

ESPAÇO PÚBLICO COMO IMAGEM DA CIDADE: INTERPRETAÇÕES DE UM GEÓGRAFO NO CINEMA

ALICE NATARAJA GARCIA SANTOS
Laboratório Território e Cidadania
Universidade Federal do Rio de Janeiro
anataraja@globocom

RESUMO

De que maneira as escolhas dos espaços das locações de um filme contribuem na transmissão de significados e na compreensão dos sentidos da ação dramática? Este artigo analisa a importância dessas escolhas, tentando demonstrar que há uma análise original possível a partir desse olhar geográfico sobre um filme. O exemplo do *O Signo de Leão* do cineasta Eric Rohmer, pela importância dos espaços públicos da cidade de Paris e pela atestada preocupação desse diretor com a espacialidade, foi o escolhido nesta demonstração.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Espaços públicos. Significação.

RÉSUMÉ

De quelle manière les choix des espaces de localisation d'un film contribuent-ils à la transmission de significations et à la compréhension du sens de l'action dramatique ? Cet article analyse l'importance de ces choix et tente de démontrer qu'il existe une analyse originale possible à partir de ce regard géographique porté sur un film. L'exemple du film *Le Signe du Lion* du cinéaste Eric Rohmer, par la place qu'y occupent les espaces publics de la ville de Paris et en raison de la préoccupation manifeste de ce réalisateur pour la spatialité, a été choisi pour cette démonstration.

MOTS-CLÉS : Cinéma. Espaces publics. Signification.

ABSTRACT

In which way do the choices of locational settings within a movie contribute to the transmission of significations and to the understanding of the meaning of dramatic action? This article analyses the importance of these choices and it at-

tempts to demonstrate that it is possible to provide an original analysis thanks to this geographical way of seeing which exists in the movie. The example of the movie *Le Signe du Lion* from the director Eric Rohmer was chosen because of the importance given to public spaces in the city of Paris and because of the clear concern of the director for spatiality.

KEY-WORDS: Movies. Public spaces. Significations.

Este artigo procura explorar as relações entre Geografia e cinema a partir da representação dos espaços públicos da cidade no filme. A posição aqui assumida é a de um espectador que interpreta o filme pelo ponto de vista da Geografia. O olhar lançado sobre o cinema, neste trabalho, não é assim desprovido de objetivos e de um instrumental teórico de análise.

O primeiro objetivo geral é ressaltar o traço da Geografia – que configura o papel do espaço nos processos sociais – aplicado a um campo pouco explorado pela disciplina, já que o interesse da geografia pelas imagens do cinema é relativamente recente. O segundo objetivo é contribuir para a valorização do papel do espaço na compreensão da dinâmica da vida pública nas cidades contemporâneas. Acredita-se que os espaços públicos podem ser vistos como “radiografias” que dão visibilidade a certos processos sociais em curso na cidade.

Com esse sentido, foi selecionado o trabalho do cineasta Eric Rohmer, que inicia sua carreira no cinema como crítico particularmente interessado em discutir a temática espacial. Um de seus primeiros artigos intitula-se “Cinema, a arte do espaço” onde são apresentadas suas reflexões a respeito do espaço como produtor de significados no cinema. Mais tarde, Rohmer escreveu uma tese de doutorado sobre a organização espacial em “Fausto”, onde ele constrói um método de análise espacial do filme.

Seu nome tornou-se conhecido, sobretudo, a partir da criação de uma importante revista, *Les Cahiers du Cinema*, que reunia toda uma nova geração. Alguns de seus colaboradores – Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol e o próprio Rohmer – serão também os principais representantes da *Nouvelle Vague* (Nova Onda). Esse movimento do cinema francês, na década de 1960, confere um novo caráter à produção cinematográfica e inaugura o cinema autoral. Bastante inspirados no neo-realismo italiano, cada autor irá, a seu modo, defender um cinema produzido a baixo custo e fortemente relacionado aos cenários urbanos da vida cotidiana.

Grande parte dos filmes de Rohmer é gravada ao ar livre – nas ruas, praças e calçadas das cidades que escolhe. Paris é o seu cenário privilegiado e o filme aqui analisado, *O Signo do Leão* (1959), traduz bem a relação de proximidade que Rohmer estabelece com a cidade – seja através da câmera e de seus enquadramentos, seja pela própria história e pelo modo como ela é contada.

