

GAVAGAI

revista interdisciplinar de humanidades

ISSN 2358-0666

• G A

V A G

A I •

Vol 11, n.1 2024



GAVAGAI

ERECHIM

Vol. 11, n. 1, 2024

ISSN 2358-0666

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA/DIRECCIÓN POSTAL/MAILING ADDRESS

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim
Gavagai - Revista Interdisciplinar de Humanidades
ERS 135 - Km 72, 200, Caixa Postal 764,
Erechim - RS
CEP 99700-970

E-mail: gavagairevistainterdisciplinar@gmail.com

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

G281 Gavagai: Revista Interdisciplinar de Humanidades [recurso eletrônico]. - v.11, n.1. (jan./jun. 2024). - Erechim, RS: Universidade Federal da Fronteira Sul, 2024.
1 recurso online: il.

ISSN: 2358-0666
Semestral

1. Humanidades - Periódico 2. Ciências humanas - Periódico I.
Universidade Federal da Fronteira Sul

CDD: 300

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Bibliotecas – UFFS
Franciele Scaglioni da Cruz
CRB - 14/1585

GAVAGAI - REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES
Erechim, v11, n1, 2024
ISSN 2358-0666

EDITOR-CHEFE / EDITOR JEFE / EDITOR-IN-CHIEF

Fernando Vojniak

Universidade Federal da Fronteira Sul,
Campus Chapecó (UFFS)

EDITORES EXECUTIVOS / EDITORES EJECUTIVOS / EXECUTIVE EDITORS

Adriana Richit

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim (UFFS)

Alexandre Paulo Loro

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Chapecó (UFFS)

Jeferson Santos Araújo

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Chapecó (UFFS)

Thiago Ingrassia

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim (UFFS)

CONSELHO EDITORIAL / CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

- Gaya Makaran - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
María Maneiro - Universidad de Buenos Aires (UBA)
Simone da Silva Ribeiro Gomes - Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
Atilio Butturi Jr. - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Bianca Salazar Guizzo - Universidade Luterana do Brasil (ULBRA)
Carla Soares - Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ)
Daniela Marzola Fialho - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Décio Rigatti - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/UNIRITTER
Durval Muniz Albuquerque Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Eliana de Barros Monteiro - Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF)
Elio Trusian - Università Degli Studi Di Roma La Sapienza (Itália)
Fábio Luis Lopes da Silva - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Feliz S. Karasek - Instituto de Desenvolvimento Cultural (IDC)
Gizele Zanotto - Universidade de Passo Fundo (UPF)
José Alves de Freitas Neto - Universidade de Campinas (UNICAMP)
Kanavillil Rajagopalan - Universidade de Campinas (UNICAMP)
Margareth Rago - Universidade de Campinas (UNICAMP)
Maria Antonia de Souza - Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)/Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)
Maria Bernadete Ramos Flores - Universidade de General de Santa Catarina (UFSC)
Natália Pietra Méndez - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Nelson G. Gomes - Universidade de Brasília (UnB)
Patrícia Graciela da Rocha - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)
Patricia Moura Pinho - Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
Paula Corrêa Henning - Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Pedro de Souza - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Rafael José dos Santos - Universidade de Caxias do Sul (UCS)
Rafael Werner Lopes - Instituto de Desenvolvimento Cultural (IDC)
Raul Antelo - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Ricardo André Ferreira Martins - Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)
Rodrigo Santos de Oliveira - Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Rosângela Pedralli - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Suzana G. Albornoz - Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Viviane Castro Camozzato - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS)

DIAGRAMAÇÃO E CAPA / DIAGRAMACIÓN Y TAPA / LAYOUT AND COVER

AGEBOX PUBLICIDADE

IMAGEM DE CAPA / IMAGEN DE TAPA / COVER IMAGE

Giuliana Santana - AGEBOX

REVISÃO / REVISIÓN / REVISION

Araceli Pimentel Godinho

SUMÁRIO/ÍNDICE/CONTENTS

APRESENTAÇÃO	08
PLACES OF HOPE: A CINEMATIC AND THEOLOGICAL EXPLORATION Sergio Dias Branco	10
PAISAGEM NO CINEMA: UMA FORMA DE EXPRESSAR GEOGRAFIA Pedro Tabarkiewicz de Lima Michele Lindner	22
O CINEMA, O FÍLMICO E O CINEMÁTICO: REFLEXÕES E POSSIBILIDADES PARA A GEOGRAFIA Karina Eugenia Fioravante	38
O FEMINISMO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA PELAS LENTESS DO FILME <i>EU NÃO SOU UM HOMEM FÁCIL</i> Aline Almira Morbach Maruana Kássia Tischer Seraglio	60
O CONCEITO DARDELIANO DE GEOGRAFICIDADE REPRESENTADO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA Marcos Alberto Torres André Gustavo Nunes	76
MEMÓRIA E PAISAGENS OLFATIVAS EM <i>O PERFUME – A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO</i> , DE PATRICK SÛSKIND Yuri Potrich Zanatta Vinícios Nalin Nayla Ingrid Ramos Martins	97
CONSIDERAÇÕES SOBRE A SAÚDE MENTAL DE MULHERES EN- CARCERADAS Beatriz de Moraes Teixeira Lígia Nahiani Graciano Fabrício Duim Rufato	122

DOSSIÊ: REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E AUDIOVISUAIS DO TERRITÓRIO

O dossiê temático deste número da *GAVAGAI – Revista Interdisciplinar de Humanidades*, intitulado “Representações Literárias e Audiovisuais do Território”, busca o encontro entre diferentes perspectivas epistemológicas, metodológicas e casuísticas, tendo como denominador comum a partilha de linguagens interdisciplinares. Serão cruzadas visões da Geografia e das territorialidades associadas, a partir do cinema e da literatura, considerando-se estas duas expressões artísticas como fontes de informação e de questionamento essenciais à ciência geográfica. Se, por um lado, permite-nos captar pistas de investigação, a partir da ficcionalização da realidade, por outro, abre perspectivas hipotéticas, que ajudam a/o leitor/a a desenvolver uma perspectiva crítica dialética, colocando em questão vários caminhos de análise.

São seis os trabalhos aqui apresentados. No âmbito do cinema, Sérgio Dias Branco traz-nos “Places of Hope: A Cinematic and Theological Exploration”. O artigo tem sua reflexão associada aos filmes “Fogo no Mar” (*Fuocoammare*, 2016) e “Luz Silenciosa” (*Stellet Licht*, 2007), filmes com fortes referências religiosas, que permitem ao autor o debate da teologia cristã. Esse artigo considera a representação da virtude teológica da esperança no cinema contemporâneo e possui as seguintes questões orientadoras: que ligações existem entre uma virtude e um lugar? Mais especificamente, que ligações explora o cinema entre a virtude da esperança e os lugares ou espaços?

A proposta de Pedro Tabarkiewicz de Lima e Michele Lindner dá à estampa o artigo “Paisagem no cinema: uma forma de expressar Geografia”, em que propõe-se uma análise relacionada com a geografia dos sentidos e percepções, numa lógica de compreensão da paisagem fílmica como uma preservação de um recorte histórico importante para o entendimento temporal de determinada paisagem. Pretende mostrar que o cinema e a Geografia Cultural estão interligados na representação da paisagem e a própria intersecção das áreas tende a contribuir com a capacidade de estudar a paisagem e moldá-la artisticamente, permitindo a compreensão de recortes geográficos através do cinema.

O artigo “O cinema, o fílmico e o cinemático: reflexões e possibilidades para a Geografia”, da autoria de Karina Eugenia Fioravante, procura refletir acerca das possibilidades de investigação que envolvem os três campos em causa. Revela uma tentativa de diferenciação entre os termos “Geografia do Cinema”, “Geografia Fílmica” e “Geografia Cinemática”, apontando especificidades que devem ser levadas em consideração na criação de problemáticas de âmbito geográfico. Foca-se, ainda, na discussão de ca-

minhos temáticos que já foram desenvolvidos pelos pesquisadores e que devem ser aprofundados.

Ainda no cinema, Aline Almira Morbach e Maruana Kássia Tischer Seraglio trazem-nos “O feminismo na sociedade contemporânea pelas lentes do filme *Eu não sou um homem fácil*”, dirigido por Eleonore Pourriat. Essa obra, de crítica ao machismo intrínseco, cumpre o seu objetivo central de mostrar a perspectiva feminista sobre a dominação sexista da sociedade. O filme trata de questões como: papéis do homem e da mulher na sociedade; desigualdade no ambiente profissional; objetivação do corpo feminino; supremacia masculina na família e na sociedade – entre outros. Tendo como base a casuística das mulheres francesas de classe média na atualidade, discute-se como elas lidam com questões relacionadas com a objetificação do corpo feminino, a subestimação no ambiente profissional, além do preconceito e da desigualdade de oportunidades.

No campo da literatura, são dois os trabalhos apresentados. O primeiro intitula-se “O conceito dardeliano de *geograficidade* representado na literatura brasileira contemporânea”, da autoria de Marcos Alberto Torres e André Gustavo Nunes. O trabalho é baseado nas teorizações de Ernst Cassirer (1874-1945) referente à sua filosofia das formas simbólicas (Cassirer, 1923) e nos conceitos fundamentais de Éric Dardel sobre a dimensão espacial da realidade e de *geograficidade* (Dardel, 1952). A partir desse quadro teórico, são evidenciadas três análises distintas de diferentes obras literárias brasileiras atuais, sob o ponto de vista das representações das relações estabelecidas entre os seres humanos e a natureza, trazendo fragmentos extraídos das obras de referência e identificando os possíveis tipos de *geograficidades* nelas constantes.

O segundo, da autoria de Yuri Potrich Zanatta, Vinícios Nalin e Nayla Ingrid Ramos Martins, tem como título “Memórias e paisagens olfativas em *O Perfume – a história de um assassino*, de Patrick Süskind” e discute o papel dos sentidos na vivência do mundo e a capacidade de interpretação e comunicação das experiências sensoriais. Essa ideia diz respeito à presença dos odores na literatura e de como isso contribui para a construção de paisagens olfativas e imagens mentais. Para isso, são analisados excertos do romance referido, em que o autor da obra utiliza descrições olfativas para compor cenários e imagens mentais, com orientação teórica alicerçada no conceito de paisagem e no potencial do olfato como elemento de ativação da memória.

Como coordenadores deste dossiê temático, esperamos que os trabalhos apresentados abram portas a novas discussões e debates interdisciplinares, em que as artes estejam cada vez mais presentes na investigação geográfica contemporânea.

Éverton Moraes Kozenieski (UFFS)

Fernando Rossetto Gallego Campos (IFSC e UFFS)

Fátima Velez de Castro (Universidade de Coimbra, CEIS20 e RISCOS)

PLACES OF HOPE: A CINEMATIC AND THEOLOGICAL EXPLORATION

Sérgio Dias Branco¹

Abstract: Christian theology distinguishes between cardinal virtues and theological virtues. Hope (*spes*) is one of the three theological virtues, along with faith (*fidei*) and love (*caritas*). Contrary to cardinal virtues, theological virtues are not humanly acquired, but divinely infused. This article considers the representation of the theological virtue of hope in contemporary cinema. It argues that the theological virtue of hope is represented in film through its placement in the daily existence of film characters. This is a way for hope to become a virtue that allows human life to partake in divine life. Yet this raises a generic question: what links exist between a virtue and a place? More specifically: what connections does cinema explore between the virtue of hope and places or spaces? I develop this reflection through the analysis of two films with significant differences: *Silent Light* (*Stellet Licht*, 2007), directed by Mexican Carlos Reygadas, with strong religious references, and the more secular *Fire at Sea* (*Fuocoammare*, 2016), directed by Italian Gianfranco Rosi.

Keywords: Christian theology; hope; place; theological virtues.

1 INTRODUCTION

Christian theology distinguishes between cardinal virtues and theological virtues. Cardinal virtues, as the adjective indicates, are main or fundamental virtues. No wonder, therefore, that Christianity does not claim to have discovered or articulated them. We already find them in the form of values, for example, in Plato's *Republic* (1993): prudence (*prudentia*), justice (*justitia*), fortitude (*fortitudo*), and temperance (*temperantia*). The so-called Church Fathers like Ambrose, Jerome, Augustine, and Gregory developed these virtues from a Christian perspective. However, theological virtues are distinct from cardinal virtues. They are not humanly acquired, but divinely infused. As Thomas Aquinas writes in his *Summa Theologica*: "These virtues are called Divine, not as though God were virtuous by reason of them, but because of them God makes us virtuous, and directs us to Himself" (2017, I-II, Q62, A1). Hope (*spes*) is one of the three theological virtues, along with faith (*fidei*) and love (*caritas*).

The three theological virtues are so called because they have God as the origin, motive, and object. Still, some aspects of God are ultimately unknowable as apophatic or negative theology has expressed time and again. Rowan Williams argues that negative theology and artistic creativity are similar (2021, sec. 5). The negative way unsettles human desires that limit the imagined possibilities of the world. Artistic creativity

¹ Professor Associado em *Film Studies* na Universidade de Coimbra. Pesquisador no CEIS20 - Centre for Interdisciplinary Studies. e-mail: sdiasbranco@fl.uc.pt.

unsettles what a community imagines to be the limits of human sense perception. For Williams, both open human beings to imaginative and abundant possibilities before and beyond one's self and the world. In considering theological virtues, divine unknowability and the wealth of imagination disclosed by negative theology and artistic creativity call attention to what separates these virtues from a supposed science of morality — because their vividness is combined with their inscrutable nature. Virtues understood in this way are distinguishable from moral actions, insofar as they underlie and encourage such actions but are not detachable from them. Without actions and without places where these actions unfold, virtues cannot be put *on the scene* within human existence. This connection with *mise-en-scène* suggests the study of how contemporary cinema has engaged with theological virtues as a thematic and figurative element within the internal dynamics of what a film projects and sets in motion.

Paul's commentary on the theological virtues in First Corinthians 13:11-13 provides a strong foundation for their importance in Christian theology. In this New Testament letter, Paul insists that these virtues persist without fading or being lost, but also that one of them is greater than the other two: love, *agape*. He writes: "So faith, hope, and love abide, these three; and the greatest of these is love." (First Corinthians 13:13). These three virtues "are not exemplar but exemplar virtues" (Aquinas, 2017, I-II, Q62, A1). An *exemplar* virtue means that it is a form that imitates and participates in the divine model. In this sense, the theological virtues are participations in divine life. In light of Christian tradition: faith means being faithful to God; hope means being hopeful in God; love means being with God.

This article considers the representation of the theological virtue of hope in contemporary cinema. This research is framed within the area of theological aesthetics. Definitions of this field abound, but a simple and encompassing way to characterise it is to say that theological aesthetics considers "God, religion, and theology in relation to sensible knowledge (sensation, imagination, and feeling), the beautiful, and the arts" (Viladesau, 1999, p. 11). This definition mobilises different meanings of aesthetics as possibilities when studying particular objects such as films. Beauty is here understood as having a transcendental nature, but also an earthly presence, since God may be understood as beauty (Wojtyła, 2021). Sensible knowledge and its role in cinematic art calls attention to the ability of cinema to express lived moments in the form of impressions, imaginings, and feelings of characters and those elicited by the film itself.

Within this framework, I argue that the theological virtue of hope is represented in film through its placement in the daily existence of film characters. This is a way for hope to become a virtue that allows human life to partake in divine life. Yet this raises a generic question: what links exist between a virtue and a place? More specifically: what connections does cinema explore between the virtue of hope and places or spaces? I will develop this reflection through the analysis of two films with significant differences: *Silent Light* (*Stellet Licht*, 2007), directed by Mexican Carlos Reygadas, and *Fire at Sea* (*Fuocoammare*, 2016), directed by Italian Gianfranco Rosi. These works tackle hope without excluding the temptation of despair. I discuss hope as a theological virtue within and outside the religious sphere, questioning the ease, or the appropriateness, of doing so concerning the first film and the difficulty, or the inadequacy, of

doing so about the second film. *Silent Light* has strong religious references and narrates the ramifications of adultery in a Christian Mennonite community in Chihuahua, Mexico. *Fire at Sea* can be classified as secular and records and recreates life on the island of Lampedusa, where many refugees have been arriving barely alive or dead by sea. These films can be examined in multiple ways. My focus is on how these works associate hope as a theological virtue with places and their experience.

2 PLACE AND HOPE

Michel de Certeau distinguishes between place and space. A place “is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence” (Certeau, 1984, p. 117). In contrast, a space “[...] exists when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements” (Certeau, 1984, p. 117). He writes that, “in short, *space is a practiced place*” (Certeau, 1984, p. 117). The street geometrically defined by urban planning is a place that is transformed into space as a practiced place by the transit of cars and pedestrians or any public event. Practiced placing is a fundamental element of *mise-en-scène* in film directing and style, which allows objects and subjects to be placed relative to the camera and framed by it. Finally, the French thinker adds the following about the articulation of these two concepts with the notion of narrative:

In our examination of the daily practices that articulate that experience, the opposition between “place” and “space” will rather refer to two sorts of determinations in stories: the first, a determination through objects that are ultimately reducible to the *being-there* of something dead, the law of a “place” (from the pebble to the cadaver, an inert body always seems, in the West, to found a place and give it the appearance of a tomb); the second, a determination through operations which, when they attributed to a stone, tree, or human being, specify “spaces” by the actions of historical *subjects* (a movement always seems to condition the production of a space and to associate it with a history) (Certeau, 1984, p. 118).

Hope can be defined as desiring God and foreseeing union with God. Thomas Aquinas writes that “the virtue of hope is necessary for the perfection of Christian living” (1993, p. 334). More than that, beyond faith, “hope is also necessary for salvation” (Aquinas, 1993, p. 337). Terry Eagleton calls attention to the fact that Augustine and Aquinas count hope as a virtue, not a mere feeling. He writes: “To call it a virtue is to claim among other things that it is conducive to human happiness [...]. we should be hopeful because it belongs to our self-fulfillment to be so” (Eagleton, 2015, p. 58). Influenced by Karl Rahner’s (see 1973, p. 235-289) understanding of hope as a radical abandonment of the self, Eagleton writes that “[i]n this sense, too, hope resembles faith, and like faith poses a challenge to the ethic of self-possession. It allows one to enter upon the incalculable, as the familiar yields to the unknown” (2015, p. 68).

In order to systematise the analysis of the relation between places, spaces, and storytelling in both films, I draw on Thomas Aquinas's narrative account of hope and its causal structure. He is interested in understanding the causal connections around hope, therefore providing an account that is structured as a kind of narrative. In the discussion of whether hope is a cause of love, Aquinas argues that this virtue has to do with two things:

For it regards as its object, the good which one hopes for. But since the good we hope for is something difficult but possible to obtain; and since it happens sometimes that what is difficult becomes possible to us, not through ourselves but through others; hence it is that hope regards also that by which something becomes possible to us (2017, I-II, Q40, A7).

It will be according to these two lines of thought that I will organize the analysis of the two films. First, hope as the pacifying good that is sought. Secondly, hope as that by which the good is obtained, in particular, how merciful human acts reflect God's mercy and compassion. Dominic Doyle claims that Aquinas does not exhaust everything that can be said about hope as a theological virtue and that what he provides is an ordered and clear map (2012, p. 23; cf. 2011). To get to the mystical experience of journeying through what the Thomistic map depicts, Doyle turns to John of the Cross (2012, p. 24-29). He is particularly interested in how "John's focus on memory calls attention to the concrete, particular experience of the individual over time" (Doyle, 2012, p. 27). This is a useful reminder to frame the following readings of the two films from the perspective of hope and place, since cinema is built on memory and provides examples of characters living concrete, particular experiences over time.

3 PACIFYING HOPE

On 8 July 2013, Pope Francis was in Lampedusa and presided over a Mass for the victims of the wrecks. This is how his homily began:

Immigrants dying at sea, in boats which were vehicles of hope and became vehicles of death. That is how the headlines put it. When I first heard of this tragedy a few weeks ago, and realized that it happens all too frequently, it has constantly come back to me like a painful thorn in my heart (Francis, 2013, par. 1).

The first response articulated by Francis is a strong painful emotion. This gesture is linked to the rest of the text, which is structured as a commentary on the two questions that God addresses to humanity in the book of Genesis. At first, to the disoriented humanity, personified by Adam to whom God asks "Where are you?" (Holy Bible, 2004, Gn 3, 9). Later, to the guilty humanity, personified by Cain to whom God asks "Where is your brother Abel?" (Holy Bible, 2004, Gn 4, 9). Since these questions are put in the infancy of humanity, at a moment when humanity has become aware of itself, of its freedom and its responsibility, they can be put at any time in human history. To these two questions, Francis (2013, par. 8) adds a third that refers to the acknowledgment of the death of many who tried to reach Lampedusa: "Has any one of us grieved for the death of these brothers and sisters? Has any one of us wept for these persons who were on the boat? For the young mothers carrying their babies? For these men who were

looking for a means of supporting their families?” His point is that unlearning, rejecting, and forgetting the experience of crying, suffering from the suffering of others, is a way of globalizing indifference. This indifference is shocking, particularly in people who “make social and economic decisions which open the door to tragic situations like this” (Francis, 2013, par. 8). Let us see how this relates to two scenes from the films.

The refugees that *Fire at Sea* portrays more attentively fled from Nigeria in Africa. The places they go through have a quasi-clinical function for receiving and processing forced migrants. In each of these places, they use the area that has been strictly assigned to them, but there are times when they have the opportunity to turn these impersonal places into personal spaces, for example, when they play football or when they pray. Beyond this experience of isolation that the film has to offer, it also shows the need to transcend it through actions associated with hope. I am thinking, in particular, of the moving narration of their long and arduous journey to Lampedusa. It is through their voice that other places at war, such as Libya, are evoked so that the apparent despair that remains in the present situation can be rethought, revised, or re-read. One of them, tells their story with a rhythm akin to a spoken word poem, while some of his fellow refugees provide the background choir. This is a collective narration of an arduous and long trip produced by many voices that is worth quoting in full, preserving its bouncy rhythm:

This is my testimony.
We could no longer stay in Nigeria.
Many were dying, most were bombed.
We were bombed,
and we flee from Nigeria,
we ran to the desert,
we went Sahara Desert and many died.
In Sahara Desert many were dying.
Raping and killing many people
and we could not stay.
We flee to Libya.
And Libya was a city of ISIS
and Libya was a place not to stay.
We cried on our knees,
“What shall we do?”
The mountains could not hide us,
the people could not hide us
and we ran to the sea.
On the journey on the sea,
too many passengers died.
They got lost in the sea.
A boat was carrying 90 passengers.
Only 30 were rescued
and the rest died.
Today we are alive.

The sea is not a place to pass by.
 The sea is not a road.
 Oh, but today we are alive.
 It is risky in life
 not to take a risk,
 because life itself is a risk.
 We stayed for many weeks
 in Sahara Desert.
 Many were dying with hunger,
 many were drinking their piss.
 All, to survive,
 we drank our piss to survive
 because that was the journey of life.
 We stayed in the desert,
 the water finished.
 We began to drink our piss.
 We said, "God,
 don't let us die in the desert."
 And we got to Libya
 and Libyans would not pity us.
 They would not save us
 because we are Africans.
 And they locked us in their prisons.
 Many went to prison for one year.
 Many went to prison for six years,
 many died in the prison.
 Libya prison was very terrible.
 No food in the prison.
 Every day beating, no water
 and many of us escape.
 And today we are here, God rescue us.
 Without risk we enter the sea.
 If we cannot die in Libyan prison,
 we cannot die in the sea.
 And we went to sea and did not die.

As a docudrama, the film parallels the storyline of the refugees with another one that focuses on a set of island inhabitants. The local doctor who has repeatedly treated refugees or the news heard through the radio insularity are some of the few points of actual contact between the two storylines. Insularity, the dominant theme of the film, also defines the relationship between its parts almost entirely, since they rarely come together. The two storylines often intersect at this thematic level. Samuele, the kid who appears in the opening scene as he wanders the vast landscape, is a fisherman's nephew who gets seasick. The community has been built and sustains itself from a

strong relationship with the sea and with what the sea offers to it. It is a deeply rooted geographical and material issue. This means that there is no idyllic view of the sea or nature on the part of Lampedusa's inhabitants. They know that the sea offers them nourishment, but it also brings them dangers. Their everyday lives are hard because of the harsh conditions of living on an isolated place, an island, battered by the natural elements. They are therefore able to recognise the difficulties that refugees have faced and continue to face as well as to feel compassion for them.

We find a comparable appeasing movement from distress to hope in *Silent Light*. In the sex scene between Johan (Cornelio Wall) and his lover Marianne (Maria Pankratz), crying plays a fundamental role, as it also plays in the final scene that I will analyse later. Here the scope of place is defined by two aspects. The first aspect is detachment and proximity — or better yet unknowingness and intimacy — and the way it goes from one to the other and vice versa, disarranging boundaries that never completely fade. The second aspect is closure — more precisely, spatial closing — when Johan closes the curtain and tries to separate them from the world, making a remote nook for them. Yet it is not that simple. Marianne cries during the sexual encounter because she is deeply sad and thinking about his wife, Esther (Miriam Toews). As he lies over her, their bodies almost become a single body, one atop the other, one extending beyond the other, and, at the same time, she feels his weight over her. Johan says he feels her heart. For her part, Marianne says this was the last time between them and that peace is stronger than love. “Poor Esther”, she concludes before getting up. The scene makes it clear that Marianne is not at peace with herself, even though Esther knows about the affair, probably because she knows that Esther knows and suffers because of it. The good she hopes to obtain is the peace of which she speaks to Johan, a hope that is the fruit of her compassion for his betrayed wife.

How to reconcile Marianne's loving, compassionate concern about Esther with the passion that binds her to Johan is the film's big question. In Biblical texts, compassion is the common suffering that forms a community of feelings. We find a parallel in the episode of the death and resurrection of Lazarus as told in the Gospel of John. Mary, the sister of Martha, and a group of Jews who are crying approach Jesus and “he was greatly disturbed in spirit and deeply moved” (Holy Bible, 2004, Jo 11:33) and later “began to weep” (Holy Bible, 2004, Jo 11:35). Through her crying, which anticipates Esther's torrential weeping before her death when heavy rain pours from the sky, Marianne participates spiritually in Esther's misfortune and looks at her with the tenderness owed to a sufferer. As in *Fire at Sea*, hope appears in *Silent Light* as the pacifying good to be obtained. The difference is that, even though there are characters like the doctor in *Fire at Sea* who want this good for the refugees, most of the characters want it for themselves. In *Silent Light*, however, Marianne compassionately desires it for Esther, which at the same time would have a peaceful effect on herself.

4 MERCIFUL HOPE

The scene of the resurrection in *Silent Light* brings to mind the famous return to life of Inger, mother and wife, at the end of *Ordet* (1955), directed by Danish director

Carl Theodor Dreyer. Yet there are notorious differences in dramatic context. In the Mexican film, Esther's death, literally heartbroken, is a clear consequence of her husband's adultery. It should be noted that in the previously analysed scene of the film, there is a deciduous leaf that falls on the bed. In the last scene of the film, there is also an outer element that penetrates the chamber where Esther's body lies during the wake in an open casket, but then comes out of the room again: a butterfly, a living being, not a dead plant organ such as a deciduous leaf. *Silent Light* closes as it opens, but in reverse, from the trees to the sky. It ends with a splendid image of a vast natural landscape, with a similar shot with which it begins. The connection between nature and human drama is thus established from the beginning and restated in the end. The natural is the place where the supernatural erupts.

The supernatural in Christianity has a precise meaning related to the notion of grace, the divine overflow of the love of God the Father toward the Son, Jesus Christ. This love flows to humankind most clearly through Jesus and his selfless giving in love to enable people to enter into a loving relationship with God as enabled by the Holy Spirit. As the Dominican Herbert McCabe wrote: "We do share in the divine nature, we do behave like God, but not by nature. We can do what God does, but in God it is natural, in us it is not — we call it supernatural" (2007, p. 21). This means that "our divinity must always come as a surprise" (McCabe, 2007, p. 21). This is because divinity in humans is not inherent, not really ours, strictly speaking, but a free gift offered by God as grace.

All the drama in *Silent Light* involves a strong physical dimension that expresses the convulsions of the spirit. That is why the sex scene between Johan and Marianne visually highlights the skin, the touch, the heart, the sweat, and the crying. In the resurrection scene, Esther seems to shed a tear after she has just received a kiss on the mouth from Marianne, and next opens her mouth, then her eyes, returning to life. The tear may have been transferred from Marianne to Esther and the kiss looks more as if Marianne is blowing air into Esther's mouth and returning her breath. The resuscitating kiss and breath evoke the book of Genesis, where it is said that God formed man "from the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and the man became a living being" (Holy Bible, 2004, Gn 2:7). The tear is accompanied by Esther's eyes becoming wet after she opens them. In various Biblical texts, tears are shed, for example, out of concern with sinners (Holy Bible, 2004, Is 22:4) and due to disappointment and grief (Holy Bible, 2004, Sal 80:5; Holy Bible, 2004, Job 30:31). Luke recounts that Peter "went out and wept bitterly" (Holy Bible, 2004, Luke 22:62) for denying the Lord. Jesus weeps over Jerusalem as he comes near the city, as told in Luke 19:41 (Holy Bible, 2004). Jesus responds to what he sees as a present tragedy, but he is the only one crying; we could say that he is the only one who could cry in that instance. Both this passage and the previous one from John mentioned in the previous section show him as fully divine and fully human with different emphases. The story of Lazarus reveals that his compassion goes hand in hand with being close to those in need, which exposes him to suffer together, to feel compassion, and brings him to tears. All this is to say that a tearful hope is a joyful hope, which does not mean that living hope must involve tears. In a community of tears, perhaps shared crying, even when it is not simultaneous, mixes tears as it unites lives when bodies and souls

contact. Marianne's hope is that Johan becomes well, and stops being tormented and confused. She, who leaves the scene as if she has already fulfilled her role and no longer belongs in this place, is the decisive vehicle of hope as virtue. Not on account of resurrecting Esther, but because she approaches her with the same compassion that she already had expressed in words, forgetting about herself and her passion for Johan. This is what is truly supernatural. Marianne is so hopeful in God that her mercy is divine in nature and re-creates the world. Maybe that is why a man sets the clock in the house as if time had begun to be counted again.

In his encyclical letter on Christian hope, Pope Benedict XVI distinguishes between three settings for leaning and practising hope (2007, p. 32-48). Prayer is the first setting that responds to the need to be listened to — just like Samuele needs someone to listen to him in *Fire at Sea*. In this sense, prayer is “a school of hope” (Benedict XVI, 2007, p. 32-34). Action and suffering are combined in the second setting — especially acting and suffering with the other, for the other, as seen in the path of Marianne facing Esther in *Silent Light*. From this perspective, action and suffering allow human beings to learn hope. Finally, judgment, as related to responsibility, is the third setting — that can be connected with the ending of *Silent Light*. In this regard, judgement is a setting for learning and practising hope. Hope appears in these films as a figure of openness. Something that may seem final at a certain moment for human beings, but they know it is not yet the end. In the Christian perspective, God can only be thought of as the foundation of hope because it appeared with a human face through the Incarnation in Jesus Christ. Therefore, hope is placed in human existence with a focus on the human face and the way it expresses and reveals closeness to God's mercy (see Benedict XVI, 2007, p. 31).

There is a sequence in *Fire at Sea* sequence that begins with a diver looking for sea urchins in the deep dark waters. The coast guard makes a similar search for the refugee boats, namely using helicopters as seen afterwards before a long rescue scene. Searching is a recurrent act in the film. Samuele searches for help from several people and in various contexts throughout the film. He needs to correct a sight problem, amblyopia, also known as lazy eye. He wants to know other languages. The abilities to see and to communicate are at the heart of interpersonal relationships. Moreover, Samuele necessitates his uncle to teach him how to be a sailor because he is aware that everyone in Lampedusa knows how to sail a boat. He also asks the doctor to explain to him very patiently that he does not have health problems, and that his anxiety is a product of hypochondria. In *Fire at Sea*, this child has the opportunity to learn hope through other people. In *Silent Light*, Marianne gives the chance to understand hope as a means of obtaining the good of mercy.

5 CONCLUSION

As they explore hope as divinely peaceful and merciful, in a more secular or religious way, both films recall the inseparability between worldly hope and transcendent hope that Karl Rahner points out:

Only in the realization of intramundane hope can man realize his hope in the

absolute future in genuine freedom. And only if he aspires in this theological hope to the intramundane goals of his history, continually to be seized on creatively in hope, does he gain the right attitude to his desired intramundane goals and tasks (1984, p. 271).

