

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Dennis Zaghera Bluwol

**Uma Geografia do Cinema:  
Imagens do urbano**

MESTRADO EM GEOGRAFIA

SÃO PAULO

2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Dennis Zagher Bluwol

**Uma Geografia do Cinema:  
Imagens do urbano**

MESTRADO EM GEOGRAFIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Geografia, na área de concentração “Territorialidades e Análise Sócio-ambiental” pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Doutor Douglas Santos.

SÃO PAULO

2008

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

## **Agradecimentos**

Agradeço muito a todos os envolvidos direta ou indiretamente nesta pesquisa ou no processo que me levou a desejar fazê-la e concretizá-la.

Agradeço especialmente a Mauro Luiz Peron, com quem venho trabalhando e discutindo as relações entre Geografia e Cinema desde meados de 2002, quando comecei a trabalhar em minha iniciação científica, depois em uma monografia de conclusão da graduação em Geografia e, agora, durante esta pesquisa de mestrado.

Agradeço a todos os professores com quem tive contato durante todos estes anos frequentando a PUC-SP, com os quais muito aprendi, muito concordei, muito discordei e a quem muito elogiei e muito critiquei.

Agradeço enormemente a todos os inestimáveis amigos que fiz durante estes últimos oito anos e meio dentro desta Universidade. Foi com eles que muito do que sou hoje e, portanto, muito da Geografia que pratico hoje, foram se criando. Não citarei nomes, para evitar esquecimentos (comuns nesses períodos de finalização de dissertação). Todos eles sabem quem são. Foi nas conversas de corredor, botecos, bares, botequins, festas, encontros de estudante, movimento estudantil, entre outras situações coletivas que o que entendo por Geografia foi sendo sempre construído e reconstruído, além das salas de aula e dos livros. É a vocês que dedico este trabalho.

Agradeço à Fernanda Pezzatto pela ajuda na tradução do Resumo para Inglês.

Agradeço à CAPES pela bolsa de pesquisa fornecida a mim nos últimos dois anos, que me permitiu dedicação integral à esta dissertação.

## **Resumo**

**Autor: Dennis Zagher Bluwol**

**Título: Uma Geografia do Cinema: imagens do urbano**

A presente pesquisa constitui uma análise sobre o Cinema a partir de um olhar geográfico, ou seja, identificando a maneira como o Cinema constrói a espacialidade de suas imagens e averiguando seus porquês, que estão vinculados à discussão de aspectos da experiência espacial do urbano na “modernidade”.

Para tal feito, alguns filmes de diferentes épocas e lugares são analisados:

“Um Homem com uma Câmera” (*Chelovek s Kíno-Apparatom*, direção de Dziga Vertov, 1929, URSS).

“M – O Vampiro de Düsseldorf” (*M*, direção de Fritz Lang, 1931, Alemanha).

“O Processo” (*The Trial*, direção de Orson Welles, 1962, França, Itália e Alemanha)

“Cidade dos Sonhos” (*Mulholland Drive*, direção de David Lynch, 2001, USA)

Justifica-se a pesquisa pela abertura de possibilidades de discussões epistemológicas e ontológicas advindas da relação entre esses dois campos de conhecimento no sentido de contribuir para a compreensão da geograficidade da vida urbana.

São analisadas as relações entre a geograficidade dos filmes (a espacialidade de suas imagens) e a geograficidade “de fato” vivida pelos habitantes de centros urbanos nas épocas de produção dos filmes.

A pesquisa parte da análise dos filmes, relacionando-os com bibliografia condizente. Trata-se de tentar compreender o mundo urbano “moderno” a partir do modo como os filmes são construídos, especialmente em suas geograficidades.

**Palavras-chave:** Geografia, Cinema, Urbano.

## **Abstract**

**Author: Dennis Zaghera Bluwol**

**Title: A Geography of the Cinema: urban images**

The present research analyses Cinema from a geographic point of view. In this way, it identifies the means by which Cinema builds the spatiality of its images and inquires the connection of cinematographic narrative and the discussion of some aspects of the spatial experience related to the urban in the “modernity”. In order to compose these reflections, the following films of different period and contexts are analyzed:

“The Man with a Movie Camera” (Chelovek s Kino-Apparatom), directed by Dziga Vertov, 1929, Soviet Union.

“M”, directed by Fritz Lang, 1931, Germany.

“The Trial”, directed by Orson Welles, 1962, France, Italy and Germany.

“Mulholland Drive”, directed by David Lynch, 2001, the USA.

The research is justified by the opening of possibilities of epistemological and ontological discussions that come up from the relation between these two knowledge areas in the sense of contributing to the comprehension of the urban geographical life.

The relations between the geographycity of the films (the spatiality of their images) and the geographycity “in fact” lived by the inhabitants of urban centers at the time of the production of the analyzed films.

The aim of this research is to analyze the above-mentioned films with the support of proper bibliography. The main question is try to understand the “modern” urban world from the way those films are constructed, considering especially their geographycity.

**Key Words:** Geography, Cinema, Urban.

## Sumário

<b>Introdução</b>	01
Organização das discussões	20
<b>Capítulo 01:</b> “Um Homem com Uma Câmera”, de Dziga Vertov: a Montagem do discurso cinematográfico e a montagem do discurso geográfico na representação da metrópole industrial.	23
<b>Capítulo 02:</b> "O Processo", de Orson Welles e "M - O Vampiro de Düsseldorf", de Fritz Lang: geograficidade fílmica e dimensão geográfica da existência humana na urbanidade.	43
2.1 – Análise de “M – O Vampiro de Düsseldorf”	45
2.2 – Análise de “O Processo” de Orson Welles	51
2.3 – Outras considerações sobre os filmes	64
<b>Capítulo 03</b> – "Cidade dos Sonhos", de David Lynch: identidade e fluidez na metrópole e no Cinema contemporâneos.	66
3.1 – Uma compreensão da trama do filme	67
3.2 – A Imagem da Cidade: O Ambiente, O Habitat	70
3.3 – Cidade dos Sonhos: Identidades em um Mundo Líquido (de geograficidade líquida?)	79
<b>Considerações Finais</b>	100
<b>Referências Bibliográficas</b>	106
<b>Referências Filmográficas</b>	111



*“As coisas em geral não são tão fáceis de aprender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa.”*

Rainer Maria Rilke  
Cartas a um Jovem Poeta

## Introdução

A presente pesquisa busca interfaces entre uma Geografia do Cinema e uma Geografia da vida nas metrópoles no século XX. Para isto, será analisada a maneira como a geograficidade dos filmes escolhidos é construída, relacionando-a com aspectos da experiência geográfica do mundo urbano representado por estas obras.

Uma definição do que entendo por Geografia é importante para pautar as análises que seguem. Entendo-a como um campo de conhecimento cuja intenção é estudar e tentar entender os aspectos relacionados às ordenações locais dos fenômenos, ou seja, em linhas gerais, a Geografia seria uma disciplina que permitiria sistematizar e tentar compreender o porquê dos fenômenos se localizarem do modo como se localizam, já que *“a trama relacional das localizações é um dos elementos-chave na compreensão dos fenômenos”* (GOMES, 2002, p.8).

“A dúvida geográfica é, de acordo com toda a tradição desse tipo de construção discursiva, topológica. Desde os mais remotos textos identificados com a consigna de ‘geografia’ - vale realçar, especialmente, Heródoto e Estrabão -, o que se tem é uma preocupação topológica normativa, ou, em outras palavras, a ordenação territorial dos fenômenos.

Onde? Eis a pergunta central do discurso geográfico. Respondê-la, por sua vez, trará sempre as marcas pessoais de quem o faz e, por conseguinte, a dimensão cosmológica em que se insere a construção do questionamento.” (SANTOS, 2002, p.24).

Nesta pesquisa, o que está em jogo é fazer análises geográficas dos filmes escolhidos, ou seja, ela parte da sistematização de como é a geograficidade dos filmes, para então refletir sobre possíveis porquês de terem sido construídas desta maneira, tendo como parâmetro aspectos da geograficidade do mundo urbano trabalhados pelas obras.

Uma maneira já bem presente de aproximação entre a Geografia e o Cinema é no ensino, onde os filmes são comumente utilizados como exemplo, como ilustração de conteúdos trabalhados. Porém, este trabalho possui uma

maneira diferente de trabalhar, entendendo o filme como um discurso em imagens, que deve ser lido e interpretado como qualquer outra fonte de conhecimento. Uma das formas de lê-lo é geograficamente. Assim, os filmes não são “simples” exemplos ilustrativos.

Ler um filme geograficamente é, portanto, mais do que procurar nele conteúdos comumente trabalhados por geógrafos. É entendê-lo como dotado de geograficidade. É perceber sua espacialidade e tentar entender seus significados.

Jean Cocteau (In: MARTIN, 2003, p.16) dizia: “*um filme é uma escrita em imagens*”. Estas imagens, como quaisquer outras, possuem uma espacialidade planejada, pois existem motivos para que a organização espacial dos elementos perceptíveis na obra tenha sido construída de tal modo e não de outros. Há significados pretendidos pelo diretor no modo como construiu a espacialidade de seu filme. Estes significados das organizações espaciais é o que chamo de *geograficidade fílmica*.

É interessante colocar que o termo *Geografia da tela* aparece em alguns estudos sobre Cinema. Por exemplo, na análise do filme “The Adventures of Dollie”, de 1908, dirigido por D.W. Griffith, considerado um dos pais do cinema, David Parkinson nos diz:

“[...] it had an instinctive narrative fluidity and symmetry. Griffith composed carefully to utilize the whole frame and often used deep focus and long shots to heighten the drama. He cut on action throughout, allowing the narrative content to determine the placement of the camera and the timing of the cut, and the last-minute rescue (which was to become something of a trademark) was particularly notable for its rhythm and consistency of screen geography.” (PARKINSON, 1996, p. 24. Grifo meu).