A narrativa constrói-se a partir do percurso de um personagem nos espaços públicos parisienses. Os enquadramentos de alguns lugares símbolos de Paris aproximam o espectador dessa cidade, mas sempre através da perspectiva do personagem central e de sua relação com esse espaço.

Neste trabalho, queremos ressaltar o fato de que a construção de uma narrativa possui quase sempre uma importante dimensão espacial. Essa dimensão espacial diz respeito não apenas ao espaço físico onde a história é representada, mas também ao espaço das ações e ao espaço simbólico que são reflexo e condição da história.

Na Geografia, alguns autores vêm trabalhando com o cinema como reflexo de processos socioespaciais (HARVEY, 2002). Outros identificam, nessa arte, um instrumento didático, rico para o ensino da Geografia (CAMPOS, 2006); outros ainda vêm o cinema, sobretudo, como um meio que carrega valores e concepções sobre a dimensão espacial de uma narrativa, como Oliveira (2005) e Costa (2006).

OS INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

O método de interpretação adotado aqui se fundamenta em quatro ferramentas complementares de análise. A primeira diz respeito aos mecanismos mais elementares de que o cinema dispõe para construir significados: são os chamados “códigos cinematográficos”. Dentre eles, ressaltam-se a palavra, o gestual, o figurino, a iluminação e aqueles que aqui mais interessam como o cenário e o enquadramento.

A semiologia de Martine Joly, inspirada em Roland Barthes (JOLY, 1999), analisa a imagem do cinema ou da propaganda como permeada por signos, que transmitem mensagens em função de certos códigos e de um contexto. Na interpretação de *O Signo do Leão*, a palavra, o gestual e o cenário foram utilizados para analisar o espaço representado em sua relação com os personagens e a narrativa.

A segunda ferramenta empregada é retirada da abordagem teórica de Rohmer (2000), que estabelece o papel que o espaço cumpre na significação das ima-

gens do cinema. O autor identifica três tipos de espaço: o pictórico, o arquitetônico e o fílmico.

Sobre o espaço pictórico, afirma que, no cinema, assim como na fotografia, um plano fixo tem a capacidade de transmitir mensagens. Isso dependerá da escolha da câmera que seleciona o quê e como enquadrar. Já o espaço arquitetônico é o das formas concretas do cenário (edifícios, praças etc.) que estão associadas a conteúdos simbólicos. Por último, segundo Rohmer, o espaço fílmico depende da habilidade do cineasta de criar um espaço imaginário na mente do espectador. Ele é fruto da montagem, da relação entre os planos e da composição narrativa total do filme. Assim como ao ler um romance, ao assistir a um filme, elaboramos uma cidade imaginária em nossa mente, assim, os três tipos de espaço são interdependentes tanto na construção do filme pelo diretor, como na sua absorção pelo espectador.

Um terceiro instrumento de análise das imagens foi o conceito de espaço público. São identificadas três dimensões interdependentes nesse conceito: os objetos, as ações e os significados.

O quarto instrumento diz respeito à representação da cidade de Paris. Pode-se afirmar que o trabalho contempla a “Paris das lentes de Rohmer”, uma Paris que habita o imaginário coletivo e, finalmente, uma Paris concreta. Sabemos, no entanto, que esta Paris concreta, que consta nos mapas, pode também ser enquadrada de diferentes maneiras pela câmera e possui íntima relação com a Paris do imaginário. Por isso, procuramos refletir sobre o quanto essas três camadas se reafirmam ou entram em conflito, mas estão sempre em relação.

Há ainda outra relação que participa da construção da imagem da cidade e da representação de Paris no filme. Trata-se da relação entre as esferas da vida pública e privada. Os espaços públicos seriam o lugar por excelência para o exercício do debate coletivo que nutre a cidadania. Os espaços privados garantem a liberdade individual, desde que esta não ultrapasse os limites do interesse coletivo.

Os espaços públicos são configurados em função de determinados propósitos de uso, são alvo de planejamento, de obras de manutenção e de revitalização, são preservados por códigos de conduta e planos de segurança. Seu desenho, arquitetura e mobiliário são elementos estratégicos para a sua gerência pelo poder público. Entretanto, seja para a circulação, o livre encontro de pessoas, o lazer, a festividade ou outras atividades que lhes forem designadas, é

fácil perceber como inúmeras vezes esses espaços escapam dos propósitos que lhes foram atribuídos.