More than connecting worldly (or “intramundane”) hope and transcendent (or God-directed) hope successively, Rahner posits that the theological connection between these kinds of hope is more dynamic and creative. In human existence, worldliness and transcendence are in tandem and tension, which means that the settings or places of hope have a fundamental significance. *Fire at Sea* and *Silent Light* use cinematic elements and structures to amply demonstrate aspects of the dynamics of hope related to peace and mercy by placing that virtue in densely detailed situations that the characters go through. Theologically, these films substantiate that virtues are habits, that is, ways of inhabiting the world. The Latin root of the word *habitus* refers simultaneously to the state of the body, its movements, and to a way of being — we may say, a way of being that is realised in a way of acting.

REFERENCES

AQUINAS, Thomas. **Light of Faith: The Compendium of Theology**. Translated by Cyril Vollert, SJ. Manchester: Sophia Institute Press, 1993.

AQUINAS, Thomas. *Summa Theologiae*. 2nd and rev. ed. Translated by Fathers of the English Dominican Province. **New Advent**, El Cajon, CA, 2017. Available at: <http://www.newadvent.org/summa/2062.htm>. Accessed on: 03/09/2024.

BENEDICT XVI [*Joseph Ratzinger*]. **Encyclical letter *Spe Salvi (on Christian hope)***. Vatican, 30 Nov. 2007. Available at: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/en/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20071130_spe-salvi.html. Accessed on: 03/09/2024.

CERTEAU, Michel de. **The Practice of Everyday Life**. Translated by Steven Rendall. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

DOYLE, Dominic. Changing Hopes: The Theological Virtue of Hope in Thomas Aquinas, John of the Cross, and Karl Rahner. **Irish Theological Quarterly**, Maynooth, v. 77, n. 1, p. 18-36, 2012.

DOYLE, Dominic. **The Promise of Christian Humanism: Thomas Aquinas on Hope**. New York: Herder and Herder, 2011.

EAGLETON, Terry. **Hope Without Optimism**. London: Yale University Press, 2015.

FRANCIS [*Jorge Mario Bergoglio*]. **Homily at Holy Mass in the Visit to Lampedu-**

sa. Vatican, 8 July 2013. Available at: http://w2.vatican.va/content/francesco/en/homilies/2013/documents/papa-francesco_20130708_omelia-lampedusa.html. Accessed on: 03/09/2024.

HOLY BIBLE: New Revised Standard Version, Catholic Edition. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.

MCCABE, Herbert. **Faith Within Reason**. London: Continuum, 2007.

PLATO. **Republic**. Trans. R. Waterfield. Oxford: Oxford University Press, 1993.

RAHNER, Karl. **Theological Investigations**. v. X: Writings of 1965-67. Translated by David Bourke. New York: Herder & Herder, 1973.

RAHNER, Karl. **Theological Investigations**. v. XVIII: God and Revelation. Translated by Edward Quinn. London: Darton, Longman & Todd, 1984.

SHELDRAKE, Philip. **Spaces for the Sacred: Place, Memory and Identity**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

VILADESAU, R. **Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art**. New York and Oxford: Oxford University Press, 1999.

WILLIAMS, Rowan. **Understanding and Misunderstanding “Negative Theology”**. Milwaukee: Marquette University Press, 2021.

WOJTYLA, K. **God Is Beauty: A Retreat on the Gospel and Art**. Downingtown: Tobi Press, 2021.

FILMOGRAPHY

FIRE AT SEA (FUOCOMMARE). Directed by Gianfranco Rosi. Distribution: Kino Lorber. France/Italy, 2016. 114 min.

ORDET. Directed by Carl Theodor Dreyer. Distribution: The Criterion Collection. Denmark, 1955. 126 min.

SILENT LIGHT (STELLET LICHT). Directed by Carlos Reygadas. Distribution: Palisades Tartan. France/Germany/Mexico/Netherlands, 2007. 145 min.

LUGARES DA ESPERANÇA: UMA EXPLORAÇÃO CINEMATOGRAFICA E TEOLÓGICA

Resumo: A teologia cristã distingue entre as as virtudes cardeais e as virtudes teológicas. A esperança (*spes*) é uma das três virtudes teológicas, junto com a fé (*fidei*) e o amor (*caritas*). Ao contrário das virtudes cardeais, as virtudes teológicas não são humanamente adquiridas, mas divinamente infundidas. Este artigo considera a representação da virtude teológica da esperança no cinema contemporâneo. Argumenta que a virtude teológica da esperança é representada no cinema através do modo como é colocada na existência quotidiana das personagens dos filmes. Esta é uma maneira da esperança se tornar uma virtude que permite à vida humana participar da vida divina. No entanto, isto levanta uma questão genérica: que ligações existem entre uma virtude e um lugar? Mais especificamente: que ligações explora o cinema entre a virtude da esperança e os lugares ou espaços? Desenvolvo esta reflexão através da análise de dois filmes com diferenças significativas: *Luz Silenciosa* (*Stellet Licht*, 2007), dirigido pelo mexicano Carlos Reygadas, com fortes referências religiosas, e o mais secular *Fogo no Mar* (*Fuocoammare*, 2016), dirigido pelo italiano Gianfranco Rosi.

Palavras-chave: Teologia cristã; esperança; lugar; virtudes teológicas.

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 filmica (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 filmica, 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 consequentemente 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 neorealismo 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 neorealismo italiano, é esta:

A Nouvelle Vague culmina em critérios estéticos propostos pelo neorealismo 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 neorealismo 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 neorealismo 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 Orangotangos* (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 Orangotangos*, 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 Orangotangos* (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**. Ensaios. 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, topofilia 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. **Caderno 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 Geographers**, 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. **Philosophy 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 Nouvelle Vague: una revisión histórica. **Historia y Comunicación Social**, Universidad Complutense 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 filmico, 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 filmico 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.

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 f iliação 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 udiene 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>Rumayns</i> Indústria cultural
Representações fílmicas	Paisagem Lugar	Pós-Modernismo Pós-Estruturalismo	Representações urbanas Relação personagem-ambiente Identities

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 filmico 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 filmicas. 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 locacionais 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 conseqüências 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 filmico 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 filmica; geografía cinemática; temáticas geográficas del cine y de las películas.

O FEMINISMO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA PELAS LENTES DO FILME *EU NÃO SOU UM HOMEM FÁCIL*

Aline Almira Morbach¹

Maruana Kássia Tischer Seraglio²

RESUMO: Dirigido por Eléonore Pourriat, o filme *Eu não sou um homem fácil* (2018) critica o machismo intrínseco à sociedade de forma divertida e leve, usando o gênero comédia, e cumprindo seu objetivo central de mostrar a perspectiva feminista sobre a dominação sexista da sociedade. Ao compreendermos que as representações audiovisuais contribuem para reflexões e investigações no campo das ciências humanas e, mais do que isso, que elas estão focadas em territórios simbólicos, expandindo compreensões e interpretações de mundo, temos como objetivo principal deste estudo analisar como as mulheres de classe média na sociedade contemporânea são retratadas no personagem Damien no filme *Eu não sou um homem fácil*. Damien é um estereótipo típico de um homem machista que, depois de bater a cabeça, acorda em uma sociedade em que homens e mulheres têm papéis invertidos. Para desenvolver esta análise, primeiramente foram realizadas discussões teóricas, das quais destacamos questões relacionadas à pós-modernidade e ao feminismo. Em seguida, as análises acontecem a partir das três cenas do filme que servem de *corpus* de análise. Também é abordada a importância do cinema como ferramenta educativa e possibilidades de uso de trechos do filme como recurso transdisciplinar. Concluiu-se, por meio das análises e a partir da perspectiva do filme, que as mulheres de classe média na sociedade contemporânea lidam com questões relacionadas à objetificação do corpo feminino, à subestimação no ambiente profissional, além do preconceito e da desigualdade.

Palavras-chave: feminismo; análise de filmes; *Eu não sou um homem fácil*.

1 INTRODUÇÃO

Desde a sua criação, as produções culturais e artísticas, como as artes, a literatura e o cinema, têm buscado abordar as relações sociais e colocá-las no centro das discussões como uma forma de reflexão sobre o funcionamento da sociedade no passado, no presente e no futuro. Muitas dessas discussões têm, inclusive, se concentrado nas desigualdades sociais na ânsia de romper com normas estabelecidas. Por essa razão, o humor às vezes é usado como uma ferramenta para alertar o público sobre essas questões.

Antes de adentrarmos nas especificidades desse estudo, precisamos observar a sociedade em que estamos inseridos. Conforme autores contemporâneos (Hall, 2015; Santos, 2012), vivemos na pós-modernidade e, por isso, muitas questões estão

1 Doutoranda em Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista Uniedu.

2 Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Bolsista Capes.

em debate. A preservação de valores e de costumes tradicionais, por exemplo, não abrange o conceito de pós-modernidade elaborado por Hall (2015), segundo o qual os modos de viver localizados pela ação da pós-modernidade livram os indivíduos de todos os tipos tradicionais de ordem social. Esse movimento de rompimento com a tradição é uma das características da pós-modernidade, pois, conforme Santos (2012), esse deslocamento rompe princípios, regras, valores, práticas e realidades, provocando o recuo da tradição, da religião e da moral, ditando novos valores mais livres, urbanos e atrelados ao progresso social.

Esses deslocamentos e rompimentos conduzem a novas organizações sociais que disputam direitos e representação, entre os quais podemos mencionar o feminismo. Não buscamos aprofundar os fundamentos e as raízes desse movimento com este artigo, até porque não conseguiríamos discutir todas as correntes e as características que compõem o grupo; mas o mencionamos pois, como o leitor observará, isso tem relação com a pesquisa desenvolvida.

Mas, afinal, por que estamos discutindo sobre pós-modernidade e produções artísticas e culturais? Entendemos que as representações audiovisuais contribuem para reflexões e investigações no campo das ciências humanas e, mais do que isso, elas estão focadas em territórios específicos, expandindo compreensões e interpretações de mundo. Destacamos que os territórios abordados neste artigo não correspondem ao modo tradicional, em sentido geográfico, uma vez que, apesar de o filme ser retratado no contexto francês, as dinâmicas podem ser aplicadas em diversos outros espaços. Logo, tratamos de territorialidades simbólicas definidas por significados compartilhados, práticas culturais e relações de poder. Portanto, o objetivo principal deste estudo é analisar como as mulheres de classe média na sociedade contemporânea (o filme analisado se passa em 2018) são retratadas no personagem de Damien no filme *Eu não sou um homem fácil* (2018).

Para contextualizar o leitor sobre a obra, o filme *Eu não sou um homem fácil*, dirigido por Eléonore Pourriat, critica o machismo intrínseco à sociedade de forma divertida e leve, sem deixar de cumprir seu objetivo central: ir contra princípios sexistas e aproveitando o gênero da comédia para distorcê-los. Resumidamente, a trama se desenvolve a partir da perspectiva do personagem principal, Damien. Esse cidadão francês é um estereótipo típico de um homem machista que, depois de bater a cabeça em uma placa enquanto caminhava pela rua, acorda em uma sociedade em que homens e mulheres têm papéis invertidos.

Assim, este estudo está organizado da seguinte forma: primeiro, discussões de natureza teórica na seção “breves apontamentos teóricos”; depois, em “procedimentos”, abordamos a proposta de análise e a sinopse do filme francês; em seguida, em “movimentos de análise”, apresentamos as três cenas que servem de *corpus* de análise; por fim, em “implicações pedagógicas”, tratamos da importância do cinema como ferramenta educativa, uma vez que defendemos o uso de produções literárias e suas representações audiovisuais como material de estudo e de ensino para um aprendizado crítico.

2 BREVES APONTAMENTOS TEÓRICOS

As sociedades são caracterizadas pela diferença e atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais, produzindo uma variedade de posições-sujeito, ou seja, identidades. Na pós-modernidade, buscam-se transformações, as quais acabam por libertar o indivíduo de seus suportes estáveis em tradições e em estruturas. Com isso, são assumidas diferentes visões e perspectivas sobre ideologias que compõem a sociedade, como sexo, gênero, poder, representação, entre outras, questões amplamente discutidas por Butler (1990, 1993).

Com relação a essas mudanças, Hall (2015) nos mostra que, desde o final do século XX, mudanças estruturais vêm transformando as sociedades, “deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (Hall, 2015, p. 9), caracterizando a pós-modernidade. Para Santos (2012), a pós-modernidade passeia por uma sociedade de sujeitos individualistas que são seduzidos pelo consumo, poder e prazer da compra de bens e de serviços. O homem pós-moderno flerta com o vazio, com a falta de sentido para a vida.

Compartilhamos do entendimento de Santos (2012), de que a redefinição de conceitos e de valores respinga na constituição das famílias, pois o foco da existência dos indivíduos não é mais a família, afinal “sai-se cedo de casa, casa-se tarde, descasa-se com facilidade e, sobretudo, reproduz-se pouco” (Santos, 2012, p. 93). De acordo com Vilhena (2004, p. 6-7),

O que observamos então é que a família, herdeira do individualismo, sente a refração em si mesma deste mesmo individualismo exacerbado, fazendo com que cada vez mais se façam ouvir os clamores, muitas vezes nostálgicos, pela volta dos valores tradicionais, pelo respeito aos mais velhos, pelo compromisso com o outro.

Foucault (1977) discorre que a modernidade influencia no corpo físico do sujeito moderno, mas também pode redefinir valores, conceitos e crenças, abalando estruturas tradicionais, promovendo novas visões e possibilidades sobre diversas situações. Apesar de investigar o sujeito moderno, muitas questões discutidas pelo autor se relacionam com a pós-modernidade, principalmente se olharmos para a desconstrução do sujeito moderno. Foucault (1977) desenvolve críticas à noção do sujeito unitário e coerente na modernidade, uma vez que o sujeito moderno não é fixo e autônomo, mas construído e moldado por relações de poder e discursos sociais. Seguindo essa ideia de (des)construções sociais e de ruptura com a tradição, Santos (2012) caracteriza a pós-modernidade como esse deslocamento que rompe princípios, regras, valores, práticas e realidades, que afasta a tradição, a religião e a moral, ditando novos valores ligados ao progresso social.

Nesse contexto, o feminismo surge como uma orientação teórica que inclui uma ampla gama de posições e de visões (McLaren, 2016). Toda teoria feminista começa com a opressão ou a subordinação da mulher, e visa libertar a mulher de sua subordinação. Segundo Hall (2015), o feminismo abriu para a contestação política novos cam-

pos da vida social, como família, sexualidade, trabalho doméstico, divisão doméstica do trabalho, cuidados com os filhos, entre outros, assim como questionou a noção de que homens e mulheres eram partes de uma mesma identidade, a humanidade.

De forma breve, apresentamos algumas orientações teóricas do feminismo, de acordo com McLaren (2016): (a) liberal, pois há foco na igualdade e considera-se que homens e mulheres possuam as mesmas capacidades racionais e, portanto, argumenta-se que ambos devem ser tratados com igualdade; (b) radical, com ênfase nas diferenças da mulher para o homem, isto é, admite-se que há diferenças biológicas significativas entre ambos e acredita-se que palavras e imagens são potenciais transmissores de valores sociais e culturais; (c) marxista, em que entende-se o capitalismo mais do que o sistema patriarcal como a causa fundamental da opressão da mulher; (d) socialista, em que se preocupa com questões de sexualidade e do corpo, mas percebe-se essas questões e o próprio patriarcado entrelaçadas às questões econômicas; (e) multicultural, que se refere à negligência de raça, de etnia e de cultura evidente em abordagens feministas anteriores; (f) global, que busca incluir questões de mulheres de todo o mundo e reconhece as realidades históricas e sociais do colonialismo e do imperialismo; e (g) pós-moderna, que levanta questões similares sobre a função normalista de um conceito de identidade singular (unificado) e sobre quem está incluído no escopo da teorização feminista (McLaren, 2016).

Santos (2013) comenta que o feminismo passou a questionar no marxismo o privilégio da ação, das práticas, das identidades e do poder de classe em detrimento de outras formas de construção da subjetividade social. A partir disso, consideram-se a importância e a especificidade da exploração do trabalho e da identidade feminina não apenas no espaço da produção capitalista, mas também no campo doméstico e na esfera pública em geral – isso se constitui na mais importante contribuição para a sociologia na década de 1980. Nesse sentido, o movimento feminista tem desempenhado um papel crucial na politização do espaço doméstico, ou seja, na revelação do autoritarismo em que se traduzem as relações que o constituem e na formulação das lutas apropriadas para democratizá-las. Além disso, em relação às questões envolvendo sexo e gênero, consultamos Butler (1993, p. 5) para esclarecer que,

Se gênero consiste nos significados sociais que o sexo assume, então o sexo não *acumula* significados sociais como propriedades aditivas, mas, ao contrário, é substituído pelos significados sociais que assume, o sexo é abandonado no curso desse pressuposto, e gênero emerge, não como um termo em uma relação contínua de oposição ao sexo, mas como o termo que absorve e desloca “sexo”, a marca de sua plena substancialização em gênero ou o que, de um ponto de vista materialista, poderia constituir uma dessubstanciação completa.

Encontramos em Butler (1993) a consideração de que o feminismo, na visão de muitos, é pontuado como algo circunscrito ao corpo da mulher e que esse sujeito/corpo feminino contém em si várias construções sociais, como se o sexo fosse em si mesmo gênero. Isso é representado pelo filme em análise, no qual a sociedade contemporânea é retratada como atribuindo papéis específicos ao homem e à mulher, como

se o sexo definisse o gênero do indivíduo e esse gênero definisse sua função e poder como indivíduo dentro de um coletivo.

3 PROCEDIMENTOS

Para atendermos ao objetivo proposto neste estudo, adotamos como *corpus* de análise o recorte de três trechos do filme *Eu não sou um homem fácil*. As cenas foram selecionadas pelas pesquisadoras após observação de todo o filme, de modo a contribuir nas discussões pertinentes sobre o tema. Desse modo, esta pesquisa se enquadra como qualitativa e utilizamos como aporte metodológico a Análise de Discurso (AD) com relação à concepção de discurso. Propomos pensar as cenas na condição de discursos, no sentido utilizado por Maingueneau (2015, p. 36), pois “as pessoas produzem textos para fazer passar uma mensagem, para exprimir ideias e crenças, para explicar algo, para levar outras pessoas a fazer certas coisas ou a pensar de certa maneira, e assim por diante”. O sentido se constrói dentro das fronteiras do discurso, mas mobilizando elementos exteriores.

Além disso, como estamos lidando com um filme, estamos entrando no universo cinematográfico e, portanto, “o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão cultural é o poder excepcional que advém do fato de que sua linguagem funciona a partir da produção fotográfica da realidade” (Martin, 2005, p. 24). Por isso, o filme traz representações buscando espelhar situações cotidianas, o que possibilita que o espectador sinta uma espécie de identificação com os personagens.

Dentro da AD, entendemos que o *corpus* de análise (em nosso caso, as cenas do filme) não é produzido somente pelo sujeito, mas tem correlação com a sua posição sócio-histórica. Para Foucault (2017), devemos perguntar como determinado enunciado apareceu e não outro, logo, é preciso descobrir o não dito dentro desse discurso. Isto é, trata-se

[...] de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação, de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados, a que pode estar ligado, demonstrar que outras formas de enunciação excluem (Foucault, 2017, p. 34).

Com base nisso, observamos que o filme é atravessado por questões sociais e históricas que devem ser levadas em consideração durante as análises. No entendimento de Maingueneau (2015), uma questão importante dentro da AD é que a análise ocorre a partir de unidades tópicas. Essas unidades tópicas que se impõem no decorrer do discurso constituem a formação discursiva (FD). Para Foucault (2017, p. 142, grifos do autor), “a formação discursiva é o sistema enunciativo geral ao qual obedece um grupo de *performances* verbais. [...] Um enunciado pertence a uma formação discursiva como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo”. Assim, a FD não é formada por um conjunto particular de vocabulário dentro do *corpus*, mas sim o modo ou a posição ideológica que essa escolha de vocabulário indica, ou seja, que efeitos de sentido essa escolha de vocabulário provoca. Conforme

Orlandi (2015, p. 40), “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam”. Além disso, a autora também afirma que as FDs determinam o que pode e deve ser dito, constituindo os sentidos do discurso. Logo, ao examinarmos os *corpora* de análise, emergiram FDs, possibilitando a compreensão da intenção do filme na transmissão da imagem de mulher e de homem.

Com relação à obra, dirigida por Eléonore Pourriat, *Eu não sou um homem fácil* foi lançada na plataforma *Netflix* em abril de 2018. A trama é desenvolvida a partir da perspectiva do personagem principal, o francês Damien. Esse homem é um estereótipo de um homem machista, sendo um conquistador que objetifica as mulheres e defende a supremacia do sexo masculino. No entanto, o *plot twist* no filme acontece quando ele bate a cabeça e “acorda” em um mundo “invertido”, no qual homens e mulheres desempenham papéis inversos, na perspectiva da sociedade contemporânea. A vida do protagonista, no entanto, não mudou, ele continua solteiro, com emprego e amigos. Além disso, suas ideias e opiniões também não mudaram (pelo menos no início da história), ou seja, é como se ele representasse o homem moderno perdido em meio ao empoderamento feminino. O mundo inteiro que ele conhecia chegou a uma inversão: seu melhor amigo é um “dono de casa”, enquanto sua chefe usa terno; o corpo masculino é tratado de forma muito sexualizada, enquanto o corpo feminino é coberto por calças e camisas; a depilação torna-se um padrão masculino e os homens são o sexo frágil, enquanto as mulheres são o sexo forte, escolhido pela natureza como capaz de gerar novas vidas. Em determinado momento, Damien conhece Alexandra (por quem ele estava interessado antes da inversão de papéis) que agora é uma versão feminina dele, já que ela trata os homens como meios de atender às suas necessidades. Damien começa a perceber as consequências de “ser homem” nessa sociedade e o filme se desenvolve nessa perspectiva.

4 MOVIMENTOS DE ANÁLISE

Bordwell e Thompson (2008, p. 60) afirmam que o significado “é importante para nossa experiência de obras de arte”. Mesmo sendo o significado sujeito a diferentes interpretações, os autores apontam que existem quatro tipos principais de significado: (1) referencial, que é muito concreto e composto por elementos que carregam significado próprio, como eventos, coisas e lugares; (2) explícito, que normalmente é definido pelo contexto e considera toda a forma do filme; (3) implícito, sugerido ou implícito pelo filme e que advém das interpretações do espectador; e (4) sintomático, geralmente abstrato e geral, situando o filme em uma tendência ou modo de pensar. Portanto, as interpretações, as análises, as discussões e, conseqüentemente, os resultados são produtos diretos dos significados que emanam e que significam no sujeito que os interpreta, estando abertos a outras possibilidades. Desse modo, esclarecemos ao leitor que as análises apresentadas são fruto da interpretação das autoras com base em suas leituras.

Para iniciarmos a análise das três cenas selecionadas do filme, é necessário contextualizá-las. Na primeira cena, depois que Damien percebe como a “sociedade in-

vertida” funciona, ele passa a se adaptar a ela. Ele faz isso, por exemplo, depilando os pelos e usando roupas que evidenciam seu corpo. Na figura 1, observamos, em um plano conjunto/geral, o personagem principal saindo de seu apartamento e “entrando” nesse novo mundo para trabalhar. É interessante notar como essa passagem pela porta do condomínio ilustra esse ingresso na sociedade após ele realizar alterações em seu corpo, vestimenta e atitude para ser “aceito”, isto é, passou a seguir as normativas impostas sobre seu corpo.

Figura 1 – Damien “adaptado” aos modelos atuais



Fonte: *Eu não sou um homem fácil* (2018).

O personagem é contratado para exercer uma profissão considerada feminina: ser secretário de uma grande empresária. Assim, ele usa roupas curtas que expõem seu corpo (considerado o padrão feminino em nossa sociedade). Primeiro, observamos que o corpo de Damien não apresenta mais pelos. O doloroso processo de eliminá-los é retratado em cenas anteriores, nas quais o filme busca relacionar o sofrimento feminino à necessidade de ser atraente para o sexo oposto. O rosto do personagem também aparece sem pelos, liso e com maquiagem. Em oposição aos *shorts* apertados que mostram as pernas (roupas consideradas femininas no filme), para transmitir um ar de seriedade (afinal, “não sou um homem fácil”), o novo funcionário usa um blazer.

Butler (1990) aponta que a representação, em função da linguagem, revela ou distorce a imagem, tida como verdadeira, do feminino. Considerando a perspectiva de que as mulheres, como sujeitos de sua categoria, manifestam a existência de uma determinada identidade, observamos que o filme retrata essa questão quando Damien passa por mudanças em suas vestimentas e corpo na busca de atender as representações do que é feminino na perspectiva da sociedade contemporânea.

A cena da figura 1 é composta em um plano geral e em um ângulo normal, ou seja,

não há foco em detalhes ou em ângulos específicos. Isso evidencia a tentativa de mostrar a situação vivida pelo personagem de forma ampla, distante e como ela é, ou seja, simplesmente a realidade. Não há destaques para ele ou algum aspecto específico, ele é só mais um naquele ambiente. Ele não tem importância ou visibilidade. O personagem é emoldurado no centro e suas roupas parecem se camuflar no ambiente; ainda, as pernas nuas parecem combinar com a cor dos pilares. Aquilo é normal e cotidiano, não há realce em seus sentimentos ou sofrimento.

Ao olharmos para Foucault (1984) e a ética do cuidado feminista, o autor francês entende que o sujeito é socialmente constituído por meio de uma rede de discursos, de instituições e de práticas (percebemos isso por intermédio das mudanças que Damien faz após sofrer influência dessa rede). O corpo tem um papel central em Foucault (1984). O autor francês politiza o corpo, e suas noções de práticas disciplinares de micropoder são ferramentas úteis para a análise feminista do corpo, especialmente para esclarecer o poder patriarcal das normas culturais feministas. Um dos efeitos do poder sobre o corpo é a subjetividade, portanto, questões de subjetividade são inseparáveis das questões do corpo. Então, a subjetividade é sempre corporificada.

De acordo com McLaren (2016), as práticas disciplinares de Foucault constroem o corpo feminino. Seus exemplos retratam como as opressivas normas sociais e patriarcais não são apenas impostas pelo exterior, mas também internalizadas. E, quando não são internalizadas com sucesso, podem ocorrer sanções sociais. Essas sanções vão do isolamento relativamente menor à privação econômica resultante de perda de emprego e ameaças de violência física, por exemplo, em caso de notada transgressão de gênero.

Além disso, Foucault (2018) discute sobre o descentramento do sujeito moderno³ a partir de uma genealogia. O poder disciplinar está preocupado com a regulação (visto que a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras) e com o indivíduo e o corpo. O objetivo do poder disciplinar consiste em controlar as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo, assim como sua saúde física e moral. Suas práticas sexuais e sua vida familiar estão sob estrito controle e disciplina com base no poder dos regimes administrativos do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas disciplinas das ciências sociais. O objetivo básico é produzir um ser humano que possa ser tratado com um corpo dócil.

Contudo, acontece um impacto do feminismo tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. O movimento questionou a clássica distinção entre o dentro e o fora, o privado e o público, e abriu para contestação arenas inteiramente novas de vida social (a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, entre outros). Também enfatizou a forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados (identidade pós-moderna). Isto é, politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identi-

3 Apesar de Foucault investigar o sujeito moderno e neste artigo focarmos nos estudos pós-modernos, entendemos que os escritos do autor francês complementam as análises e contribuem para uma compreensão aprofundada do sujeito moderno.

ficação; incluiu a formação das identidades sexuais e de gênero e questionou a noção de que os homens e as mulheres eram partes da mesma identidade: a humanidade (Hall, 2015).

Em contraste com a representação “feminina” de Damien disposta na figura 1, na figura 2 temos a cena em que o personagem principal chega ao local de trabalho e conhece Alexandra, sua chefe. Na cena, temos a perspectiva de Damien sobre o espaço e o corpo em sua frente. Com a silhueta de Damien à esquerda, Alexandra está quase ao centro, tranquila e superior. Sua potência parece ser tão forte que ela ocupa dois lugares: o seu corpo real e uma fotografia mostrando seu lado “ másculo”, agressivo, perigoso, poderoso.

Figura 2 – Alexandra recepciona Damien em seu escritório



Fonte: *Eu não sou um homem fácil* (2018).

Nesta cena, Alexandra incorpora o “masculino” conhecido, usando um sapato fechado e social, calças mais folgadas, camiseta social aberta e que destaca seu físico. A mulher flerta com o homem, assediando-o e deixando-o desconfortável no ambiente de trabalho (um retrato da realidade das mulheres contemporâneas). Ao contrário de Damien, que se sente desconfortável com o *short* exibindo suas pernas, Alexandra está extremamente confortável com a camisa aberta, exibindo seu corpo, o que pode representar o comportamento masculino do ponto de vista do filme.

As três cenas destacam o objetivo do filme em retratar a localização das mulheres na cultura francesa e também ocidental. Ou seja, Damien precisa se encaixar dentro dos padrões estabelecidos e desempenhar uma função inferior à de Alexandra, que representa a superioridade masculina, o poder e, portanto, se sente no direito de tratar o outro (do sexo oposto) como insignificante e, até, como um objeto. Essa noção de poder é discutida por Foucault (2018) e muito pertinente à teoria feminista.

O poder é móvel, local, heterogêneo e instável. O poder vem de toda parte. Ele é

exercitado a partir de inúmeros pontos. Foucault (2018) enfatiza a ambiguidade do poder: ele vem de baixo, não somente de cima como no modelo de poder jurídico discursivo. O poder não exclui a liberdade, mas a sugere. Mas, como a liberdade é possível se o poder está em toda parte? Foucault (2018) responde: se há relações de poder em todos os campos sociais, isso é porque há liberdade em todos os lugares.

A liberdade, para Foucault (2018), nunca está fora das relações de poder, mas ocorre quando as relações de poder se deslocam por meio de reversão ou de resistência. A reversão acontece quando o equilíbrio do poder se desloca dando a uma pessoa ou a um grupo de pessoas vantagem. Ele usa o exemplo de um jogo de xadrez: há sempre relações de poder em jogo (entre as peças, entre os jogadores), mas o equilíbrio de poder muda a cada movimento. A resistência também envolve mudanças nas relações de poder. Assim, tanto a reversão quanto a resistência ao poder podem ser individuais ou coletivas. Portanto, o discurso pode ser tanto um instrumento quanto um efeito do poder, mas também um obstáculo, uma pedra no caminho, um ponto de resistência e um ponto de partida para uma estratégia de oposição. O discurso transmite e produz poder, ele o reforça, mas também o enfraquece e o expõe; fragiliza e torna seu impedimento possível.

Ainda nessa representação de superioridade e de inferioridade, em outra cena do filme (Figura 3), Lolo (amiga de Damien) dá à luz por meio do parto natural.

Figura 3 – Lolo em parto natural



Fonte: *Eu não sou um homem fácil* (2018).

Em um plano geral, Lolo aparece quase que no centro da imagem; em pé e agarrada em uma barra, o que demonstra calma e domínio da situação. Ela demonstra força e superioridade, enquanto seu marido fica preocupado e chora. A equipe médica é composta por homens que usam roupas rosas (geralmente associada ao feminino), enquanto a sala e a roupa de Lolo são em tons azuis. É interessante notar que o diretor do filme optou por manter a geração de uma vida condicionada às mulheres e não aos

homens, tendo em vista que o filme retrata as consequências da inversão de tudo o que envolve tanto o masculino quanto o feminino. Butler (1993, p. 31) afirma que

A associação clássica da feminilidade com a materialidade pode ser atribuída a um conjunto de etimologias que ligam a matéria à matéria e à matriz (ou ao útero) e, portanto, a uma problemática da reprodução. A configuração clássica da matéria como local de geração ou originação torna-se especialmente significativa quando a explicação do que é e significa um objeto requer o recurso ao seu princípio originário.