Por acreditar que o termo “Geografia” se refere ao campo de conhecimento, enquanto o termo “geograficidade” às características dos fenômenos interpretados por este campo, optei pelo segundo termo. Ainda, pela geograficidade não estar atrelada apenas ao que é visível na tela, mas também ao que está a ela relacionado, ainda que não visível (elementos fora

do campo da imagem do filme) e aos sons, achei melhor usar o termo *fílmica*, que vai além dos aspectos percebidos estritamente na tela.

Deste modo, o que considero ser estas informações fílmicas se aproxima da idéia de paisagem. Considerando a paisagem como aquilo que percebemos no contato direto com os objetos, e considerando os filmes como objetos de nossa percepção, pode-se dizer que percebemos uma paisagem fílmica e, sobre ela, podemos efetuar as leituras de nosso interesse e habilidade. No caso desta pesquisa, se trata de fazer uma leitura geográfica da mesma, nos moldes acima apresentados.

“A paisagem é o nosso primeiro contato com o mundo circundante, enquanto nível de experiência sensível, o aqui-agora do cotidiano da geografia; [...] A observação atenta das formas, mostra que a paisagem é uma coleção de objetos singulares, disposto cada qual numa localização própria, o conjunto formando uma distribuição, em que cada objeto se separa do outro segundo uma distância, ao tempo que se une numa extensão, fazendo do conjunto um arranjo paisagístico;” (MOREIRA. In: VALE; JÚNIOR; et al., 2002, p.200).

Há uma possível ligação da idéia de “paisagem fílmica” com a idéia comum aos estudos de Cinema de “diegese”. “A *diegese* é (...) a *história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade.*” (AUMONT, 2002, p.114). Ou seja, são todos os elementos percebidos que fazem parte do universo da trama do filme. Os elementos extra-diegéticos são aqueles que não fazem parte deste universo, como a trilha sonora.

Porém, a paisagem fílmica inclui tanto elementos diegéticos como extra-diegéticos, já que inclui tudo o que percebemos de um filme, no sentido da idéia de Ruy Moreira, acima. Ainda, para a leitura geográfica desta paisagem, elementos extra-diegéticos, como a trilha sonora, podem mudar o entendimento que possuímos sobre as informações diegéticas.

Da mesma forma que o senso comum é utilizar o termo paisagem para apenas fenômenos externos ao humano (por exemplo, aquela bela paisagem de campos e montanhas ou aquela horrível paisagem de prédios), é comum transpor essa idéia para o Cinema, entendendo como paisagem fílmica apenas

o pano de fundo das ações. Vejamos uma citação, de um geógrafo, que explicita essa idéia:

“Na maioria dos filmes, segundo Collin-Delavaud, o cenário não é situado no lugar real aludido pela trama podendo ser, até mesmo, completamente diferente. Ilustrando sua argumentação, o autor cita alguns filmes, entre eles *Louis l’Enfant* (1993), que reconstroem eventos históricos com riqueza de detalhes em termos de figurino, mobiliário e cenografia de ambientes internos que tendem à ‘autenticidade’, porém em relação às paisagens apresentadas deixam muito a desejar.” (BARBOSA. In: CARLOS, 2004, p.117).

O autor citado claramente não considera os ambientes internos, mobiliário e figurino como paisagem. Reproduz a idéia de que paisagem é algo externo. Porém, se considerarmos a paisagem como aquilo que percebemos em contato com uma determinada localidade, não há porque dizer que o interior de um palácio, por exemplo, com seus adornos, pessoas típicas e vestuários não possa ser uma paisagem a ser examinada.

Assim, até mesmo o que percebemos de um filme pode ser uma paisagem. Esta paisagem vai além de apenas as paisagens “mostradas”, pois inclui a maneira como essas paisagens são articuladas com o uso dos recursos do fazer cinematográfico, formando assim a paisagem fílmica.

Exemplificando: digamos que o que vemos em uma determinada seqüência de um filme seja uma rua de uma cidade, com um bonde passando e alguns pedestres caminhando. Essa é a paisagem que o filme procurou retratar. Aquela que foi ponto de partida da produção da imagem fílmica. Porém, a paisagem fílmica é também o modo como essa paisagem “original” foi captada e trabalhada: vemos a rua em *plongée*, daí a câmera começa a se movimentar e faz um *travelling* por todo o comprimento da rua. Há um corte e então um primeiro plano de um pedestre com cara de desespero. Tudo isso é iluminado com uma luz cinzenta, o que faz da paisagem algo muito sombrio. A trilha sonora trabalha também neste sentido. A paisagem fílmica, portanto, não é apenas aquela locação ou cenário onde as câmeras foram posicionadas.

A paisagem fílmica, sendo fruto de uma construção, pode nem mesmo nos parecer a mesma que aquela vista “fora do filme”: uma bela colina com

uma charmosa casa pode virar um lugar tenebroso, dependendo de como a imagem for construída.

Ainda, uma imagem de uma paisagem existente no Brasil pode existir, na paisagem fílmica, na China, pois, contribuindo para a idéia de “Geografia criadora” de Kuleshov (discutida abaixo), uma cena filmada na China pode ser articulada com um interior de domicílio filmado no Brasil, sem que o espectador desconfie de que aquele lugar não é, na verdade, parte da China: da “China fílmica” ele fará parte, sem nenhum problema para a verossimilhança da trama.

Há, portanto, uma geograficidade fílmica. Como ela é construída?

Um ponto para se começar é discutir os próprios limites do olhar/representação cinematográfico: o que e quanto da “realidade” será captado pela câmera e projetado na tela. Daí vem os conceitos de quadro, campo e plano no Cinema. Faz-se necessário apresentar definições sobre eles.

Os limites geométricos da imagem são chamados de quadro. Assim como em uma pintura, o quadro é uma fronteira entre a área do filme (da projeção) e o “mundo externo”, o dos espectadores. Tradicionalmente, no Cinema, esse quadro é retangular<sup>1</sup>.

A partir da idéia de quadro, pode-se definir o campo fílmico:

“[...] como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo.” (AUMONT, 2002, p.21).

Limites geométricos são impostos para o que será captado e trabalha-se o que estiver dentro destes limites. Esses limites, porém, não são apenas geométricos, pois são escolhas do que revelar e do que ocultar, são escolhas sobre a maneira de significar o lugar filmado e o lugar que o próprio filme é: são

---

<sup>1</sup> A relação entre a largura e a altura do quadro pode variar, mas permanecendo retangular e horizontal. “Bem poucos cineastas tentaram trabalhar com esses dados. Somente Serguei M. Eisenstein (1930) teve a idéia de propor um quadro de forma variável, podendo passar do horizontal ao vertical ou ao quadrado; ele não chegou, porém, a fazer uma utilização concreta dele. Mais freqüentes foram as tentativas de transformar as proporções da imagem ocultando uma de suas partes, com máscaras, íris (sobretudo na década de 1920, em Abel Gance, por exemplo); ou então, de justapor várias imagens ou produzir várias imagens em um único quadro, por fragmentação (procedimento do split screen).” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 250).

limites geográficos, também. Assim como um geógrafo, o cineasta deve fazer um recorte espacial e definir a área que será considerada em sua obra.

Falta ainda uma idéia no que se refere aos limites da imagem: a de plano, que, em linhas gerais, pode ser definido como um pedaço de um filme entre dois cortes. É uma unidade da ação. Assim, é uma unidade espacial e temporal do filme, que está ligada com outras unidades anteriores e posteriores por via da montagem. O modo como os planos são construídos dependem muito do modo como a câmera é posicionada em relação aos objetos filmados, isto é, do quanto da “realidade” será capturado. Vejamos uma exposição didática sobre o tema para, em seguida, discuti-la:

“Foi feita, por exemplo, uma espécie de codificação dos planos, partindo do mais aberto, aquele que apresenta uma maior porção do espaço, ao mais fechado. As escalas dos planos têm inúmeras variantes, mas correspondem em geral ao seguinte: o Plano Geral (PG) mostra um grande espaço no qual os personagens não podem ser identificados; o Plano de Conjunto (PC) mostra um grupo de personagens, reconhecíveis, num ambiente; o Plano Médio (PM) enquadra os personagens em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés; o Plano Americano (PA) corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; o Primeiro Plano (PP) corta no busto; o Primeiríssimo Plano (PPP) mostra só o rosto; o Plano de Detalhe mostra uma parte do corpo que não a cara ou um objeto.” (BERNADET, 2000, p. 38. Grifo meu).

Esta definição não abranje todas as nomenclaturas de tipos de planos, que podem variar muito em cada autor. A questão aqui, porém, não é poder definir nominalmente os tipos de plano, mas entender suas espacialidades, no sentido de compreender como a geograficidade fílmica é formada. Uma discussão importantíssima é perceber o tipo de plano como uma escolha de uma escala de análise. Ou seja, o diretor do filme deve escolher o que deve ser visto e o que não deve. Ainda, com que detalhe algo deve ser visto e o que, por causa do detalhe desejado, deve ser deixado para fora do quadro. É a mesma discussão existente ao se fazer um mapa ou escolher uma área para estudo em Geografia. É possível escolher representar uma área maior permitindo

perceber menos detalhes ou uma área menor com mais detalhes. A escala do plano é, portanto, uma escolha espacial que constrói um sentido para a espacialidade da obra: é parte fundante da geograficidade fílmica.

“Todos nós sabemos que, quanto mais nos aproximamos de um objeto observado, tanto menos detalhes aparecem simultaneamente em nosso campo visual; quanto mais detidamente nosso olhar investigador examina um objeto, tanto mais pormenores percebemos e tanto mais limitada e circunscrita se torna nossa visão. Não percebemos mais o objeto como um todo, mas colhemos as minúcias com nosso olhar ordenado, recebendo assim, por associação, uma impressão do conjunto mais viva, profunda e aguda do que se olhássemos para um objeto a distância e percebêssemos o todo numa visão geral, perdendo inevitavelmente, assim fazendo, o pormenor.” (PUDOVKIN, s/d, p. 56).