Por isso, pode dizer-se que, além de um espaço material, ele é um terreno investido de uma efetiva vivência social muitas vezes conflituosa que o transforma e o diferencia. Daí, a existência de duas dimensões: uma que é física e outra dada pelas ações.

A terceira dimensão do espaço público é a simbólica. Ela corresponde aos valores que se associam a determinados lugares públicos, valores que são vividos e reconhecidos coletivamente. Assim, o espaço de que estamos falando é material, é preenchido por ações e é dotado de valores. Em uma relação mútua, as ações imprimem significado ao espaço e o espaço imprime significados às ações.

Examinaremos aqui dois atributos que se associam a essas três dimensões dos espaços públicos: a co-presença e a publicidade. A simples co-presença no espaço público é um fator que influencia nosso comportamento. Os propósitos, os desejos e as posições sociais de cada um, que irão marcar nosso modo de estar no espaço público, não são os mesmos e nem sempre serão compatíveis. O segundo atributo chama atenção para o fato de que, nesse espaço compartilhado, podemos simultaneamente ver e sermos vistos. Conferimos visibilidade aos outros e ganhamos visibilidade.

UMA INTERPRETAÇÃO GEOGRÁFICA DO FILME

A narrativa de *O Signo do Leão* é tecida através do percurso espacial do personagem principal sobre o espaço público. A história é a de um músico estrangeiro que vive em um dos bairros de prestígio de Paris, à espera de uma herança. Um dia, após a ilusão de ter-se tornado milionário, depara-se com a realidade de que fora deserdado e, ao mesmo tempo, despejado do seu apartamento. Esse personagem, aos poucos, demonstra uma nova maneira de estar no espaço público, e será acompanhado pelo testemunho da câmera de Rohmer em suas longas caminhadas pelas ruas, praças e esquinas de Paris.

Segundo Rohmer, o cineasta pode criar significação na medida em que confere uma organização espacial rica e rigorosa ao filme. Essa concepção permite mesmo “mapear” a narrativa na busca das relações espaciais que refletem e criam sentidos.

Tecnicamente, um filme é uma seqüência de planos-imagens impressos em celulóide projetados na tela a uma freqüência de vinte e quatro imagens por

segundo, provocando a ilusão de movimento. O uso da imagem do fotograma como ferramenta de análise mostrou-se adequado, sem que se perdesse a construção do espaço fílmico total que surge apenas da montagem. Como coloca Deleuze (1983), o filme é “dividual” na medida em que nele o todo está presente em cada parte, apesar de não se reduzir a elas. Ou seja, cada quadro e cada plano contém em si os fios da teia que se tece horizontalmente no filme.

Foram escolhidos para a análise aqueles fotogramas em que a organização espacial era preponderante na construção da imagem e também aqueles onde o espaço público figura com a intensidade de um personagem. Ao assistir *O Signo do Leão*, compreende-se que o espaço urbano de Paris aparece como, mais do que um simples receptáculo da trama, a condição para que ela aconteça. Devido às proporções do presente artigo, são apresentados apenas três fotogramas, além de um croqui de Paris.

O que demonstra a modificação da relação do personagem principal de *O Signo do Leão* com a cidade de Paris só pode ser compreendido dentro de um trajeto. Na tentativa de estruturar um espaço fílmico – que, já sabemos, se dá em associação com a construção de um espaço pictórico e um espaço arquitetônico – foi elaborado um croqui da cidade de Paris que representa, no traçado da cidade, o percurso de Pierre, personagem central da trama (Croqui 1).

