, temos aspectos da cidade que já não são mais reconhecíveis como os mesmos devido às mudanças no decorrer das duas décadas que se seguiram. É fundamental reconhecer o valor dos filmes como registros que narram a história da paisagem urbana de Porto Alegre durante o período em que foram produzidos. Essas obras, tanto comerciais quanto artísticas, contribuem para moldar o imaginário popular em relação à cidade, refletindo o passado e eternizando-o na tela do cinema. Em *O Homem Que Copiava*, é possível destacar os arredores da ponte móvel do Guaíba, hoje já alterada com a pavimentação de mais rodovias no local, mas também poderíamos destacar a paisagem urbana da Porto Alegre de modo geral. Em *Ainda Orangatangos*, filmado em plano-sequência¹¹ no centro de Porto Alegre e nos bairros adjacentes, podemos observar a fachada de um prédio residencial para onde uma personagem se dirige. Atualmente, essa fachada está cercada por grades em frente aos canteiros de flores (figura 4). Ao fim do filme, também vemos, com o começo da noite, crianças brincando em volta dessa mesma frente de prédio, algo característico daquela época e já distante da realidade atual.



Figura 4. À esquerda, cena de *O Homem Que Copiava* (2003, Jorge Furtado); à direita, cena de *Ainda Orangatangos* (2007, Gustavo Spolidoro)

Fonte: reprodução.

Também é fundamental ressaltar que nem todo filme carrega essa capacidade de registrar em câmera a paisagem o mais próximo da realidade possível. É provável que

¹¹ Técnica audiovisual para apresentar uma cena sem cortes, dando sensação de continuidade.

os filmes documentais possam apresentar esse aspecto de maneira mais fiel, mas ainda assim são necessários certo cuidado e conhecimento da produção em questão para compreender como a obra foi filmada, possibilitando verificar se há de fato uma conservação da paisagem filmada alinhada com o local que o filme pretende representar, ou se temos apenas um recorte paisagístico montado ou falsamente representado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que, ao pensarmos a paisagem relacionada aos aspectos culturais utilizando bases propostas desde Sauer, podemos não apenas interligar o conceito de paisagem ao cinema em sua linguagem, como visto na segunda parte do trabalho, mas também realizar certas categorizações dessas análises.

A paisagem dos sentidos apresenta uma forma de pensar a construção narrativa do filme não apenas como uma linguagem cinematográfica, mas também como uma construção geográfica dentro da paisagem fílmica. Esse viés não se conecta com a geografia por pura coincidência ao pensar a paisagem geográfica e o plano fílmico, mas também com sua construção e aprofundamento dentro das implicações de memória e imaginário, exaltadas nesse caminho que culmina na influência da narrativa de determinada história.

Já pensar o cinema como um registro histórico da paisagem revela sua capacidade de representar a população e o sentimento de pertencimento a um determinado local. Esse caminho foi traçado desde o início da história do próprio cinema, começando com os irmãos Lumière. Suas filmagens, embora estáticas em movimento de câmera, carregam um registro importante do final do século XIX na França.

Esse caminho de análise do registro deve ser traçado com cuidado, considerando a capacidade do cinema de representar determinados locais de forma artificial ou de usar locações que não correspondem ao local onde a narrativa se desenvolve. A construção dessa memória geográfica também ocorre em um nível que envolve a investigação da produção das obras, indo além da pura observação do produto final.

Traçar o recorte desejado e aplicar uma pesquisa além da imagem do filme possibilita buscar representações sociais e paisagens preservadas no espaço temporal, principalmente no século XX, em filmes ficcionais e documentais sobre as áreas de interesse de cada pesquisador. A mudança da paisagem é constante, seja por fatores físicos ou antrópicos. Sua preservação de registro no meio artístico é um olhar diretamente ligado ao tempo em que foi feita.

A relação da paisagem com o cinema é relevante aos estudos da geografia cultural e não precisa necessariamente ser realizada uma divisão tão brusca quanto à percepção dos sentidos e sua contribuição histórica. Talvez o ponto principal dessa relação seja compreender que ambos os aspectos caminham juntos em uma representação realizada na paisagem de cada filme. Trata-se do reflexo da paisagem como marca no tempo, mas que é moldada a partir da visão de cada realizador através de recursos artísticos dentro do cinema.

Cabe a cada pesquisador decidir que tipo de abordagem será realizado e que tipo

de base referencial será buscado, visto que a amplitude de possibilidades ao pesquisar a relação dos campos é enorme. Mas para uma visão pelo menos um pouco mais completa, é importante entender que ambos, geografia e cinema, têm suas maneiras próprias de perceber, ler, moldar e utilizar a paisagem a seu favor; talvez na união dessas duas visões a clareza dos resultados possa ser mais positiva para a compreensão desses recortes de paisagem nas formas de expressar geografia no cinema como arte ou ciência.

REFERÊNCIAS

AINDA orangotangos. Direção: Gustavo Spolidoro. Porto Alegre: Clube Silêncio, 2007. 81 min.

APOCALYPSE Now. Direção: Francis Ford Coppola. 1979. 147min.

BAZIN, A. **O cinema**. Ensaaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERQUE, A. Paisagem-marca, Paisagem-Matriz: Elementos da problemática para uma geografia cultural. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998. p. 84-91.

COSTA, M. H. B. V. **Paisagem e Simbolismo**: Representando e/ou Vivendo o Real? Espaço e Cultura - Edição comemorativa - (1993 - 2008). Rio de Janeiro: UERJ, 2008. p. 157-166.