Escolher o tipo de plano a ser usado ou a escala com que analisaremos uma “realidade” não é apenas uma escolha geométrica, pois altera o sentido que tal lugar terá para o observador. “*Um mesmo fenômeno, observado por instrumentos e escalas diferentes, mostrará aspectos diferenciados em cada uma.*” (CASTRO, 2006, p. 131).

Ou ainda, para Yves Lacoste:

“(...) como certos fenômenos não podem ser apreendidos se não considerarmos extensões grandes, enquanto outros, de natureza bem diversa, só podem ser capturados se captados por observações muito precisas sobre superfícies bem reduzidas, resulta daí que a operação intelectual, que é a mudança de escala, transforma, e às vezes de forma radical, a problemática que se pode estabelecer e os raciocínios que se possa formar. A mudança de escala corresponde a uma mudança do nível da conceituação.” (LACOSTE, 1997, p. 77).

Uma outra discussão, no que se refere ao recorte espacial que é o filme, é a profundidade de campo. Dentro de um mesmo quadro, o campo pode



revelar com nitidez apenas elementos mais próximos à câmera, ou pode revelar nitidamente elementos em grandes profundidades, inclusive mostrando ações próximas à câmera ao mesmo tempo em que outras mais distantes são apresentadas com a mesma nitidez, permitindo uma leitura relacional particular sobre as espacialidades das duas ações sem usar a montagem entre planos (que é analisada abaixo). Um clássico exemplo é no filme “Cidadão Kane<sup>2</sup>”, onde o menino Kane aparece brincando ao fundo, fora de sua casa, enquanto seus pais discutem seu futuro no interior da sala:



“O recurso à profundidade de campo possibilita, de fato, uma direção ‘sintética’, em que os deslocamentos no quadro tendem a substituir a mudança de plano e o movimento de câmera. Parece-me útil lembrar alguns exemplos que evidenciam a contribuição da profundidade de campo. Em primeiro lugar, pela posição estática da câmera e a duração dos planos, contribui tanto para mostrar os personagens inseridos, incrustados no cenário, quanto para criar em certas circunstâncias uma impressão de sufoco, de aprisionamento particularmente intenso: a função dos tetos nos filmes de Welles é muito nítida a esse respeito.” (MARTIN, 2003, p. 168).

Isto pode ser verificado em mais dois exemplos do filme “Cidadão Kane” (e o uso da profundidade de campo e dos tetos será importante para a criação de ambientes que passam a impressão de sufoco e aprisionamento no filme de Welles analisado no capítulo 02, “O Processo”):

---

<sup>2</sup> Citizen Kane, dirigido por Orson Welles em 1941 nos EUA.



Os significados da espacialidade de uma paisagem com uma longa ou curta profundidade de campo são diferentes: são diferentes geograficidades.

Escolhidos os limites e com qual escala será filmado um plano, usa-se a câmera para captar o desejado. Uma câmera pode captar os objetos de várias maneiras, localizando-se em vários lugares (fixa ou em movimento) e formando com tais objetos diferentes angulações. Esta questão geométrica é também geográfica na medida em que esta localização da câmera cria diferentes espacialidades com diferentes significados.

Além da possibilidade de se filmar os objetos com um ângulo de aproximadamente  $0^\circ$ , há duas situações especiais:

“A *contra-plongée* (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens.” (MARTIN, 2003, p.41).

E ainda:

“A *plongée* (filmagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade.” (MARTIN, 2003, p.41).

É possível, ainda:

“[...] a câmera oscilar não mais em torno de seu eixo transversal, mas de seu eixo óptico: obtêm-se assim os chamados enquadramentos inclinados, [que podem] querer materializar aos olhos dos espectadores uma impressão sentida por um personagem: por exemplo, uma inquietação, um desequilíbrio moral.” (MARTIN, 2003, p.42).

Temos, portanto, diferentes possibilidades de posicionar a câmera, no que se refere à relação angular entre seus eixos vertical e horizontal ou, ainda, em relação ao seu eixo óptico. Esta escolha da posição da câmera constrói a geograficidade dos objetos filmados, na medida em que constrói suas localizações na tela, que permitem compreender significados que não viriam, por exemplo, pelos diálogos. Ou seja, o desenrolar da trama de um filme deve ser entendido, também, em sua dimensão tópica.

Outra possibilidade de criação de discursos por via do posicionamento da câmera é pelos seus movimentos. Eles podem representar olhares subjetivos dos personagens, acompanhá-los, realçá-los, expressar tensões, caminhar e permitir descrições e análises dos lugares, entre outras possibilidades. Os movimentos são, portanto, um recurso muito rico do Cinema, onde a observação dos objetos (o lugar da câmera) é móvel, e não só os objetos observados.

Há três tipos especiais de movimentos de câmera possíveis de nomear: o *travelling*, a panorâmica e a trajetória.

“O *travelling* consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento.” (MARTIN, 2003, p.47).

“A panorâmica consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho.” (MARTIN, 2003, p.51).

E, por fim, a trajetória, que é uma “mistura indeterminada de *travelling* e panorâmica efetuada com o auxílio de uma grua” (MARTIN, 2003, p.52).

Os movimentos de câmera ajudam a construir a geograficidade fílmica, pois constroem as localizações (o que é possível perceber em cada momento), estabelecem relações espaciais entre os objetos filmados, possibilitam ter acesso ao lugar mais amplo no qual, em parte dele, uma trama ocorrerá, como quando uma trajetória é feita na abertura de um filme, para introduzir o espectador no universo da trama.

Os movimentos de câmera podem, ainda, alterar a escala em um mesmo plano, utilizando, por exemplo, um *travelling*, possibilitando relações diretas entre escalas diferentes, relacionando detalhes com contextos mais amplos onde o detalhe está incluído. Uma técnica para isso é o chamado *zoom*, que é feito através da lente da câmera e resulta em um efeito semelhante ao *travelling*. Por ser feita pelo movimento da câmera (o *travelling*), ou da lente (o *zoom*), essa relação não necessita de um corte na imagem, permitindo um tipo de continuidade espacial diferente daquele conseguido pela junção de diferentes planos pela montagem, o que pode ser importante para a geograficidade da cena.

A questão da continuidade espacial é de central importância nas teorias sobre Cinema. Como fazer o espectador entender a geograficidade do que é mostrado? Como saber onde um objeto se encontra em relação aos outros? Como ligar espacialmente duas ações? Já foram vistas acima duas maneiras de criar esta continuidade: pelos movimentos de câmera e pela profundidade de campo. Mas e quando é necessário articular diversos planos, diversas cenas? Faz-se necessário então apontar definições para a cena, a seqüência e a montagem.

“A cena é determinada mais particularmente pela unidade de lugar e de tempo: falaremos, por exemplo, da cena da carne apodrecida em *O Encouraçado Potiônkin* (observar a analogia com uma cena ou uma situação numa peça de teatro); já a seqüência é uma noção especificamente cinematográfica: consiste numa sucessão de planos cuja característica principal é a unidade de ação (por exemplo, a seqüência do fuzilamento nas escadarias, no mesmo filme) e a unidade orgânica, isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem.” (MARTIN, 2003, p. 140).

Temos, portanto, a seqüência de um filme como já um resultado da ligação entre diferentes cenas ou planos<sup>3</sup>. Sabemos que cada plano ou cena possui sua espacialidade e sua temporalidade. Os planos serão articulados em seqüências, cada uma com sua espacialidade e temporalidade, que serão ligadas com a espacialidade e temporalidade da anterior e posterior, formando o filme, com sua espacialidade e temporalidade. Este processo é chamado de montagem.

“A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.” (AUMONT, 2002, p.62).

Esta definição de Jacques Aumont me parece correta, porém incompleta, pois a montagem não define apenas durações, temporalidades. Ela define também espacialidades. É um elemento central para a criação da geograficidade fílmica, que se modifica no ritmo destas temporalidades.

Pudovkin nos traz as seguintes idéias:

---

<sup>3</sup> Alguns autores diferenciam cena e plano. Ainda que os dois termos se remetam à uma unidade narrativa entre dois cortes, pode haver a diferenciação entre o que seria um “Cinema da Cena” e um “Cinema do Plano”, por exemplo: “*A estética realista do cinema valorizou frequentemente a cena como seu momento essencial, pois a continuidade dramática que ela supõe permite respeitar melhor a realidade (Bazin [...]) e preservar as chances de uma ‘revelação’ (Kracauer). Fala-se, às vezes, por exemplo, a propósito de Jean Renoir, de um cinema da cena, oposto ao cinema do plano (o qual não recobre apenas a estética do plano breve, mas toda estética que acentua mais o valor de cada plano do que sua sucessão, como é o caso em Bresson, Ozu, Straub, por exemplo).*” (AUMONT; MARIE, 2003, p.45).

“Pela junção dos pedaços separados, o diretor constrói um espaço cinematográfico exclusivamente seu. Une e comprime elementos isolados, que talvez tenham sido rodados por ele em pontos diferentes do espaço verdadeiro e real, dentro de um espaço *cinematográfico*.” (PUDOVKIN, s/d, p.53).

É possível definir diversos tipos de montagem. Cada teórico de Cinema tende a sistematizar de diferentes maneiras os usos dessa técnica. Não é interesse do presente trabalho aprofundar esta discussão ou rastrear as diversas sistematizações, mas sim refletir sobre como a montagem ajuda a criação da geografia fílmica, especialmente durante as análises dos filmes nos capítulos seguintes.