Outra questão pertinente é que, na cena citada, a personagem afirma que a natureza escolheu as mulheres para serem geradoras de vida justamente por serem o sexo mais forte, únicas capazes de fazê-lo. Isso demonstra um ponto de inflexão na perspectiva da sociedade, ou seja, as mulheres geralmente são atribuídas ao sexo mais frágil, mas são elas que geram a vida humana em seus ventres. Os homens, considerados o sexo mais forte, desempenham um papel periférico nessa situação. Nesse sentido, podemos notar que o filme critica a perspectiva masculina de ser “o sexo mais forte” apenas por ser masculino, ao apontar que o feminino é “o sexo mais forte” escolhido pela natureza, já que a mulher é responsável por gerar vida.

Para McLaren (2016), as práticas disciplinares de Foucault (1984) constroem o corpo feminino. Seus exemplos retratam como normas sociais patriarcais opressoras não são apenas impostas de fora, mas também internalizadas. Assim, verificamos que Damien só percebe as normas impostas externamente quando passa a senti-las diretamente no corpo e no ser/comportamento, afinal, essa não era a sua realidade; enquanto os outros personagens masculinos os internalizaram e, portanto, não identificaram sanções sociais e sexistas.

Assim, percebemos que a proposta do filme é abrir os olhos do espectador e mostrar que não basta a simples inversão de papéis; mudanças profundas são necessárias. Isso porque, na sociedade retratada, permaneceram preconceitos, violências e desigualdades, mas do lado oposto. Não se deve afirmar quais são os papéis de homens e de mulheres na sociedade, pois há pouco consenso sobre o que viria a ser a categoria do sujeito “mulher” (Butler, 1990). Determinados papéis, posições, funções relacionadas ao gênero não devem ser o caminho, uma vez que, segundo Foucault (1984), a transformação de uns pode levar à transformação social à medida que os indivíduos criam novas formas não normalizantes e não institucionais e convivem com os outros. Conforme o autor francês, a dominação ocorre quando relações de poder se estagnam, bloqueiam-se e tornam-se fixas. O entendimento da dominação pode explicar as relações assimétricas de poder, uma vez que tal noção não está limitada ao poder político, mas existe em relações sociais. Logo, a solução não está na inversão, mas na transformação.

5 IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS

O professor, sendo mediador, proporciona leituras que vão além do prazer, “estimulando o aluno a se tornar um espectador mais exigente e crítico, propondo relações

conteúdo/linguagem do filme com o conteúdo escolar” (Napolitano, 2019, p. 15). Essa percepção vai ao encontro do que defende Duarte (2009), no sentido de que o cinema contribui para a construção de sujeitos mais críticos. Para a autora, esse é o principal interesse na área educacional que envolve o cinema, pois “parece ser dessa forma que certas experiências culturais, associadas a um certo modo de ver filmes, acabam interagindo na produção de conhecimentos, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais” (Duarte, 2009, p. 18).

Aliás, todos esses aspectos, com experiências, referências e visões de mundo, interferem na interpretação de quem assiste ao filme. Portanto, a compreensão desses mecanismos pelos alunos contribui para uma pluralidade de opiniões, afinal, quando falamos de um determinado filme, estamos dando sentido a ele a partir de experiências que adquirimos até aquele momento (Duarte, 2009). Além disso, a autora afirma que os filmes representam e retratam diversas questões sociais de extrema relevância que podem e devem possibilitar debates e construções críticas, afinal, assistir filmes é tão importante quanto ler obras literárias.

Com isso em mente, observamos os preceitos da BNCC, que serve como documento norteador do ensino no Brasil: reconhece-se que a utilização do filme enfatiza a interdisciplinaridade como uma abordagem que possibilita aos alunos estabelecerem conexões entre diferentes áreas do conhecimento. Isso permite aos professores integrarem conteúdos de disciplinas como história, sociologia, filosofia, língua portuguesa e educação para a cidadania. Além disso, a promoção de atividades que envolvem recursos audiovisuais, como o filme em questão, contribui significativamente para o desenvolvimento de habilidades como análise crítica, interpretação de texto e compreensão de contextos culturais, bem como para o aprimoramento da expressão oral e escrita. Paralelamente, fomenta-se o desenvolvimento de valores éticos, bem como o respeito à diversidade e à pluralidade, ao promoverem-se espaços de diálogo e reflexão tanto no âmbito escolar quanto social, como objetivado pelo documento nacional.

No que concerne às turmas e às disciplinas em que atividades que utilizam o filme podem ser desenvolvidas, em acordo com os parâmetros estabelecidos pela BNCC, e sem o intuito de esgotar as possibilidades, podemos sugerir: i) para o Ensino Médio, nas disciplinas de sociologia e filosofia, nas quais recortes do filme podem ser utilizados para discutir questões de gênero, patriarcado e feminismos; os alunos podem, ainda, analisar relações de poder entre homens e mulheres representadas no filme e relacioná-las com teorias sociológicas ou filosóficas sobre o tema; debates também podem ser levantados sobre o tópico, refletindo sobre as expectativas de gêneros presentes na sociedade contemporânea e como ela influencia as relações interpessoais e sociais; ii) para o Ensino Médio, nas disciplinas de língua portuguesa e afins, na quais recortes do filme podem ser explorados por meio da análise diálogos, construções de personagens e narrativas; além disso, os alunos podem escrever resenhas críticas, ensaios ou produções textuais refletindo sobre as mensagens transmitidas pelo filme em relação às questões de gênero; também, podem ser explorados elementos da linguagem cinematográfica, como fotografia, som e direção, para compreender como esses elementos contribuem para a construção do significado; iii) para o Ensino Fun-

damental II, disciplinas de história, geografia, sociologia, e afins, nas quais recortes do filme podem ser utilizados como ponto de partida para discussão sobre a evolução das relações de gênero ao longo da história, bem como investigações de como as noções de masculinidade e feminilidade foram construídas em diferentes contextos culturais e históricos; os alunos também podem explorar o papel das mulheres na sociedade ao longo do tempo e as lutas por direitos e igualdade de gênero.

Embora a abordagem do tema seja de extrema relevância, promovendo reflexões sobre igualdade e respeito mútuo, algumas limitações podem ser encontradas no contexto pedagógico, como, por exemplo, a sensibilidade dos alunos devido a possíveis eventos traumáticos ou experiências negativas que possam estar conectadas ao tema, demandando muita capacitação e preparação por parte dos professores para lidar com situações de respostas emocionais intensas em sala de aula, o que também pode ser visto como uma limitação, a capacitação e o preparo dos professores, contando com ferramentas e informação, no que tange a tratar de temas e assuntos polêmicos ou controversos, que suscitam opiniões diversas. Em se tratando do filme em específico, não recomendamos que seja assistido na íntegra no contexto escolar, devido à presença de cenas fortes, de cenas de cunho sexual, ou mesmo cenas de preconceito que podem gerar respostas emocionais como trauma ou revolta; por isso, sugerimos a escolha de cenas/recortes específicos do filme que possam retratar de forma clara o que se busca desenvolver na atividade em sala de aula.

Por isso, o filme *Eu não sou um homem fácil* proporciona discussões críticas em sala de aula: o professor pode promover diversas situações que colocam os alunos em alerta, observando as cenas e a lógica de construção narrativa não passivamente, mas de forma ativa, atenta e crítica. Além disso, em todas as atividades, é importante estabelecer um ambiente de respeito e empatia, incentivando o diálogo aberto e o pensamento crítico. Ressaltamos que é fundamental adaptar a abordagem de acordo com a faixa etária de cada turma e com suas necessidades específicas de aprendizado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, procuramos analisar como as mulheres de classe média na sociedade contemporânea são retratadas no personagem de Damien no filme *Eu não sou um homem fácil*, que critica o sexismo intrínseco à sociedade e é dirigido por Eléonore Pourriat. Assim, três cenas do filme foram analisadas, resultando em algumas considerações: (1) o corpo feminino é objetificado pelos homens, considerando o apelo sexual das roupas e dos comportamentos “femininos”; (2) as mulheres devem ocupar posições subestimadas na sociedade, trabalhando em posições inferiores às dos homens (isto é, secretária e não chefe); (3) as mulheres sofrem todo tipo de subestimação e preconceito, estando sujeitas ao poder e à supremacia masculina na sociedade; (4) do ponto de vista feminista, a mulher deve ser considerada como o sexo mais forte devido à sua capacidade de gerar vida e dar à luz.

Em relação à visão feminista das representações retratadas no filme, estamos de acordo com as ideias de Butler (1990, 1993) sobre não haver papéis determinados nem

a homens nem a mulheres na sociedade, uma vez que não está claro o que se encaixa nessas categorias; e de Foucault (1984), sobre as mudanças na sociedade que se dão por meio da modificação de si mesmo, buscando criar formas não normalizadoras e não institucionais na sociedade. A territorialidade simbólica surge de práticas de significação, de identificação e de representação em espaços culturais, sociais e políticos. Nesses locais, as identidades são reivindicadas, contestadas e transformadas. Portanto, com base nas análises, é evidente que os espaços ocupados pela mulher não são estáticos, mas dinâmicos e fluidos; em constante transformação. Contudo, é necessário lutar pela desconstrução de normas e de relações de poder que buscam aprisionar a identidade feminina em uma única forma.

Embora o filme *Eu não sou um homem fácil* tenha sido produzido dentro do contexto francês e aborde questões específicas relacionadas ao machismo na sociedade contemporânea sob a ótica francesa, muitos dos temas e mensagens apresentados no filme extrapolam os limites geográficos e se tornam relevantes de forma universal. Isto é, apesar de que manifestações machistas possam variar de acordo com o contexto cultural e social, as questões subjacentes relacionadas à desigualdade de gênero, estereótipos e expectativas de gêneros são universais, estão presentes em todo o mundo em maior ou menor escala; nesse tocante, o filme oferece uma oportunidade de explorar essas questões de forma mais ampla e promover a reflexão sobre como elas se manifestam em diferentes contextos ao redor do mundo, inclusive na sociedade brasileira.

Ainda, mesmo partindo de um ponto específico, como a sociedade francesa, o filme pode servir como estímulo para grandes discussões sobre questões de gênero e seus papéis na sociedade, rumando a um diálogo intercultural, pois essa desconstrução de estereótipos pode gerar reflexões valiosas no que diz respeito a expectativas sociais e seu impacto em diferentes culturas e sociedades.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: an introduction**. 8. ed. McGraw-Hill: New York, 2008.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: feminism and subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

DUARTE, Rosalia. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

EU não sou um homem fácil [*Je ne suis pas un homme facile*]. **Netflix**. Diretor: Éléonore Puorriat. França: Netflix, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de Si**. 12. ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Curso no Cóllege de France (1978). 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MARTIN, Marcel. **The cinematic language**. Lisbon: Dinalivro, 2005.

MCLAREN, Margaret. **Foucault, feminismo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **How to use cinema in the classroom**. São Paulo: Context, 2019.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mãe de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

VILHENA, Junia de. Repensando a Família. **Psicologia**. [S.l]: Psicologia, 2004.

FEMINISM IN CONTEMPORARY SOCIETY THROUGH THE LENS OF THE FILM I'M NOT AN EASY MAN

ABSTRACT: Directed by Eléonore Pourriat, the film “I’m not an easy man” criticizes the intrinsic sexism in society in a fun and light way, using the comedy genre, and meeting its central goal of showing the feminist perspective on the sexist domination of society. By understanding that audiovisual representations contribute to reflections and investigations in the field of human sciences and, more than that, they are focused on symbolic territories, expanding understandings and interpretations of the world, our main objective in this study is to analyze how women of middle class in contemporary society are portrayed in the character Damien in the film “I’m not an easy man”. Damien is the stereotype of a typical sexist man who, after hitting his head, wakes up in a society in which men and women have their roles changed. In order to develop this analysis, theoretical discussions were first held in the “brief theoretical notes” section, of which we highlight issues related to postmodernity and feminism. Then, the analyses are developed from three scenes from the movie which serve as an analysis corpus. Moreover, in “pedagogical implications” the importance of cinema as an educational tool is addressed, as well as possible uses for the extracts of the film, in an interdisciplinary way. It was concluded, through the analyses, from the perspective of the film, that middle-class women in contemporary society deal with issues related to objectification of the female body, underestimation in professional environment, in addition to prejudice and inequality.

Keywords: Feminism; Film Analysis; *I am not an easy man*.

EL FEMINISMO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE LA LENTE DE LA PELÍCULA I AM NOT A EASY MAN

RESUMEN

Dirigida por Eléonore Pourriat, la película *No soy un hombre fácil* (2018) critica el machismo intrínseco a la sociedad de una manera divertida y ligera, utilizando el género de la comedia, y cumpliendo su objetivo central de mostrar la perspectiva feminista sobre la dominación sexista de la sociedad. Al entender que las representaciones audiovisuales contribuyen a las reflexiones e investigaciones en el campo de las ciencias humanas y, más que eso, que se centran en territorios simbólicos, ampliando comprensiones e interpretaciones del mundo, nuestro principal objetivo de este estudio es analizar cómo las mujeres de clase media en la sociedad contemporánea son retratadas en el personaje Damien de la película *No soy un hombre fácil*. Damien es un estereotipo típico de un hombre macho que, después de golpearse la cabeza, despierta en una sociedad donde hombres y mujeres han invertido los papeles. Para desarrollar este análisis, primero se llevaron a cabo discusiones teóricas, de las cuales destacamos cuestiones relacionadas con la posmodernidad y el feminismo. A continuación, se realizan los análisis a partir de las tres escenas de la película que sirven como corpus de análisis. También se aborda la importancia del cine como herramienta educativa y las posibilidades de utilizar fragmentos de la película como recurso transdisciplinario. Se concluyó, a través de los análisis y desde la perspectiva de la película, que las mujeres de clase media en la sociedad contemporánea lidian con cuestiones relacionadas con la cosificación del cuerpo femenino, la subestimación en el ámbito profesional, además de los prejuicios y la desigualdad.

Palabras clave: feminismo; análisis cinematográfico; *No soy un hombre fácil*.

O CONCEITO DARDELIANO DE GEOGRAFICIDADE REPRESENTADO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Marcos Alberto Torres¹
André Gustavo Nunes²

RESUMO: Fundamentado nas teorizações de Ernst Cassirer referente à sua filosofia da formas simbólicas (Cassirer, 2001) e nos conceitos fundamentais de Éric Dardel sobre a dimensão espacial da realidade e de *geograficidade* (Dardel, 2015), o presente artigo apresenta, inicialmente, uma fundamentação teórica acerca dos conceitos de realidade e representação e seus desdobramentos ao longo da história do pensamento humano. Em seguida, um panorama teórico-conceitual é exposto no que tange à temática da dimensão espacial da realidade presente tanto na realidade geográfica (Dardel, 2015) quanto na realidade literária (Cardoso, 1985). Posteriormente, aplicando uma metodologia de análise sumariamente hermenêutica (Hirsch, 1967) e dardeliana, o texto tem por objetivo apresentar três distintas análises geográficas das espacialidades de diferentes obras contemporâneas da literatura brasileira sob o ponto de vista das representações das relações estabelecidas entre os seres humanos e a natureza que os circunda, valendo-se de fragmentos extraídos das ficções de referência e identificando potenciais tipos de *geograficidades* nelas constantes. Resumidamente, o artigo identifica ao menos três tipologias de *geograficidade* ao analisar quatro produções literárias, sendo que em duas delas, ambas produzidas pelo mesmo autor, as tipologias identificadas se constituíram similares. Em última instância, é também intento do presente texto a promoção de reflexões que versem sobre as relações que os seres humanos atualmente têm estabelecido com aquilo que se compreende por natureza a partir das análises desenvolvidas e aqui apresentadas.

Palavras-chave: Geografia e literatura; Geograficidade; Relação Humano-Natureza; Representação literária do espaço.

INTRODUÇÃO

O impacto do movimento pós-moderno da chamada Virada Cultural dos anos 2000 pelo qual passaram as correntes epistemológicas da subárea Humana da Geografia, como aponta Pedrosa (2016, p. 53), e que conceberam uma Nova Geografia Cultural que vinha sendo gestada desde o final da década de 1980 com formulações teóricas embasadas sobretudo nas proposições de Gaston Bachelard (1884-1962), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Yi-fu Tuan (1930- 2022), autores notadamente de abordagem epistemológica vinculada à fenomenologia, trouxe consigo tanto a possibilidade de leitura e resgate de outros intelectuais e obras até então não tão reconhecidos em âmbito internacional quanto uma multiplicidade de leituras geográficas dessas

1 Doutor em Geografia pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: marcostorres.geo@gmail.com.

2 Mestrando em Geografia pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: andregnunes00@gmail.com.

proposições, às quais a comunidade acadêmica da ciência geográfica passou a ter maior contato posterior adesão.

No que tange ao pensamento geográfico brasileiro e sua incorporação de novos autores e literaturas, bem como ao desenvolvimento dessa corrente epistemológica no território nacional, profunda e extensamente analisada por Paul Claval (Université Paris-Sorbonne) em sua obra *ANova Geografia Cultural* (1999), o resgate e a introdução da obra fundamental do geógrafo francês Éric Dardel (1899-1967), denominada *L'homme et la Terre: nature de la réalité géographique* (1952), indicaram à abordagem fenomenológica da Geografia um caminho epistemológico possível pelo qual seguir. Traduzido diretamente do francês para o português brasileiro e publicado a partir de 2015, *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (Dardel, 2015) tem servido à comunidade acadêmica da Geografia como fundamentação teórica para leituras geográficas das espacialidades que a dimensão espacial da realidade, em suas múltiplas representações, tem apresentado de maneiras tão diversas e instigantes.

Os conceitos fundamentais de dimensão espacial da realidade, realidade geográfica e *geograficidade*, propostos por Dardel (2015), têm sido sobremaneira incorporados aos estudos geográficos que se dedicam a analisar as espacialidades que, dentre outras formas, as obras literárias de ficção apresentam. Autores como Eduardo Marandola Jr. e Lúcia Helena Gratão propuseram na década de 2010 (Marandola Jr.; Gratão, 2019) orientações metodológicas que permitiram leituras dardelianas das espacialidades que a dimensão espacial da realidade ficcional, tal como conceitua Massaud Moisés (1928-2018) em *A análise literária* (2014), apresenta ao leitor.

Entretanto, as leituras das espacialidades da realidade ficcional que se baseiam nas proposições dardelianas de leitura geográfica da realidade têm conferido menor importância ao conceito central e fundamental de *geograficidade*, “o qual expressa a própria essência geográfica do ser-e-estar-no-mundo” (Marandola Jr., 2015, p. XII) e se materializa na prática humana de agir na natureza geográfica na qual está inserida e se relacionar com o que há no seu entorno. Buscando contribuir com o preenchimento dessa lacuna de aplicação conceitual, o presente artigo se propôs a ler as espacialidades ficcionais de determinadas obras da literatura brasileira contemporânea e analisá-las sob o ponto de vista das relações espaciais que essas diversas realidades ficcionais apresentam, levando em alta consideração os diferentes tipos de *geograficidades* que as personagens estabelecem com o todo espacial circundante em que estão inseridas.

O caminho metodológico que orientou e possibilitou a realização do presente artigo consiste no método hermenêutico de análise literária proposto por E. D. Hirsch (University of Virginia), em que o texto literário pode ser analisado sob duas perspectivas semióticas: uma que enfatiza o sentido do texto e outra que destaca os possíveis e inumeráveis significados de um texto. Sumariamente, para o autor, a chave interpretativa do *sentido* do texto se ocupa de interpretá-lo reconstruindo o contexto (social, histórico, político, econômico etc.) em que o autor o escreveu, atentando-se às nuances representacionais que intencionou apresentar em seu texto (Hirsch, 1967, p. 8). Diametralmente oposto a isso, segundo ele, uma leitura que se debruça sobre os

significados de um texto consiste na prática intersubjetiva de cada pessoa leitora de construir significados particulares por meio da leitura que realiza, estabelecendo pontes significativas a partir do contato com os signos linguísticos textualmente representados, algo que, em última instância, mobiliza, modifica e consolida todo um campo simbólico de apreensão da realidade por meio da leitura realizada (Hirsch, 1967, p. 9-10).

Isto posto, visando contribuir com o debate teórico-metodológico promovido pelos estudos da vertente Humana da Geografia, o texto apresenta leitura e análise das diversas espacialidades que a realidade ficcional de algumas obras da literatura brasileira contemporânea apresenta sob o ponto de vista da representação das geograficidades dardelianas que retratam, identificando diferentes formas relacionais das personagens com o seu entorno natural, buscando, em última instância, promover a reflexão acerca das formas atuais pelas quais os seres humanos têm estabelecido relações com a natureza à qual pertence e na qual está inserido.

1 REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

As formulações teórico-filosóficas que se ocuparam de refletir acerca do que vem a ser “realidade” e as eventuais formas que ela possui de ser abstraída e representada, até onde se tem registro, remontam ao Período Clássico da Grécia Antiga (séc. VI a.C. a séc. IV a.C.). Dentre elas, destacam-se as proposições platônicas e aristotélicas apresentadas em *A república* (Platão, 380 a.C.) e na *Poética* (Aristóteles, 335 a.C.), respectivamente, em que, salvaguardadas as particularidades críticas de cada autor, confluem no entendimento grego geral de que a realidade é composta por uma instância imaterial (mundo inteligível) e outra material (mundo sensível), compreendendo *realidade* como o conjunto daquilo que o intelecto humano é capaz de acessar intelectualmente e perceber sensitivamente. Além disso, ainda durante a era grega, as discussões ocupadas de discorrer sobre o conceito de realidade resultaram no debate seminal acerca das eventuais maneiras pelas quais esta pode se manifestar intelectual ou sensitivamente à humanidade, sendo por ela percebida, abstraída e apreendida. Tanto em Platão quanto em Aristóteles, o conceito fundamental pelo qual a realidade se expressa aos seres humanos consiste na ideia de *mimesis* (representação/imitação/reprodução), isto seja: percebemos, abstraímos e apreendemos a realidade por meio de representações, sejam elas inteligíveis ou sensíveis.

Muitos séculos se passaram até que a Europa Meridional do Período Renascentista (séc. XIV a séc. XVI) resgatasse o conceito de *mimesis* e se propusesse a refletir sobre a realidade e suas representações. A despeito da distância temporal que separa os gregos antigos, os helenistas e os medievais da denominada intelectualidade da renascença, muito do conceito grego de representação da realidade se manteve conservado (Saltarelli, 2009, p. 252), recebendo apenas uma nomenclatura latina – *imitatio* – e se materializando como uma prática compreendida como a reprodução fidedigna da realidade humanamente apreendida, sobretudo em termos artísticos.

Somente durante o Período Iluminista (1685-1815) é que formulações que se ocuparam de pensar sobre os conceitos de realidade e de representação surgiram com propostas menos conservacionistas e mais revolucionárias. Inescapáveis à discussão

de ambos os conceitos, as proposições kantianas fundaram uma nova era de entendimento acerca da realidade e de suas maneiras de ser apreendida e representada. A respeito desse tema, o mérito de Immanuel Kant (1724-1804) consiste na sua concepção fundamental de que os objetos do conhecimento – ou tudo aquilo quanto é percebido nas instâncias imaterial e material da realidade – não aparecem por si mesmos, tampouco podem ser considerados objetos existentes em si, mas que são trazidos intelectualmente ao sujeito e lhe são apresentados como fenômenos. Essa proposição máxima de Kant, ainda que já constasse nas entrelinhas dos escritos gregos, firmou a compreensão de que a realidade, em seu estado puro, é inacessível ao ser humano, evidenciando um dos limites daquilo que denominava *razão humana*, restando ao indivíduo apenas o acesso (percepção, abstração e apreensão) a recortes da realidade, sintetizado no conceito kantiano de *fenômeno*. Outrossim, no que tange às discussões sobre a representação dessa realidade fenomenicamente apreendida, o ser humano, segundo o autor, somente é capaz de representá-la igualmente por meio de fenômenos singulares e intransferíveis.

As proposições teórico-filosóficas e conceituais referentes à realidade e suas representações, a longo do século XIX e nos séculos posteriores, tiveram como fundamentação as formulações kantianas, as quais se destacam a inacessibilidade do ser humano à realidade dita pura, sendo possível apenas o acesso a facetas fenomênicas dela, e a representação igualmente fenomênica dessa realidade singularmente apreendida. Entretanto, um elemento que já havia despontado durante o iluminismo, a despeito de não ter contado com tão numerosos desdobramentos, seria incrementado às discussões acerca da realidade e, suas percepções e representações. Quer no processo de percepção, abstração e apreensão fenomênica da realidade (*fenômeno*), quer na sua representação igualmente por meio de fenômenos, a intelectualidade europeia identificou um movimento simbólico de conformação e definição do fenômeno kantiano por parte do indivíduo que o experiencia: a experiência do fenômeno apresenta ao sujeito os elementos de uma realidade *sígnica* que então passa a compor um sistema *sígnico* composto por significantes e significados (*signos*) socialmente convencionados, porém particularmente definidos. Formulado e defendido sobretudo por Ferdinand de Saussure (1857-1913), esse movimento foi denominado processo de significação da realidade (Fiorin, 2014, p. 55).

1.1 O UNIVERSO SIMBÓLICO DAS REPRESENTAÇÕES

O incremento do elemento de significação dos fenômenos apreendidos da realidade resultou em uma miríade de desdobramentos teóricos, pois não estava mais em questão apenas o fenômeno em si, mas uma experiência particular e irrepitível, portanto singular e particularmente significada pelo indivíduo que a apreendeu; e a singularidade dela, a maneira como ela se apresenta para o indivíduo e igualmente a forma pela qual ele a significa e a representa rendeu à intelectualidade europeia diferentes propostas teóricas. Dentre várias, aquela promovida por Ernst Cassirer (1874-1945) figura entre as mais sólidas e consolidadas no pensamento ocidental ainda atualmente. Em sua obra *Ensaio sobre o homem: introdução à filosofia da cultura humana* (Cassirer,

1994), o autor sintetiza a maior parte do pensamento que desenvolveu ao longo de toda a sua vida intelectual. No que tange à realidade e às suas representações, duas máximas cassirerianas que se complementam têm destaque em sua obra, sejam elas: o ser humano é um animal simbólico, portanto, que apreende, significa e representa a realidade fenomênica simbolicamente; as formas simbólicas desenvolvidas pela humanidade medeiam a relação entre o ser humano e a realidade que ele apreende.

A filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, portanto, propõe que os fenômenos experienciados e que passarão pelo processo de significação de um indivíduo possuem diferentes formas de conformação à realidade, cada qual contendo elementos e mecanismos sógnicos próprios. Em sua obra *A filosofia das formas simbólicas* (Cassirer, 2001), o autor elenca cinco delas: a linguagem, o mito, a religião, a ciência e a arte. Para ele, cada uma propõe ao indivíduo uma maneira particular de conformação e significação da realidade fenomenicamente apreendida, mobilizando signos específicos de sua composição, ainda que uma não anule a outra, mas lhe seja complementar. Semelhantemente, a representação desse fenômeno experienciado, quando retorna à realidade material por meio de sua representação, conseqüentemente é mediada pelos sistemas simbólicos nos quais fora apreendido e significado.

A contribuição teórica desse autor considerado neokantiano corrobora nossas investigações ao propor a existência, portanto, de diferentes sistemas simbólicos de significação da realidade fenomenicamente experienciada, bem como de sua representação. Dentre esses sistemas elencados destacam-se, naturalmente, o científico e o artístico, fundamentais para o embasamento teórico-conceitual das proposições desenvolvidas neste texto.

1.2 CIÊNCIA E ARTE: DIFERENTES FORMAS DE APREENDER, SIGNIFICAR E REPRESENTAR A REALIDADE

A proposta cassireriana sinteticamente exposta adquire nuances de aplicabilidade quando tomamos algumas de suas formas simbólicas como objetos mediadores das relações fenomênicas entre o ser humano e a realidade experienciada e as incorporamos a um processo de significação da realidade. Seguindo o pensamento do autor, pode-se inferir teoricamente um exemplo que melhor delinea sua teoria a partir da compreensão sequencial desses fatores: a) a percepção e apreensão de um fenômeno que se apresenta ao indivíduo; b) a significação que o indivíduo atribui a esse fenômeno; e c) a forma pela qual o indivíduo representa o fenômeno percebido, apreendido e significado.

Deslocando-se esse modelo teórico para um plano mais tangível, semelhantemente ao que faz o próprio autor, pode-se pensar uma experiência fenomênica ordinária de um indivíduo. Segundo Cassirer, o primeiro momento desse processo simbólico de significação da realidade consiste na apreensão do fenômeno de referência – nela é que o indivíduo impinge ao fenômeno suas impressões mais primitivas, elementares

e psicossocialmente premeditadas, porém não absolutamente particulares (Garcia, 2019, p. 165). Em seguida, o indivíduo busca construir uma ponte de sentido entre o fenômeno apreendido e o seu universo simbólico de conhecimento sobre o seu universo conhecido e seu cosmos; e neste segundo momento é que a forma simbólica que mais adequadamente significa o fenômeno apreendido constrói para o indivíduo um sistema simbólico de conformação e explicação da realidade que experienciou. Por fim, decorrerá da forma simbólica que atribuiu significado ao fenômeno apreendido a maneira pela qual o indivíduo irá representar – ou devolver à realidade tangível – a experiência significada simbolicamente da qual agora ele é detentor.

Entretanto, as formas simbólicas de significação da realidade – originalmente cinco (linguagem, mito, religião, ciência e arte), atualmente estendidas para mais numerosas formas encontradas na obra do mesmo autor (Vanderbergue, 2018, p. 659) – diferem entre si e operam por mecanismos particulares. Ao que interessa o presente texto, somente as formas simbólicas de significação da realidade por meio da ciência e da arte receberão destaque. Sumariamente, a forma científica de apreensão, significação e representação da realidade configura-se como a mais recentemente desenvolvida pelo ser humano, haja vista que sua instituição, nos moldes ocidentais pelos quais hodiernamente a compreendemos – embora tenha raízes preestabelecidas no século VI a.C. –, data apenas do século XVI, com o final do Período Renascentista; mediante as demais, como a religião e o mito, por exemplo, a maneira científica de conceber a realidade é notoriamente recente. Ainda assim, apreensão, significação e representação da realidade por meio dela atualmente figuram como as mais consolidadas maneiras de encontrar sentidos e significados para os fenômenos que a humanidade experiencia, seja no nível subjetivo, intersubjetivo ou coletivo, sobretudo em função de sua natureza interrogativa, abordagem cética e caráter que tende fortemente à comprovação empírica. Além disso, a despeito de ideologias e correntes de pensamento dissidentes ou resistentes à ciência, essa forma de conformação da realidade não apresenta significativos traços de declínio ou desuso, ainda que internamente esteja entumescida por contradições e divergências ideológicas, teóricas e metodológicas.

Por outro lado, a arte como prática humana e passível de ser compreendida como forma de apreender, significar e representar a realidade experienciada possui uma existência mais longa e, portanto, pretérita à ciência. O pensamento humano histórico compreende como primeiras manifestações artísticas da civilização humana registros e fósseis que datam do Período Paleolítico (25.000 a.C. a 8.000 a.C.). Dentre eles figuram as afamadas pinturas rupestres e os itens totêmicos ou representativos de seres vivos como animais quadrúpedes ou hominídeos. Porém, as primeiras formulações teórico-filosóficas sobre o tema representativo da arte e suas expressões e manifestações novamente – e, igualmente, até onde se tem registro

– pertencem à intelectualidade grega do Período Socrático (séc. V a.C. aproximadamente).

Não bastante, a arte, em sua complexidade, destacadamente se difere das demais formas simbólicas cassirerianas em razão de sua multiplicidade de expressões e manifestações (linguísticas, visuais, sonoras etc.), apresentando um amplo repertório re-

presentacional, cada qual com técnicas e linguagens executivas particulares³. No que tange aos interesses deste texto, a faceta artística literária é que destacar-se-á dentre as demais unicamente por motivos de extensão textual, podendo certamente ser retomada em outra oportunidade.

1.2.1 A LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

O embasamento teórico-conceitual que sustenta a factibilidade de se tomar a literatura como uma maneira de apreender, significar, mas sobretudo representar a realidade foi sedimentado e está posto no início do presente texto. Como apontado inicialmente, a concepção ocidental seminal de representação da realidade resultou no conceito de *mimesis*, ou tão somente a imitação ou reprodução da realidade. Por conseguinte, é a partir desse conceito que uma das principais obras do século XX que se ocupou de expor consistentes teorizações sobre o tema da capacidade representacional da realidade por meio da literatura irrompeu no ocidente global. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (Auerbach, 2021), elaborada por Erich Auerbach (1892-1957), representou o resgate do conceito de mimese artístico-literária e instituiu uma chave de possibilidade de leitura da realidade por meio das obras literárias. Para o autor, cada texto literário, quando hermeneuticamente interpretado, é capaz de desvelar uma realidade outra – ou, de acordo com a abordagem aqui empregada, apresentar um fenômeno –, anteriormente desconhecida ou ignorada pela pessoa leitora. Tal empreendimento permite a esse indivíduo, portanto, apreensão e significação de uma outra realidade, mediada pela linguagem através da qual a representação literária se expressa, resultando no estabelecimento de uma ponte de sentido simbólico entre o indivíduo e o fenômeno.