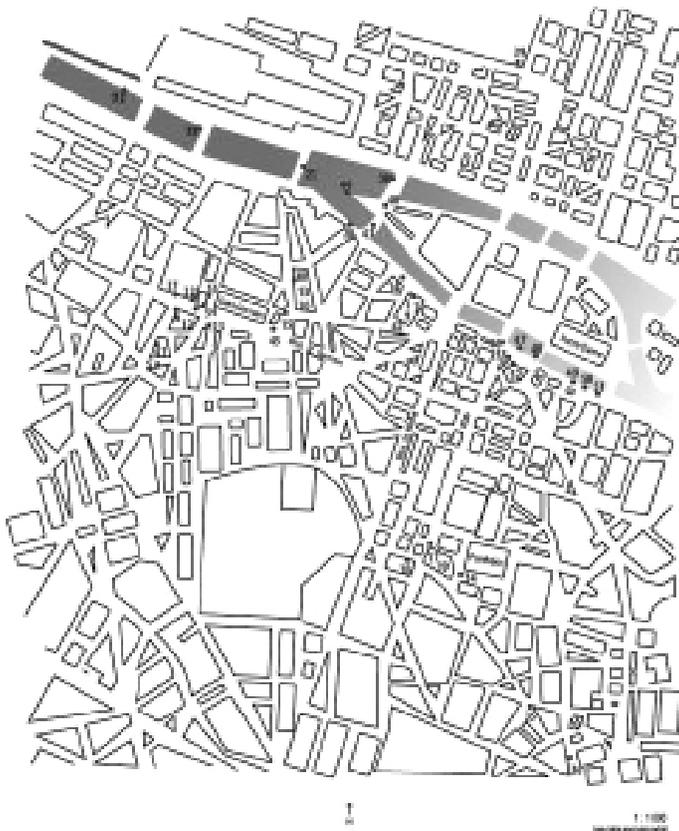
Representa-se um recorte sobre a margem esquerda do rio Sena, já que, nesses locais, estão os marcos do percurso de Pierre. O rio Sena é um desses lugares que polarizam a imagem da cidade de Paris; lugar de encontro ao ar livre e de apreciação das diversas paisagens da cidade. Ele constitui ainda a separação e conexão entre a margem direita, onde se concentra a vida econômica da cidade, e a margem esquerda, que abriga a vida boêmia e intelectual das livrarias, universidades e cafés. Através da legenda, é possível localizar também as imagens selecionadas na análise dos fotogramas que poderão assim ser situadas no trajeto espaço-temporal de Pierre.

O bairro de *Saint-Germain des Prés*, onde mora inicialmente Pierre e seus amigos, consta entre os metros quadrados mais caros da capital parisiense. No início do século XX, era um bairro de pintores, músicos, escritores e filósofos, e de amantes do cinema que se reuniam nos seus *cafés*, *bistrôs* e *brasseries*. Alguns estabelecimentos comerciais, devido à sua clientela de personalidades reconhecidas, ganharam enorme visibilidade e se transformaram hoje em pontos turísticos.

CINQUAS 11 - O itinerário de Pierre começa na margem esquerda do Rio Sena

Os pontos identificados do percurso fazem parte de um itinerário principal de filmagem localizada, segundo o plano cronológico do filme.

Esses pontos ocorrem em cenas dos V, VI e VII cronológicos, o que define o recorte da representação. Alguns pontos foram filmados, mas não estão mais ligados.



LEGENDA

- | | | |
|--|---|---|
| 1- Quai des Grands Augustins (apto. de Pierre) | 21- Pont des Arts | 40- Pont Neuf, sentido sul |
| 2- Pont Alexandre III | 22- Café Flore, Place Saint-Germain | 41- Hôtel Pas de Calais |
| 3- Crédit commercial de France | 23- Metrô, Place Saint-Germain | 42- Quai des Grands Augustins |
| 4- Pont Alexandre III | 24- Metrô Neuilly - banlieue | 43- Pont Neuf |
| 5- Saint-Germain, (apto. da namorada de Pierre) | 25- Av. Charles de Gaulle - banlieue | 44- Parc du Vert Galant (Pierre dorme à luz do dia, pela 2ª vez) [imagem 3] |
| 6- Café Le Royal Saint-Germain [imagem 1] | 26- Pont de Neuilly - banlieue | 45- Esquina Boulevard Saint-Germain e rue Buci |
| 7- Quai des Grands Augustins (apto. de Pierre) | 27- Metrô Pont de Neuilly - margem direita | 46- Place du Petit Pont |
| 8- Montmartre (de carro) | 28- Rue de la Grande Armée - margem direita | 47- Quai de Montbello |
| 9- Quai des Grands Augustins (apto. de Pierre) | 29- Place de l'Étoile - margem direita | 48- Pont au Double |
| 10- Hôtel de Seine (hospedagem de Pierre) | 30- Av. des Champs Élysées (Pierre dorme à luz do dia) | 49- Margem do Sena, entre Pont au Double e Pont de l'Archevêque |
| 11- Place Saint-Germain | 31- Pont de la Concorde - margem direita | 50- Margem do Sena, sob Quai de Montbello |
| 12- Café Le Royal Saint Germain (Pierre acorda na rua) | 32- Quai des Tuileries - margem direita | 51- Margem do Sena, sob Pont de l'Archevêque |
| 13- Hôtel de Seine (hospedagem de Pierre) | 33- Pont du Carroussel | 52- Rue Saint-Julien le Pauvre, próximo ao Quai de Montbello |
| 14- Quai des Grands Augustins, Bouquinistes | 34- Place de Panthéon | 53- Square rue de Viviani, de frente para o Quai de Montbello |
| 15- Mercado rue de Buci | 35- Rue Lhomond | 54- Café Aux Deux Magôts |
| 16- Hôtel de Seine (hospedagem de Pierre) | 36- Mercado rue Mouffetard | 55- Prédio da rue Bonaparte |
| 17- Panthéon (passagem à pé pela rue Saint-Jaques) | 37- Café Palce Sain-Germain [imagem 2] | 56- Boulevard Saint-Germain |
| 18- Hôtel des Sensilis | 38- Pont Neuf (Pierre dorme e acorda, 2ª noite na rua. Caminha sentido norte) | |
| 19- Panthéon (passagem à pé pela rue Saint-Jaques) | 39- Mercado des Halles - margem direita | |
| 20- Quai de Conti, Bouquinistes | | |