O modo mais comum de ver a montagem é como uma ligação linear entre os diversos planos, ou seja, ligando os fatos (lugares) em sua ordem cronológica de sucessão (montagem linear). Pode-se também vê-la ligando planos no “presente” com planos no “passado” ou no “futuro”, como nos famosos *flashbacks* e *flashforwards* (montagem inversa).

É comum ver também a montagem entre planos de elementos que estão acontecendo em lugares diferentes simultaneamente (montagem alternada), por exemplo: em determinado momento da trama de um filme, após um roubo a banco, vemos uma perseguição montada alternadamente, onde planos do carro de um fugitivo são intercalados com planos do carro de um policial, ambos em alta velocidade. É estabelecida, assim, uma relação entre lugares diferentes: o lugar do bandido e seu carro e o lugar do policial e seu carro. Por via da montagem entendemos que os planos não são apenas de diferentes carros em alta velocidade, mas que há uma relação de perseguição de um pelo outro, mesmo que os dois carros nunca sejam vistos juntos num mesmo plano. Do mesmo modo um bar pode ter relação com um quarto onde dois amantes se encontram, se forem montados alternadamente, de forma que percebamos que a esposa de um personagem está pagando sua conta e se preparando para voltar pra casa enquanto seu marido está com outra mulher em seu quarto. Estes diferentes lugares estarão, então, intimamente conectados.

É possível usar ainda a montagem para conectar diferentes planos que não possuem uma relação espacial ou temporal na trama, mas que apresentam um paralelismo de idéias (montagem paralela).

Como criar a idéia de continuidade espacial em seqüências construídas pela junção de fragmentos?

Tanto a continuidade, como a descontinuidade entre dois planos de uma mesma seqüência podem ser construídas. A continuidade se daria, por exemplo, na ligação entre campo e contracampo (um caso comum é entre alguém que fala, de um lado de uma sala, e alguém que ouve, do outro lado. O campo do plano mostrado primeiramente teria alguém falando olhando para a direita, enquanto o contracampo do próximo plano mostraria alguém ouvindo e olhando para a esquerda).

Há, também, a possibilidade do uso de elipses espaciais. Uma forma é a das elipses espaciais “compreensíveis”, como entre dois lugares próximos, cuja relação espacial é facilmente percebida (um plano de alguém começando a subir uma escada articulado com outro da mesma pessoa no fim do trajeto) ou entre lugares cuja distância não é próxima, mas compreensível (um plano de um avião decolando articulado com um do mesmo avião pousando em outro país). Ainda, outra forma é apresentando elipses espaciais “não compreensíveis” ao espectador (que ele não consiga perceber onde um objeto ou personagem se localiza em relação ao mesmo objeto ou personagem no plano anterior, por exemplo). Seria uma descontinuidade espacial. Isto não necessariamente é um erro da construção de um filme, pois pode ser de interesse do diretor não deixar o espectador perceber como os elementos fílmicos estão espacialmente organizados um em relação ao outro. Essa confusão intencionalmente criada é importante nas análises dos filmes “O Processo” e “Cidade dos Sonhos”, a seguir.

Isto leva ao termo *raccord*, que pode ser definido como “*qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos*”. (Burch, 2006, p.29). Assim, é o *raccord* que permite que se perceba a continuidade de uma ação, mesmo que seja construída em vários planos diferentes. O *raccord* espacial pode ser construído, por exemplo, com as direções, os olhares, os objetos de cena e as posições. Um olhar para a direita de uma pessoa falando deve ser sucedido com um olhar para a esquerda de alguém que ouve, para dar a impressão de que há uma continuidade espacial entre elas. Alguém que sai do quadro pela direita deve entrar, no próximo plano, pela esquerda. Um objeto que aparece em um plano não pode sumir no seguinte (e isso é uma tarefa

árdua para o continuista, que, às vezes, deve fazer com que uma cena, que pode ser filmada dias depois de outra, não apresente nenhuma mudança no cenário, figurinos, maquiagens, etc.).

A montagem permite, portanto, a ligação entre diferentes espacialidades, dos mesmos ou de diferentes objetos. Um mesmo objeto pode ser mostrado em diversos planos, cada um em uma escala, por exemplo. Essa articulação é muito enriquecedora para a compreensão de significados sobre esse objeto.

“Uma seqüência de primeiros planos cria uma tensão dramática excepcionalmente forte (*O Martírio de Joana d’Arc* - Dreyer), ao passo que planos gerais dão, antes, uma impressão penosa que vai da espera angustiada (a lenta aproximação da cavalaria teutônica no horizonte, sobre o lago gelado, antes da batalha de *Alexandre Nevsky* - Eisenstein) à solidão opressiva (*O grito* - Antonioni), passando pela ociosidade convertida em ocupação absorvente (*Os Boas-Vidas*, na praia). A passagem direta de um plano geral a um primeiro plano (montagem considerada “anormal”) exprime um aumento brusco da tensão psicológica; cito como exemplo a cena de *Ladrões de Bicicletas* (De Sica) em que o operário reencontra o filho que ele acreditava ter-se afogado: vemos o homem correndo, depois um plano geral deixa entrever no alto de uma escada o menino, que aparece em primeiro plano na imagem seguinte: esse salto virtual da câmera corresponde evidentemente ao grande alívio do homem ao ver o seu filho vivo.” (MARTIN, 2003, p. 151).

Estas são escolhas escalares do que mostrar e do que ocultar, do que detalhar e do que deixar mais geral. Elas possibilitam revelar relações e ocultar outras. São, portanto, escolhas que criam significados locacionais, que criam as geograficidades das representações. Ainda, quando articuladas, permitem outros tipos de significações, criadas na relação entre os planos e entre as diferentes escalas.

“Ao plano de conhecimento não há nível de análise privilegiado, nenhum deles é suficiente, pois o fato de se considerar tal espaço como campo de observação irá permitir apreender certos fenômenos e certas estruturas, mas vai acarretar a deformação ou a ocultação de outros fenômenos e de outras



estruturas, das quais não se pode, *a priori*, prejudicar o papel e, portanto, não se pode negligenciar. É por isso indispensável que nos coloquemos em outros níveis de análise, levando em consideração outros espaços. Em seguida é necessário, realizar a articulação dessas representações tão diferentes, pois elas são função daquilo que se poderia chamar espaço de conceituação diferente.” (LACOSTE, 1997, p. 81)

É importante, portanto, relacionar diferentes escalas de análise de um fenômeno. Logicamente, mesmo o que for selecionado para a análise, ao contrário do que parece dizer Lacoste, também pode ser considerado como certa “deformação”, e não só o que foi deixado de lado. Sempre, o que é analisado é uma escolha, um recorte. Certas relações serão evidenciadas e outras ocultadas, dependendo da escala e da maneira como as escalas são articuladas no discurso (do cineasta ou do geógrafo). Trata-se, portanto, sempre de uma manipulação sobre a realidade, ou, nas palavras de Lacoste, um tipo de deformação. Enquadrar algo no Cinema ou como objeto de estudo de uma análise geográfica é sempre, assim, um jogo entre ocultação e revelação sobre a realidade, e não a realidade em si.

Selecionar diversos recortes espaciais sobre um fenômeno, tanto na mesma como em diferentes escalas, e articulá-los. O princípio da montagem é, portanto, o mesmo para um geógrafo e para um cineasta, ainda que não iguais do ponto de vista das técnicas utilizadas. À Cartografia também pode ser associado o uso da montagem:

“Para exprimir uma verdadeira evolução, uma seqüência de transformações num mesmo sentido, o melhor meio é cartografar as situações sucessivas realizadas no decorrer do tempo. Estabelecem-se, então, mapas sinóticos do estado real das coisas, conforme um período de tempo tão breve quanto possível (hora, dia, mês ou ano), escolhido em função da versatilidade do fenômeno. Cuidadosamente datados e montados em séries, esses mapas podem ser comparados.” (JOLY, 1990, p.95. grifos meus).

Algo que vale a pena apresentar, ainda, no que se refere à montagem e sua importância como criadora da geograficidade fílmica é a idéia de Kuleshov

de “Geografia criadora”. As análises sobre a montagem conformam o material onde o termo “Geografia” aparece com mais recorrência nos livros sobre teoria de Cinema. Isso se dá principalmente por causa do clássico experimento de Kuleshov, que é descrito na maioria destes livros.

Utilizemos a descrição feita pelo também diretor russo Pudovkin:

“L.V. Kuleshov reuniu, em 1920, as seguintes cenas, a título de experiência:

1. Um jovem caminha da esquerda para a direita
2. Uma mulher caminha da direita para a esquerda
3. Encontram-se e apertam-se as mãos. O jovem aponta para uma direção.
4. Mostra-se um grande edifício branco, com uma larga escadaria.
5. Os dois sobem a escada.

Os pedaços, tomados isoladamente, foram unidos na ordem dada e projetados na tela. O espectador compreendeu os pedaços assim juntados como a ação clara e sem interrupção: o encontro de dois jovens, o convite para irem a uma casa próxima e a entrada na casa. Todos os pedaços, porém, foram filmados em locais diferentes;

[...]

Daí surgiu o que Kuleshov chamou de “geografia criadora”. Pelo processo da junção de pedaços de celulóide, apareceu um novo espaço cinematográfico sem existência na realidade. Edifícios isolados por distâncias de milhares de quilômetros foram concentrados num espaço a ser coberto por alguns passos dos atores.” (PUDOVKIN, s/d: 54,55).

Geografia criadora. Uma idéia de grande interesse. A junção de partes diferentes formando uma continuidade espacial (e temporal). Assim, podemos concluir que o sentido da montagem se dá na **relação** entre suas partes – os planos.

Outros elementos da construção de um filme são de grande importância para a criação da geograficidade fílmica, como a iluminação e os sons.

“A iluminação”, escreve Ernest Lindgren, “serve para definir e modelar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade

espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos`.” (MARTIN, 2003, p.57).