Sendo assim, pode-se afirmar teoricamente que a literatura, com seus conteúdos e linguagem particular, tem a capacidade de representar uma realidade ou um fenômeno ao mobilizar elementos simbólicos humanos e a partir deles permitir ao indivíduo identificar sentidos ou construir para si significados particulares. Não obstante, todo um ramo da ciência linguística, situada no campo da literatura comparada, se ocupa de investigar essas possibilidades de conexões entre realidades diversas e indivíduos, independentemente das distâncias culturais, idiomáticas, sociais, políticas, ideológicas etc. – basta ler uma tradução do poema mesopotâmico da *Epopéia de Gilgámesh* (Sin-leqi-unninni, 2017), datada de aproximadamente 2.000 a.C., para refletir acerca do tema da solidão e da morte, que, segundo a personagem protagonista, tal como ocorre com seu amigo, e a qualquer vivente, “atingiu-o o fado da humanidade” (Sin-leqi-unninni, 2017, p. 110); ou a leitura de *Moby Dick ou A Baleia* (Melville, 2019) para, tal como Ishmael, temer um mal que, ao mesmo tempo onipresente e que espreita os humanos, deles se esconde e se poupa; ou, ainda, uma experiência com *Os Miseráveis*

3 As formulações teóricas que orientam essa concepção constam sobretudo no *Manifesto das Sete Artes* (1923), de Ricciotto Canudo (1877-1923); e são amplamente desenvolvidas ao longo de toda a obra de Tzvetan Todorov (1939-2017), especialmente em *As estruturas narrativas* (2011).

(Hugo,2017), em uma França devastada pela fome, doença e injustiça social para sentir a pungência da renovação da esperança no porvir em Fantine ao entregar-se ao mundo em razão do bem-estar de sua filha Cosette – e a lista se prolonga.

1.2.2 INTERPRETAÇÃO E REPRESENTAÇÃO GEOGRÁFICA DA REALIDADE: A REALIDADE GEOGRÁFICA DE ÉRIC DARDEL

Retomando a veia científica da conformação simbólica dos fenômenos que decorrem da realidade e proporcionam experiências à humanidade, é fundamental destacar que a forma simbólica científica, embora não possua tão distintos sistemas de linguagens como ocorre com a forma artística, possuiu, naturalmente, diversos enfoques que se ocupam de tentar interpretar/significar a realidade perceptível a depender de sua área de especialidade ou interesse. Ao que nos diz respeito, na condição de intelectuais da Geografia que buscam nas categorias espaciais elementos que nos ajudam a atribuir sentidos e significados aos fenômenos que observamos, interessa-nos sobremaneira a dimensão espacial da realidade.

Não são poucos os filósofos da ciência e epistemólogos que se dedicaram a dissecar a afirmação de que a realidade, multifacetada como se apresenta à humanidade, é passível de ser igualmente abstraída, significada e representada através da mesma faceta pela qual se apresentou inicialmente. Expor tão numerosos intelectuais e formulações teóricas a esse respeito, neste momento, resultaria em uma prolixidade inconveniente. Para os objetivos deste texto, destacam-se as proposições do geógrafo francês Éric Dardel (1899-1967), apresentadas em sua obra de fundamental importância *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica* (Dardel,2015). Nela, o autor apresenta vários conceitos-chave que orientaram inúmeros trabalhos produzidos pela vertente humana da ciência geográfica. Dentre esses conceitos, dedica-se maior atenção a dois deles: o de realidade geográfica e o de *geograficidade*.

Objetivamente, em seu primeiro conceito fundamental, Dardel propõe que a realidade, complexa e multifacetada, possui uma dimensão inextricavelmente espacial, não podendo ser ignorada, mas o contrário: percebida e apreendida; e é da competência do conhecimento da ciência geográfica, em um primeiro momento, a sua interpretação e significação, qual seja:

A geografia é, segundo a etimologia, a “descrição” da Terra; mas rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, a sinuosidade dos rios, formam os signos desse texto. O conhecimento geográfico tem por objetivo esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino. Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença (Dardel, 2015, p. 2).

Em razão dessa complexidade espacial que a realidade apresenta – isto é, sua dimensão espacial é que o autor propõe haver toda uma realidade representada espacialmente

pelos signos da natureza à humanidade, resultando no estabelecimento de uma realidade espacial passível de ser interpretada pelo conhecimento geográfico, denominando-se, portanto, realidade geográfica (Dardel, 2015, p. 5). Semelhantemente, para ele, é também função desse conhecimento a representação dessa realidade por meio dos signos geográficos desenvolvidos e consolidados pela Geografia na esfera material da realidade fenomênica, pois compreende que se, por um lado, somente a ciência geográfica é capaz de interpretar tais fenômenos em sua dimensão espacial, igualmente apenas ela tem os instrumentos e a habilidade necessários para representá-la em sua materialidade.

O segundo conceito dardeliano fundamental que muito nos interessa salientar consiste naquilo que o autor compreende por *geograficidade*. Igualmente de maneira objetiva, de acordo com Marandola Jr. (2015), compreende-se por *geograficidade* a expressão da “essência geográfica do ser-e-estar-no-mundo” (Marandola Jr., 2015, p. XII), ou da própria relação entre o ser humano e a natureza. Esse conceito seminal de Dardel, sobretudo após o resgate da obra pela Geografia brasileira ao final da década de 1990 e início da de 2000, fundou, orientou e ainda serve como referência para diversos trabalhos de cunho acadêmico que transitam pela abordagem fenomenológica e humanista da ciência geográfica contemporânea, em que se destacam os escritos de Gratão (2019) e Marandola Jr. (2010, 2015, 2019); e é sobre essa concepção de geografia como o estudo das relações do ser humano com a natureza e suas espacialidades que o presente texto se embasa.

1.3 ENTRE REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E GEOGRÁFICAS DA REALIDADE: GEOGRAFICIDADE COMO AMÁLGAMA

[...] oferece à imaginação e à sensibilidade, até em seus voos mais livres, o socorro de suas evocações terrestres, carregadas de valores terrestres (*terriennes*), marinhos ou atmosféricos, também, sempre espontaneamente, [essa] experiência, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social (Dardel, 2015, p. 6).

Essa citação que apresenta uma atmosfera feérica e onírica da natureza poderia, com grande facilidade, ter sido extraída de uma obra literária que se inclina sobremaneira aos elementos que compõem a natureza e o mundo em relação aos quais o ser humano possui conhecimento. Do mesmo modo, citações literárias que representam a mesma dimensão espacial da realidade poderiam ser incluídas nos livros didáticos de Geografia, em que ler-se-ia:

Saiba o senhor, o de-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quantando sol, ou nadando descoberto, exato. [...] Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiura com

que o São Francisco Puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de- Janeiro, quase só um rego verde só (Rosa, 2019, p. 80-81).

Esse paralelo entre o olhar geográfico e o literário para a dimensão espacial da realidade, bem como a associação entre a Geografia e a literatura, está posto e reiteradamente afirmado desde o início do século XXI. A dimensão espacial da realidade geográfica e a mesma dimensão representada na realidade ficcional (Cardoso, 1985; Moisés, 2014) configuram-se como um prolífico campo de estudos geográficos nas esferas representacionais daquilo que se denomina espaço geográfico, haja vista que toda categoria e dimensão espacial está sujeita à análise geográfica.

Entretanto, em vez de empenhar esforços nas geografias dos enredos literários; ou nas geografias dos lugares em que supostamente se ambientam; ou, ainda, buscar na realidade geográfica um correspondente fidedigno à geografia representada na literatura – a chave de leitura que o presente texto propõe se dedica a analisar as *geograficidades* representadas literariamente, ou as maneiras pela qual a literatura tem representado as relações entre o ser humano e a natureza, tomando este conteúdo literário como um reflexo da realidade geográfica que permeia e atravessa a ontologia humana, buscando, em última instância, promover uma reflexão acerca dessas múltiplas relações estabelecidas nos moldes atuais, tendo como referência suas representações mais recentes. Nisto consiste o amálgama entre a representação geográfica e a representação literária da realidade: a geograficidade dar-deliana.

2 AS DIFERENTES GEOGRAFICIDADES DARDELIANAS REPRESENTADAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Em primeiro lugar, é salutar destacar os recortes escalares aplicados às análises que aqui serão apresentadas em razão da proposta temática do presente texto, bem como de sua extensão, pois incorrendo no risco de grande pretensão metodológica – a proposta de chave de leitura aqui apresentada, supõe-se, é passível de ser deslocada e aplicada a qualquer obra literária que contenha elementos literários suficientes para uma eventual análise espacial de sua geografia, tendo como centralidade as relações estabelecidas entre os seres humanos e a natureza nela representadas. Isto posto, por motivos de síntese textual, objetividade acadêmica, temática literária, datação da obra selecionada ou mesmo por afinidade com as narrativas em questão é que se optou por uma literatura nacional, multirregional e pluritemática, tal como é característico da produção literária brasileira, sobretudo a alcunhada contemporânea⁵.

4 Conceito sobretudo defendido por Massaud Moisés (1928 -2018) e Zelia Cardoso (1934-2021), definido por ambos como o universo próprio da literatura, no qual a criação literária estabelece uma dinâmica e configuração particular da realidade abstraída e significada pela pessoa ficcionista, instituindo uma realidade literária única, presente em cada obra (Cardoso, 1985, p. 165).

5 Outro motivo principal da escolha por uma literatura produzida recentemente no Brasil consiste na tentativa de verificar com algum nível de acurácia as maneiras pelas quais a produção literária tem compreendido e representado as relações entre a sociedade e a natureza, partindo do pressuposto colocado por Auerbach de que a literatura, em determinada medida, factualmente reflete a realidade percebida e apreendida individual e/ou coletivamente (Auerbach, 2021).

Além disso, é igualmente fundamental apontar que os resultados das análises aqui expostas não transitam ao longo de um *continuum* bipolar em que em uma extremidade a *geograficidade* literariamente representada se apresenta como “harmoniosa”, e na outra como “conflituosa”. Opostamente a isso, a natureza das relações entre os seres humanos e o ambiente que os circunda representadas literariamente se apresentam como sendo multidimensionais e multipolares, haja vista o fato de muitas vezes, dentro de uma mesma narrativa, serem encontradas personagens com relações harmoniosas, conflituosas ou indiferentes com o seu entorno natural, ou ainda com relações múltiplas em uma única personagem. Para todos os efeitos, foram selecionados apenas alguns exemplos principais que demonstraram maior coerência narrativa e relacional ao longo do todo narrativo complexo.

2.1 TERRA DENTRO: UMA FUSÃO DO SER HUMANO COM A TERRA

Escrita por Vanessa Vascounto e publicada no primeiro semestre de 2020, *Terra dentro*, segundo a autora, se ambienta no norte rural paranaense. Toda uma paisagem agrária de pequenos produtores e camponeses é o pano de fundo de uma narrativa que apresenta os dramas intersubjetivos de uma família visceralmente ligada à terra da qual não é proprietária, mas de onde tira seu sustento, provém seu alimento: terra que serve como sustentação para suas residências pequenas, humildes e geminadas e é também o palco de toda a ação narrativa. Ao menos duas personagens merecem destaque para uma análise geográfica, dois irmãos consanguíneos, uma chamada Rita e outro chamado André.

Estruturadas em formato intimista e confessional, particular, sensíveis ao mesmo tempo que brutais, as histórias narradas ao longo do livro pelos irmãos expressam uma experiência de ser- e-estar-no-mundo em que a relação que estabelecem com o entorno natural que os circunda é, para o bem ou para o mal, na perspectiva subjetiva das personagens, indissociável. A atmosfera da realidade espacial literária estabelecida por Vascounto figura uma fusão eterna e inescapável das personagens sujeitas ao espaço natural no qual vivem em que, a título de exemplificação, no trecho a seguir se assinala enquanto Rita lamenta o trágico falecimento de sua mãe:

Uma pessoa repetida, a minha mãe, mas ela não conta porque não veio. Ou veio e nunca veio. Uma alma que veio sem querer vir ou querendo ir embora. Veio e foi embora pelada com o veneno dos ratos na plantação das batatas quando eu tinha vinte e um anos e um bucho. E meu pai, sem nunca ter botado pingo de álcool ou veneno na boca, achou ela lá, *estendida igual cerca viva*, só que morta, na frente das sete casas de plateia. *Colheu ela batatinha*, coitado (Vascounto, 2020, p. 15 [grifo nosso]).

Ou ainda, enquanto a mesma personagem recorda as trocas de afetos físicos entre ela e seu “maridinho” falecido já há quinze anos:

Maridinho ficou sendo meu maridinho num dia de minuano. “É pra gente

se esquentar, pequena”, ele falava num sopro quente no meu ouvido e eu sentia o coração bater no corpo, igual depois da gente deitar, quando eu botava a cabeça de lado e ele olhava pra ele de horizonte e a pele era o chão que eu via bater, um terremoto debaixo de pétala (Vascouto, 2020, p. 37 [grifo nosso]).

Essas extrapolações que fazem a pessoa leitora por um momento perder de vista o horizonte que nitidamente distingue aquilo que é humano daquilo que é natureza pura – nos casos citados: planta, caule e solo – representam uma *geograficidade* que reata a humanidade à sua condição de natureza, de órgão que compõe um organismo maior chamado Terra. Entretanto, embora a essência dessa relação humano-natureza se apresente como *reconciliadora*, a maneira pela qual as personagens, em sua subjetividade, reagem a este todo complexo natural circundante é bastante interessante de ser analisada. Novamente, a título de exemplo, lê-se a seguinte declaração de André, uma personagem consideravelmente menos reflexiva e melancólica do que sua irmã Rita, bastante revoltado contra seu entorno natural:

Deitado reto eu via de baixo pra cima um céu rachado de galho. Eu queria morar naquele chãozão de azul, eu e você, ver de lá de cima que mais da metade do ano o diacho do caquizeiro não passava de um pé de pássaro. Dava nem folha nem caqui até o verão. Caqui tem valor, Rosa, não é que nem batata que dá o ano inteiro e nunca perde nem folha nem nada, sempre viva, raiz maldita. *Eu sempre odiei aqui. Eu sempre gostei de odiar aqui. Eu sou forte forte, eu sou o rei das batatas. Eu odeio tanto aqui que vou ficar aqui pra sempre* (Vascouto, 2020, p. 27 [grifo nosso]).

A *geograficidade* das personagens em questão, embora reunidora, revela-se bem menos bucólica e mais opressiva e limitante do que se espera superficialmente de uma vida campestre, especialmente no caso citado. André deseja fugir daquela terra, daquele solo e “morar naquele chãozão de azul”, mas é impedido de realizar seu desejo e se (in)conforma com a única possibilidade que lhe é permitida: permanecer fundido ao solo entre as batatas. Enquanto isso, Rita, uma personagem significativamente menos reativa e mais idealista em suas elocubrações, deseja apenas na esfera da impossibilidade deixar de viver entre tubérculos e torrões de uma terra vermelha que não lhe pertence (Vascouto, 2020, p. 13) para ver o mar pela primeira vez e viver banhada de sua margem viva e branda.

Por fim, no caso de *Terra dentro* (Vascouto, 2020), a essência geográfica das relações estabelecidas entre as personagens retratadas, embora figure como reconciliadora, reunidora, representa e resulta para elas em um conflito ontológico que atravessam tanto a dimensão espacial quanto a dimensão existencial interna dos sujeitos representadas literariamente; repercute em tramas e contradições que encaminham a narrativa para seu clímax e posterior esmaecimento, mas sem apresentar uma resolutiva às problemáticas a elas suscitadas pelo entorno natural e avassalador no qual estão circunscritos.

2.2 TORTO ARADO E SALVAR O FOGO: ENRAIZAMENTOS ENTRE LUTAS E FUGAS

Compreendida nacional e internacionalmente como uma das estreias literárias de maior repercussão na literatura brasileira contemporânea, o colossal romance *Torto Arado* (Vieira Jr., 2019), de autoria de Itamar Vieira Junior, com publicação no Brasil datada do ano de 2019, apresentou ao país e a diversas partes do mundo a história de duas irmãs em sua luta ontológica pelo direito à terra, direitos sociais e pelo acesso a uma existência minimamente digna. Ambientadas no extremo oeste do estado da Bahia, as personagens Bibiana e Belonísia, embora nascidas gêmeas, apresentam uma dicotomia de diametral oposição em suas maneiras de agir no mundo, mas não de ser-e-estar-no-mundo.

No decorrer da trama, ao que aqui nos interessa, as irmãs tomam rumos completamente opostos no fluir de suas vidas e na chegada da maturidade. Bibiana, alfabetizada e engajada politicamente, torna-se professora e decide lutar pelo direito de sua comunidade à terra pelos meios jurídicos legais; enquanto Belonísia, mutilada na mais tenra idade, experiencia uma vida de silêncios e frequentes isolamentos, encaminhando-se para o trabalho manual no campo, lutando à sua maneira pelo seu direito de pedaço de chão. Tais encaminhamentos e intencionalidades são evidenciados, por exemplo, na seguinte fala de Belonísia:

Diferente de Bibiana, que falava em ser professora, eu gostava mesmo era da roça, da cozinha, de fazer azeite e despolpar o buriti. [...] Me perguntava se naquele instante a irmã ausente tinha livros ou enxada nas mãos, se seguia como o sonho de ser professora. Comparava suas ambições às minhas, para concluir que, talvez por sermos diferentes entendimento, tivéssemos certo equilíbrio em nossos vínculos (Vieira Jr., 2019, p. 97-98).

Entretanto, embora sejam ontologicamente opostas em suas práticas espaciais, ambas lutam pelo direito de permanecer em uma terra que pertenceu aos seus pais Zeca Chapéu Grande e Dona Salustiana; terra que, por sua vez, fora de seus avós, Dona Donana; e que, muito anteriormente, esteve na posse de seus antepassados mais distantes, oriundos do continente africano e que resistiram ao grillhão da escravidão. Porém, a luta pelo direito de permanecer na fazenda Água Negra é o elemento que mobiliza todas as ações de ambas as personagens, bem como das demais pertencentes à comunidade.

A análise geográfica sob o prisma da geograficidade dardeliana representada nessa literatura nos encaminha a um entendimento de que a relação das protagonistas e de toda a comunidade que reside na referida fazenda – porém não mais proprietária – configura-se como sendo de profunda conexão e enraizamento simbólico à terra; não de fusão como na obra citada anteriormente, pois há medo e possibilidade latente e onipresente de expulsão dessas pessoas das referidas terras, demonstrando que não estabeleceram raízes sólidas naquela terra que historicamente compreendem por sua – estão involuntariamente impossibilitados de estabelecerem tais enraizamentos. Esse fato, por mais emblemático que se apresente, torna-se nítido diante da leitura atenta

à seguinte fala de Belonísia acerca das moradias que a comunidade trabalhadora da fazenda Água Negra tinha permissão de erigir:

O último inverno tinha sido de muita chuva e ventos fortes, que haviam causado avarias na casa em que morava sozinho [Zeca Chapéu Grande] com minha mãe depois da partida dos filhos. O barro havia cedido, deixando à mostra o trançado de madeira que sustenta va a parede da frente. Era como um corpo corroído que nos permitia ver os ossos. Que nos permitia ver a intimidade de uma casa, porque os buracos e frestas já não cobriam o seu interior. E o interior de uma casa era tudo que tínhamos (Vieira Jr., 2020, p. 158-159).

Esse fragmento revela as condições das moradias temporárias em que o povoado camponês tinha permissão de residir – em “taperas”, feitas de amarrações de galhos rebocados com barro e cobertas com folhagens secas. Todavia, esse mesmo recorte textual também expressa o desejo de se erigir residências fixas, dignas, que efetivamente representassem um lar para seus moradores.

Outro trecho que representa e sintetiza esse mesmo desejo coletivo de enraizamento à terra se verifica na fala da entidade religiosa denominada Santa Rita Pescadeira, que acompanha a trajetória não apenas das irmãs, ou mesmo dos vivos, mas de todo o povo ancestral da população majoritária de Água Negra, em que se lê:

Fazia tempo que não enterravam ninguém na Viração. O portão estava fechado por determinação de Salomão, o dono que sucedeu a família Peixoto. Alguém se lembrou de perguntar a Bibiana para onde ela queria que o corpo fosse levado. *Queria que o marido fosse para a Viração, para descer ao lado de Zeca Chapéu Grande.* Os irmãos e Zezé carregaram o corpo pelo caminho de terra. Belonísia seguiu atrás unida aos sobrinhos. Hermeliana caminhava amparada por Servó e pelas filhas (Vieira Jr., 2019, p. 208-209 [grifo nosso]).

Contextualmente, a Viração se refere ao cemitério popular pertencente à comunidade camponesa da fazenda, na qual antepassados distantes, tendo atingido o fado da humanidade, foram enterrados numa terra que declaravam como sendo sua; e que agora seus descendentes precisam reclamar como própria.

A partir disso, torna-se nítido que a relação que Bibiana, Belonísia e toda a diminuta comunidade camponesa da fazenda estabelecem se apresenta como irremediavelmente arraigada à terra que outorgam sua, demonstrando que sua maneira de se relacionar com a natureza, sobretudo o solo, se configura essencialmente como um lugar de *pertencimento enraizado* e pelo qual vale a pena ser disputado, seja politicamente, como o faz Bibiana, seja violentamente, como em vários momentos da narrativa Belonísia se posiciona.

Semelhantemente, em outro romance de Vieira Jr. a mesma *geograficidade* pode ser assinalada na família fragmentada de Luzia do Paraguaçu, constante em *Salvar o fogo* (Vieira Jr., 2023), publicado em 2023. Nele somos apresentados a uma família cuja figura materna está permanentemente ausente; a referência paterna esteve temporariamente ausente, retornando apenas em sua alta velhice para posteriormente novamente se ausentar; a imagem da prole desse casal está dispersa em uma Bahia em processo tardio de urbanização e industrialização; e a personagem principal é a única que não

pode optar por algum subterfúgio de escape das margens do Rio Paraguaçu, em que sua rotina diária de lavadeira é executada há décadas.

Diferentemente do que ocorre em *Torto Arado* (Vieira Jr., 2019), em *Salvar o Fogo* (Vieira Jr., 2023) as personagens não desejam permanecer próximo à aldeia na qual nasceram e mal atingiram a adolescência antes de deixá-la, mas o oposto: migram para a cidade em busca de emprego e das benesses da metrópole (Moisés, Mundinho e demais irmãos); agarram-se em um matrimônio precoce e fadado à infelicidade (Maria Cabocla); ou migram para outras terras em fuga da tão conhecida aldeia (Maria Cabocla e demais irmãos). Porém, igualmente ao que nos é exposto na obra de 2019, ocorre que essas personagens estão ontologicamente enraizadas à aldeia às margens do Paraguaçu, não podendo se evadir das raízes de sua própria trajetória ou da história de sua família, resultando em um movimento tardio, porém ratificado, de eterno retorno ao lugar ao qual sempre pertenceram e no qual se compreendem por seres humanos existentes no mundo, o que se observa nos seguintes trechos das personagens Maria Cabocla e Moisés, respectivamente:

Quase tudo naquelas paragens havia mudado. [...] Mas se não reconhecia as construções e a paisagem do seu passado, na Tapera tudo parecia imutável e embolorado, a começar pela igreja marcada pelo incêndio. [...] De leste a oeste, Maria Cabocla percorreu a Tapera beirando o rio em busca da casa onde viveu. Haveria de encontrar sozinha a morada da família, sem necessitar de ajuda, mas precisa entrever antes o que deveria existir em si da vida do Paraguaçu (Vieira Jr., 2023, p. 203-204).

Quando se dirigiu à Tapera para visitar o pai, temeu encontrar Luzia. A imaginava cheia de mágoa por sua fuga, por ter interrompido o sonho de vê-lo formado na escola do mosteiro, por ter subtraído o dinheiro que ela havia economizado às custas de privações. [...] Deixou a aldeia carregado de mágoa por todos os maus tratos recebidos e pelo que Luzia não conseguia expressar. [...] O regresso ao Paraguaçu lhe devolveu um mundo perdido. Não sentiu vontade de evocar as ausências, nem de se lamentar ou obter reparação (Vieira Jr., 2023, p. 285-286).

Novamente, a geograficidade dardeliana que está representada na referida obra revela uma relação entre humano e natureza de irremediável *enraizamento*, seja essa ou não a vontade das personagens, as quais, uma a uma, retornam ao ventre no qual foram gestados e ao ninho no qual cresceram.

Cabe ainda o destaque do efeito que essa relação ontológica espacialmente estabelecida entre a aldeia e as personagens, literariamente representada, produz nesses indivíduos, embates existenciais tanto subjetiva quanto intersubjetivamente: Moisés retorna à aldeia cujo poder religioso que o marcou negativamente por toda a sua existência imperava e agora jaz em ruínas e memórias traumáticas; Mundinho volta à aldeia e à família que abandonara em razão de uma relação extraconjugal com uma prostituta; Maria Cabocla, ou Mariinha, retorna de sua longínqua terra quando seu pai, que a expulsou de casa quando recebeu o anúncio de seu casamento com um sujeito reprovável, geme e agoniza em suas últimas horas de vida. A Tapera, às margens do rio Paraguaçu, é a terra na qual essa família, à revelia de sua vontade, estabeleceu suas bases existenciais espaciais, da qual lhes é impossível a evasão.

2.3 FICÇÕES URBANAS: O DISTANCIAMENTO HUMANO DA NATUREZA

Deixando de tomar uma única autoria como referência, a análise geográfica das relações entre ser humano e a natureza circundante assume no presente caso aspectos mais episódicos e diminutos. O processo de urbanização das metrópoles que resulta em grandes cidades com suas regiões metropolitanas orbitando sobretudo as capitais, gerando, por exemplo, os fenômenos demetropolização e conurbação, ganha protagonismo para a nossa análise ao rarear os casos de interação entre o humano e a natureza.

Seja em razão do crescimento da malha urbana, do reduzido contato do ser humano com a natureza nas grandes metrópoles ou tão somente por arbitrariedade autoral dos ficcionistas, ocorre que, em narrativas ambientadas nos espaços majoritariamente urbanizados, as interações entre indivíduos e elementos da natureza em seu estado primeiro apresentam uma baixa ou escassa incidência. Apenas em situações nitidamente pontuais, ou ocasionais, é que se pode identificar alguma interação humana com um elemento natural e a partir disso estabelecer uma ponte de sentido que revele uma *geograficidade* particular entre os envolvidos.

Tomando como exemplo a obra *Nossa Senhora D'Aqui* (Collin, 2020), de autoria de Luci Collin, lançada em 2020, temos ao longo de 156 páginas de uma prosa poética muito particular dessa escritora rareadas aparições de elementos da natureza. Ambientada numa vivazurbe curitibana, ora somos apresentados a alguma espécie de planta valorizada por suas propriedades cosméticas, como no trecho “Ah, ainda tem a babosa que a Dona Augusta, do apartamento da frente, deu. E é natural, a babosa que essa vizinha, uma italiana nascida lá mesmo, traz do sítio da filha [...]” (Collin, 2020, p. 41); ora nos surge um animal doméstico de maneira inusitada no texto, como ocorre no fragmento “9. Achei legal que alguns personagens têm nome de heróis épicos. Posso dar o nome de um deles pro meu gato?” (Collin, 2020, p. 3)⁶; ou nos deparamos muito brevemente com elementos atmosféricos da dinâmica climática de Curitiba, assinalada no trecho labiríntico reproduzido na íntegra:

[...] você não gosta de quem lê os classificados não gosta de quem aparece com a barra da calça molhada porque está uma tremenda chuva e o ônibus demorou porque venta porque o ar é gelado porque esta cidade é no fim do mundo porque não vai dar pra comprar um carro nem na outra vida (Collin, 2020, p. 45).

Inicialmente, esses fragmentos literários nos indicam um notório distanciamento entre o ser humano e as espacialidades e elementos naturais que o circundam, sugerindo uma tipologia de *geograficidade* que se constitui como aversiva, evitativa, ou que sugere o entendimento de queos indivíduos citadinos, residentes das grandes metrô-

⁶ A citação refere-se às páginas finais da obra da autora: embora possua 156 páginas, tem editoração de numeração particular: inicia-se na página 1 e segue em uma crescente ordinária até a 72; em seguida, repete uma outra página 72 e passa a uma ordem decrescente de numeração, retornando, ao final da obra, a uma outra página 1. A citação em questão se refere à segunda página 3.

poles, acabam por acentuar a cisão moderna bipolar que não compreende a sociedade humana como parte da natureza.

Outros exemplos desse distanciamento constam na primeira, na terceira e na quarta partes do romance *Sob o Céu Vermelho* (Baran, 2023), do igualmente curitibano Basílio Baran, em que três jovens perambulam a pé e utilizando o extenso serviço de transporte público da capital paranaense e pouco reparam em um ou outro elemento compositor da natureza, tais como aves, arborizações, dinâmicas atmosféricas, dinâmicas sazonais – e lista de casos estende-se largamente.

Assim, tanto em Collin (2020) quanto em Baran (2023), a leitura geográfica da representação desse tipo relação exposta nas obras ambientadas em cenários urbanos emerge não daquilo que seus esforços apontam, mas para aquilo que deixam de apontar: o descolamento ou afastamento do ser humano em relação aos elementos da natureza, desvelando uma *geograficidade* essencialmente *indiferente* ou *não interativa* na esfera consciente do ser-e-estar-no-mundo. Poder-se-ia fazer uma leitura das relações afetivas que estão postas em tais representações literárias – uma relação terapêutica com o hábito urbano de cultivar plantas de pequeno porte em apartamentos diminutos ou de apego emocional aos *pets* urbanos por meio dos afetos –, porém o elemento da dimensão espacial da realidade representada na literatura e que atravessa o existir humano perderia o protagonismo se realizada tal análise.

Portanto, a *geograficidade* dardeliana que parece surgir em nossas análises constante na literatura dita “citadina” ou urbana corresponde a uma relação de interação e presença drasticamente reduzida ou mesmo de indiferença; e isto poderia nos servir de termometria para aferir o quão alhures está o indivíduo que experiencia os grandes meios urbanos, bem como o quanto a literatura urbanista contemporânea tem estado atenta a essa tendência civilizacional que distancia o ser humano da natureza em suas múltiplas formas materiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da dimensão espacial da realidade por meio da literatura, passível de ser analisada pela ciência geográfica, sobretudo fundamentada em bases e abordagens humanistas e fenomenológicas tem, ao longo das últimas duas décadas, se consolidado como um prolífico campo de estudos para a área da Geografia que se desdobrou da chamada Nova Geografia Cultural, propondo-se à leitura de novos autores e autoras de referência.

Além disso, há ainda nesse campo de estudo todo um universo que segue velado aos pesquisadores e pesquisadoras que atualmente têm-se dedicado à temática representacional da dimensão espacial da realidade presente nas manifestações artísticas conhecidas, em que se destacam trabalhos que se debruçam sobre as espacialidades nos materiais cinematográficos (longas, curtas-metragens e animações), performáticos (dança e teatro) e visuais (pinturas, grafites, pichações, esculturas etc.), dos quais ainda tão pouco fora explorado, mas que apresentam potencialidades irrefutáveis.

Evidentemente, as análises aqui expostas não tencionam esgotar a temática trabalhada ao longo do texto, mas corroborar o debate atual acerca das representações espaciais da

dimensão espacial da realidade que estão presentes em qualquer que seja a espacialidade analisada, desde que a pessoa a que isto se proponha esteja amparada pelas lentes da ciência geográfica que se atenta à fatualidade e legitimidade das espacialidades presentes no fenômeno humano em seu processo de apreensão, significação e representação da realidade.