Desde as reformas do barão Haussmann, no século XIX, grande parte das ruelas tidas como insalubres ou perigosas desapareceram. Grandes eixos foram construídos através de alargamentos e ligação de ruas, conectando as estações de trens, as principais praças e os portões da cidade. O antigo pátio da igreja de *Saint-Germain des Près* foi transformado em um dos pontos mais abertos da cidade, no cruzamento do *boulevard Saint-Germain* e da *rue de Rennes*. É nesse quarteirão que se situa a praça *Saint-Germain* e o triângulo formado pelos disputados *Café de Flore*, *Les Aux Deux Magots* e a *Brasserie Lipp*. Esse é o centro em torno do qual gira a história.

Podemos agora passar à análise das imagens. No primeiro fotograma, os personagens estão na praça acima mencionada (Imagem 1). O espaço pictórico desenha a cena de um grupo que se encontra na varanda de um café para beber e fumar, enquanto conversam. A iluminação está bem equilibrada – eles estão à sombra, em um dia de verão, como se espera, ensolarado. O figurino indica a elegância dos personagens, principalmente do personagem principal que veste uma boina e se encontra acompanhado de uma moça. Ele está no centro do quadro e da mesa. Ela indica pelo seu gestual ter a atenção totalmente voltada para ele. É o começo do filme e Pierre está com amigos planejando uma festa em sua casa para comemorar a suposta herança que recebera.



Imagem 1. Encontro no café

Essa imagem também nos remete a esse espaço público que é o da publicidade. Nesse quadro, os três personagens em cena estão sentados em um semicírculo aberto para a calçada. Temos a impressão de que, tão importante quanto a sua companhia mútua, é o fato de poderem ver os eventuais pedestres ou carros que passam na rua e, ao mesmo tempo, serem vistos por eles. Sentar-se na varanda de um café significa estar em um dos lugares de grande visibilidade da cidade.

Não é em qualquer lugar e a qualquer momento que nos sentimos partícipes da cena de uma cidade, ou seja, de sua vida pública, de seus espaços privilegiados. Aqueles que se encontram ali fazem e compõem o movimento da cidade. Esse café, com essa disposição de mesas próximas umas das outras, localizadas ao ar livre, à beira de uma calçada, em uma rua que possui uma localização precisa em um bairro da cidade de Paris, ganha significado a partir das ações que possibilita.

Assim, dessa certa configuração espacial e dessas atitudes, emanam significados, ou melhor, associa-se um jogo espacial, a uma dinâmica de ações e a um sentido. Esses elementos estabelecem uma combinação especial que cria um lugar particular na cidade onde a vida pública se constrói ou se encena.

Essa cena entrará em oposição a um outro quadro em outro momento da narrativa em que Pierre se encontra próximo a um mendigo. Pierre, não mais ao centro, mas no último plano (Imagem 2), deixou de ser agente para ocupar uma posição contemplativa. Do fundo, ele observa a cena pública de homens bem vestidos, sentados na varanda do café, bebendo e comendo, como ele fazia anteriormente. O cenário é similar: trata-se de um café, com uma mesma disposição de mesas sobre a calçada. A luz, entretanto, é noturna e o enquadramento abrange não apenas o centro da cena. Essas pessoas divertem-se com o que está ocorrendo no centro da imagem. Vemos um garçom que põe um mendigo para fora do estabelecimento com um jato de água.