A iluminação, portanto, ajuda a conformar a espacialidade da paisagem fílmica. Um exemplo clássico é o filme “O Gabinete do Dr. Caligari<sup>4</sup>”, exemplo por excelência do chamado Expressionismo Alemão no Cinema (além da iluminação, o próprio cenário extremamente geometrizado, anguloso e oblíquo e o ângulo de câmera, aqui um *contre-plongée*, além da interpretação dos atores, geram este tipo de paisagem, que transmite sentimentos de confusão, perda, desolação, característicos deste “movimento” artístico e que refletem bem certo espírito coletivo do viver a Alemanha destruída e penalizada após a primeira Guerra Mundial, terminada em 1918):



O som ajuda a criar a geograficidade fílmica de vários modos. Um deles é que:

“[...] entre um som emitido “dentro do campo” e um som emitido “fora de campo”, o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro.” (MARTIN, 2002, p.25).

Outro modo é criando as paisagens sonoras que enriquecem a trama, pois “os sons fundamentais de um determinado espaço são importantes porque nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles.” (SCHAFER, 2001, p.26).

---

<sup>4</sup> Das Kabinett Des Dr. Caligari, dirigido por Robert Wiene, na Alemanha em 1919.

Este foi um breve resumo de como a geograficidade de um filme pode ser construída.

Algo que julgo ser importante de ser colocado nesta introdução é o que é, para mim, fazer Geografia, para justificar o que busco de geográfico nas obras analisadas nos capítulos seguintes.

Sendo a Geografia um conjunto de conhecimentos e categorias de análise (com seus diferentes conceitos) com o propósito de entender os porquês de os fenômenos de localizarem do modo como se localizam, entendo que ela pode ser entendida, mais do que como uma disciplina acadêmica, como um conhecimento básico da existência humana, necessário para a autonomia de qualquer humano, pois entender nossa própria geograficidade é entender o lugar que somos, criamos e compartilhamos em todas as relações que nos constituem.

Aparentemente, o parágrafo acima pode parecer não possuir relação com o tema desta pesquisa. Porém, sendo isto algo que julgo essencial no fundamento da ciência geográfica, é com base nisso que averiguo a geograficidade dos filmes, ou seja, investigando de que modo suas geograficidades discutem aspectos da experiência espacial das metrópoles, aspectos esses vividos por todos nós, habitantes destes lugares, e que são, portanto, fundamentais para entender nossa própria geograficidade.

Assim, muitos elementos pertencentes ao modo como o diretor de um filme percebe a geograficidade em que vive podem ser representados pela geograficidade de uma obra cinematográfica. Há, portanto, uma relação dialética muito interessante entre as espacialidades e temporalidades criadas e vividas por todos e as espacialidades e temporalidades das representações criadas em diferentes épocas.

“[...] o conjunto de paradigmas que dá sustentação às nossas idéias de tempo e espaço (historicidade e geograficidade) possui raízes profundas num amplo conjunto de movimentos, cujas sistematizações mais evidentes estão espalhadas no vasto material literário, nas artes plásticas, na cartografia, nas crônicas e no caminho percorrido do que identificamos como discurso científico da modernidade.” (SANTOS, 2002, p.77).

Ou ainda:

“Por intermédio da produção de imagens de uma objetiva, revela-se a subjetividade da qual as formas de representação do espaço ganham sentido. Tal questão assume uma importância fundamental, pois o modo pelo qual representamos o espaço possui profundas implicações na maneira como nós (e os outros) interpretamos o mundo e agimos em relação a ele.” (BARBOZA. In.: CARLOS, 2004, p.126).

Harvey contribui para esta idéia trazendo a reflexão de Henri Lefebvre:

“Os espaços de representação<sup>5</sup>, portanto, têm o potencial não somente de afetar a representação do espaço como também de agir como força produtiva material com respeito às práticas espaciais.” (HARVEY, 2003, p.201).

O Cinema é um exemplo de representação que é criada no interior da espacialidade contemporânea e ajuda a criar a espacialidade do mundo em que vivemos, até mesmo alterando a leitura que possuímos do mundo objetivo e interferindo na forma que o criamos (o transformamos). Sua importância é ainda aumentada por sua presença maciça na cultura do século XX e deste início de século XXI.

### **Organização das discussões**

Para esta tarefa alguns filmes de lugares e épocas diferentes foram escolhidos. No primeiro capítulo é estudado o filme “Um Homem com uma Câmera” (*Chelovek s Kino-Apparatom*) dirigido por Dziga Vertov na URSS em 1929. A partir dele, alguns aspectos da geograficidade das metrópoles industriais são discutidos, como velocidade, fragmentação, simultaneidades, choques, massas. É uma análise da urbanização industrial do início do século XX.

---

<sup>5</sup> Entendendo-se como espaços de representação em Lefebvre as “*invenções mentais (códigos, signos, discursos espaciais), planos utópicos, paisagens imaginárias e até construções materiais como espaços simbólicos, ambientes particulares construídos, pinturas, museus etc.) que imaginam novos sentidos ou possibilidades para práticas espaciais.*” (HARVEY, 2003, p.201).

No segundo capítulo, dois filmes são analisados: “O Processo” (*The Trial*), dirigido por Orson Welles em 1962 e “M – O Vampiro de Düsseldorf” (*M*), dirigido por Fritz Lang em 1931 na Alemanha. Neles são estudados aspectos do modo como ambientes de metrópoles modernas, com os aspectos levantados no capítulo 01, podem interferir na vida dos sujeitos que nelas vivem (personagens). Isto é feito a partir do modo como a geograficidade fílmica é criada nestas obras em relação com suas tramas (a vida dos personagens). Este capítulo é, assim, uma possibilidade de abertura para uma discussão ontológica em Geografia, no sentido de refletir sobre o fundamento geográfico da existência humana, ou seja, permitindo uma discussão sobre a influência de ambientes urbanos modernos no modo como as pessoas que nele habitam (e o ajudam a criar) se localizam (percebem e criam suas referências locais).

O último capítulo analisa o filme “Cidade dos Sonhos” (*Mulholland Drive*), dirigido por David Lynch, nos EUA, em 2001. É uma oportunidade de seguir a linha de raciocínio dos outros capítulos aplicada à representação de uma cidade e uma trama mais contemporâneas. Os aspectos da geograficidade urbana trabalhados nos outros capítulos são retomados, investigando o modo como se comportam (e como a linguagem cinematográfica é usada para representar este comportamento) em uma grande metrópole extremamente fluida no início do século XXI. As questões referentes ao fundamento geográfico da existência dos personagens são novamente investigadas neste contexto, principalmente do ponto de vista de como tal tipo de ambiente interfere na criação de identidades.

Há, portanto, um pressuposto e uma linha de raciocínio que perpassa esta pesquisa. Creio que aspectos da geograficidade de “Um Homem com uma Câmera”, no capítulo 01, são importantes para entender aspectos da geograficidade de “O Processo” e “M – O Vampiro de Düsseldorf”, que, por suas vezes, são importantes para entender a geograficidade da cidade representada em “Cidade dos Sonhos”. Este trajeto histórico pelo Cinema e pelas cidades que os filmes escolhidos representam pretende ser útil para compreender aspectos da experiência geográfica das metrópoles contemporâneas. Neste sentido, os filmes são pontos de partida das análises, formas de conhecimento e de representação dos mundos vividos pelos

criadores das obras. Porém, meu interesse principal não está no Cinema, e sim na tentativa de entender o que é, de um ponto de vista geográfico, viver a vida que vivemos em uma grande cidade. Em última instância, esta pesquisa é sobre mim (nós, já que eu só existo nas relações com os outros), sobre minhas próprias angústias, curiosidades, inquietações, prazeres e desprazeres de habitante de São Paulo. “*Ainda bem que o que vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim*”<sup>6</sup>. Trata-se, portanto, de uma pesquisa sobre minha vida de habitante desta cidade e incomodado com a maneira como, coletivamente, construímos nossa geograficidade cotidiana, por acreditar que aí está uma chave fundamental para qualquer possibilidade de mudanças sociais, de modos de conviver, de modos de perceber aos outros e a nós mesmos. Creio que na popularização da compreensão da geograficidade que somos, criamos e compartilhamos se encontra uma real possibilidade de transformações sociais benéficas. Enquanto possuir esta crença, a Geografia continuará importante para mim. É em nome desta consciência geográfica<sup>7</sup> que este trabalho segue, esperando concluí-lo voltando a esta questão, com mais embasamento para refletir sobre a importância das artes nesse processo.

---

<sup>6</sup> Clarice Lispector em “A Hora da Estrela”.

<sup>7</sup> Esta idéia se aproxima das idéias de “consciência espacial” ou “imaginação geográfica” em David Harvey, explicitadas, por exemplo, em “A Justiça Social e a Cidade”: “*Esta imaginação habilita o indivíduo a reconhecer o papel do espaço e do lugar em sua própria biografia; a relacionar-se aos espaços que ele vê ao seu redor, e a reconhecer como as transações entre os indivíduos e entre as organizações são afetadas pelo espaço que os separa.*” (HARVEY, 1980, p.14).

## **Capítulo 01: “Um Homem com Uma Câmera”, de Dziga Vertov: a Montagem do discurso cinematográfico e a montagem do discurso geográfico na representação da metrópole industrial.**

No filme analisado a seguir, vê-se um clássico exemplo do uso da montagem no Cinema por um diretor soviético, Dziga Vertov. O estudo da geográficidade gerada pela montagem em seu filme “Um Homem com uma Câmera”, de 1929, bem como a relação entre a importância da montagem para o Cinema pretendido por este diretor e aspectos de como era viver, do ponto de vista de sua espacialidade, uma metrópole em brutal processo de industrialização (a partir da busca de autores que refletem sobre tal processo), são o cerne deste capítulo.