Por fim, as análises das *geograficidades* presentes nas espacialidades literárias aqui apresentadas objetivam, em última instância, salvaguardando sua relevância, promover reflexões acerca das relações que hodiernamente temos estabelecido com o entorno natural que experienciamos diuturnamente a partir das maneiras como essa interatividade tem surgido no conteúdo literário que consumimos. Sobretudo em épocas de instabilidades de inúmeras naturezas, a reconexão do ser humano com a natureza pode se configurar como um interessante benéfico caminho rumo à reconciliação da humanidade com o todo complexo em relação ao que ela tanto negligenciou sua atenção, mas que habita e compreende como lar.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. 2. ed. São Paulo: 34, 2015.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, [1946] 2021.

BARAN, B. **Sob o céu vermelho.** São Paulo: Nauta, 2023.

CANUDO, R. **Manifesto das sete artes.** França: Independente, 1923.

CARDOSO, Z. A. **A representação da realidade na obra literária.** Língua e literatura, São Paulo, v. 14, p. 161-167, 1985.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas: a linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. Collin, L. **Nossa senhora d'aqui.** Curitiba: Arte & Letra, 2020.

DARDEL, É. **O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

FIORIN, J. L. **Língua e história em Saussure.** Matraga, Rio de Janeiro, v. 21, n. 34, p. 54-72, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/17506/12897> . Acesso em: 25 fev. 2024.

GARCIA, R. R. Formas simbólicas e humanismo: contextos, fortuna crítica e atualidade do projeto antropológico-filosófico de Ernst Cassirer. In: Gil Filho, S. F.; Silva, M. A. S.; Garcia, R. R. (org.). **Ernst Cassirer: geografia e filosofia.** Curitiba: UFPR, 2019. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Ernst_Cassirer_geo

grafia_e_filosofia/s360DwAAQ BAJ?hl=pt-BR&gbpv=0 . Acesso em: 13 jan. 2024.

HIRSCH, E. D. **Validity in interpretation**. Londres: New Heaven, 1967. Hugo, V. **Os Miseráveis**. São Paulo: Penguin-Companhia, [1862] 2017. Kant, I. **Crítica da razão pura**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MARANDOLA JR., E. **Geograficidade e espacialidade na literatura**. Geografia, Rio Claro, v. 34, n. 3, p. 487-508, 2009. Disponível em : <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/4795> . Acesso em 4 ago. 2024.

MARANDOLA JR., E. Geografia e literatura. In: Silva, M. A.; Silva, H. R. F. (org.). **Geografia, literatura e arte: reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2010.

MARANDOLA JR., E. Prefácio à edição brasileira. In: Dardel, É. **O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 1ª Ed. 2015, pp. XI-XIV.

MARANDOLA JR., E.; Gratão, L. H. B. **Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: Edel, 2019.

MARANDOLA JR., E.; Chaveiro, E. F.; Gratão, L. H. B. **Geografia e literatura: diálogos e desafios contemporâneos**. Revista da ANPEGE, v. 16, n. 31, p. 136-141, 2020.

MELVILLE, H. **Moby Dick ou a baleia**. São Paulo: 34, [1851] 2019. Moisés, M. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 2003. Moisés, M. **A análise literária**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, [1969] 2014.

PEDROSA, B. V. **O império da representação: a Virada Cultural e a Geografia**. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 39, p. 31-58, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/issue/view/1621> . Acesso em: 21 jan. 2024.

PLATÃO. **A República**. 4. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2002.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SALTARELLI, T. **Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 19, n.especial, p. 251-264, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18372/15161> . Acesso em: 14 dez. 2023.

SIN-LEQI-UNNINNI. **Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgâmesh**. São Paulo: Autêntica, 2017. Todorov, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, [1970] 2011.

VANDERBERGUE, F. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 33, n. 3, p. 653-674, set. 2018.

VASCOUOTO, V. **Terra dentro**. São Paulo: Reformatório, 2020. Vieira Jr., I. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JR., I. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023.

EL CONCEPTO DARDELIANO DE GEOGRAFICIDAD REPRESENTADO EN LA LITERATURA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

RESUMEN: Fundamentado en las teorías de Ernst Cassirer (1874-1945) referentes a su filosofía de las formas simbólicas (Cassirer, 2001) y en los conceptos fundamentales de Éric Dardel (1899- 1967) sobre la dimensión espacial de la realidad y de *geograficidad* (Dardel, 2015), el presente artículo presenta, inicialmente, una sustanciosa fundamentación teórica acerca de los conceptos de realidad y representación y sus desarrollos a lo largo de la historia del pensamiento humano. A continuación, se expone un panorama teórico-conceptual en cuanto a la temática de la dimensión espacial de la realidad presente tanto en la realidad geográfica (Dardel, 2015), como en la realidad literaria (Cardoso, 1985). Posteriormente, aplicando una metodología de análisis sumariamente hermenéutica (Hirsch, 1967) y dardeliana, el texto tiene por objetivo presentar tres distintos análisis geográficos de las espacialidades de diferentes obras contemporáneas de la literatura brasileña desde el punto de vista de las representaciones de las relaciones establecidas entre los seres humanos y la naturaleza que los rodea, valiéndose de fragmentos extraídos de las ficciones de referencia e identificando potenciales tipos de *geograficidades* presentes en ellas. En resumen, el artículo identifica al menos tres tipologías de *geograficidad* al analizar cuatro producciones literarias, siendo que en dos de ellas, ambas producidas por el mismo autor, las tipologías identificadas se constituyeron similares. En última instancia, es también intención del presente texto promover reflexiones sobre las relaciones que los seres humanos actualmente han establecido con lo que se comprende por naturaleza a partir de los análisis desarrollados y aquí presentados.

Palabras-clave: Geografía y literatura; Geograficidad; Relación Humano-Naturaleza; Representación literaria del espacio.

THE DARDELIAN CONCEPT OF GEOGRAPHICITY REPRESENTED IN CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE

ABSTRACT: Based on the theories of Ernst Cassirer (1874-1945) regarding his philosophy of symbolic forms (Cassirer, 2001) and the fundamental concepts of Éric Dardel (1899-1967) on the spatial dimension of reality and *geographicity* (Dardel, 2015), this article initially presents a substantial theoretical foundation regarding the concepts of reality and representation and their developments throughout the history of human thought. Next, a theoretical-conceptual overview is presented concerning the theme of the spatial dimension of reality present in both geographic reality (Dardel, 2015) and literary reality (Cardoso, 1985). Subsequently, applying a methodology of summarily hermeneutic (Hirsch, 1967) and dardelian analysis, the text aims to present three distinct geographical analyses of the spatialities of different contemporary works of Brazilian literature from the perspective of representations of the relationships established between human beings and the nature that surrounds them, using excerpts taken from the reference fictions and identifying potential types of *geographicities* contained there in. In summary, the article identifies at least three types of *geographicity* by analyzing four literary productions, in which two of them, both produced by the same author, the identified types were similar. Ultimately, the text also aims to promote reflections on the relationships that human beings currently have established with what is understood by nature based on the analyses developed and presented here.

Keywords: Geography and literature; Geographicity; Human-Nature relation; Literary representation of space.

MEMÓRIA E PAISAGENS OLFATIVAS EM O PERFUME – A HISTÓRIA DE UM ASSASSINO, DE PATRICK SÜSKIND

Yuri Potrich Zanatta¹

Vinícios Nalin²

Nayla Ingrid Ramos Martins³

RESUMO: A arte é um importante instrumento de análise da realidade. As produções literárias vêm sendo utilizadas como método de investigação e interpretação da sociedade na condição de representações de dinâmicas sociais presentes nos territórios. As representações perpassam diferentes discussões que abarcam a capacidade de percepção, interpretação e imaginação do mundo por parte dos criadores das obras, além de suas habilidades de comunicação e criação de vínculos com o público. Assim, torna-se pertinente discutir o papel dos sentidos na vivência do mundo e a capacidade de interpretação e comunicação das experiências sensoriais. Historicamente, o olfato é desprezado pela sociedade ocidental, aspecto que se reflete nas produções literárias por variadas limitações, como a capacidade de percepção desse sentido e a própria barreira linguística, que não possui termos adequados à descrição olfativa. Portanto, com este texto, objetiva-se discutir a presença dos odores na literatura e a construção de paisagens olfativas e imagens mentais a partir desse sentido, mediante a análise das representações espaciais presentes no livro *O Perfume: A História de um Assassino*, de autoria de Patrick Süskind. Para isso, utilizamos a análise textual discursiva (ATD) a fim de analisar excertos do romance em que o autor lança mão de descrições olfativas para compor cenários e imagens mentais, com orientação teórica alicerçada no conceito de paisagem e no potencial do olfato como elemento de ativação da memória. Concluímos que o sentido do olfato é um potente ativador de noções de imaginação e memória, e que as descrições olfativas possuem o potencial de construir paisagens e imagens mentais de forte teor afetivo.

Palavras-chave: representações literárias; Geografia Humanista-Cultural; espaço; percepção ambiental; imagem mental.

1 Arquiteto e urbanista pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Mestre em Geografia pela Universidade Federal da Fronteira Sul (PPGGeo/UFFS). Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Espírito Santo (PPGAU/UFES). Membro do Grupo de Pesquisa em Geografia e Gênero, Natureza e Vida Cotidiana (GENVI/UFES). Pesquisador vinculado ao Laboratório Patrimônio e Desenvolvimento Territorial (Patri_Lab/UFES). Bolsista FAPES. *E-mail:* yuripotrichzanatta@hotmail.com.

2 Arquiteto e urbanista pela Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó). Mestre em Geografia pela Universidade Federal da Fronteira Sul (PPGGeo/UFFS). Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina (PósARQ/UFSC). Pesquisador vinculado ao Grupo Quiasma: Estudos e pesquisas interdisciplinares em arquitetura, corpo e cidade (PósARQ/UFSC). *E-mail:* vininalin45@gmail.com.

3 Arquiteta e urbanista pela Universidade de Taubaté (Unitau). Mestra em Sensoriamento Remoto pelo Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE). Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Espírito Santo (PPGAU/UFES). Pesquisadora vinculada ao Laboratório Patrimônio e Desenvolvimento Territorial (Patri_Lab/UFES) e Laboratório de Investigação em Sistemas Socioambientais (LiSS/INPE). *E-mail:* arq.nayla.martins@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

As representações literárias e audiovisuais vêm ganhando foco como instrumento de análise e interpretação de dinâmicas sociais presentes nos territórios, além de serem discutidas também à luz de estratégias e métodos de representação dessas relações. Essas representações, por serem, de certa forma, resultados de relatos e da imaginação dos autores/produtores que os criaram, perpassam a discussão sobre a apreensão e interpretação espacial – consequentemente, perpassam também a capacidade perceptiva dos autores, associada às suas estratégias de comunicação verbal e não verbal com os leitores/espectadores de suas obras. Assim, torna-se pertinente a discussão sobre o papel dos sentidos na construção da vivência no mundo e, também, sobre a capacidade de interpretação e comunicação dessas experiências sensoriais.

Kanashiro (2003, p. 156) entende que cheiros, sons e símbolos são captados pelos sentidos humanos e provocam variadas sensações na relação entre o homem e o meio em que está inserido, isto é, “[...] os sentidos dos seres humanos – a visão, o olfato, a audição, o tato e o paladar –, como receptores sensoriais de mensagens do ambiente e envio de *sinapses*, são igualmente transmissores de experiências emocionais”. Essas experiências, obtidas a partir dos sentidos, são utilizadas nas produções literárias para compor aspectos das narrativas, qualificando ambientes, sentimentos, desejos e percepções dos personagens, assim como sua capacidade de criar laços com os leitores.

A Geografia é um dos diversos campos disciplinares que vêm abordando as representações artísticas na interpretação de dinâmicas socioespaciais, bem como a maneira como elas produzem imaginários sobre os diferentes lugares, grupos sociais e relações de poder. Na Geografia Humanista, um dos temas abordados é a maneira como as experiências das pessoas ou grupos, ao interagirem com o espaço, produzem valores e modificam comportamentos. Assim, o campo da percepção e os aspectos sensoriais, atrelados aos símbolos e às dinâmicas de disputa e demonstração de poder, são elementos presentes nas análises dessa área de estudo:

A partir de uma análise teórica sobre os sentidos da audição, do tato e do olfato e suas influências na percepção espacial, foi possível compreender a importância destes estudos científicos inseridos no contexto da Geografia Humanista-Cultural, demonstrando que há possibilidades para os estudos dos sentidos não apenas sob um viés biológico, fisiológico. Ao descrever os sentidos percebidos em determinado ambiente, pode-se sensibilizar os leitores tanto em relação ao espaço quanto em relação à alteridade, quando estes se esforçam a identificar as percepções apontadas. Diferentes culturas privilegiam distintos sentidos na percepção do espaço. Na cultura ocidental, principalmente no modo de vida urbano, é privilegiado o sentido da visão, inclusive no modo de se conceber a ciência. Assim, a Geografia do sensível é capaz de fazer com que as pessoas percebam outras nuances do mundo (Roqué, 2020, p. 19).

Sabemos que o corpo humano é dotado de cinco sentidos principais: visão, audição, olfato, paladar e tato. Na história, os sentidos da visão e audição foram protagonistas nas representações artísticas, com certa representatividade também do sentido do

tato. Ao paladar e olfato, cabe quase que exclusivamente um papel sensorial, atuando de forma coadjuvante na expressão artística. Poucas são as obras literárias e audiovisuais que representam os sentidos do paladar e do olfato como protagonistas da experiência sensorial no espaço. Neste trabalho, atentaremos principalmente ao papel do sentido do olfato nas representações literárias acerca do espaço e como isso se reflete na ciência geográfica.

Schmid (2005) entende que há um certo desprezo do sentido do olfato na sociedade ocidental. Para o autor, o olfato é um sentido ancestral, pois foi preservado na evolução desde os seres mais antigos até o homem, como também é um sentido desenvolvido nas primeiras semanas de vida, sendo importante elemento para a garantia da sobrevivência do ser humano, primordial para a escolha do alimento, a identificação de doenças, sujeira ou predadores. Schmid (2005, p. 144) explica que os cheiros dos ambientes ficam gravados na memória de maneira muito íntima, pois “[...] se, anos depois, voltamos ao local, reconhecemos os odores como lembranças mais familiares do que as imagens”. Para reforçar seu argumento, o autor transcreve uma passagem de Proust, quando este analisa as lembranças causadas por uma experiência sensorial que o fez reencontrar sua infância:

Quando de um passado remoto nada subsiste, depois que as pessoas estão mortas, as coisas destruídas, ainda, só, mais frágeis, mas com mais vitalidade, mais imateriais, mais persistentes, mais crédulos, o aroma e o sabor das coisas continuam por longo tempo, como almas, prontos para nos lembrar, aguardando e esperando por seu momento, entre as ruínas de todo o resto (Proust *apud* Schmid, 2005, p. 147).

Tais prerrogativas do sentido do olfato também podem ser aplicadas à dimensão espacial, seja na experiência citadina/urbana, seja no contato com o campo. O olfato produz imaginários e estimula os sentidos humanos de modo a modificar e, muitas vezes, condicionar a percepção de determinado ambiente. Quando o ambiente é impregnado de um cheiro muito forte e desagradável, pode ser difícil encontrar o prazer estético a partir dos outros sentidos: por mais bela que seja a imagem de determinado cenário urbano, tendemos a não nos demorarmos na apreciação dele se o ambiente possuir forte cheiro de lixo ou esgoto. De outro modo, a experiência espacial pode ser influenciada de maneira positiva pelos cheiros: ao contemplarmos um jardim que possui aromas agradáveis, podemos relevar algumas composições vegetais visualmente confusas, o céu nublado, que modifica a cor das plantas, ou a presença de flores mortas.

Porém, dificilmente o aspecto olfativo é explorado de maneira plena no planejamento das cidades, e isso se expressa também nas representações sobre o espaço. Na produção literária ocidental, pouco se explora o sentido do olfato para compor cenários e construir descrições sensorialmente ricas para os leitores dos textos. Tal “desprezo ao sentido do olfato” (Schmid, 2005), pensamos, pode estar relacionado a dois aspectos fundamentais. Um deles é que as paisagens olfativas geralmente são descritas por associação a cheiros que conhecemos e que compõem a nossa memória, isto é, relacionamos os cheiros a referências de possíveis objetos ou seres vivos que

apresentam odores semelhantes, mas não temos referenciais linguísticos próprios para descrever os diferentes odores, o que dificulta o desenvolvimento de estratégias de comunicação e representação do olfato⁴.

Outro aspecto é a dificuldade de capturar/registrar odores e, assim, documentá-los ou reproduzi-los. As indústrias perfumistas desenvolvem, há séculos, métodos e técnicas para capturar o cheiro de elementos singulares, como flores, frutos, madeiras etc., e combiná-los para produzir perfumes, pomadas, óleos e demais produtos. Porém, encontramos uma barreira quando tentamos capturar o odor de um ambiente, uma rua, uma praça, uma sala de teatro, em sua grande gama de elementos que o compõem – não só o cheiro dos produtos aromáticos ali aplicados, mas sua interação com o cheiro das pessoas, dos animais, da terra, dos materiais de construção e mobiliários, da própria umidade do ar, ente outros.

Nas representações literárias, o campo do olfato é explorado quando se trata de um elemento singular que protagoniza determinado ambiente (o cheiro de óleo, sal e temperos em uma cozinha, o aroma de café em uma cafeteria, o odor forte de suor em transportes coletivos, de lixo em centros urbanos). Mas, de maneira geral, as descrições são limitadas, com poucos recursos de representação linguística e grande dificuldade, por parte dos autores e leitores, em entender de que são compostos os cheiros dos ambientes e como descrevê-los para criar os cenários das obras literárias.

No livro *O Perfume: A História de um Assassino*⁵, a proposta de Patrick Süskind (2014) apresenta um diferencial: o autor ousa fazer do sentido do olfato o protagonista da construção dos cenários onde a história é narrada. No livro, as descrições das cidades e demais ambientes sempre perpassa a dimensão olfativa, e esse é um dos grandes diferenciais da narrativa: o olfato como o elemento essencial e estrutural dos ambientes – aspecto que motivou a elaboração deste trabalho.

A história se passa na França do século XVIII, antes da Revolução Francesa. Jean-Baptiste Grenouille nasce em uma feira aberta parisiense e é abandonado pela mãe em meio a restos de peixes. Porém, luta pela vida: ao realizar sua primeira respiração, seu choro, ocasionado pela dor do ar adentrando seus pulmões, denuncia a tentativa de assassinato da mãe, que é condenada à morte. Grenouille passa aos cuidados de diversas amas que o rejeitam sucessivamente, fazendo com que o protagonista se submeta a trabalhos desumanos desde a infância. O anti-herói da obra possui duas características que o tornam distinto dos seres humanos comuns: primeiro, uma sensibilidade olfativa super apurada, que o faz reconhecer cheiros, memorizá-los e decompô-los de

4 Para o sentido do olfato, é comum que os termos que o adjetivam sejam emprestados de outros sentidos ou associados a objetos/elementos que são a fonte do cheiro, sem palavras próprias para defini-los. Tratamos os cheiros como “doces”, “refrescantes”, “leves”, “amadeirado”, “cítrico”, etc.

5 Publicado pela primeira vez em 1985, em alemão, vendeu mais de 15 milhões de exemplares e foi traduzido para quarenta línguas. Ganhou o Prêmio World Fantasy de Melhor Romance; e é classificado nos gêneros literários romance, mistério, terror, realismo mágico e ficção histórica. Foi adaptado para os cinemas, com filme lançado em 2007, dirigido por Tom Tykwer, e ganhou diversos prêmios no cenário europeu. O filme utiliza o recurso do narrador para representar os aspectos olfativos presentes na descrição literária da obra. Em vista disso e por limitações de páginas, resolvemos analisar, neste trabalho, apenas a representação contida no livro, a partir da descrição das paisagens olfativas e demais aspectos selecionados para discussão, mas não descartamos a produção de outro texto, no futuro, focado na representação audiovisual da adaptação do romance.

maneira que nem os principais mestres perfumistas da época conseguem, além de identificá-los em longuíssimas distâncias; por outro lado, ele mesmo não é dotado de cheiro algum, nada que se aproxime do odor do ser humano, o que o faz passar despercebido pelas pessoas, incapaz de ser amado e, conseqüentemente, de amar. Seu mundo são os cheiros e ele próprio não possui odores, o que gera uma crise de identidade que rendeu diversos estudos científicos de interpretação literária nas áreas da psicologia e da psicanálise. Porém, a dimensão espacial da obra de Süskind, à luz das descrições olfativas dos espaços, é pouco explorada no campo científico contemporâneo como representação do território.

Tendo em vista essa conjuntura, o objetivo deste trabalho é discutir a presença dos odores na literatura e a construção de paisagens olfativas e imagens mentais a partir desse sentido, explorado no livro *O Perfume: A História de um Assassino*, de autoria do escritor Patrick Süskind.

1.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para compreender e complexificar teoricamente os excertos do livro *O Perfume: A História de um Assassino*, adotamos como metodologia a análise textual discursiva (ATD). A ATD transita entre a análise do conteúdo (AC) e a análise do discurso (AD) (Moraes; Galiuzzi, 2006), partindo da unitarização textual, separando excertos por temas, para que então sejam interpretados. Após a unitarização, são articuladas as categorizações dos significados, que possibilitam, então, a análise do objeto em categorias. Nesse processo, a ATD “[...] tem no exercício da escrita seu fundamento enquanto ferramenta mediadora na produção de significados e por isso, em processos recursivos, a análise se desloca do empírico para a abstração teórica” (Moraes; Galiuzzi, 2006, p. 118).

Segundo Moraes e Galiuzzi (2006), ao fazerem uso da ATD, os autores exercitam sua interpretação e significação apropriando-se das vozes produzidas pela teoria para compreender determinado texto. Em nosso caso, trabalhamos nossa unitarização e categorização pela associação de significados aos discursos produzidos e discutidos à luz da noção de paisagem e ativação da memória. Para os referidos autores (2006, p. 124), esse processo “constitui o exercício de produção de novos sentidos, processo no qual, pela interação com outras vozes o pesquisador atualiza sentidos expressos”.

A abordagem da paisagem como chave interpretativa do texto perpassa a potencialidade desse conceito em dar conta das impressões subjetivas sobre o espaço e como esse se constitui a partir da percepção do ser humano. Já a memória constitui a conjuntura de lembranças olfativas produzidas mentalmente que armazenam cenários, momentos e afetos ao longo do tempo. Ambas sustentam a interpretação dos excertos do livro, sendo que esses excertos foram extraídos seguindo, exclusivamente, o critério de afinidade temática, observada a partir da leitura do livro pelos três autores.

Dessa forma, a estrutura do texto é discutida a partir dessas duas frentes temáticas. Inicialmente, apresentamos como Süskind constrói paisagens olfativas que auxiliam a imaginação dos cenários do seu livro. Depois, atentamos para o modo como essas

paisagens olfativas atuam sobre a memória. A partir disso, problematizamos o papel secundário que os cheiros exercem nas produções literárias devido à falta de técnicas e métodos apropriados para a representação dessa dimensão sensorial, que perpassa limitações da própria linguagem e do imaginário de autores e leitores. Abordamos a maneira como a produção literária auxilia a construção de paisagens e imagens mentais nos leitores, ativando sua capacidade imaginativa. Por fim, discutimos os reflexos dessa dimensão sensorial na Geografia Cultural⁶.

2 PAISAGENS OLFATIVAS E MEMÓRIA

As descrições olfativas delineadas por Süskind apresentam diferentes problemáticas e questões que enriquecem a escolha do seu uso para discutir as representações territoriais. Em seu texto, o autor, direta ou indiretamente, questiona temas complexos como a percepção ambiental, os modos como os ambientes atuam sobre a memória, a constituição da linguagem humana e a dificuldade de descrever odores. Esses últimos elementos, inclusive, configuram uma crítica transversal no texto, base sobre a qual o autor constrói as características identitárias do personagem principal.

Essa dificuldade de descrever os odores aparece como uma barreira à própria linguagem, pois a maioria das línguas não possui instrumentais para descrever os cheiros. Mesmo os personagens Grenouille, o anti-herói dotado de um olfato apuradíssimo, e Baldini, um dos principais mestres perfumistas de Paris, possuem limitações para nomear e descrever o cheiro das coisas.

– Eu tenho o melhor nariz de Paris, Maitre Baldini. – guinchou Grenouille – Conheço todos os cheiros do mundo, todos eles, só sei o nome de alguns, mas posso aprender esses nomes. Não são muitos os cheiros que têm nome, apenas alguns milhares, e vou aprender todos eles [...] (Süskind, 2014, p. 66).

– Nenhum ser humano conhece milhares de aromas pelo nome. Nem mesmo eu conheço mil aromas pelo nome, mas apenas algumas centenas [Baldini] (Süskind, 2014, p. 66-67).

Na infância, Grenouille já contava com um modo não convencional de entender o mundo: ele se desenvolvia, sensitivamente, a partir do olfato. Na construção do desenvolvimento pessoal do personagem, Süskind apresenta as limitações da linguagem na sua constituição como ser no mundo, que o distancia ainda mais das pessoas e da comunicação social, auxiliando na sua sensação de diferença quanto ao mundo à sua

6 Optamos por não inserir imagens da adaptação cinematográfica neste artigo, deixando que os leitores criem suas próprias imagens mentais a partir das discussões postas. Dessa maneira, permitimos uma aproximação com a experiência de leitura do romance, pois reproduzimos trechos da narrativa que estimulam a imaginação dos cenários a partir do sentido do olfato. Trata-se de um “manifesto”, visto que a proposta é seguir a representação olfativa e a criação de imagens mentais a partir da literatura, trazida pelos excertos. O uso de imagens interpretadas por terceiros e (re)produzidas na representação cinematográfica induziria à visão dos produtores do filme e, logo, as imagens mentais pessoais, criadas a partir dos referenciais de vida dos leitores, ficariam em um segundo plano de representação.

volta. A língua, naquele momento, não era capaz de representar por completo sua percepção de mundo, sendo o olfato o elemento que possibilitava a Grenouille essa orientação sensorial e comunicação com o externo. Logo, a imagem não lhe era um recurso perceptivo, tendo para isso, sobretudo, sua memória e sensibilidade olfativa, que construía suas paisagens: “[...] não precisava de luz para ver. Já antes, quando ainda caminhava durante o dia, com frequência mantivera durante horas os olhos cerrados, orientando-se apenas pelo nariz. Doía-lhe a imagem viva da paisagem ofuscante, fazia-lhe mal ver com os olhos” (Süskind, 2014, p. 103).

Nesse mesmo sentido, identificamos a crítica de que os seres humanos não desenvolveram de maneira plena a capacidade de entender os odores e assim se expressar olfativamente, isto é, definindo de que se constitui um cheiro. Dessa forma, as barreiras da língua alimentam a dificuldade de expressar os odores, enquanto a dificuldade de identificá-los coloca barreiras ao próprio desenvolvimento da linguagem. As duas dimensões do problema se retroalimentam conjuntamente. Süskind expressa essa limitação a partir de situações em que os personagens identificam questões olfativas mas não conseguem descrever seus sentimentos baseados nas percepções do sentido do olfato.

Em uma passagem, Grenouille estava sob cuidados de uma ama que recebia dinheiro para amamentar crianças órfãs. A ama, no entanto, identificou que Grenouille não era como os outros bebês e, após algum tempo, entendeu que a criança não possuía cheiro e atribuiu essa característica a *obra do demônio*. A seguinte passagem apresenta a conversa entre o bispo, responsável pela negociação, e a ama, que queria devolver o bebê à igreja:

– Mas, por favor, agora me diga: qual é o cheiro, então, de um bebê que cheira assim como você acha que deve ser? Hein?

– Cheira bem – disse a ama.

– O que quer dizer “bem”? – berrou Terrier. [bispo] – Muita coisa cheira bem. Uma lavanda cheira bem. Sopa de carne cheira bem. Os jardins da Arábia cheiram bem. Qual é o cheiro de um bebê, isso é o que eu quero saber.

A ama vacilou. É claro que ela sabia como bebês cheiram, ela sabia perfeitamente; afinal, havia alimentado, limpado, embalado, beijado dezenas deles... à noite ela conseguia achá-los com o nariz, mesmo agora ela tinha nítido no nariz o cheiro de bebê. Mas jamais até então o havia transformado em palavras.

– E então? – berrou Terrier, estalando impaciente as pontas dos dedos.

– Ora... – começou a ama – não é tão fácil dizer, porque... porque eles não têm o mesmo cheiro por toda parte, ainda que por toda parte eles cheirem bem, padre, por favor, entenda! Nos pés, por exemplo, aí eles cheiram como uma pedra quente e polida... não, é mais como panelas... como manteiga fresca, sim, exato: cheiram a manteiga fresca. E no corpo cheiram como... como uma bolacha enopada no leite. E na cabeça, em cima, atrás, onde o cabelo faz um tufo, aí, veja, padre, aí onde no senhor não tem mais nada... – e ela ficou tateando a careca de Terrier, o qual havia ficado por um momento sem fala diante dessa torrente de detalhadas besteiras e, obediente, baixara a cabeça... – aqui, exatamente aqui, é que eles cheiram melhor. Aí eles cheiram a caramelo, um cheiro tão doce, tão maravilhoso, padre, o senhor nem imagina! Quando a gente os cheira aí, então passa a gostar deles, não importa se são nossos ou de outras. É assim que crianças têm que cheirar. E se não cheiram assim, se

não cheiram a nadinha aí em cima, menos ainda do que vento frio, como este, o bastardo, então... O senhor pode explicar isso como quiser, padre, mas eu... – ela cruzou decidida os braços sob os seios e lançou um olhar tão enjoado para a cesta a seus pés como se contivesse sapos – eu, Jeanne Bussie, não quero mais saber disso! (Süskind, 2014, p. 14, grifo nosso).

Esses excertos expressam, de maneira sucinta, algumas críticas presentes no livro e a habilidade do autor em identificar essas falhas de comunicação, que condicionam também o nosso entendimento e, conseqüentemente, nossa capacidade de expressão olfativa sobre as pessoas, os objetos, as cidades, os lugares. Esse aspecto demonstra ainda mais a riqueza da obra de Süskind para pensar a dimensão sensorial do espaço e a maneira como nos relacionamos com os ambientes. Há, na narrativa do livro, um constante constructo dessa crítica, que perpassa a descrição de seres e lugares e, aos poucos, vai constituindo a identidade e o sentimento de inadequação do personagem principal. Dada essa complexidade, entendemos a importância de discutir a representação literária do espaço a partir do livro *O Perfume: A História de um Assassino*, pois aborda uma temática pouco explorada na literatura: o olfato como elemento protagonista da narrativa – caracterizando uma representação alternativa do espaço.

2.1 PAISAGENS OLFATIVAS

A abordagem da paisagem que segue é entendida em sua dimensão sensorial, que depende da percepção, representação e interpretação dos aspectos analisados. Besse (2014, p. 242) entende que “[...] é necessário pensar a pluralidade e a coexistência das espacialidades, das formas de espaço, dos regimes culturais e sociais da espacialidade, em relação à pluralidade dos horizontes de sentidos e dos regimes de percepção onde eles se definem”. Para o autor, o olhar paisagístico corresponde ao desdobramento e à projeção de uma estrutura mental sobre o mundo exterior, atentando para a construção de imaginários e do papel dos dispositivos sensoriais humanos na construção das paisagens. Por isso, o autor é contrário à perspectiva que aborda a paisagem apenas a partir da visão, do espetáculo, da exterioridade e da distância, pois essas concepções não dão conta da complexidade e diversidade da experiência paisagística. Besse (2014) afirma que algumas experiências paisagísticas contemporâneas colocam em prática um novo sentido de espaço, dado doravante sua interpretação a partir dos outros órgãos sensoriais. Atentando para o olfato, foco deste trabalho, Besse (2014, p. 248) respalda que as paisagens desenvolvem odores específicos, “[...] a tal ponto que é possível falar de um tipo de organização olfativa, e não visual, do espaço nas paisagens naturais e urbanas [...] [que se] caracteriza pelo seu aspecto descontínuo, fragmentado, episódico”.