A imagem, além de remeter à publicidade descrita acima, coloca em evidência esse espaço onde podemos simultaneamente ver e sermos vistos. Dependendo das circunstâncias, é como se estivéssemos no palco ou na platéia, desempenhando o papel de ator ou de espectador. A postura de Pierre é aí completamente outra em relação ao primeiro fotograma. Suas roupas estão sujas e amassadas, suas costas estão curvadas e os braços estão apoiados nas pernas, demonstrando seu cansaço. Esses elementos indicam o seu afastamento – ele agora observa – como um espectador passivo.

O centro da ação também mudou: o mendigo, o garçom e os clientes no café. Como revela a cena, em certos espaços públicos, nem todos estão igualmente inseridos, nem todo comportamento é bem aceito. Se, por um lado, ali as diferenças podem ser publicamente assinaladas, por outro, ali também aparece o conflito dos interesses. Os espaços públicos se constituem em um lugar de convívio e de conflito. O mendigo subvertia algumas regras e dava visibilidade ao fato de que nem todos os cidadãos têm igual possibilidade de acesso àquele lugar. De acordo com Mitchell (1995), apesar de os moradores de rua estarem no espaço público, eles raramente são considerados como parte do público. Pedir esmolas seria um comportamento que perturba o público, pois evidencia que ele se funda sobre uma contradição: o exercício da liberdade e da igualdade quando a igualdade e a liberdade nem sempre existem.



Imagem 2. Público indesejado

O próximo fotograma é importante, pois o movimento da câmera induz o deslocamento do olhar para outra escala da cidade (Imagem 3). O espaço pictórico é majoritariamente definido pela calçada e por uma linha diagonal da margem do rio Sena. Nota-se, no centro da imagem, a personagem principal caminhando. Logo em seguida, o olhar é dirigido para o primeiro plano. À direita, há o corpo de um homem dormindo em cima de folhas de jornal.

A imagem nos traz algo que se situa na própria essência do espaço público. A relação entre uma esfera pública e uma esfera privada. Há uma atitude inapropriada que se lê imediatamente na imagem: dormir em plena calçada. Percebe-se que é como se fosse alguém que estivesse fora do lugar. Há uma incompatibilidade entre a ação e o lugar onde ela se dá.



Imagem 3. Um homem dorme na calçada

Práticas espaciais como o uso da rua para dormir, cozinhar ou desempenhar quaisquer atividades do âmbito doméstico ferem o caráter público do espaço. Essa incompatibilidade entre a ação e o lugar, onde ela se dá, estabelece uma oposição de interesses e desigualdade de condições no espaço público. Ou seja, tal comportamento inapropriado dá visibilidade a um conflito de interesses.

Cresswell (1996) acredita que, quando uma ação fere tais associações esperadas entre o comportamento e o lugar onde ele acontece, ela ganha um tipo de visibilidade especial: aparece como ação fora do lugar. Tal classificação reduz a apreensão de um fenômeno que pode assinalar conflitos e contradições de uma complexidade que ultrapassa o simples desejo de aceitação ou não aceitação de um comportamento no espaço ou de uma marca indesejada na paisagem (SANTOS, 2005).

A imagem acima permite trabalhar uma segunda idéia. Se, na escala adotada anteriormente, do plano de conjunto, a cena de alguém que dorme no canto

da calçada pode passar despercebida, em uma escala maior (de uma praça, rua ou calçada) somos levados a observar de outra forma esse fato. Aí, Pierre ainda se encontra distante dessa situação, mas já somos capazes de percebê-la. Pierre e essa pessoa que dorme na rua se inserem no mesmo quadro.

Castro (2000), ao tratar o problema da escala, afirma que o que é visível no fenômeno, possibilitando a sua análise e explicação, depende da escala de observação. Segundo ela, a realidade é sempre apreendida por representação e a escala é uma forma de dar-lhe uma figuração. Assim, a escala seria um ponto de vista que modifica a percepção da natureza do espaço em questão. Nessa imagem, em oposição à grande cidade, somos levados a conhecer outra dimensão desse espaço urbano.