O filme “Um Homem com uma Câmera” é, antes de mais nada, uma realização das bases teóricas defendidas por Vertov, principalmente sobre o papel do cineasta na sociedade socialista existente então em 1929. Uma idéia geral de sua proposta de Cinema pode ser percebida em seu texto abaixo:

“O cinema – uma nova filosofia.

A língua do cinema, analítica ou sintética, é o novo esperanto do futuro.

O cinema – uma nova ciência.

Ele substituirá o jornal, virá ajudar os cientistas, a pedagogia.

A linha reta está em toda parte – cidade, arquitetura americana, etc.

Ela se opõe à linha curva (natureza).

Nossa época é a da beleza geométrica e mecânica. Marinetti a anuncia ao visitar os dreadnoughts: nossa psicologia está fundada nos ângulos agudos, a música é dissonante, fluxo, catástrofe, para o diabo a etérea assonância! O teatro é feito de movimentos bruscos, tensos; a coreografia está ligada ao ritmo sincópico dos motores; a beleza geométrica do século é a construção, o estilo de nossa época é o cinema, único a ser construído sobre a linha reta e o agudo (nada de curva, de espiral...) é a vitória da máquina, da eletricidade, da indústria.

Na tela, reina sozinho o homem autômato da nova indústria, o homem que anda de maneira taylorizada.” (VERTOV. In.: ALBERA, 2002, p. 211. Grifo meu)



Como narrativa, o filme apresenta um dia na vida de uma metrópole, tanto mostrando o cotidiano das pessoas, seus trabalhos e sua circulação, como o cotidiano do cineasta que acompanha tudo isso de perto, fazendo parte das mesmas relações vividas pelas pessoas filmadas. É um filme documentário, na medida em que filma pessoas de fato vivendo seu cotidiano. Há, ainda, sobre estas imagens, um enorme trabalho de construção do filme, onde a montagem possui um caráter de destaque.

“A cidade e o cinema são os temas centrais do filme. Não se trata porém de uma cidade, mas da cidade como entidade. Os lugares mostrados e filmado em diferentes cidades — Moscou, Odessa e Kiev — são justapostos indistintamente, a co-presença sugere o conceito de cidade ou de cidade soviética moderna. Modernidade das máquinas, das comunicações, do trabalho, do movimento, das contradições e da oposição entre contrários é verificada ao longo do dia (acordar, trabalhar, divertir-se...)” (RIBEIRO, 2006, p. 45).

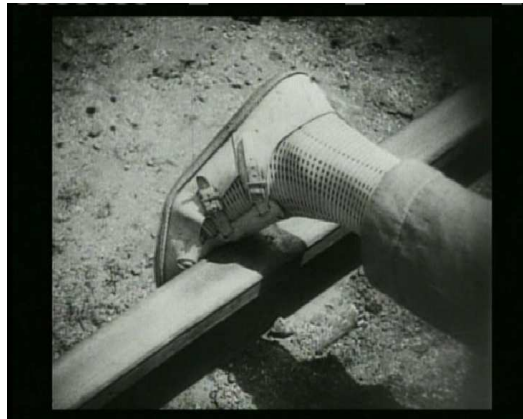
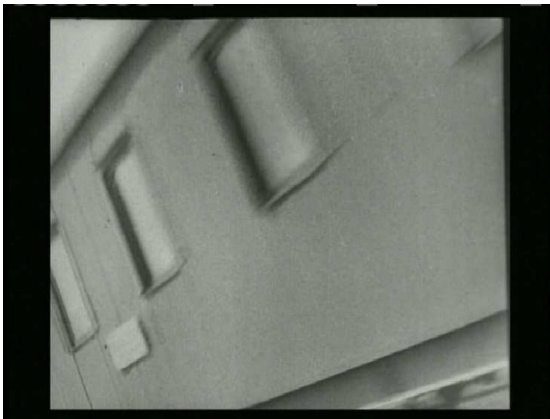
O filme é, quase que inteiramente, uma grande seqüência do início ao fim, intercalando cenas da cidade, de pessoas em atividades cotidianas, do cinegrafista as filmando, da montadora trabalhando com os rolos de celulóide e com a projeção do filme em uma sala de cinema. É, portanto, um grande exercício de montagem sobre o mundo urbano de sua época, além de uma grande reflexão sobre o papel do cineasta em seu tempo.

Uma opção para começar a analisar o que se segue no filme é descrever o que é revelado plano a plano. É uma descrição exaustiva, mas importante para se perceber aspectos da discussão que segue (especialmente o número de planos, ou seja, de lugares, articulados na obra, para criar a imagem desejada da cidade). Não descrevo a totalidade dos planos até o fim do filme, mas uma pequena parte, para permitir a discussão desejada: após o desaparecimento de um número “1” (que marca o fim do que se pode considerar como a introdução do filme), vemos uma janela de uma residência. Um *travelling* nos leva em sua direção, até ela ficar em primeiro plano. Temos então um *contre-plongée* mostrando um poste de iluminação de rua com o céu

e as nuvens acima. Aí, um *plongée* de uma pessoa deitada numa cama (sem mostrar a cabeça), permitindo perceber uma iluminação que entra e reflete sobre o corpo. Vemos um quadro na parede; um plano fechado de uma mão com um anel; outra pintura em primeiro plano; um primeiro plano em *plongée* de um pescoço deitado; uma área externa com árvores e mesas; um plano da pessoa deitada, focalizando a parte de cima da cabeça e um braço sobre ela; outra área externa, com um tipo de monumento que é uma garrafa gigante; um homem deitado dormindo num banco público; um hidrante com a mensagem “mantenha limpo”; uma criança dormindo num lugar público, depois um plano mais fechado de seu rosto e blusa, com uma mosca voando; uma estação de ônibus; um plano de uma carruagem parada, com alguém dormindo em seu banco; um prédio (levemente em *contre-plongée*); uma série de casas idênticas em *plongée*; um prédio em *plongée*, filmado de seu topo; uma série de berços de bebês (aparentemente um berçário), com uma transição para um plano mais fechado em dois destes bebês; uma frente de uma casa, com suas janelas; um parque sem ninguém; um quiosque de venda de água-mineral, com um prédio ao fundo; um banco de praça sem ninguém; o prédio, antes mostrado ao fundo, por inteiro; uma mão com unhas pintadas; uma estátua em *contre-plongée*; a frente de um armazém (com o nome Vinho de O.I.Mogutov, vodka e armazém); um rosto de estátua; uma visão geral da cidade vista do alto; a frente de um salão de cabeleireiro; um rápido plano dos olhos da estátua acima em primeiro plano; uma visão da cidade, com destaque para um grande prédio; uma boneca representando uma costureira com sua máquina de costura; a fachada de um prédio em *contre-plongée*; um boneco de um ciclista em sua bicicleta; janelas de um prédio; um *hall* de um prédio, com a entrada do elevador e da escada; um boneco de algum animal selvagem; teclas de uma máquina de escrever vistas por cima; um plano um pouco mais aberto das teclas; uma rua com uma faixa onde se lê “Maxim Gorky”; um telefone; uma construção em *contre-plongée*; a frente de um carro; o prédio do sindicato dos jornais; uma roda de carruagem; detalhes de máquinas e peças intercalados; uma parte de um prédio; novamente a rua com a faixa com o nome de Gorki; uma porta de um prédio vista pelo lado de dentro, permitindo ver a luminosidade externa, pelos seus detalhes em vidro; uma visão de uma rua em *plongée*. Por ela passa um carro preto. Vemos novamente a porta do prédio, vemos o mesmo

carro chegar e estacionar do lado de fora. Sem corte, vemos o cinegrafista entrar em quadro e caminhar em direção à porta. Ele a abre, sai do prédio e entra no carro, com sua câmera na mão. Vemos novamente a pintura de um casal que havia sido mostrada antes. Voltamos a ver uma rua filmada por cima com o carro passando por ela. Vemos novamente uma pessoa dormindo. Novamente o carro passando numa rua e entrando num túnel, filmado por cima. Vemos então, num outro plano, o carro saindo do túnel. Podemos agora ver que o cinegrafista está de pé sobre o carro com sua câmera montada sobre o tripé. A câmera (que gera as imagens para nós) continua parada, no nível do chão, e vemos o carro indo em direção ao horizonte. Vemos um plano com algumas pombas sobre um muro, depois pombas voando e andando em algum chão, novamente as pombas sobre um muro, mas agora em um plano mais aberto que permite ver um prédio ao fundo. Vemos uma linha de trem e o carro do cinegrafista atravessá-la da esquerda para a direita. Novamente vemos o plano do pescoço da pessoa deitada e uma praça com árvores e mesas.

Vemos então o cinegrafista abaixado sobre uma linha de trem, com sua câmera no chão. O trem vem vindo do fundo. A música ajuda a criar a emoção do ritmo do trem. Quando o trem está bem próximo, planos se sucedem da cabeça do cinegrafista se esquivando, da lateral do trem passando em primeiro plano, do pé do cinegrafista se apoiando nos trilhos, do trem passando imediatamente acima da câmera:



Vemos novamente o plano da cabeça e braço da pessoa deitada, que se mexe. Vemos novamente o trem passando em primeiro plano. A câmera se movimenta muito, gerando uma sensação de se estar dentro de uma onda de movimento. Novamente vemos o mesmo plano da pessoa na cama, saindo de quadro, fazendo-nos entender que está se levantando. Novamente o trem, com a câmera muito instável. O trem acaba de passar, vemos sua parte traseira deixar o quadro. Novamente vemos a pessoa (percebemos que se trata de uma menina) se levantando. A câmera continua instável, e o ritmo do filme continua acelerado. Vemos o trilho do trem passando rapidamente. Vemos

então o cinegrafista mexendo em um buraco sob os trilhos, aí caminhando em direção ao carro que o espera ao lado dos trilhos e aí, saindo de quadro. Vemos novamente a menina, colocando suas meias. Vemos novamente o trilho de trem e o carro o atravessando, mas agora para o outro lado (da direita para a esquerda do quadro). Vemos as pernas da menina, já com as meias, se levantando da cama, aí o carro com o cinegrafista andando ao lado de torres de energia elétrica, aí a menina tirando sua blusa e colocando um *soutien*, um primeiro plano de suas costas com suas mãos fechando-o, de volta ao plano de seu corpo de costas, colocando um vestido. Vemos então a câmera em primeiro plano. Uma mão entra no quadro, tira sua lente e coloca uma outra mais comprida. A câmera está virada para nós, espectadores. Ele então a vira para a direita. Vemos então uma pessoa deitada no chão.