Nessa abordagem olfativa da paisagem, destacamos o trabalho de Rios (2024), em que a paisagem se ergue a partir de dois focos que se encontram e se complementam: a construção material e a percepção. Ao estudar a paisagem visual e olfativa do Mercado Ver-o-Peso, em Belém do Pará, a autora interpreta que “Existe a criação cotidiana de um mundo olfativo próprio, onde os odores se complementam às imagens, às perfor-

mances e às tentativas de classificação nominais” (Rios, 2024, p. 204). Em seu estudo, ela defende que o olfato e os dispositivos olfativos participam de uma composição que traduz certa narrativa sobre o espaço, representando um modo de se colocar no mundo e de percebê-lo, assim produzindo significados e práticas espaciais. A partir dessa discussão, a autora questiona como uma composição sensorial distribuída e localizada no espaço (os odores) pode desafiar a forma tradicional de entender a paisagem na Geografia, chamando atenção para os aspectos simbólicos e os dados empíricos no processo de obtenção e desenvolvimento de um pensamento geográfico.

Para representar, é preciso imaginar/conceber – seja algo novo, seja, ao menos, o modo como determinado aspecto será representado. Silva (2022) entende que o processo imaginativo é parte fundante e constituinte da paisagem, havendo uma subjetividade fundamental que se torna chave da diferenciação espacial presente na paisagem, em que o conteúdo emocional e imaginativo é elemento intrínseco e força motriz de sua constituição. A autora afirma que, sensivelmente, a interpretação que temos de uma paisagem é condicionada àquilo que sentimos, atentando para os aspectos que, para nós, possuem algum significado. Dessa maneira, somos afetados de forma diferente pela mesma experiência espacial, em que as paisagens possuem o poder de nos tocar intrinsecamente, afetando nossas emoções.

É a partir desse ponto de vista sobre a paisagem que discutimos as representações literárias acerca da expressão olfativa do espaço. No livro *O Perfume: A História de um Assassino*, Süskind imagina paisagens e as descreve olfativamente, focando em aspectos que ora potencializam o lado positivo de determinada realidade espacial, ora evidenciam seus pontos negativos. Todo o romance é impregnado de representações sobre a expressão olfativa dos ambientes, seres e objetos. Selecionar os excertos a serem debatidos foi uma tarefa complexa, estando aqui apresentados os que consideramos os mais significativos ou, em certa medida, os que mais nos tocaram como leitores do romance, evidenciando a impregnação de nossas categorias no texto de acordo com os direcionamentos da ATD (Moraes; Galiuzzi, 2006).

Temos aqui uma relação quase dialética, que trata de um entendimento paisagístico interpretado a partir de uma representação sensorial da paisagem. Uma construção que se dá pelo imaginário, no entendimento de que, se produzimos paisagem quando olhamos para algo, se imaginamos paisagem quando lemos a descrição visual de um espaço, também podemos conceber paisagens quando lemos a sua descrição olfativa. Podemos construir paisagens a partir da representação de paisagens, um produto de nossos próprios referenciais somados com os aspectos proporcionados pelo ponto de vista de um agente externo – um guia de turismo, que nos leva a percorrer determinados caminhos em detrimento de outros; um professor, que seleciona métodos e materiais para transmitir informações sobre determinada realidade espacial; ou um artista, que transmite suas impressões e imaginários sobre algo a partir de distintas técnicas de expressão. No caso deste trabalho, as descrições olfativas de Patrick Süskind.

Em sua obra, Süskind, logo de início, apresenta o tom que será tratado ao longo do texto. A primeira página do romance traz a descrição da praça onde o anti-herói Grenouille havia nascido, que representa as condições sanitárias da Paris pré-Revo-

lução Francesa.

Na época de que falamos, reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível hoje, por nós. As ruas fediam a estrume, os pátios fediam a mijo, as escadarias fediam a madeira podre e cocô de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, as salas fediam a poeira, mofo; os quartos, a lençóis sebosos e a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. Das chaminés saía um fedor de enxofre; os curtumes soltavam o fedor das lixívias corrosivas; e os matadouros exalavam o fedor de sangue coagulado. Os homens fediam a suor e a roupas não lavadas; suas bocas fediam a dentes estragados; dos estômagos saía o fedor de cebola, e seus corpos, quando já não eram muito novos, fediam a queijo velho, a leite azedo e a doenças infecciosas. Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fediam sob as pontes e dentro dos palácios. Fediam o camponês e o padre, o aprendiz e a mulher do mestre, fediam toda a nobreza, até o rei fediam como um leão na savana, e a rainha como uma cabra velha, tanto no verão quanto no inverno. Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido ainda colocado nenhum limite e, assim, não havia atividade humana, construtiva ou destrutiva, manifestação alguma de vida, a vicejar ou a fenecer, que não fosse acompanhada de fedor.

Naturalmente, em Paris o fedor era maior, pois Paris era a maior cidade da França. E em Paris, por sua vez, havia um lugar onde o fedor imperava de modo especialmente infernal, entre a Rue aux Fers e a Rue de la Ferronnerie, ou seja, no Cimetière des Innocents. Ao longo de oitocentos anos, eram trazidos para ali os mortos do hospital Hôtel-Dieu e das comunidades eclesiais das redondezas; ao longo de oitocentos anos, carretas traziam até ali, dia após dia, cadáveres às dúzias, que eram jogados em longas covas; ao longo de oitocentos anos, acumulavam-se nas criptas e ossários camadas e mais camadas de ossinhos. E só mais tarde, às vésperas da Revolução Francesa, depois que algumas das covas haviam desabado perigosamente e o fedor do saturado cemitério havia levado os moradores das cercanias não mais a meros protestos, mas a verdadeiros levantes, é que ele foi finalmente fechado e transferido, e os milhões de ossos e crânios foram enterrados nas catacumbas de Montmartre, surgindo no seu lugar uma praça com uma feira livre.

Bem ali, no local mais fedorento de todo o reino, foi que nasceu Jean-Baptiste Grenouille, a 17 de julho de 1738. Era um dos dias mais quentes do ano. O calor pairava como chumbo por sobre o cemitério e empurrava para as ruas vizinhas os gases da putrefação que cheiravam a uma mistura de melões podres e chifre queimado (Süskind, 2014, p. 7-8).

Süskind representa Paris como uma cidade repleta de pessoas que geram sujeira, cheiros desagradáveis e ambientes precários, sobretudo nos bairros mais pobres. As mazelas da sociedade se expandem para a questão do espaço e do território, trazendo uma clara diferenciação olfativa atrelada à segregação socioespacial. Souza e Lindo (2021) discutem que a experiência paisagística se apresenta de maneira distinta para os indivíduos de diferentes grupos sociais, pois denuncia desigualdades socioeconômicas, visto que, entre indivíduos de maior vulnerabilidade social, a contemplação estética do espaço é mascarada pela necessidade de alimento, pelas condições precárias de saneamento, entre outros elementos, que se sobressaem à apreciação paisagística. Tratando-se de um romance de ficção histórica, a obra de Süskind contribui ao en-

tendimento dessa crítica ao representar a diferenciação socioespacial entre os bairros pobres e ricos da capital francesa no século XVIII: nos bairros ricos, há a preocupação estética de se criar ambientes agradáveis, que mascaram os odores de lixo, sujeira e doenças; nos bairros pobres, reinam os odores ascos das condições precária de (sobre) vivência humana.

Em contraposição à precariedade social (e olfativa) dos bairros mais pobres, as andanças de Grenouille o levavam a ruas olfativamente mais atraentes, onde o microclima gerado pelos cheiros se tornava mais agradável comparativamente à realidade espacial em que vivia cotidianamente. Nos bairros ricos, há a presença de perfumes que exalam dos jardins, dos estabelecimentos comerciais, das carruagens, das pessoas, que tentam mascarar os fedores da sociedade. Nos bairros pobres, reina o odor de sujeira, lixo e atividades que, por natureza, exalam cheiros ruins, como os curtumes, onde Grenouille trabalhava.

Era como viver num reino da utopia. Só os bairros vizinhos de Saint-Jacques-de-la-Boucherie e de Saint-Eustache já eram um reino encantado. Nas ruelas laterais às Rues Saint-Denis e Saint-Martin, as pessoas viviam tão amontoadas, as casas ficavam tão perto umas das outras, com cinco, seis andares, que não se via o céu e, embaixo, no chão, o ar circulava como que em canais úmidos, repletos de odores. Misturavam-se odores de pessoas e de animais, vapores de comidas e de doenças, de água e pedra e cinza e couro, de sabão e de pão recém-assado e de ovos fritos no azeite, de massas e de latão primorosamente esfregado, de salva e cerveja e lágrimas, de gordura e de palha molhada e seca. Milhares e milhares de odores constituíam um mingau invisível, que enchia as gargantas das ruazinhas, volatilizando-se só raramente por cima dos telhados, jamais embaixo, no chão. As pessoas que viviam ali já não sentiam mais nenhum cheiro em especial; afinal, aquele amálgama de odores originava-se delas e tinha voltado a passar tantas e tantas vezes por elas, era o ar que respiravam e do qual viviam, era como uma roupa por tanto tempo usada que não se cheira mais e não se sente mais sobre a pele (Süskind, 2014, p. 32).

E, assim, ampliou o seu território de caça, [...] [para os bairros] onde moravam as pessoas ricas. Pelas grades de ferro dos portões cheirava o couro das carruagens e o talco das perucas dos pajens, enquanto por cima dos altos muros sentia o aroma das giestas e das rosas e dos lígustros recém-podados nos jardins. Foi aí também que Grenouille sentiu pela primeira vez o cheiro de perfume propriamente dito: uma simples água-de-lavanda ou água-de-rosas com que, nas festividades, as fontes ornamentais dos jardins eram alimentadas, mas também aromas mais complexos, mais caros, de tintura de almíscar misturada com óleo de nerol e jacinto, jasmim ou canela, que à noite flutuavam como uma pesada faixa atrás dos coches elegantes (Süskind, 2014, p. 34).

Em outra passagem, Grenouille absorve o que podemos chamar de “espírito do lugar” a partir dos cheiros. Ao contrário da paisagem obtida pela visão, que se modifica a cada gesto de cada ser, a cada deslocar-se no espaço, a paisagem obtida através do olfato tem algo de contínuo, efêmero e mutante mas contínuo, que deixa rugosidades sensoriais e acarreta outra percepção do espaço, ativando a memória de maneira distinta.

Quando tinha se saturado dos odores do denso amálgama dessas ruazinhas,

ia para os terrenos mais arejados, onde os odores eram mais finos e se misturavam com o vento e se desdobravam quase como um perfume: na praça do mercado, por exemplo, onde o dia perdurava à noite nos odores, invisível mas tão nítido, como se os negociantes ainda aí estivessem a correr em sua faina, como se ainda aí tivessem as cestas cheias de legumes e ovos, os tonéis cheios de vinho e vinagre, os sacos com temperos e batatas e farinha, as caixas com pregos e parafusos, as bancas de carne, as bancas cheias de tecidos e talheres e solas de sapatos e todas as outras centenas de coisas que aí eram vendidas durante o dia... toda essa atividade estava até o menor detalhe presente no ar, onde havia deixado o seu rastro. Se assim se pode dizer, Grenouille, cheirando, via todo o mercado. E ele o cheirava de modo ainda mais exato do que muitos o poderiam ver, pois o percebia a posteriori, e, por isso, de um modo superior: como essência, como o espírito de algo que não era perturbado pelas atribulações usuais do presente, quando aí estão o ruído, a aberraçao, a feia confusão dos homens de carne e osso (Süskind, 2014, p. 33).

Podemos dizer que Grenouille, ao absorver o espírito do mercado a partir do olfato, teve uma experiência estética com o lugar e criou uma paisagem para si. Nessa relação, a paisagem se torna o elo que liga a memória ao espaço, aquilo que intrinsecamente nos toca, a primeira ideia que se forma na mente quando, despreziosamente, tempos depois, lembramos de determinada viagem, determinado acontecimento, determinada experiência espacial. O olfato possui ligações íntimas com a ativação da memória, configurando uma possibilidade rica para a criação de elos emocionais com o espaço.

A capacidade imaginativa do olfato também perpassa outro trecho emblemático do romance. Grenouille – um homem pobre, nascido e crescido em meio às mazelas sociais de uma sociedade também em crise – tem, a partir do olfato, uma experiência estética com o mar, elemento que nunca viu e o qual nunca viria a experimentar visualmente.

E do lado oeste vinha, através dessa única picada que o rio cortava pela cidade, uma forte corrente de ar, trazendo odores do campo, dos pastos de Neuilly, das matas entre Saint-Germain e Versailles, das cidades situadas bastante longe, como Rouen ou Caen, e às vezes até do mar. O mar cheirava como uma vela inflada, dentro da qual água, sal e sol frio estivessem presos. Cheirava simples o mar, mas era ao mesmo tempo um cheiro grandioso e único, de tal modo que Grenouille vacilava em dividir os seus odores de peixe, de sal, de água, de algas, de frescor e assim por diante. Preferia deixar o cheiro do mar reunido, preservava-o como um todo na memória e o fruía indiviso. O aroma do mar agradava-lhe tanto que ele desejava recebê-lo um dia tão puro e sem mistura e em tal quantidade que dele pudesse embebedar-se. Mais tarde, ao ficar sabendo, por meio de narrativas, quão grande era o mar e que nele se podia navegar durante dias em navios sem ver terra alguma, nada mais o seduzia tanto quanto imaginar que estava num desses navios, bem alto, na cesta da gávea, no mastro da frente, a voar por dentro do infinito aroma do mar, que, a rigor, nem era um aroma, mas um hálito, um sopro, o fim de todos os odores, e se desfazia de prazer nesse hálito. Mas isso nunca chegaria a ocorrer, pois Grenouille, parado na Place de Grève, junto à margem, várias vezes inspirando e expirando um fragmento de vento do mar que havia chegado ao seu nariz, jamais em sua vida haveria de ver o mar, o mar de verdade, o grande e imenso

oceano que havia a ocidente, nem jamais haveria de misturar-se com esse aroma (Süskind, 2014, p. 33-34).

A representação do mar e a experiência de Grenouille ilustram a capacidade de se construir paisagens a partir da imaginação. Mesmo nunca vendo o mar, nem o experienciado corporalmente, podemos dizer que Grenouille, a partir do olfato, experienciou o mar. A partir da percepção dos odores, criou uma paisagem para si mesmo e guardou-a em sua memória, considerando o mar algo simples, mas grandioso e único.

Em outra passagem, Grenouille experimenta outra experiência estética e paisagística a partir do olfato. O autor questiona a maneira como construímos vínculos com o espaço a partir de experiências que subjetivamente nos tocam e ficam guardadas na memória. Porém, aqui, Süskind faz uso dessa experiência para entrelaçar o problema da percepção ambiental à sua crítica ao desenvolvimento da linguagem nos seres humanos.

Com exceção do “sim” e do “não” – que, aliás, só articulou pela primeira vez bastante tarde –, ele só usava substantivos, a rigor só nomes referentes a coisas concretas, plantas, animais e pessoas, e também só quando essas coisas, plantas, animais ou pessoas eventualmente o dominassem pelo olfato.

Foi sob o sol de março, sentado sobre uma pilha de achas de faia que estalavam ao calor, que ele proferiu pela primeira vez a palavra “madeira”. Já vira madeira centenas de vezes, tinha ouvido a palavra centenas de vezes. Também a entendia, pois fora com frequência, no inverno, buscar lenha. Mas o objeto nunca lhe parecera suficientemente interessante para se dar ao trabalho de dizer o seu nome. Isso só aconteceu naquele dia de março, quando ficou sentado sobre a pilha de achas. A pilha estava amontoada como um banco nos fundos do galpão de Madame Gaillard, debaixo de um telhado que a cobria. As achas de cima soltavam um aroma docemente picante; do fundo da pilha vinha um cheiro de musgo, e, no calor do sol, as paredes de pinheiro do galpão exalavam um odor intermitente de resina.

Grenouille estava sentado com as pernas esticadas sobre a pilha de lenha, as costas apoiadas na parede do galpão; tinha os olhos fechados e não se mexia. Não via nada, não ouvia nada, não sentia nada. Somente o odor da madeira, que se elevava ao seu redor e ficava preso debaixo do teto como sob uma campânula. Bebeu esse odor, afogou-se nele, impregnou-se dele até o último e mais íntimo poro, tornou-se ele mesmo madeira, como um boneco de pau. Como um Pinóquio, como morto, ficou estirado sobre a pilha de madeira, até que, muito tempo depois, talvez mais de meia hora, proferiu a palavra “madeira”. Como se estivesse recheado de madeira até as orelhas, como se a madeira lhe chegasse até o pescoço, como se ele tivesse o estômago, a goela, o nariz cheio de madeira, assim ele vomitou a palavra. E isso o despertou, salvou-o, pouco antes que a presença poderosa da própria madeira, o seu odor, ameaçasse sufocá-lo. Catou os seus pedaços, resvalou da pilha e saiu balançando como em pernas de pau. Dias mais tarde ainda estava completamente fora de si por causa da intensa vivência do cheiro e, quando essa recordação lhe subia com demasiada intensidade, ficava recitando “madeira, madeira”, para esconjurar (Süskind, 2014, p. 24-25).

Por outro lado, logo a linguagem corrente já não seria suficiente para designar todos aqueles conceitos olfativos que ele reunira em si. Em breve ele não estaria cheirando mais apenas madeira, mas tipos de madeira – bordo, carvalho,

pinheiro, olmo, pereira, madeira velha, nova, podre, mofada, musgosa, até mesmo pilhas, lascas, serragem de madeira – e cheirava-os como objetos nitidamente distintos. Outras pessoas não teriam conseguido diferenciá-los nem com os olhos. Algo parecido acontecia-lhe com outras coisas. Que aquela bebida branca que, a cada manhã, Madame Gaillard aprontava para as suas crias fosse simplesmente chamada de leite, quando, segundo a percepção de Grenouille, cheirava e tinha um gosto completamente diferente conforme estivesse quente, conforme a vaca de que provinha, conforme o que essa vaca tivesse comido, conforme a quantidade de nata que tivesse sido deixada e assim por diante... que a fumaça, com seus cem odores distintos, a mudar a cada minuto, a cada segundo, constituindo uma nova constelação de odores composta em uma nova unidade, a fumaça do fogo, só tivesse exatamente um único nome, “fumaça”... que a terra, a paisagem, os ares que a cada passo e, ao respirar-se, de inspiração, em inspiração, estavam plenos de um outro cheiro e, com isso, animados por outra identidade, mesmo assim tivessem de ser designados por aquelas três grosseiras palavras... todos esses grotescos desacertos entre a riqueza do mundo percebido pelo olfato e a pobreza da linguagem fizeram o garoto Grenouille duvidar do próprio sentido da linguagem, e ele resolveu só empregá-la quando o contato com outras pessoas tornasse isso absolutamente necessário (Süskind, 2014, p. 25-26).

Em contraposição aos cheiros das cidades, repletas de sujeira e lixo, raramente salpicadas de um fio agradável de perfume ou de alguns jardins de casas mais ricas, Süskind representa os espaços rurais como lugares de libertação dessa complexidade olfativa das cidades. Essa representação dicotômica entre cidade e campo é encontrada em diversas obras literárias e acadêmicas desse período (século XVIII), em que o campo representa o escape da vida cotidiana das cidades, o lugar da calma e do ar puro, longe da complexidade e do ordenamento da vida regrada e organizada pelas leis do homem e por suas criações.

[...] Grenouille se encontrava na estrada para Orléans. Deixara para trás a atmosfera poluída da grande cidade e, a cada passo com que se afastava, o ar ao seu redor se tornava mais claro, puro e limpo. A atmosfera como que se expandia. Não competiam mais, metro a metro, centenas, milhares de cheiros diferentes em rápida variação, mas os poucos que havia – o cheiro da estrada arenosa, dos campos, da terra, das plantas, da água – estendiam-se em longas órbitas pela zona rural, lentamente se expandindo, lentamente se desvanecendo, poucas vezes se interrompendo de modo abrupto.

Grenouille sentiu essa simplicidade como uma salvação. Os pacatos aromas agradavam ao seu nariz. Pela primeira vez na vida não precisava estar, a cada inspiração, preparado para farejar algo novo, inesperado, hostil, ou para perder algo agradável. Pela primeira vez podia respirar quase livremente, sem ter de cheirar como que espreitando. [...].

Ainda mais libertadora era a distância em relação às pessoas. Em Paris vivia mais gente do que em qualquer outra cidade do mundo. Seiscentas, 700 mil pessoas moravam em Paris. As ruas e praças pululavam de gente, e as casas eram abarrotadas, do porão até o telhado. Não havia um canto em Paris que não estivesse cheio de gente, nenhuma pedra, nenhum pedacinho de terra que não cheirasse a qualquer coisa humana [...].

No terceiro dia de sua viagem, entrou no campo gravitacional olfativo de Orléans. Bem antes que qualquer sinal visível indicasse a proximidade da cidade, Grenouille percebeu o conglomerado humano no ar e, contrariando a sua

intenção original, decidi evitar Orléans. Não queria deixar que a recém-obtida liberdade de respiração lhe fosse tão cedo estragada pelo sufocante clima humano. [...]

Agora evitava não apenas as cidades, mas também as aldeias. Estava como que embriagado pelo ar cada vez mais puro, cada vez mais distanciado de seres humanos. Só para conseguir novas provisões é que ele se aproximava de um povoado ou de um sítio isolado, comprava pão e desaparecia de novo nas matas. Passadas algumas semanas, tornaram-se demasiado desagradáveis para ele os encontros com uns poucos viajantes nos caminhos mais inusitados, e não conseguia mais suportar o cheiro dos camponeses que avistava aqui e ali, retendo o primeiro capim dos campos. Com medo, desviava-se de cada rebanho de ovelhas, não por causa dos animais, mas para escapar ao cheiro do pastor. Saía do caminho nos campos, tomava desvios de vários quilômetros ao sentir pelo cheiro que um esquadrão de cavaleiros, ainda horas distante, encaminhava-se em sua direção. Não porque, como outros jovens artesãos e vagabundos, temesse vir a ser controlado, temesse ter os papéis examinados e, possivelmente, fosse obrigado a prestar o serviço militar – ele nem sequer sabia que estava havendo uma guerra –, mas porque se enojava do cheiro humano dos cavaleiros. [...] Grenouille não queria mais ir a um lugar determinado, só queria ir embora, para longe das pessoas (Süskind, 2014, p. 101-102).

A representação do campo e do ideal de ar puro é feita, principalmente, a partir da não presença de seres humanos. Por toda a obra, o homem é o ser que, olfativamente, *estraga* os espaços, carregando-os de odores ruins advindos de seus próprios corpos ou dos produtos de seu modo de vida.

Em determinado momento, depois de tanto fugir do cheiro dos seres humanos, isolando-se cada vez mais no interior de cavernas rodeadas por prados não cultiváveis, Grenouille se vê só, sem captar nenhum resquício olfativo humano, sentindo-se liberto da sujeira que eles deixam no espaço:

Quando o sol se levantou, continuava parado no mesmo ponto, mantendo o nariz no ar. Com desesperado esforço, procurava farejar a direção de onde vinha a ameaça humana e a direção contrária, para onde ele teria de fugir. Pois suspeitava ainda encontrar em qualquer direção um fragmento de cheiro humano. No entanto não havia nada ali. Havia apenas paz, se é que se pode dizer, paz olfativa. Ao seu redor dominava apenas o odor homogêneo, soprando com leve sussurro, das pedras mortas, dos líquens cinzentos e das gramíneas ralas, nada mais. Grenouille precisou de muito tempo para acreditar no que não cheirava. Não estava preparado para tanta felicidade. Sua desconfiança debateu-se longamente contra seu entendimento. Quando o sol saiu, aceitou inclusive a ajuda dos olhos, procurando no horizonte o menor sinal de presença humana, o teto de uma cabana, uma fumaça, uma cerca, uma ponte, um rebanho. Colocou as mãos em concha junto às orelhas, para ver se escutava o afiar de uma foice, algo como o latido de um cão ou o grito de uma criança. Durante o dia todo manteve-se sob o maior calor, no topo do Plomb du Cantal, esperando em vão pelo menor indício. Só quando o sol se pôs é que a sua desconfiança deu lugar a uma sensação cada vez maior de euforia: havia escapado! Estava completamente só! Era o único homem sobre a terra! (Süskind, 2014, p. 106).

Nessa passagem, Grenouille explora outros sentidos para confirmar as impressões do olfato. Mesmo em um texto que se propõe fazer do olfato o fator sensorial principal, Süskind representa a necessidade da confirmação da visão e da audição. Ao cheirarmos algo, buscamos a fonte do odor a partir da visão, o que demonstra mais uma crítica realizada pelo autor à supremacia desse sentido na sociedade ocidental. Em diversos momentos, o protagonista realizava andanças pelas cidades e pelos campos, à noite, na penumbra, sem utilizar o artifício da visão: “Não precisava enxergar nada. O cheiro o conduzia com segurança” (Süskind, 2014, p. 38). Mas, quando finalmente se flagra livre do odor dos homens, não confia no sentido que rege sua vida e recorre à visão e à audição para confirmar suas impressões.

Quando Grenouille aproxima-se da cidade de Grasse, novamente é tomado por uma experiência paisagística-olfativa. Os aromas do campo se sobressaem à visão da cidade, estendida ao longo da montanha. Grasse, na trama do romance, representa uma cidade especializada, a principal produtora de óleos e essências aromáticas, na qual o anti-herói aprenderia técnicas avançadas de perfumaria que, posteriormente, viabilizariam seus planos de criação de um perfume perfeito. Portanto, há um imaginário que a diferencia de Paris, a cidade onde a aglomeração de pessoas e seus cheiros se sobressaem a todos os outros fatores.

Diante dele espalhava-se uma bacia de vários quilômetros de extensão, uma espécie de enorme painel paisagístico cuja delimitação ao redor consistia em morros de suave ascensão e abruptas cadeias de montanhas e cujo extenso vale era recoberto por campos recém-cultivados, jardins e plantações de oliveiras. Havia um clima muito peculiar nessa bacia, estranhamente íntimo. Embora o mar estivesse tão perto que se pudesse vê-lo desde o cume dos morros, o ambiente lá embaixo não era nada marítimo, nada salino-arenoso, nada aberto, mas marcado por um quieto distanciamento, exatamente como se ali se estivesse a vários dias da costa. E embora na direção norte se localizassem as grandes montanhas, nas quais ainda havia e ainda haveria neve por um longo tempo, ali embaixo não havia qualquer aspereza nem escassez, nenhum vento frio. A primavera se encontrava mais avançada do que em Montpellier. Uma suave fragrância recobria os campos como uma redoma de vidro. Pessegueiros e amendoieiras floresciam, e o vento quente espalhava o aroma dos narcisos. No outro lado da grande bacia, talvez a 3 quilômetros de distância, jazia, ou melhor, incrustava-se uma cidade na encosta da montanha. À distância, não causava grande impressão. Não havia nenhuma catedral imponente que se sobrepusesse às casas, apenas a pontinha de uma torre de igreja, nenhuma fortaleza alta, nenhum prédio luxuoso e marcante. As muralhas pareciam tudo, menos protetoras; aqui e ali, algumas casas iam além do seu limite, sobretudo descendo na direção da planície, dando ao flanco uma aparência bastante desolada. Era como se o lugar já tivesse sido conquistado e desalojado vezes demais, como se estivesse cansado de ainda ter que fazer resistência a futuros invasores – não por fraqueza, e sim por preguiça, ou até por uma espécie de força. Parecia não ter necessidade de brilhar. **Dominava a grande bacia aromática a seus pés, e isso lhe bastava** (Süskind, 2014, p. 143-144, grifo nosso).

Em seu processo de aprendizado de técnicas de captação e extração de aromas, aprendidas em Grasse, Grenouille produzia experimentos tentando obter a essência

odorífera de objetos não convencionais (como ferros e metais, cordas, ratos, entre outros), com o intuito de recriar odores do seu passado. Grenouille ativa sua memória para tentar recompor paisagens de sua infância, elementos que articularam sua identidade, desenvolveram sua maneira de se relacionar com o mundo e o construíram como ser no espaço.

Eram virtuosismos perfumísticos que ele executava, maravilhosas brincadeiras que, por certo, ninguém mais além dele seria capaz de valorizar ou sequer perceber. Ele mesmo estava, porém, comovido com essas absurdas perfeições e em sua vida não houve, nem antes nem depois, momentos de uma felicidade de fato inocente como naquela época, quando **recriava com lúdico zelo perfumadas paisagens, naturezas mortas e cópias de imagens de diversos objetos** (Süskind, 2014, p. 159, grifo nosso).

A partir disso, Grenouille aproxima-se da ideia de registrar olfativamente os cheiros de um ambiente em sua totalidade, que ativa noções complexas de memória e percepção espacial, além da dimensão da imaginação na interpretação e construção da paisagem. A incapacidade técnica de captar objetivamente os cheiros de um ambiente é aqui discutida a partir da imaginação de Grenouille e do seu desejo de relembrar paisagens que constituíram sua história, doravante as marcas que os cheiros deixaram em sua memória. Dessa forma, Süskind constrói paisagens a partir da imaginação de paisagens e as representa pela descrição verbal de sua dimensão olfativa. Retomando Silva (2022), há uma subjetividade que se torna fator fundamental e força motriz do entendimento paisagístico. Nessa representação literária, Süskind permite a cada leitor interpretar as paisagens presentes na obra e, a partir disso, construir suas próprias imagens mentais, lembranças e imaginários, que enriquecem a experiência de leitura do texto.

2.2 MEMÓRIA

A memória olfativa tende a associar os cheiros a um conjunto de sensações vividas e, por meio da lembrança, transporta-nos ao momento em que tal cheiro foi percebido, sem haver a necessidade de estar presente naquele meio físico; gera, assim, o sentimento de nostalgia, despertando o elo afetivo entre a pessoa e o lugar (Tuan, 2012). Tanto Schmid (2005) quanto Tuan (2012) expõem em suas obras a intensidade da interpretação do espaço por meio do olfato, capaz de evocar a memória de diferentes sensações. Trata-se de uma relação que independe das mudanças nas dinâmicas do território onde o cheiro foi captado, e apresenta-se como uma experiência singular a cada indivíduo, interpretada e categorizada conforme seus aspectos identitários e culturais.

Na relação entre paisagem e memória, Schama (1996, p. 17) entende que “Antes de ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”. Essa ideia, em certa medida, encontra a definição de paisagem defendida por Metailié e Bertrand (2006), quando

afirmam que ela se constitui a partir do encontro entre a materialidade do território e a subjetividade do olhar humano. Olhar esse aqui expandido a partir da percepção dos outros sentidos, que configuram imaginários e memórias afetivas com o espaço, tendo o poder de ativar lembranças e produzir imagens mentais que exercem um elo afetivo entre o indivíduo e o lugar.

Ao longo da trama, podemos perceber a capacidade de Grenouille, ao recompor os elementos dos cheiros, em induzir os personagens a ações instintivas/inconscientes por meio da evocação/do despertar do sentimento de desejo. Em sua infância, Grenouille causava as mais diversas reações em todos que o rodeavam, desde a ama que o abandonara por ele não ter cheiro ao padre que pagou para livrar-se dele logo após ficar com medo por sentir-se farejado. No entanto, não somente os adultos o temiam. Abrigado na casa da fria e quase inumana Madame Gaillard, ainda criança, era constantemente espremido ao mal-estar, sufocado e enforcado (literalmente) pelas demais crianças que não o compreendiam e se horrorizavam pela sua ausência de odor. Ao não conseguirem lhe dar um fim com o passar dos anos, e incomodados com sua presença, começaram a temê-lo. Por conta disso, já adulto, os cheiros das pessoas surgiam em sua memória como “cheiros odiados”, dotados de angústias e desprezos que lhe rondaram nos momentos em que esteve em contato vulnerável com humanos.

Depois de ter esvaziado a segunda taça [metáfora para suas memórias olfativas], dele desapareciam todo nervosismo, dúvida e insegurança. Invadia-o uma maravilhosa calma. Recostava-se nos macios travesseiros do canapé, abria um livro e começava a ler suas memórias. Lia os cheiros da sua infância, da escola, das ruas e das esquinas da cidade. Os cheiros das pessoas. E um agradável tremor percorria-o todo, pois eram justamente os cheiros odiados, os que ele exterminara, que aí eram invocados. Com enojado interesse Grenouille consultava o livro dos maus cheiros, e quando a repugnância superava o interesse ele simplesmente o fechava, punha-o de lado e pegava outro (Süskind, 2014, p. 113).