Aqui duas idéias são ressaltadas. Primeiramente, a escolha do ângulo de percepção da cidade é um recorte que estabelece um ponto de vista, conferindo visibilidade a um fenômeno que, em outro recorte, não teria a mesma visibilidade. Essa visão nos traz mais clareza sobre a idéia de que a estruturação espacial confere significados à narrativa, já que cada escala possui uma estruturação espacial que lhe é pertinente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, procura-se mostrar como uma determinada leitura sobre um filme pode colocar o espaço como produtor de significados, ao invés de um dado passivo. Através das ferramentas de interpretação escolhidas, as imagens podem se transformar em fontes de reflexão sobre o papel ativo do espaço e da geografia na construção e veiculação de sentidos e compreensões.

Pode-se dizer que o espaço público exhibe o grau de democracia que uma sociedade busca e é o local fundamental onde essa imagem de democracia pode ser afirmada ou contestada por ações. Compreender essa importância da dimensão espacial da cidadania nas sociedades contemporâneas exige dois esforços simultâneos: questionar como esse modelo de cidadania se constrói em discursos, seja através de palavras ou imagens, e atuar de maneira crítica na construção desse espaço.

A visão de Rohmer sobre o cinema não é a de reproduzir, mas sim de representar, de recriar a vida. Tudo indica que, para ele, a vida jamais está dissociada do lugar onde ela acontece. O cinema é um meio rico de análise para a Geografia, na medida em que utiliza o espaço para a construção de uma narrativa. No filme *O Signo do Leão*, a narrativa se constrói no e através do espaço.

A Geografia, que introduz novos pontos de vista ao lançar seu olhar para o campo das imagens do cinema, e o cinema, elaborado como instrumento para trazer novas formas de olhar, oferecem ricas possibilidades de diálogo. A relação que a Geografia procura estabelecer entre os fenômenos está presente não apenas nas nossas atitudes cotidianas, na vida pública de uma cidade, no nosso imaginário urbano, como também na imaginação de um cineasta e nas imagens de um filme.

O que o movimento das imagens nos ensina é que, quando muda a composição de uma cena ou o ponto de vista, muda o lugar em foco, a natureza dos eventos tende a se alterar e a sua geografia também. Vimos, em *O Signo de Leão*, que certos lugares de Paris constituem imagens que estruturam o espaço da cidade. Quando os padrões de comportamento desses tipos de lugares mudam, a dinâmica desse espaço pode estar sendo questionada e a própria imagem da cidade pode estar sendo alterada.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*, Niterói, v. 2, n. 3, p. 69-88, jan/jun, 2000.
- CAMPOS, Rui Ribeiro. Cinema, Geografia e Sala de Aula. *Estudos Geográficos*, Rio Claro, v. 4, n. 1, p. 01-22, julho, 2006. Disponível em: <<http://cecemca.rc.unesp.br/ojs/index.php/estgeol/article/viewFile/216/177>>. Acesso em: 22 ago. 2008.
- CASTRO, Iná Elias de. O problema da escala. In: CASATRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. P. 117-140.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In: VALENÇA, Márcio Moraes; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Espaço, Cultura e Representação*. Natal: EdUFRN, 2006. P. 81-96.
- CRESSWELL, Tim. *Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. *A Condição Urbana: Ensaios de Geopolítica da Cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- HARVEY, David. O tempo e o espaço no cinema pós-moderno. In: _____. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002 [1989]. P. 277-289.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus Editor, 1999.

MITCHELL, Don. The End of Public space? People's park, definitions of the Public and Democracy. *Annals of the Association of American Geographers*, Oxford, v. 85, n. p. 108-133, jan/mar, 1995.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? *A Tela e o Texto*, Belo Horizonte, n. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt2/wenceslao.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2006.

O SIGNO DO LEÃO [Le signe du Lion]. Direção de Eric Rohmer. Produção de Clauue Chabrol. França: Ajym Films, 1959. Longa (103 min.).

ROHMER, Eric. Entretien avec Eric Rohmer, L'ancien et le nouveau. In: *La Politique des auteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1965.

_____. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque Cahiers du Cinema, 2000.

SANTOS, Alice Nataraja. Encenação Pública da Vida Privada: Entrando nos bastidores do espaço público. ENCONTRO NACIONAL DA ANPEGE, 6., 2005, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: UFC, 2005.

Recebido em: 27/01/2008

Aceito em: 17/04/2008