A seqüência segue, porém paremos por aqui para discuti-la. Ficaram claras acima, pela descrição dos planos que se sucedem à exaustão, duas coisas (relacionadas): primeiro, o uso maximizado da montagem. Segundo, o grande número de lugares diferentes mostrados em seqüência. São diversos lugares da metrópole coexistindo temporalmente. É um número muito grande de planos e, se considerarmos que cada plano mostra um lugar diferente, e que cada lugar diferente possui diferentes relações, começamos a ter idéia do que significa pensar em **simultaneidade** de ações, eventos, lugares relacionados em uma grande metrópole.

A Montagem é uma técnica que está na espinha dorsal do fazer cinematográfico. Fazer um filme é montar uma série de idéias, cenas e seqüências em algo único, desde a confecção do roteiro, à realização do filme (durante as filmagens) e à montagem final propriamente dita, pois em todas elas há que haver um encadeamento dos fragmentos, seja da trama propriamente dita (roteiro), seja da “encenação” e filmagem dos planos, seja dos planos filmados<sup>8</sup>.

Vertov possuía na Montagem o centro de sua idéia de Cinema. Ele a definia com seis etapas:

---

<sup>8</sup> Sobre essa presença de montagens em diferentes etapas da produção de um filme, ver Leone; Mourão (1993, p.15).

- a) Montagem no momento da observação – observação do olho desarmado em qualquer lugar ou momento.
- b) Montagem depois da observação – organização mental do que se viu em função de determinados indícios característicos (específicos).
- c) Montagem durante a rodagem – orientação da câmera para o lugar inspecionado (observado/analísado) na primeira fase e adaptação às condições modificadas.
- d) Montagem depois da rodagem – organização geral (em grosso) do que se filmou em função dos índices de base.
- e) A Olhada – busca de fragmentos de montagem, orientação instantânea das imagens de ligação precisa (necessárias). A regra de ouro que se recomenda é tríplice: Olhada, velocidade, precisão.
- f) Montagem definitiva – reorganização de todo o material na melhor sucessão possível e cálculo cifrado de agrupamentos de montagem (intervalos).” (RIBEIRO, 2006, p.49)

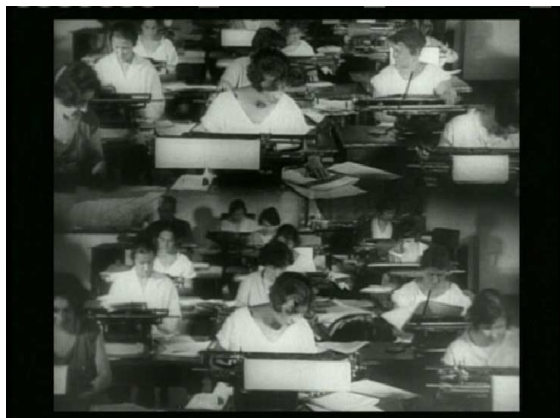
A idéia de simultaneidade de eventos/lugares é revelada pela Montagem, principalmente pela alternância de diversos lugares fílmicos montados em seqüência. Essa simultaneidade não se encontra apenas na representação criada com o uso da montagem e de outros elementos da linguagem cinematográfica, mas também é existente na metrópole trabalhada pelo filme. Essa característica da geograficidade urbana está presente durante toda a obra, mas fica mais clara em sua última seqüência, que é enfocada a seguir.

Do ponto de vista do que é filmado, esta última seqüência não difere muito do resto do filme (ainda que mostrando outros momentos do dia dos cidadãos), mas do ponto de vista da construção do filme, essa seqüência se diferencia pela radicalidade da velocidade e do modo como a espacialidade fílmica é construída. A **velocidade** com que a última seqüência é montada me parece um ótimo discurso sobre o que é viver uma metrópole moderna. “Infelizmente”, essa velocidade só pode ser sentida por quem assistir ao filme, sendo difícil exprimi-la com o uso de imagens paradas, que são o recurso

utilizado nesta pesquisa<sup>9</sup>. Algo próximo à dificuldade de expressar, por exemplo, a velocidade de processos na cartografia “tradicional”, ou seja, em mapas “parados” (não existentes em computadores com tecnologias digitais que podem movimentar fluxos sobre um mapa ou movimentar/modificar o próprio mapa).

Porém, esta característica espaço-temporal da metrópole representada no filme, ou seja, sua velocidade, está associada com outras características, melhor averiguadas a seguir. É importante ressaltar que Vertov possuía uma forte ligação com princípios do movimento futurista italiano (claramente visível na citação de Vertov no início deste capítulo), sendo que “*o futurismo buscou moldar o espaço de maneiras capazes de representar a velocidade e o movimento.*” (HARVEY, 2003, p.191).

É interessante checar como a imagem do trabalho, um aspecto central da metrópole moderna, é construída. Vemos, em certo momento, a seguinte cena:



Planos de trabalhadoras são montados de forma a repeti-las na tela (a mesma imagem é repetida dentro do plano). A repetição da imagem cria novamente uma idéia de simultaneidade, mas também uma idéia de padronização, de diversos elementos iguais construindo a espacialidade da tela, além de uma noção da presença de um grande número de pessoas. A temporalidade muito acelerada da seqüência passa a impressão do ritmo dessas pessoas, subjugado ao ritmo de suas atividades.

Esta cena é ligada com esta:

---

<sup>9</sup> Para assistir essa seqüência, ver DVD anexo.



A relação com um plano dos bondes e pessoas na rua (com o mesmo ritmo veloz) revela a expansão do ritmo do trabalho para fora do lugar da fábrica.

A visão fordista/taylorista de Vertov (vista em citação do próprio diretor no início do capítulo) pode explicar essa expansão da organização do trabalho para outros âmbitos da sociedade:

“[...] o modelo fordista era [...] um local epistemológico de construção sobre o qual se erigia toda uma visão de mundo e a partir da qual ele se sobrepunha majestaticamente à totalidade da experiência vivida.” (BAUMAN, 2001, p. 68).

O que pode ser realçado pela idéia de Ruy Moreira:

“A introdução do sincronismo do trabalho na manufatura, um tipo de indústria já dependente da divisão técnica, significa uma nova forma de cotidiano de tempo-espço, que logo se torna uma cultura. Todavia, para que o tempo-espço do relógio funcione como modo de vida, atendendo à exigência do desenvolvimento das trocas, esse sincronismo de tempo-espço terá de progressivamente generaliza-se: sair do âmbito da manufatura para ir surgir como uma representação geral de mundo válida para a sociedade inteira.” (MOREIRA, 2007a, p.139).

E esta característica da organização social independia do fato de Vertov viver e apoiar um país socialista, pois:



“O comunismo, afinal, desejava apenas livrar o modelo fordista de suas poluições presentes (não imperfeições) – do maligno caos gerado pelo mercado que se interpunha no caminho da última e total derrota dos acidentes e da contingência e que assim limitava o planejamento racional. Nas palavras de Lênin, a visão do socialismo seria efetivada se os comunistas conseguissem ‘combinar o poder soviético e a organização soviética da administração com o último progresso do capitalismo’ significando, para Lênin, permitir que o ‘último progresso do capitalismo’ (isto é, como ele insistia em repetir, a ‘organização científica do trabalho’) transbordasse de dentro dos muros da fábrica para penetrar e saturar a vida social como um todo.” (BAUMAN, 2001, p. 68).

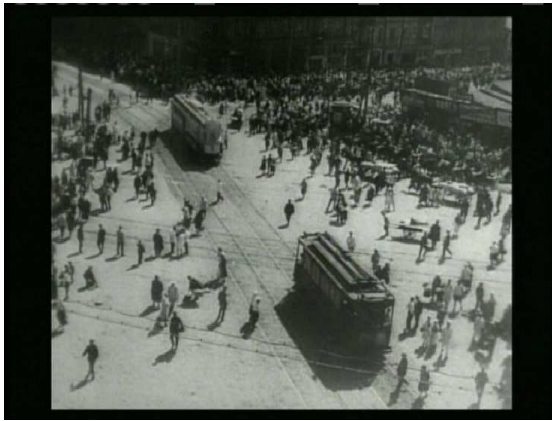
Ainda na mesma seqüência, um outro plano reforça esta idéia:



A organização interna do plano (sua espacialidade), ao juntar a imagem de uma trabalhadora com a da máquina na qual ela trabalha, revela tal discurso.

Temos, nas imagens analisadas acima, algumas questões trabalhadas, principalmente a questão do ritmo da metrópole como derivado do ritmo da indústria, e a necessária união entre a espacialidade e a temporalidade das pessoas envolvidas nesse processo (habitantes da metrópole) com a espacialidade e temporalidade da própria metrópole, seus meios de transporte, máquinas, etc.

A idéia do que são esses habitantes na metrópole pode ser reforçada analisando o seguinte plano:



É um plano em *plongée* de um cruzamento entre ruas. O ritmo acelerado em que o filme se passa reforça o discurso sobre a temporalidade das pessoas e a relação desta com suas espacialidades, com o modo como aquelas pessoas vivenciam a cidade, passando por ela rapidamente, circulando. O fato do filme ser construído, do ponto de vista de sua geograficidade fílmica, mostrando a espacialidade da cidade em *plongée*, causa uma impressão de pequenez dos transeuntes, subjugados à espacialidade das vias de circulação e dos caminhos dos bondes, além de seus ritmos criados por motores.