DAVIES, A. Memory: Landscapes of the Past in Guillermo Del Toro's Spanish Films. **Spanish Spaces: Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture**, Liverpool, p. 21-39, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjmttd.6>. Acesso em: 18 mar. 2024.

DI MÉO, G. Espace acteur et « drame paysager » : le cinéma de Michelangelo Antonioni. **Annales de Géographie**, Paris, v. 695-696, n. 1-2, p. 605-625, 2014. DOI: <https://doi.org/10.3917/ag.695.0605>. Disponível em: <https://www.cairn-int.info/journal-Annales-de-geographie-2014-1-page-605.htm>. Acesso em: 19 mar. 2024

DU CÔTÉ de la côte. Direção: Agnès Varda. França, 1958. 27 min.

FIORAVANTE, K. E. 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. DOI: 10.5216/ag.v12i1.43532. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/43532>. Acesso em: 19 mar. 2024.

GUIMARÃES, S. T. L. Reflexões a respeito da paisagem vivida, topofília e topofobia à luz dos estudos sobre experiência, percepção e interpretação ambiental. **Geosul**, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 117-141, 2002.

HOLZER, W. A geografia humanista: uma revisão. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Geografia Cultural: Uma Antologia**. v. I. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. p. 165-178.

HOPKINS, J. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 59-94.

LA ARRIVÉE d'un train en gare de La Ciotat. Direção: Auguste Lumière; Louis Lumière. França, 1895. 1 min.

LA SORTIE de l'usine Lumière à Lyon. Direção: Auguste Lumière; Louis Lumière. França, 1895. 1 min.

MARTINS, I. A direção de arte e a criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro. In: BUTRUCÉ, Débora; BUILLET, Rodrigo (org.). **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

NIGRA, F. G. O cinema histórico de Hollywood como ação hegemônica. **Anos 90**, [S. l.], v. 22, n. 42, p. 375-405, 2015. DOI: 10.22456/1983-201X.51883. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/51883>. Acesso em: 14 fev. 2024.

O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2003. 123 min.

OLIVEIRA JR., W. M. O que seriam as geografias de cinema? **Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, [S.l.], v. 1, n. 2, p. 27-33, dez. 2005. ISSN 1809-8150. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/8276>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PARANAGUÁ, P. **Cinema na América Latina: Longe dos Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Japão, 1950. 88 min.

SALES, C. M. Paisagem fílmica e imaginário geográfico: Representações do sertão nordestino no cinema da retomada. In: SUZUKI, Júlio César; SILVA, Valéria Cristina Pereira da. **Imaginário, espaço e cultura: geografias poéticas e poéticas geografias**.

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/9788576974482>. Acesso em: 13 fev. 2024.

SANCHEZ, E.; BRUFATO, A. Du Côté de La Côte, um filme sobre turismo. **Ca-
derno Virtual De Turismo**, Rio de Janeiro, v. 22, p. 23, 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.18472/cvt.22n1.2022.2007>. Acesso em: 13 fev. 2024.

SANTOS, A. A.; MÉDOLA, A. S. L. D. Um olhar semiótico sobre o efeito rashomon. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 48, n. 55, p. 190-211, 2021. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2021.167292. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/167292>. Acesso em: 14 fev. 2024

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998. p. 12-74.

THE LAST Samurai. Direção: Edward Zwick. EUA, 2003. 154min.

TUAN, YF. Humanistic Geography. **Annals of the Association of American Geog-
raphers**, vol. 66, n. 2, p. 266-276, 1976. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2562469>. Acesso em: 24 jul. 2024.

_____. Space and place: humanistic perspective. In: Gale, S., Olsson, G. **Philos-
ophy in Geography**. Dordrecht: Springer Netherlands, vol 20. p. 387-427. 1979. DOI: https://doi.org/10.1007/978-94-009-9394-5_19 Acesso em: 24 jul. 2024.

VILARÓ I MONCASÍ, A. Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvel-
le Vague: una revisión histórica. **Historia y Comunicación Social**, Universidad Com-
plutense de Madrid. v. 21, n. 1, p. 221-239, 17 May 2016. Disponível em: https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2016.v21.n1.52693. Acesso em: 18 mar. 2024.

LANDSCAPE IN CINEMA: A WAY TO EXPRESS GEOGRAPHY

Abstract: This text pretends to show how the concept of landscape, as it relates to the ways in which cinema discusses and applies it in its filmic landscape, is also a way of expressing geography. Passing through an analysis related to the geography of senses and perceptions until understanding the filmic landscape as a preservation of an important historical section for the historical understanding of a certain landscape. It seeks to demonstrate that cinema and cultural geography are interconnected in the representation of the landscape, and the intersection of these areas tends to contribute to the ability to study the landscape and artistically shape it, allowing for the comprehension of geographical sections through cinema.

Keywords: Cultural Geography; Cinema; Landscape.

PAISAJE EN EL CINE: UNA FORMA DE EXPRESAR GEOGRAFÍA

Resumen: Este texto pretende mostrar cómo el concepto de paisaje, al relacionarse con las formas en que el cine lo aborda y aplica en su paisaje fílmico, también es una forma de expresar la geografía. Pasando por un análisis relacionado con la geografía de los sentidos y percepciones hasta comprender el paisaje fílmico como una preservación de un recorte histórico importante para la comprensión histórica de un paisaje determinado. Se busca mostrar que el cine y la geografía cultural están interconectados en la representación del paisaje y la intersección de las áreas tiende a contribuir con la capacidad de estudiar el paisaje y moldearlo artísticamente, permitiendo comprender recortes geográficos a través del cine.

Palabras clave: geografía cultural; cine; paisaje.