Em determinado trecho do romance, a capacidade de Grenouille em armazenar aromas apenas em sua memória é questionada por Baldini. Entretanto, sua experiência de mundo é completamente orientada por tal sentido, fazendo com que esse seja seu modo de perceber também a sua relação com o espaço em que se encontra, dado o fato de que as “[...] memórias evocadas através de odores são distintas de outras evocações, devido a sua grande potência emocional. Com a percepção olfativa, identificamos odores, discriminando-os e, finalmente, memorizando, além de lhes dar um significado pessoal” (Herz, 1998, *apud* Assumpção Junior; Adamo, 2007, p. 4). Para o anti-herói, os cheiros representam sua linguagem, sua memória e seu talento criativo, expresso no seguinte trecho:

Aos 6 anos, já havia captado olfativamente todos os seus arredores. Na casa de Madame Gaillard não havia nenhum objeto, na Rue de Charonne, ao norte, não havia lugar, ser humano, pedra, árvore, arbusto ou cerca de ripas, nenhuma superfície, por menor que fosse, que ele não conhecesse pelo cheiro, que não reconhecesse e não guardasse firmemente na memória, em seu caráter único. Ele havia reunido dez mil, cem mil odores peculiares e específicos, mantendo-os à sua disposição tão nitidamente, tão sob controle, que não só se

recordava deles quando voltava a cheirá-los como de fato os cheirava quando se recordava deles; sim, e ainda mais do que isso, sabia combiná-los de um modo novo entre si apenas em sua fantasia e, assim, criava em si mesmo odores que nem sequer existiam no mundo real. **Era como se possuísse um enorme vocabulário de odores aprendido por conta própria, que o capacitava a formar uma quantidade enorme – simplesmente, tantas quantas quisesse – de novas frases de odores;** e isso numa idade em que outras crianças gaguejavam as primeiras frases convencionais, com as palavras que com esforço lhes eram enfiadas na cabeça, frases absolutamente insuficientes para descrever o mundo. Talvez o seu talento fosse comparável ao de uma criança-prodígio no âmbito da música, que tivesse, a partir das melodias e harmonias, decifrado o alfabeto dos tons individuais e que agora compusesse ela mesma melodias e harmonias completamente novas. A diferença, é claro, era que o alfabeto dos odores era incomparavelmente maior e mais diferenciado do que o dos tons e, além disso, a atividade criativa de Grenouille se realizava somente em seu interior e não podia ser percebida por ninguém, exceto por ele mesmo (Süskind, 2014, p. 26, grifo nosso).

Na passagem em que Grenouille apresenta uma versão melhorada da réplica do perfume “Amor e Pique”, a nova essência provocou no seu mentor, o perfumista Baldini, a imaginação do deleite de uma noite fantástica, acompanhado de uma amante em meio à paisagem de Nápoles, sua terra natal. Baldini, posteriormente, nomeia o novo perfume de “*Nuit Napolitaine*” (“Noite Napolitana”). No trecho, desencadeiam-se sentimentos de nostalgia e desejo, a transportá-lo para a sensação de vitalidade/virilidade que se contrapõe à sua realidade atual, isto é, um velho perfumista que se sente incapaz de dar continuidade ao ofício, cogitando vender todo o patrimônio construído e retornar para sua terra natal.

[Ao cheirar o perfume] Baldini cerrou os olhos e viu surgirem recordações das mais sublimes. Viu-se caminhando à noite, jovem, por jardins em Nápoles; viu-se deitado nos braços de uma mulher de cabelos pretos encaracolados e viu a silhueta de um ramalhete de rosas no peitoril da janela, pela qual soprava um vento noturno; ouviu pássaros cantando e, de longe, a música de uma taberna; ouviu coisas sussurradas bem pertinho do seu ouvido, um eu te amo, e sentiu seus cabelos se eriçarem de puro deleite! Agora, agora, naquele instante! Abriu bem os olhos e gemeu de prazer. Não era um perfume como até então se conhecia. Não era um perfume que fazia com que se tivesse um cheiro melhor, não era um sent-bom, nenhum artigo de toalete. Era algo completamente novo, capaz de criar todo um universo, um mágico e rico universo, que em um instante fazia com que você se esquecesse de toda a nojeira ao seu redor e se sentisse muito rico, muito bem, muito livre, muito tranquilo... (Süskind, 2014, p. 76).

Além de serem uma maneira alternativa de representar o território, as paisagens olfativas construídas por Süskind perpassam também a elaboração de imaginários que ultrapassam a dimensão da realidade. Através dessa experiência olfativa, o personagem Baldini relembra e reinterpreta sua terra natal, agregando sua memória à concepção de um lugar idealizado de desejo, tranquilidade e riqueza espiritual, uma paisagem que vai de encontro a sua realidade socioeconômica (a falência iminente) e espacial (o espaço sujo e insalubre da Paris moderna).

Na passagem final, o perfume perfeito criado por Grenouille acarreta a entrega dos personagens ao desejo, perdendo seu sentido de moralidade, por meio da percepção olfativa dos feromônios liberados pela essência. O excerto a seguir remete à fuga da paisagem insalubre da Paris pré-Revolução Francesa e alinha-se ao descontentamento com as condições de vida e a necessidade/vontade de mudanças no cenário vivido/suportado por aquela sociedade.

A consequência [do espargimento do perfume perfeito criado por Grenouille] foi que a planejada execução de um dos criminosos mais merecedores de abominação em sua época acabou resultando na maior bacanal que o mundo havia visto desde o século II antes de Cristo: castas senhoras rasgavam as blusas, soltavam com histéricos gritos os seus seios, jogavam-se no chão com as saias puxadas para cima. Homens tropeçavam com olhares errantes pelo campo da lasciva carne exposta, puxavam, com os dedos a tremer, para fora das calças os seus membros duros como se tivessem sido congelados por uma geada invisível, caíam chiando, gemendo, em qualquer lugar, copulavam nas mais impossíveis posições e combinações, velho com virgem, jornaleiro com mulher de advogado, aprendiz com freira, jesuíta com mulher de maçom, tudo misturado, conforme o acaso dispusesse. O ar estava pesado com o doce cheiro do suor do desejo e se enchia com a gritaria, com os grunhidos e gemidos de dez mil animais humanos. Era infernal (Süskind, 2014, p. 204).

O perfume criado por Grenouille toca o âmago da alma dos personagens naquele momento, liberando-os das prerrogativas de conduta socialmente aceita em espaços coletivos. Além disso, o trecho sustenta a reflexão, percebida ao longo da trama, do não atendimento das necessidades básicas do ser humano e da busca incessante pelo prazer, seja pela obsessão do personagem principal, que o leva a tornar-se um assassino, seja pelo despertar das memórias olfativas dos demais personagens. Entendemos, portanto, que Süskind, através de uma criatividade ímpar para imaginar, conceber e representar paisagens a partir do olfato e da ativação da memória, expressa como a apreensão sensorial modifica comportamentos, humores e sentimentos, condicionando a experiência ao espaço.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste texto foi discutir a presença dos odores na literatura e a construção de paisagens olfativas e imagens mentais à luz de excertos do livro *O Perfume: A História de um Assassino*, de Patrick Süskind (2014). O trabalho evidenciou o caráter único do conceito de paisagem, expressando seu vasto e rico campo de abordagens, com ênfase em sua concepção por meio da descrição do sentido do olfato. Dessa forma, evidencia-se que a paisagem pode ser interpretada a partir da ativação da memória. Assim, como as personagens, somos transportados para lugares do nosso próprio passado, integrando a narrativa do texto. Trata-se de uma experiência peculiar de leitura, pois poucos são os autores que exploram tão bem o olfato como construtor de espaços.

A obra de Süskind demonstra uma tentativa de contrapor a hegemonia da visão na

percepção sensorial a uma maneira alternativa de conceber cenários na narrativa literária. Ao utilizar descrições olfativas, o autor apresenta uma imaginação peculiar que tenta transpor a barreira da linguagem. Esse artifício cria outra dimensão de vínculo com os leitores da obra, visto que o autor ativa a imaginação do leitor, o qual produz imagens mentais a partir dos próprios referenciais recolhidos durante sua vida, seu próprio repertório sensorial, produzindo vínculos entre suas vivências e a narrativa. Ao lermos as descrições olfativas de Süskind, concebemos/imaginamos paisagens. Assim, a trama se constrói de maneira diferente para cada indivíduo, pois, dependendo das memórias ativadas pela lembrança dos cheiros, determinada descrição será mais significativa do que outra. Acrescentam-se, portanto, imagens/paisagens/detalhes da experiência pessoal à experiência da leitura.

Infelizmente, ainda não possuímos técnicas apropriadas para captar os odores de um ambiente, armazená-los, transportá-los e reproduzi-los, aspecto que poderia ressignificar o próprio sentido do espaço nas nossas vidas, bem como os métodos de investigação e entendimento científico da realidade. Mas essa limitação possui um aspecto positivo, pois, em um mundo ultraconectado, a apreensão do olfato resiste como algo que requer uma experiência corpórea com o espaço, isto é, estar na paisagem para poder captar as sensações e emoções ativadas pelos cheiros.

Como representação do espaço, as paisagens olfativas delineadas por Süskind nos fazem refletir sobre a espacialidade do material e do imaterial. Como potentes ativadores da memória, os cheiros criam referências espaço-temporais e configuram rugosidades entre passado e presente, materialidade e imaginação. É difícil comunicar algo que imaginamos, ainda mais em se tratando da percepção de um sentido tão subjetivo e menosprezado pelo homem moderno.

Direta ou indiretamente, os cheiros delimitam territórios. As condições sanitárias podem ser denunciadas pela apreensão do olfato, configurando um forte indicador socioespacial. Também, o olfato pode desmascarar teatralidades espaciais – por exemplo, quando vemos uma paisagem bonita ou um espaço urbano visualmente bem tratado, mas sentimos odores de lixo, esgoto, animais mortos ou a poluição dos rios, entendemos que as dinâmicas atuantes naquele espaço não são tão harmônicas como a visualidade tenta transparecer.

Como abordado por Schmid (2005), o olfato é um sentido ancestral; tem a capacidade de tocar o âmago do nosso ser, ativar sensações e emoções intensas. Trata-se de um potente recurso de representação artística, mas também de vivência mundana, pois requer o estar *in loco*. O olfato apresenta o poder de criação de forte referência espacial, de modo a aproximar a narrativa da realidade vivenciada pelo leitor, com base em sua experiência sensorial. Assim, paisagem e memória se entrelaçam na constituição narrativa da obra do autor, do mesmo modo que podem ser impregnadas em nossas observações sobre o mundo por nós vivido fora das páginas de uma obra literária.

Retomando Rios (2024), temos que o olfato representa uma maneira de perceber e se colocar no mundo, participando da composição sensorial que traduz narrativas sobre o espaço e, portanto, produz significados e modifica práticas espaciais. A autora questiona a forma tradicional de entender a paisagem na Geografia (pelo protagonismo da visão) e chama a atenção aos aspectos simbólicos e demais dados empíricos no

processo de obtenção e desenvolvimento do pensamento geográfico.

Dialogando com isso, entendemos que o contato com a leitura de Süskind e a reflexão construída por este trabalho evidenciam a necessidade de atribuir maior complexidade às leituras espaciais e aos modos de compreender a realidade. A discussão aqui apresentada evidencia uma lacuna de entendimento do real, que abre o pensamento para a reflexão sobre os demais aspectos sensíveis do espaço; aspectos esses que poucas vezes são abordados na compreensão geográfica, mas que constroem e modificam relações espaciais. Dessa forma, sabendo que ao longo das últimas décadas as Geografias Humanista e Cultural vêm tomando mais força na ciência geográfica, fortalecendo e possibilitando mais visibilidade aos estudos que envolvem afetos, fenômenos e experiências não hegemônicas, entende-se como fundamental a abordagem de novos olhares para o espaço.

Refletimos, por fim, como podemos questionar os tradicionais instrumentos de análise e diagnóstico espacial, visto que o espaço vivido possui inúmeras nuances de interpretação, tantas quantas são possíveis à criatividade e à curiosidade dos pesquisadores. Dessa forma, é preciso olhar e sentir o espaço como parte de nossa existência, e entender que somos seres fundamentais para a manutenção e a ativação da espacialidade.

REFERÊNCIAS

- ASSUMPÇÃO JUNIOR, Francisco B.; ADAMO, Samanta. Reconhecimento olfativo nos transtornos invasivos do desenvolvimento. **Arquivos Neuro-Psiquiatria**, São Paulo, v. 65, n. 4, dez. 2007.
- BESSE, Jean-Marc. Entre a Geografia e a ética: a paisagem e a questão do bem-estar. **GEOUSP**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 241-252, maio/ago. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/84455>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- KANASHIRO, Milena. A cidade e os sentidos: sentir a cidade. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Curitiba, n. 7, p. 155-160, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/274171395>. Acesso em: 19 jan. 2024.
- METAILIÉ, Jean-Paul; BERTRAND, Georges. **Les Mots de L'environnement**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006.
- MORAES, Roque; GALIAZZI, Maria do Carmo. Análise textual discursiva: processo reconstrutivo de múltiplas faces. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 12, n. 1, p. 117-128, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ciedu/a/wvLhSxkz3JRgv3m-cXHBWSXB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 maio 2024.
- RIOS, Gabriela Leal. A paisagem entre o próximo e o distante: imagens e aromas no setor dos vendedores de cheiro do Ver-o-peso. **Revista Tamoios**, São Gonçalo, v. 20, n. 1, p. 189-206, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/tamoios.2024.68051>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- ROQUÉ, Bianca Beatriz. Geografia sensível e suas origens na estética. **Geograficidade**, Niterói, v. 10, p. 183-202, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/38267>. Acesso em: 19 jan. 2024.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia de Letras, 1996.
- SCHMID, Aloísio Leoni. **A Ideia de Conforto**: reflexões sobre o ambiente construído. Curitiba: Pacto Ambiental, 2005. 338 p.
- SILVA, Marcia Alves Soares. Temos o direito de imaginar na Geografia? Sobre imaginações, emoções e paisagens culturais a partir de uma perspectiva simbólica. In: TORRES, Marcos (org.). **Fronteiras da Paisagem**. Campo Mourão: Fecilcam; Curitiba: Casa, 2022. p. 221-256.
- SOUZA, Reginaldo José; LINDO, Paula Vanessa de Faria. A paisagem como visão política da natureza. In: FIDALGO, Pedro (org.). **Dinâmicas da Paisagem**: entre a

realidade e o desejo. 4. ed. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2021. p. 265-280.

SÜSKIND, Patrick. **O Perfume**: a história de um assassino. Tradução de Flavio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record, 2014. E-book.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: EdUEL, 2012. 342 p.

MEMORY AND OLFACTORY LANDSCAPES IN PERFUME – THE STORY OF A MURDERER, BY PATRICK SÜSKIND

ABSTRACT: Art is an important instrument for analyzing reality. Literary productions have been used as a method of investigation and interpretation of society as representations of social dynamics present in territories. The representations permeate different discussions that encompass the ability of the creators of the works to perceive, interpret and imagine the world, in addition to their communication skills and creation of bonds with the public. Therefore, it becomes pertinent to discuss the role of the senses in experiencing the world and the ability to interpret and communicate these sensory experiences. Historically, the sense of smell is despised by Western society, an aspect that is reflected in literary productions due to various limitations, such as the ability to perceive this sense and the linguistic barrier itself, which does not have adequate terms for olfactory description. Therefore, this text aims to discuss the presence of odors in literature and the construction of olfactory landscapes and mental images based on this sense, through the analysis of the spatial representations present in the book *Perfume: The History of a Murderer*, written by Patrick Süskind. To do this, we used Discursive Textual Analysis (DTA) to analyze excerpts from the novel in which the author uses olfactory descriptions to compose scenarios and mental images, with theoretical guidance based on the concept of landscape and the potential of smell as an element of memory activation. We conclude that the sense of smell is a powerful activator of notions of imagination and memory and that olfactory descriptions have the potential to construct landscapes and mental images with a strong affective content.

Keywords: Literary Representations; Humanistic-Cultural Geography; Space; Environmental Perception; Mental Image.

MEMORIA Y PAISAJES OLFATIVOS EN *EL PERFUME – LA HISTORIA DE UN ASESINO*, DE PATRICK SÜSKIND

RESUMEN: El arte es un instrumento importante para analizar la realidad. Las producciones literarias se han utilizado como método de investigación e interpretación de la sociedad como representaciones de dinámicas sociales en los territorios. Las representaciones permean diferentes discusiones que abarcan la capacidad de los creadores de las obras para percibir, interpretar e imaginar el mundo, además de sus habilidades comunicativas y de creación de vínculos con el público. Por lo tanto, resulta pertinente discutir el papel de los sentidos en la experiencia del mundo y la capacidad de interpretar y comunicar estas experiencias sensoriales. Históricamente, el sentido del olfato es despreciado por la sociedad occidental, aspecto que se refleja en las producciones literarias debido a diversas limitaciones, como la capacidad de percibir este sentido y la propia barrera lingüística, que no cuenta con términos adecuados para la descripción olfativa. Por lo tanto, este texto tiene como objetivo discutir la presencia de los olores en la literatura y la construcción de paisajes olfativos e imágenes mentales a partir de este sentido, a través del análisis de las representaciones espaciales presentes en el libro *El Perfume: La Historia de un Asesino*, escrito por Patrick Süskind. Para ello, utilizamos el Análisis Textual Discursivo (ATD) para analizar extractos de la novela en los que el autor utiliza descripciones olfativas para componer escenarios e imágenes mentales, con orientación teórica basada en el concepto de paisaje y el potencial del olfato como elemento de activación de la memoria. Concluimos que el sentido del olfato es un poderoso activador de nociones de imaginación y memoria y que las descripciones olfativas tienen el potencial de construir paisajes e imágenes mentales con un fuerte contenido afectivo.

Palabras clave: representaciones literarias; Geografía Humanístico-Cultural; espacio; percepción ambiental; imagen mental.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A SAÚDE MENTAL DE MULHERES ENCARCERADAS

Beatriz de Moraes Teixeira

Lígia Nahiani Graciano

Fabício Duim Rufato

RESUMO: O sistema carcerário brasileiro, regido pela Lei da Execução Penal de 1984, visa à ressocialização dos detentos, mas enfrenta problemas graves com superlotação e infraestrutura, falhando na reintegração social. Além disso, quando se trata de mulheres encarceradas, lidamos com outros fatores que são preponderantes para o adoecimento psíquico. Portanto, este estudo é de cunho bibliográfico, a partir de autores clássicos da sociologia, como Friedrich Engels (1820-1895), Heleith Saffioti (1934-2010) e Karl Marx (1818-1883), da psicologia social, como Ignacio Martín-Baró (1942-1989), e da análise de leis e relatórios nacionais e internacionais de levantamento de dados sobre a situação de mulheres encarceradas que, devido a determinantes de gênero, experimentam sofrimentos psíquicos que se agravam com a institucionalização, seja pela separação dos filhos, desocupação e reprovação social de seu comportamento. As mulheres que enfrentam situações de vulnerabilidade social dentro dos determinantes capitalistas se tornam mais suscetíveis à institucionalização, trazendo consigo um sofrimento psíquico que é determinado por esse sistema. Falar da saúde mental de mulheres presas é considerar fatores econômicos, sociais, culturais e estruturais que entregam a essa parcela da sociedade um lugar à margem, tornando necessário um olhar crítico para esses estigmas, buscando políticas públicas e melhorias institucionais para a plena reinserção dessas mulheres na sociedade.

Palavras-chave: gênero; cárcere; mulheres; adoecimento psíquico.

1 INTRODUÇÃO

Apesar de o sistema carcerário brasileiro ser baseado na Lei de Execução Penal n. 7.210 de 1984, que tem como objetivos a reabilitação e a reinserção dos indivíduos na sociedade, o que acontece no cotidiano são presídios em superlotação, sem condições de infraestrutura, tratamento baseado em violência e repressão, entre outros aspectos que acabam por inviabilizar os objetivos postos a esse sistema. De acordo com Santos e Rodrigues (2010), o que acontece na prática são indivíduos que não conseguem se reabilitar, já que acabam sendo humilhados e maltratados, sustentando sua possibilidade de reincidência criminal.

Nesse cenário, encontram-se as mulheres que vivem em situação de cárcere, as quais, para além das condições insalubres que vivem nessas instituições, são mais propensas ao adoecimento psíquico, devido a estigmas sociais e à violência de gênero (Santos *et al.*, 2017). Portanto, para analisarmos a saúde mental da mulher privada de liberdade, precisamos considerar o gênero feminino como historicamente oprimido na sociedade patriarcal, isto é, a partir de desigualdades salariais, discriminações

sexistas e baixo prestígio social, sendo o patriarcado um sistema estruturado em práticas violentas, que reafirmam o lugar inferior social da mulher a partir dos interesses dominantes (Hiero, 1998). Consideramos gênero, então, dentro de seus determinantes históricos, sociais e materiais, levando em conta as contradições do sistema capitalista, tendo a violência de gênero como ponto crucial para a manutenção do patriarcado e da dominação do homem sobre a mulher. A partir desse aspecto, leva-se em consideração o adoecimento psíquico do gênero feminino, que, mesmo fora dos presídios, é maior do que o masculino, já que, de acordo com o levantamento denominado *Caminhos em Saúde Mental*, realizado pelo Instituto Cactus, existe uma maior ocorrência de condições de saúde mental em mulheres. A depressão atinge em maior proporção o gênero feminino, assim como as tentativas de suicídio, que são duas vezes mais recorrentes nessa população (Instituto Cactus, 2021).

Nesse sentido, trazer o debate sobre gênero em produções científicas se torna necessário, pois a subjetividade das mulheres se forma a partir dessas relações sociais marcadas pela violência. Na sociedade capitalista estruturada pelo patriarcado, desde o nascimento, a mulher é condicionada a cumprir seu papel de gênero, já que, segundo Simone de Beauvoir (1967, p. 9), “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. A mulher é moldada socialmente, sendo atribuída a determinados papéis de gênero e negada a outros.

Nessa interpretação, compreendemos que, para falar sobre a saúde mental de mulheres em cárcere, além de analisar a condição excludente e desumana dos presídios brasileiros, temos que levar em consideração os aspectos históricos, sociais e culturais do “ser mulher” numa sociedade capitalista patriarcal. Para isso, este estudo tem como objetivo analisar estudos que explanam sobre a saúde mental da mulher encarcerada no Brasil, a fim de identificar as consequências físicas e mentais que o encarceramento gera nas mulheres, discutindo a questão da violência de gênero construída socialmente, além de analisar o sistema carcerário brasileiro.

2 METODOLOGIA

No presente estudo, empregou-se o método de pesquisa bibliográfica para a coleta de dados e informações relacionados ao tema do encarceramento e gênero. A pesquisa bibliográfica consistiu em busca e análise de fontes de informação, tais como livros, artigos, teses e dissertações, a fim de embasar a produção textual. Esse método permite ao pesquisador obter acesso direto ao conhecimento acumulado sobre o assunto em questão (Marconi; Lakatos, 2017), representando o primeiro passo em qualquer pesquisa científica. Foram consultados os bancos de dados do SciELO e do Google Acadêmico, entre junho de 2023 e fevereiro de 2024, selecionando-se obras que condusessem com o tema proposto.

Considerando os objetivos postos, foi realizada a busca por artigos, livros, monografias, teses e dissertações, em português, algumas em inglês e espanhol, que debatessem sobre determinantes históricos e sociais na sociedade capitalista, contendo textos clássicos e atuais, assim como leis e pesquisas de levantamentos de dados que pudes-

sem exemplificar como tais determinantes corroboram na construção da subjetividade das mulheres. Para tal, primeiramente buscamos por obras de autores clássicos da sociologia, como Friedrich Engels (1820-1895), Heleieth Saffioti (1934-2010) e Karl Marx (1818-1883), e da psicologia social, como Ignacio Martín-Baró (1942-1989), procurando traçar um percurso histórico dentro das produções acerca da sociedade, com seus determinantes sociais, políticos e psicológicos, para então relacioná-los às produções atuais referentes ao tema.

O passo seguinte foi a busca por dados da legislação, como a Lei de Execução Penal, Lei n. 7.210 de 11 de julho de 1984, que rege o sistema penitenciário brasileiro, informações acerca da Lei Maria da Penha, Lei 11.340 de 2006, para debate sobre violência de gênero, assim como dados de pesquisas quantitativas da *ActionAid* em 2016, demonstrando números sobre a violência de gênero no Brasil, da *World Female Imprisonment List* de 2017 (Institute [...], 2017), para a consideração de números relacionados ao encarceramento feminino, e dados do Levantamento Nacional de Informação Penitenciária (Infopen) de 2014 (Departamento [...], 2014), do Relatório Mulheres sem Prisão de 2017 (Fonseca *et al.*, 2017) e Manual de Diretrizes de Atenção à Mulher Presa de 2013 (São Paulo, 2013), respaldando o debate sobre gênero e cárcere. Também contamos com a pesquisa do Instituto Cactus – Caminhos em Saúde Mental de 2021, que traz dados sobre saúde mental e adoecimento do gênero feminino no Brasil.

3 DISCUSSÕES E RESULTADOS

Neste estudo, a discussão será dividida em três seções. Inicialmente, será realizada uma breve análise do sistema carcerário no Brasil, focando nas suas deficiências estruturais e no papel do Estado em garantir a ressocialização dos presos, com ênfase especial na população feminina encarcerada. Em seguida, o estudo explorará a violência de gênero, destacando como ela se entrelaça com as dinâmicas sociais e econômicas, e como essas violências contribuem para o sofrimento mental das mulheres. Por fim, será discutida a saúde mental das mulheres presas, examinando como a interseção de fatores como encarceramento, gênero, e condições socioeconômicas afeta profundamente o bem-estar psicológico dessas mulheres.

3.1 Uma breve análise do sistema carcerário brasileiro

Para que seja possível realizar uma análise sobre o sistema carcerário brasileiro através dos fenômenos que causam sofrimento mental dentro da perspectiva de gênero, faz-se necessária, neste primeiro tópico, a realização de uma breve análise do âmbito social e dos condicionantes empregados às pessoas no cotidiano das prisões. Sendo “ressocialização” termo que define a capacidade do indivíduo de retornar a conviver em sociedade (Machado, 2008), ao realizarmos uma análise do sistema carcerário brasileiro, podemos perceber que não vem cumprindo com esse papel essencial, já que tem sido cada vez mais sucateado ao longo dos anos, tanto por questões de infraestrutura como pelo péssimo tratamento e pelas superlotações. Assim, é possível ob-

servar a inconstitucionalidade do sistema carcerário brasileiro dentro dos parâmetros da legislação, que protege o humano e a sua integridade como direitos fundamentais (Santos; Rodrigues, 2010), pois é dever do Estado garantir a segurança, a integridade e o bem-estar dos presos, aspectos que se constituem, pois, em obrigação legal específica (Maricato, 2018).

A pena de privação da liberdade destinada a um sujeito deveria cumprir o objetivo de reiterá-lo à sociedade, trazendo-o de volta à convivência social, de maneira que ele compreenda e adeque-se às normativas estabelecidas socialmente. Essa forma punitiva utiliza-se do tempo como parâmetro de retribuição daquilo que foi infringido, uma forma de compensação de atitudes julgadas como fora do ideal. Contudo, o tempo vivido por aqueles que estão em condicionantes de uma “liberdade total” é bem diferente dos que estão em cárcere, se levado em consideração que, em grande parte do tempo, o detento vive de forma a almejar uma liberdade que só virá de acordo com contextualizações que fogem ao seu controle, como o parâmetro judicial de sua sentença, fazendo com que o tempo presente seja apenas um período de ligação entre a sua reclusão e a sua possível liberdade; ou seja, o sistema prisional não reeduca ou ressocializa, apenas traz a angústia de um local cercado por incertezas (Araujo, 2008).

Em uma matéria jornalística apresentada de forma online pela *Globo - G1*, constam dados do projeto “Cadê meus direitos?”, desenvolvido pelo Centro de Estudos em Criminalidade e Segurança Pública (CRISP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), demonstrando que a população carcerária do Brasil passa de 660 mil (CEATANO, 2023), dos quais, de acordo com a *World Female Imprisonment List* ((Institute [...], 2017), 42,694 mil são mulheres; trata-se da terceira maior população feminina encarcerada do mundo, não existindo espaços adequados para atender esse número se consideradas as vagas dentro dos centros penitenciários. Segundo o Conselho Nacional de Justiça (*apud* Carvalho, 2021), podemos dizer que, quando um local é feito para certa quantidade de pessoas e, por motivos contextualizados, esse número e capacidade de mantê-los são ultrapassados, acontecerão conflitos, os quais, por sua vez, serão violentos.

O Estado deve assistir e propiciar todos os aspectos necessários para que o detento se desenvolva; isso inclui, por vias de fato, a educação. Assim, podemos compreender que, dentro das penitenciárias, deve haver espaço físico para eventuais aulas, bem como bibliotecas e demais instrumentos necessários para a aprendizagem. A Lei de Execução Penal, Lei n. 7.210 de 11 de julho de 1984, traz a importância da educação dentro do ambiente de reabilitação social, que promove uma prevenção da reincidência criminal (Sales, 2021). Na seção V dessa lei, é colocado que a assistência educacional deve compreender a instrução escolar e a formação profissional dos presos, oferecendo ensino de primeiro grau obrigatório e ensino médio regular ou supletivo.

O trabalho dentro dessas instituições não deve ser visto apenas como uma forma de redução da pena, mas também como um método de aprendizagem específica, a fim de reeducar e promover dignidade para a pessoa humana, trazendo, nesse sentido, uma nova perspectiva do que é de fato o sistema prisional, desmontando a visão de que esses espaços são vistos apenas como um lugar de punição de pessoas que não condizem com o ideal estatal (Sales, 2021).

Uma problemática em destaque no sistema carcerário brasileiro é a falta de estrutura existente em grande parte dos presídios, que não oferecem condições reais de reabilitação. O que podemos analisar, na prática, são indivíduos que não conseguem se reabilitar para uma nova vida social, visto que, dentro dessas instituições, são humilhados e maltratados, fatores que sustentam a reincidência criminal dos sujeitos (Santos; Rodrigues, 2010).

A Lei de Execução Penal, em seu décimo artigo, traz o objetivo intrínseco da reabilitação do sujeito para um novo convívio na sociedade, demonstrando a assistência ao preso como dever do Estado, tendo o objetivo de prevenir crimes e conduzir sua volta para a convivência em sociedade (Brasil, 1984). E segue, no décimo primeiro artigo, explicitando que tal assistência deve englobar fatores materiais, de saúde, jurídicos, educacionais, sociais e religiosos. O objetivo dessa condição de ressocialização falha mediante o não cumprimento do dever do Estado de garantir que as pessoas tenham acesso ao básico e aos instrumentos necessários para uma readequação e aprendizagem social, que os validem de maneira a serem julgados “adequados” para o convívio social.

O problema crônico do sistema prisional brasileiro vai muito além dos muros das penitenciárias, está concisamente ligado às questões de classes sociais, raça e poder econômico, o que pode ser constatado através dos dados apresentados, mostrando, assim, como o Estado segrega os indivíduos que fogem à regra, sem considerar os seus direitos humanos – aqui citando, principalmente, apesar da punição, o direito às devidas condições para se reinserir na sociedade. O que o Estado faz é retirar o “indivíduo-problema” de circulação social, sem se preocupar com a gênese desse problema.

3.2 VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Para compreendermos os aspectos sociais e individuais em relação à saúde mental da mulher, em especial as que se encontram em cárcere, precisamos discutir a questão da violência de gênero como um fator determinante na formação de subjetividade das mulheres. Podemos considerar a violência de gênero fator que estrutura e é funcional ao modelo social capitalista (Milani *et al.*, 2021), apresentando-se por vezes implícita e sutilmente, mas sendo determinante na formação da subjetividade das mulheres. De acordo com Santiago (2009), a violência sempre terá relação com a estrutura social, não podendo ser desvinculada da sociedade que a produz (Martín-Baró, 2003); e o modo de produção capitalista é historicamente estruturado através dela (Marx, 2013): a violenta expropriação das terras rurais, a exploração do trabalho infantil e feminino, o aumento da jornada de trabalho, entre outros eventos. Sendo assim, de acordo com Federici (2017), a divisão sexual do trabalho diferencia as experiências vividas entre os homens e as mulheres, fornecendo a estas diferentes relações com o capital, estimulando a acumulação capitalista.

Nesse sentido, as relações de produção determinam os papéis sociais, a produção de significados e sentidos, questões relacionadas à segregação e também se atualizam constantemente como prática social (Engels, 2012; Saffioti, 2013; Souza, 2006). Apesar

de muitas vezes ocorrer de forma vedada e naturalizada pela sociedade, essa relação cria impactos nas mulheres que podem ser imediatos, como agressões físicas, ou de longo prazo, como deterioração da saúde mental, sofrimento intenso, entre outros (Milani *et al.*, 2021). De acordo com a OMS (2020), o gênero define riscos para o adoecimento psíquico; sendo assim, ao realizar a análise da saúde mental do gênero feminino, é necessário considerar não somente o aspecto biológico, mas buscar compreender como as relações sociais dentro dessa lente causam adoecimento.

De acordo com a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006), em seu capítulo sétimo, são previstos cinco tipos de violência doméstica e familiar contra a mulher: a física, a psicológica, a moral, a sexual e a patrimonial. A violência física inclui condutas que ofendam a integridade ou a saúde corporal da mulher, como espancamento, atirar objetos, estrangular, ferir com objetos cortantes, tortura etc. A violência psicológica inclui condutas que causem dano emocional e diminuição da autoestima, que prejudiquem o pleno desenvolvimento da mulher ou que visem controlar suas ações, como ameaças, humilhação, constrangimento, perseguição, insultos etc. A violência sexual trata de condutas que constroem a mulher a participar, presenciar ou manter relação sexual não desejada, como estupro, obrigar a realizar ato sexual que cause repulsa etc. A violência patrimonial inclui condutas de destruição ou retenção de bens pessoais da mulher, como controlar o dinheiro, deixar de pagar pensão, causar danos propositais a objetos da vítima etc. Por fim, a violência moral trata de condutas de calúnia, difamação ou injúria, como fazer críticas mentirosas, expor a vida íntima, desvalorizar a vítima pelo seu modo de se vestir etc.

Colocando em dados, uma pesquisa realizada pela *ActionAid* em 2016, da qual participaram 503 mulheres de diferentes regiões do Brasil, constatou que 86% delas já sofreram assédio na rua, e dos mais diversos tipos (ACTIONAID, 2016). Em 2018, houve 73 mil queixas de violência contra a mulher no Brasil, 164 casos de estupro por dia, dos quais poucos foram reportados à polícia; em média, por dia, 530 mulheres acionaram a lei Maria da Penha em 2017 (Brito, 2018). Ainda, de acordo com a Pesquisa Nacional de Violência contra a Mulher, realizada pelo Instituto DataSenado em 2023, a qual entrevistou mais de 21 mil mulheres, três a cada 10 já sofreram violência doméstica praticada por homens no Brasil, fator que atinge principalmente mulheres de baixa renda. A pesquisa estima que 25,4 milhões de mulheres já sofreram violência doméstica em algum momento de sua vida (Senado Federal, 2023).

O que fica evidente é que, apesar da evolução dos aparatos legais ao longo dos anos, como a lei Maria da Penha, a violência consegue se perpetuar na sociedade, expressando-se “nas instituições, nas relações sociais e atravessa também a subjetividade das pessoas que vivem estas relações” (Milani *et al.*, 2021, p. 128).

Santiago (2009) frisa o fato de que a violência, independentemente de sua estruturação como ação, sempre se relaciona com a estrutura social, indo ao encontro de Martín-Baró (2003), que afirma a necessidade de enquadrar os fenômenos sociais em seu aspecto histórico-social, através do qual os atos agressivos se mostram como uma expressão das forças sociais nos indivíduos e grupos. Nessa perspectiva, a violência que se destina ao outro só acontece através de determinantes das relações econômicas, sociais e políticas (Vázquez, 1977).

O patriarcado, como estruturação da sociedade civil, existe a partir da violência de gênero, na qual ocorre a dominação do homem sobre a mulher, garantindo direitos sexuais aos homens e estabelecendo uma hierarquia que se apresenta em todos os espaços da sociedade (Saffioti, 2015). “[...] com a emergência do sistema capitalista de produção, o patriarcado é incorporado de tal forma que se torna imprescindível à sua manutenção, pois garante a desvalorização da força de trabalho de cerca de metade da classe trabalhadora: as mulheres” (Milani *et al.*, 2021, p. 134). O patriarcado é, então, um sistema estruturado de práticas violentas, que reafirmam o lugar social da mulher a partir dos interesses dominantes (Hierro, 1998).

A partir do exposto sobre violência de gênero, podemos considerar que ocorre uma segregação entre trabalhos que são pertinentes aos homens e outros que concernem às mulheres; os considerados masculinos são os que detêm maior prestígio social e econômico (Bontempo, 2018). Em um relatório da Organização das Nações Unidas, “Transformando promessas em ações: igualdade de gênero na agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável” (“*Turning promises into action: gender equality in the 2030 agenda for sustainable development*”, UN, 2018), constatou-se que o gênero feminino sofre mais com a pobreza, a fome e a discriminação do que o masculino, pois, “mesmo quando a mulher consegue um emprego para se subsistir, ainda assim, ela, frequentemente, recebe menor salário do que o homem” (Bontempo, 2018, p. 20). Nesse sentido, o mercado de trabalho formal “se apresenta para a maioria das mulheres como um lugar que reflete às vezes discriminações sexistas, com baixos salários, trabalhos precarizados e de baixo prestígio” (Ramos, 2012, p. 105). Somado a isso, existem a dificuldade de inserção e a baixa oportunidade de trabalho, que, a partir do contexto econômico e sociopolítico, torna as mulheres protagonistas do mercado informal (Bontempo, 2018).

A economia não registrada, ou oculta, torna-se um objeto indefinido. Sabemos que é estar interessado em uma vasta gama de coisas diferentes: mercados ilegais, bicos e serões, a economia pública e a economia doméstica, fora do mercado, no setor público e o “faça você mesmo”, e assim por diante. Esses fenômenos são diferentes um do outro de um modo tão vasto que tudo o que podemos fazer para reuni-los conceitualmente é rotulá-los com um termo negativo, não pelo que são, mas pelo que não são. [...] podemos considerá-los como tipos ou aspectos que deixam de corresponder a uma certa forma de economia percebida por nós como sendo normal (Bagnasco, 1997, p. 14-15).

Segundo Martins (2002), o meio de produção capitalista torna-se desumano, fazendo com que haja uma redução da população trabalhadora, referente à disponibilidade de trabalho, ao consumo dos bens produzidos, propiciando a marginalização social. Nesse sentido, a classe marginalizada faz uso de diferentes estratégias para a sobrevivência, o que, por vezes, se encontra em oposição à ordem social estabelecida, como, por exemplo, o mercado do tráfico de drogas, sobre o qual se explanará no tópico a seguir.

3.3 SAÚDE MENTAL DE MULHERES PRESAS

Considerando o final do século XVIII e início do século XIX, o encarceramento foi a forma mais “rápida” de resolver os problemas envolvendo a punição. O encarceramento no Brasil vem aumentando consideravelmente, podendo-se considerar a Lei Antidrogas (11.343/2006) como um dos motivos para isso, já que, mesmo não prevendo prisão para usuários de maconha, a posse da substância leva à prisão. A consequência disso é que inúmeras pessoas somente usuárias são presas anualmente, colaborando para a superlotação do sistema carcerário brasileiro, considerando que 40% dos presos se envolveram em crimes relacionados a drogas (Teixeira, 2019). De acordo com Camimura (2023), o Brasil chegou a ser o terceiro país do mundo com maior quantidade de população encarcerada.

A justiça se mostra seletiva no momento de definir as mulheres que irão para a prisão: geralmente são jovens, pobres e de baixa escolaridade (Rodrigues, 2017). De acordo com a *World Female Imprisonment List* de setembro de 2017 (Institute [...], 2017), o Brasil é destaque no crescimento da população carcerária feminina, visto que, desde a década de 2000, esse número aumentou 4,5 vezes, dado este que vai ao encontro das informações do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Departamento [...], 2014), o qual demonstra que a população carcerária feminina teve um crescimento de 567% entre 2000 e 2014, saltando-se de uma taxa de 6,5 mulheres presas para cada 100 mil mulheres em 2000, para 36,4 mulheres em 2014.

O contexto socioeconômico da mulher faz com que o mercado do tráfico de drogas usufrua de sua mão de obra, considerando que esta encontrou nesse trabalho informal uma oportunidade com menos contratemplos e mais vantagens, tendo em vista a agilidade do retorno financeiro. Assim como no mercado de trabalho formal, a desigualdade de gênero se perpetua no mundo do tráfico, considerando que a mulher continua em baixos níveis hierárquicos, com papéis como transportar, guardar e empacotar. Em um estudo realizado no presídio feminino do Ceará, verificou-se:

81,4% das reclusas confirmaram trabalhar em postos de menor relevância, como mula, vendedora retalhista e pião, o que torna perceptível a discriminação de gênero também no trabalho do tráfico de drogas. Ressalto que as mulheres, embora em postos subsidiários, aumentaram significativamente sua participação no negócio do tráfico. Segundo dados da pesquisa, 56,1% dessas mulheres concentram-se na função de mula, avião e pião, enquanto 18,7% atuam como vendedora retalhista. Saliento que o transporte de drogas não ocorre só fora do presídio, pois uma parcela dessas mulheres é presa ao entrar no presídio, levando droga na vagina, barra de sabão, salto alto, frutas, etc., para os maridos, companheiros, namorados, irmãos, filhos, amigos, possibilitando a que estes façam o uso e venda de tal produto no interior do presídio, estabelecendo, assim, uma micro comercialização (Moura, 2005, p. 82).

Mulheres em tarefas com menor prestígio, menor salário e com maior risco de captura são alguns dos inúmeros exemplos da desigualdade de gênero; elas são utilizadas como ferramentas meramente descartáveis no mercado do tráfico. Segundo o Levantamento Nacional de Informação Penitenciária (INFOPEN) de junho de 2014

(Departamento [...], 2014), o crime que mais encarcera mulheres no Brasil é o tipo penal de tráfico de drogas, sendo a porcentagem do grupo feminino de 68%, enquanto a dos homens é de 26%.

As grandes figuras do tráfico de drogas, os grandes “patrões” desse comércio, não acabam nas penitenciárias, esses possuem recursos o suficiente para não se submeterem ao sistema penal. O tráfico que é punido, é o tráfico da subsistência, é o tráfico da mãe, que para sustentar os filhos se submete à lei paralela das drogas, é o tráfico da esposa que leva entorpecentes para o presídio, para manter a dignidade do marido recluso. São os pequenos que figuram no banco dos réus, enquanto o problema que tanto a sociedade quer combater, por escolha dessa mesma sociedade, permanece em liberdade (Pereira; Ávila, 2013, p. 9).

Foi criado, em abril de 2017, o relatório Mulheres Sem Prisão, que traz informações sobre como o processo de adoecimento psíquico pode vir antes da situação da prisão, mas piorar com esse acontecimento, gerando então o sofrimento mental, que acaba por ser tratado através de medicamentos, e para o que nem sempre há prescrição médica. Segundo o relatório, “o cenário é amenizado de violência pela possibilidade de adormecer sob o esquecimento, supostamente minimizando o sofrimento a que estão submetidas” (Fonseca *et al.*, 2017, p. 136).

Em relatos apresentados ao relatório, detentas falam sobre os remédios como uma maneira de fugir, de se desligar do mundo, para se adaptar à realidade que é extremamente difícil. Fica claro que, na maioria das vezes, é uma necessidade para manter um padrão de sono e minimizar conflitos (Fonseca *et al.*, 2017).

Nesse sentido, é comprovado que o grupo de mulheres encarceradas sofre mais do que aquelas que não têm privação de liberdade e do que os homens encarcerados, pois, além do fator biológico, as características vinculadas ao feminino geram um maior sofrimento, porque a mulher sai do seu papel instituído socialmente quando presa:

Para as mulheres ainda são projetados certos lugares, quais sejam: maternidade, casamento, cuidado, beleza, entre outros; uma régua a qual estamos sempre sendo medidas, para as mulheres que estão presas é ainda mais difícil, tendo em vista que já foram “reprovadas” por essa métrica de representação de gênero e são expostas a vulnerabilidades em uma instituição que apresenta dificuldades em reconhecer as suas especificidades (Rodrigues, 2017, p. 4).

De acordo com pesquisa realizada pelo Instituto Cactus (2021), a predominância do adoecimento psíquico do gênero feminino é maior: a depressão ocorre em média duas vezes mais em mulheres e as tentativas de suicídio são 2,2 vezes mais frequentes entre elas. Além de esses dados poderem ter relação com histórico familiar de transtornos psiquiátricos, o uso de álcool e drogas, existem para as mulheres as situações de violência física, sexual e psicológica que vivem na sociedade patriarcal. Pelo fato de estar institucionalizada, a população encarcerada feminina está mais suscetível ao adoecimento, fruto de um desconforto físico e psíquico:

Durante a institucionalização, foram apontados: dor, tristeza, solidão, abandono, revolta, ansiedade, estresse depressão, alteração da percepção temporal e do padrão de sono, uso de medicação psicotrópica, interrupção das relações familiares, abstinência sexual, além das precárias condições de confinamento (Santos *et al.*, 2017, p. 4).

Segundo o estudo que deu origem ao Manual de Diretrizes de Atenção à Mulher Presa de São Paulo (São Paulo, 2013), 33% das mulheres encarceradas entrevistadas já pensaram em suicídio, 58,2% fazem uso de drogas lícitas e 44% fazem uso de psicotrópicos. Alguns dos motivos do adoecimento seriam a desocupação, pela perda de noção de tempo e o que acontece no mundo, pela ausência de vida sexual durante o encarceramento e pela perda de contato familiar, que envolve o contato com os filhos, sendo esse ponto muito importante para as mulheres (Santos *et al.*, 2017). Todavia, o encarceramento feminino atinge todo o âmbito familiar e, principalmente, os filhos, já que

A mãe, em nossa sociedade, ainda é a principal responsável pelos filhos, portanto ela assume um papel central na socialização dos indivíduos, na transmissão da cultura e até mesmo como figura comprometida em inserir as crianças em um meio socializador como a escola. Este panorama reflete as dificuldades de a mulher exercer a maternidade no contexto prisional, especialmente denuncia a impossibilidade de acompanhar o processo educativo das crianças. Assim, a prisão da mulher interfere em todo processo de socialização da criança, o que pode não acontecer com os filhos de homens presos, já que a maioria está resguardada pelo amparo materno (Stella, 2009, p. 300).

Contudo, apesar de o tema do encarceramento feminino ter tomado repercussão internacional e, mais recentemente, ser enfatizado no âmbito nacional, sendo estabelecidos direitos e garantias a esse grupo vulnerável, o previsto constitucionalmente não condiz com a realidade cotidiana das prisões, já que as leis não são aplicadas como deveriam:

As necessidades das presas não vêm sendo tratadas como assunto de prioridade e há, não só a nítida violação de direitos destas mulheres, como também no âmbito dos direitos humanos. Assim, veste-se o véu da invisibilidade diante da ausência de investimento efetivo do Estado em políticas públicas com relação à questão de gênero em ambiente prisional (Bontempo, 2018, p. 64).

Para amenizar a situação do encarceramento, é importante uma prática que contribua à redução de danos. Cultura, arte e leitura são importantes para promoção da saúde mental nesse ambiente; esses recursos podem potencializar efeitos positivos e estimular a criatividade, mesmo com a realidade difícil existente dentro da prisão (Nascimento; Bandeira, 2018). Além da necessidade de maiores investimentos em políticas que garantam a esses sujeitos uma reabilitação digna e humanizada, que sejam levadas em conta as questões femininas, da relação com seus familiares, da oportunidade de estudo e trabalho, buscando de forma efetiva sua emancipação e reinserção na sociedade civil.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro do sistema carcerário, as mulheres em privação de liberdade vivem em um tempo diferente daquelas que estão em “liberdade total”. Em grande parte desse tempo, vivem almejando a liberdade dentro de um sistema que não as ressocializa, tornando esse momento apenas um período de ligação entre os anos de pena e a sua liberdade.

A partir de uma visão crítica, é possível a compreensão das relações sociais em sua totalidade, em especial entender que a emancipação da mulher não é apenas dentro da perspectiva econômica, mas a partir das ideologias dominantes que mantêm um ideário de sociedade patriarcal. Portanto, consideramos que a saúde mental da mulher encarcerada envolve fatores econômicos, históricos, sociais e ideológicos, a partir dos quais o gênero feminino é estruturalmente considerado inferior, colocando a violência de gênero como um fator estrutural e funcional ao sistema capitalista, que, por sua vez, determina a constituição da subjetividade feminina. Nesse sentido, podemos perceber como as mulheres, em especial as que vivem em situação de vulnerabilidade socioeconômica, são atraídas para espaços como o mercado informal e ilícito, envolvendo bicos, tráfico de drogas, prostituição, entre outras formas ilegais para o ganho financeiro, e que consequentemente as levam à prisão.

Foi possível observar que, dentro do sistema carcerário, as mulheres são mais acometidas pelo adoecimento psíquico do que os homens, já que sua situação de adoecimento vem, muitas vezes, antes mesmo desse ambiente, incluindo suas vivências diárias pelo fato de serem mulheres. É evidente a necessidade de que o olhar para a mulher, considerando as questões socioeconômicas e ideológicas que moldam o seu ser na sociedade, venha antes da situação do cárcere, com o constante debate sobre os determinantes sociais relacionados à vivência e à construção do ser mulher, e acerca dos presídios, que, da forma como são estruturados e executados, colaboram para o aumento ou surgimento do adoecimento psíquico, acentuando as mazelas que o sistema impõe às mulheres.

Os presídios e as leis penais brasileiras têm carência de uma reformulação para real efetividade. A título de exemplo, a lei que institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas (Lei 11.343 de 2006) gera encarceramento em massa de pessoas que cometem o delito de pequenas quantidades de tráfico de ilícitos (uma das condições que mais encarcera mulheres no Brasil), colaborando para a superlotação de presídios e, consequentemente, piora nas condições dos que vivem em privação de liberdade.

Dentro dos presídios, faz-se importante, ao gênero feminino, realizar vivências que levem em conta a questão feminina, como as relações familiares, que se mostraram um agravante de adoecimento psíquico de mulheres presas. Além disso, para que ocorram

a reabilitação e a plena reinserção dessas mulheres na sociedade, é necessário o investimento público em presídios para que ofereçam amplas opções de trabalho e estudo, favoreçam os vínculos afetivos e reconheçam o modo estrutural social que coloca a mulher em uma posição de inferioridade. Pois, nos moldes dos presídios atuais, em especial as penitenciárias femininas que não ofertam uma perspectiva de futuro fora do crime, é quase impossível que a ressocialização ocorra.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Adriano de. Ponderações sobre a pena privativa de liberdade no âmbito do sistema penal capitalista. **Universitas Jus**, Brasília, n. 16, p. 1-11, 2008. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/jus/article/download/319/431>. Acesso em: 11 jun. 2023.

BAGNASCO, Arnaldo. A economia informal. **Ensaios FEE**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 13-31, 1997. Disponível em: <https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/ensaios/article/view/1896/2270>. Acesso em: 11 jun. 2023.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2 ed. Rio de Janeiro: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BONTEMPO, Juliana de Mello. **Mulheres no cárcere: a questão de gênero e seus respectivos reflexos no sistema prisional**. Monografia (Graduação em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/37717/37717.PDF>. Acesso em: 11 jun. 2023.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Lei Maria da Penha. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília: Palácio do Planalto, 2006a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 11 jun. 2023.

BRASIL. **Lei nº 11.343, de 23 de agosto de 2006**. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas. Brasília: Palácio do Planalto, 2006b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm. Acesso em: 7 set. 2023.

BRASIL. **Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984**. Institui a Lei de Execução Penal. Brasília: Palácio do Planalto, 1984. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210.htm. Acesso em: 7 jan. 2024.

BRITO, Débora. Denúncias de violência contra a mulher chegam a 73 mil, em 2018. **Agência Brasil**, Brasília, 7 ago. 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-08/denuncias-de-violencia-contramulher-chegam-73-mil-em-2018>. Acesso em: 7 set. 2023.

CAETANO, Carolina. **Além da cela: a cada um preso no Brasil, outras cinco pessoas são afetadas, aponta estudo.** G1, Belo Horizonte, 18 mar. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/03/18/alem-da-cela-a-cada-um-pres-no-brasil-outras-cinco-pessoas-sao-afetadas-aponta-estudo.ghtml>. Acesso em: 19 jun. 2023.

CAMIMURA, Lenir. **Superlotação prisional:** Judiciário brasileiro apresenta iniciativas em evento nas Filipinas. Brasília: Conselho Nacional de Justiça, 2023. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/superlotacao-prisional-judiciario-brasileiro-apresenta-iniciativas-em-evento-nas-filipinas/#:~:text=De%20acordo%20com%20os%20dados,total%20est%C3%A3o%20em%20pris%C3%A3o%20preventiva>. Acesso em: 11 jun. 2023.

CARNEIRO, Beatriz. Brasil ultrapassa Rússia e se torna país com 3º maior número de mulheres presas. **CNN – Brasil**, São Paulo, 25 out. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-ultrapassa-russia-e-se-torna-pais-com-3-maior-numero-de-mulheres-presas/#:~:text=O%20Brasil%20%C3%A9%20o%20pa%C3%ADs,R%C3%BAssia%2C%20que%20tem%2039.120%20encarceradas>. Acesso em: 25 jun. 2023.

CARVALHO, Pâmela Gonçalves. **A ressocialização do preso através da educação e do trabalho no sistema carcerário brasileiro.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Direito, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/2554>. Acesso em: 7 set. 2023.

CORDEIRO, Quirino *et al.* **Psiquiatria Forense - Saúde Mental da Mulher Presa.** *International Journal of Psychiatry*, v. 19, n. 2, fev. 2014. Disponível em: <https://www.polbr.med.br/ano14/for0214.php>. Acesso em: 7 set. 2023.

CUNHA, Elizangela Lelis da. **Ressocialização: o desafio da educação no sistema prisional feminino.** *Cadernos CEDES*, Campinas, v. 30, n. 81, p. 157-178, maio 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/gNNDhkSmpPznGQKnr-3vTm4fK/>. Acesso em: 19 jun. 2023.

SENADO FEDERAL. **DATASENADO** aponta que 3 a cada 10 brasileiras já sofreram violência doméstica. **Senado Notícias**, 24 nov. de 2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/11/21/datasenado-aponta-que-3-a-cada-10-brasileiras-ja-sofreram-violencia-domestica>. Acesso em: 7 set. 2023.

DEPARTAMENTO PENITENCIÁRIO NACIONAL (DEPEN, Brasil). **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias. Infopen Mulheres**, 2014. 79 p. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/servicos/sisdepen/relatorios/relatorios-sinteticos/infopenmulheres-junho2014.pdf/view>. Acesso em: 19 jun. 2023.

EM PESQUISA da ActionAid, 86% das brasileiras ouvidas dizem já ter sofrido assé-

dio em espaços urbanos. **ActionAid**, 24 maio 2016. Disponível em: https://actionaid.org.br/na_midia/em-pesquisa-da-actionaid-86-das-brasileiras-ouvidas-dizem-ja-ter-sofrido-assedio-em-espacos-urbanos/. Acesso em: 7 set. 2023.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FONSECA, Anderson Lobo da *et al.* **Mulheres sem prisão: desafios e possibilidades para reduzir a prisão provisória de mulheres**. São Paulo: Instituto Terra, Trabalho e Cidadania, 2017. 312 p. Disponível em: <https://ittc.org.br/wp-content/uploads/2017/03/relatório-mulheres-sem-prisao.pdf>. Acesso em: 7 set. 2023.

HIERRO, Graciela. La violencia de género. In: VÁZQUEZ, A. (Org.). **El mundo de la violencia**. México: Universidad Nacional Autónoma de México & Fondo de Cultura Económica, 1998.

INSTITUTE FOR CRIMINAL POLICY RESEARCH (ICPR). **World Female Imprisonment List**. 4. ed. London, 2017. Disponível em: https://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/world_female_prison_4th_edn_v4_web.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

INSTITUTO CACTUS. **Caminhos em Saúde Mental**. Brasil, 2021. Disponível em: <https://institutocactus.org.br/caminhos-em-saude-mental/>. Acesso em: 7 jan. 2024.

MACHADO, Stéfano Jander. **A ressocialização do preso à luz da lei de execução penal**. 2008. 69 p. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade do Vale do Itajaí, Biguaçu, 2008. Disponível em: <https://siaibib01.univali.br/pdf/stefano%20jander%20machado.pdf>. Acesso em: 10 set. 2023.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARICATO, André. **Sistema prisional, as rebeliões e a responsabilidade civil do Estado dentro dos presídios**. Monografia (Graduação em Direito) – Centro Universitário Antônio Eufrásio de Toledo, Presidente Prudente, 2018. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/Direito/article/download/7446/67647847>. Acesso em: 7 set. 2023.

MARTÍN-BARÓ, Ignacio. **Poder, ideologia y violencia**. 3. ed. Madrid: Trotta, 2003.

MARTINS, José de Souza. **A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política**. Livro I. São Paulo: Boitempo,

2013.

MILANI, Giovana Durat; SILVA, Graziela Lucchesi Rosa da; ALMEIDA, Melissa Rodrigues de. Impactos da Violência de Gênero na Produção de Subjetividade das Mulheres: Contribuições da Psicologia Histórico cultural. In: BELLENZANI, R. *et al.* (org.). **Psicologia Histórico-Cultural na Universidade: Pesquisas Implicadas**. Campo Grande: UFMS, 2021. Cap. 3, p. 125-162.

MOURA, Maria Juruena de. **Porta fechada, vida dilacera – mulher, tráfico de drogas e prisão**: estudo realizado no presídio feminino do Ceará. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2005. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=132868. Acesso em: 19 jun. 2023.

NASCIMENTO, Lucas Gonzaga do; BANDEIRA, Maria Márcia Badaró. **Saúde Penitenciária, Promoção de Saúde e Redução de Danos do Encarceramento: Desafios para a Prática do Psicólogo no Sistema Prisional**. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 38, n. spe. 2, p. 102-116, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/rzBgK7y7GJzqQy98JxLPsGP/?lang=pt>. Acesso em: 19 jun. 2023.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **O impacto da pandemia na saúde mental das pessoas já é extremamente preocupante**. Nova Iorque, 2020. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/oms-o-impacto-da-pandemia-na-saude-mental-das-pessoas-ja-e-extremamente-preocupante/amp/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

PEREIRA, Larissa Urruth; ÁVILA, Gustavo Noronha de. Política de drogas e aprisionamento feminino – o tráfico e o uso na lei de drogas. **Revistas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/cienciascriminais/IV/46.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.

RAMOS, Luciana de Souza. **Por amor ou pela dor?** Um olhar feminista sobre o encarceramento por tráfico de drogas. Dissertação (Mestrado em Direito) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2018/09/b7930b2bc551b1fc46e0ab5fb5736053.pdf>. Acesso em: 7 set. 2023.

UNITED NATIONS (UN). **Turning promises into action: gender equality in the 2030 agenda for sustainable development**. **UN Women**, New York, 2018. Disponível em: <https://www.unwomen.org/en/digital-library/sdg-report>. Acesso em: 7 set. 2023.

RODRIGUES, Dieni Oliveira. Mulheres presas: Articulando gênero e saúde mental. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., WOMEN'S WORLDS CONGRESS, 13. **Anais Eletrônicos**, Florianópolis, 2017. Disponível em: https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477861_ARQUIVO_ArtigoCompleto_MM_FG.pdf. Acesso em: 7 set. 2023.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SALES, Rodrigo de Paula. Colapso no sistema prisional brasileiro e a ressocialização do preso. **Jornal Eletrônico Faculdades Integradas Vianna Júnior**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, 26 p. 2021. Disponível em: <https://www.jornaleletronicofvjv.com.br/jefvj/article/view/789>. Acesso em: 10 set. 2023.

SANTIAGO, Daniela Emilena. A violência segundo a perspectiva de Martin-Baró: possíveis contribuições ao serviço social. **Encontro de Iniciação Científica do Centro Universitário de Toledo**, v. 5, n. 5, 2009. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/view/2091>. Acesso em: 18 jun. 2023.

SANTOS, Márcia Vieira dos *et al.* Saúde mental de mulheres encarceradas em um presídio do Rio de Janeiro. **Texto e Contexto – Enfermagem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tce/a/3dbSzZsVhz6L8kH97Bp-f3YM/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 7 set. 2023.

SANTOS, Maria Alice de Miranda dos; RODRIGUES, Gustavo Bernardes. A ressocialização do preso no Brasil e suas consequências para a sociedade. **E-Civitas Revista científica do Departamento de Ciências Jurídicas, Políticas e Gerenciais do UNI-BH**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 46 p., jul. 2010. Disponível em: <https://revistas.unibh.br/dcjpg/article/view/64/39>. Acesso em: 11 jun. 2023.

SÃO PAULO. Secretaria da Administração Penitenciária. **Manual de Diretrizes de Atenção à Mulher Presa**. Projeto Mulher Presa: perfil e necessidades, uma construção de diretrizes. São Paulo, 2013. p. 23-94. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/spl/2019/11/Acessorio/1000312628_1000340046_Acessorio.pdf. Acesso em: 11 jun. 2023.

SOUZA, Terezinha Martins dos Santos. **Emoções e capital**: as mulheres no novo padrão de acumulação capitalista. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/17155>. Acesso em: 7 set. 2023.

STELLA, Claudia. Filhos de mulheres presas: o papel materno na socialização dos indivíduos. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 292-306, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&-pid=S1808-42812009000200003. Acesso em: 10 jan. 2024.

TEIXEIRA, João Carlos. Lei Antidrogas criminaliza usuário e ajuda a superlotar penitenciárias. **Agência Senado**, Brasília, 24 jan. 2019. Disponível em: <https://www12>.

CONSIDERATIONS ON THE MENTAL HEALTH OF INCARCERATED WOMEN

ABSTRACT: The Brazilian prison system, governed by the Penal Execution Law of 1984, aims at the resocialization of inmates but faces severe problems with overcrowding and infrastructure, failing in social reintegration. Moreover, when it comes to incarcerated women, we deal with additional factors that are predominant for mental illness. Therefore, this bibliographic study, based on classical sociology authors such as Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), and Heleieth Saffioti (1934-2010) and social psychology figures like Ignacio Martín-Baró (1942-1989), analyzes laws and national and international reports on data regarding the situation of incarcerated women. Due to gender determinants, these women experience psychological suffering that is exacerbated by institutionalization, whether due to separation from their children, unemployment, or social disapproval of their behavior. Women who face situations of social vulnerability within capitalist determinants become more susceptible to institutionalization, bringing with them psychological suffering determined by this system. Discussing the mental health of imprisoned women means considering economic, social, cultural, and structural factors that assign this segment of society a marginalized position, making it necessary to critically examine these stigmas and seek public policies and institutional improvements for their full reintegration into society.

Keywords: Gender; Prison; Women; Mental Illness.

CONSIDERACIONES SOBRE LA SALUD MENTAL DE LAS MUJERES ENCARCELADAS

RESUMEN: El sistema penitenciario brasileño, regido por la Ley de Ejecución Penal de 1984, tiene como objetivo la resocialización de los reclusos, pero enfrenta graves problemas de hacinamiento e infraestructura, fallando en la reintegración social. Además, cuando se trata de mujeres encarceladas, enfrentamos factores adicionales que son predominantes para la enfermedad mental. Por lo tanto, este estudio bibliográfico, basado en autores clásicos de la sociología como Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895) y Heleieth Saffioti (1934-2010) y en la psicología social, como Ignacio Martín-Baró (1942-1989), analiza leyes e informes nacionales e internacionales sobre la situación de las mujeres encarceladas. Debido a los determinantes de género, estas mujeres experimentan sufrimiento psicológico que se agrava con la institucionalización, ya sea por la separación de sus hijos, el desempleo o la desaprobación social de su comportamiento. Las mujeres que enfrentan situaciones de vulnerabilidad social dentro de los determinantes capitalistas se vuelven más susceptibles a la institucionalización, llevando consigo un sufrimiento psicológico determinado por este sistema. Hablar de la salud mental de las mujeres presas significa considerar factores económicos, sociales, culturales y estructurales que asignan a este segmento de la sociedad una posición marginada, haciendo necesario examinar críticamente estos estigmas y buscar políticas públicas y mejoras institucionales para su plena reintegración en la sociedad.

Palabras clave: género; prisión; mujeres; enfermedad psíquica.