Essa aparente pequenez torna todos iguais na representação cinematográfica. É uma massa de seres vivendo em conformidade com a espacialidade e com a temporalidade ditadas pelo mundo da produção e circulação de mercadorias industriais. Afinal, neste tipo de cidade “*la calle comienza a ser el lugar de tránsito, de paso, em que nadie puede quedarse [...]*” (PFEIFFER, 2006, p. 103).

Nesta seqüência vemos ainda um plano que sobrepõe imagens de pessoas caminhando com bondes passando:



Novamente, o bonde (assim como a máquina na cena discutida acima) é articulado organicamente (são o mesmo lugar fílmico) às pessoas, ou seja: as espacialidades e temporalidades (aceleradas pela montagem) das máquinas e bondes são conectadas à espacialidade e à temporalidade das pessoas que dividem/criam esse ambiente urbano (já que dividem a espacialidade e temporalidade de um plano). Ao serem montadas de modo a parecer uma coisa só, revela-se a profunda ligação entre as pessoas e as máquinas, cujas espacialidades e temporalidades tendem a ser as mesmas (ou, ao menos, as espacialidades e temporalidades das pessoas envolvidas nesse processo tendem a ser profundamente afetadas por aquelas das máquinas).

É também um discurso sobre a simultaneidade de eventos na metrópole. Ao mesmo tempo em que um número incalculável de pessoas circula, um bonde passa, como que ocupando o mesmo lugar. No filme, em verdade, é o mesmo lugar, já que estão sobrepostos. É como se ocorressem, além de ao mesmo tempo, no mesmo lugar. Há uma profunda ligação entre eles. A profundidade de campo com que o plano é filmado permite que se tenha uma impressão do número de pessoas circulando, bem como a colagem de diferentes planos em um (tanto de diferentes planos de multidões, como o plano do bonde). A sobreposição, ou seja, a colagem de diversos lugares em um só lugar fílmico me parece um grande discurso sobre a simultaneidade de eventos/lugares relacionados em uma metrópole. Temos aí, então, novamente, além da questão da velocidade, um outro aspecto da geograficidade da metrópole que vale ser fixado: a simultaneidade.

Outra discussão possível nesses mesmos planos de imagens sobrepostas pode ser refinada a partir da cena seguinte dessa seqüência:



Temos aí uma imagem que se rompe ao meio e se dobra sobre si mesma, como se fosse duas coisas diferentes. Uma idéia de fragmentação espacial é construída. A espacialidade da cidade representada se fragmenta e se choca contra si mesma. Estão aí apresentadas duas outras características, além da simultaneidade e da velocidade, importantes para entender a espacialidade do filme e, portanto, do modo como a metrópole é representada: **fragmentação e choque** (que também podem ser vistas nas imagens já analisadas).

Com uma breve análise de alguns planos do filme, especialmente de sua última seqüência, identificamos quatro características da geograficidade fílmica e, portanto, do modo como a geograficidade da metrópole representada é construída: velocidade, simultaneidade, fragmentação e choque.

Há razões para estas características estarem presentes? O que Vertov desejava com esse discurso? Há relações entre esse discurso cinematográfico e a geograficidade de fato vivida nas metrópoles industriais das primeiras décadas do século XX? É sobre estas perguntas que se debruça o que segue.

A tentativa de respondê-las pode partir da análise de Charney:

“[...] a forma de cinema que surgia, como perceberam com entusiasmo os cineastas russos Vertov e Eisenstein, permitiu que as desvantagens potenciais da modernidade se tornassem vantagens estéticas: choque, velocidade e deslocamento tornaram-se montagem [...]” (CHARNEY. In: CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.331).

Essa idéia pode ser complementada do seguinte modo:

“O cinema foi inventado no momento em que a propagação e a reprodução da imagem fotográfica, o aparecimento de novas formas de espetáculo (como o panorama) e novos meios de transporte rápidos (a estrada de ferro, o automóvel) transformaram as relações com a realidade visível. A imagem cinematográfica é marcada por isso em sua relação com o tempo e sua credibilidade ‘documentária’.” (AUMONT e MARIE, 2003, p.161).

É muito interessante pensar nesta relação direta entre Montagem cinematográfica e características do que poderia ser considerado como a experiência geográfica das metrópoles modernas, como a fragmentação espacial e a simultaneidade de eventos/lugares em choque existentes em velocidades muito aceleradas. A relação entre a representação (o filme) e o mundo por ela representado se verifica, portanto. Epstein contribui para esta idéia:

“Epstein concebia o filme como uma cadeia de momentos, uma colagem de fragmentos que produzia não um fluxo uniforme de atenção, mas altos e baixos repentinos e imprevisíveis. Nesses trancos de atenção o espectador recolheria momentos de pura imersão na imagem. Para Epstein, essa fotogenia indefinível marcou a especificidade do cinema como uma forma de arte única da experiência moderna” (CHARNEY. In: CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.324).

É interessante também trazer a observação de Foucault, ainda que escrevendo em uma época posterior à Epstein, para tornar esta análise mais complexa:

“[...] A época atual talvez seja sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade: estamos na época da justaposição, na época do perto e do distante, do lado a lado, do disperso.” (FOUCAULT, 1986[1967], p.22 citado em HAEBERT, 2006, p.26).

Fragmentação, simultaneidades, justaposições, velocidades exacerbadas. Esses aspectos parecem ser centrais para a compreensão do

mundo que Vertov tentou representar. Uma linguagem que pretende representar tal mundo deve dar conta de representar essa percepção.

Vertov, em seu “NÓS: Variação do manifesto”, sobre a arte de fazer filmes pelos *kinoks*<sup>10</sup>, já dizia:

“O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto. (...) NÓS caímos e nos levantamos ao ritmo de movimentos, lentos e acelerados, correndo longe de nós, próximo de nós, acima, em círculo, em linha, em elipse, à direita e à esquerda, com os sinais de mais e de menos, os movimentos se curvam, se endireitam, se dividem, se fracionam, se multiplicam por si próprios, cruzando silenciosamente o espaço.” (VERTOV. In: XAVIER, 1983, p.250).

Vemos aí, nesse trecho do importante manifesto escrito por Vertov, onde ele explicita o que seria o Cinema para ele (e para os *Kinoks*, portanto) a compreensão de que o Cinema cria uma geograficidade que é particular ao filme (ainda que não com essas palavras). Essa geograficidade, como visto nas cenas acima analisadas, em Vertov, representa aspectos da geograficidade do mundo moderno industrial que Vertov viveu.

Há, portanto, uma aproximação importante entre a linguagem cinematográfica e a época em que o Cinema existe (tendo sido inventado na última década do século XIX). Os filmes, assim, são de grande valia para representar e analisar a vida urbana moderna e, portanto, suas dimensões espaciais e temporais:

“A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com

---

<sup>10</sup> Vertov chamava a seu grupo de realizadores de *Kinoks*. Sobre eles, Vertov diz: “*chamamo-nos os Kinoks para nos distinguirmo-nos dos cineastas, rebanho de trapeiros que mal conseguem esconder suas velharias.*” (GRANJA, 1981: 36).

uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos.” (SINGER. In: CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.96).

É esta experiência espacial da modernidade que vemos no filme de Vertov, possível de ser percebida nas cenas acima analisadas. É importante tê-las em mente para compará-las com outras características da espacialidade urbana possíveis de ser percebidas nos filmes analisados nos próximos capítulos. Por hora, o foco é nesta cidade de início de século XX, que cresce e se industrializa.

Lembrando as idéias de Walter Benjamin, Georg Simmel e Sigfried Kracauer, Singer nos aponta as seguintes idéias:

“Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”. (SINGER. In: CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.95).

Assim,

“Não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade de emoções da modernidade, tenha se apossado [...] do cinema [...] como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. [...] Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista do *ciné-feuilleton* [...] quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/teóricos iriam em breve reelaborar).” (SINGER. In: CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.115.).

Alguns autores, como Walter Benjamin, consideravam ser tão importante a adequação do Cinema para representar a experiência da vida na metrópole, que chegaram a propor que assistir Cinema serviria como uma espécie de treinamento para tal vida:

“Os choques desse veículo, sugeriu [Benjamin], funcionavam como um tipo de preparação ou imunização contra os choques do ambiente moderno. A ‘aceitação dos choques’, argumentava, é facilitada pelo treinamento em enfrentar os estímulos.” (SINGER. In: CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.118).

Esta idéia reforça a proposta de que há uma relação dialética entre as representações e o mundo representado. O Cinema, além de representar aspectos das percepções de mundo, também altera o modo como se percebe tal mundo. A maneira como se percebe a geograficidade do mundo na modernidade talvez tenha sido alterada pela presença do Cinema (naqueles que possuem acesso aos filmes, claro). Esse é um estudo que poderia ser aprofundado em outro momento.

Do ponto de vista epistemológico, há uma importante relação possível de ser feita entre a análise geográfica do mundo (especialmente das metrópoles) e o fazer cinematográfico (especialmente, neste caso, por via da Montagem). Ainda segundo Charney, o próprio Walter Benjamin, em seu “Trabalho das Passagens”, utiliza a idéia de montagem como a forma de sua pesquisa, como método de análise:

“[...] a própria forma do *Trabalho das Passagens* era fragmentada e fragmentária. Ele procedia não como um argumento linear, mas como uma série de idéias, observações e citações descontínuas, apresentadas sem as transições e comentários de intervenção que geralmente caracterizam o argumento dos ensaios.

[...]

Benjamin associou essa colagem conceitual à montagem do cinema. ‘Este projeto ...está intimamente ligado ao da montagem’ (p.45), afirmou explicitamente, e poucas seções depois acrescentou: ‘Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exibir’ (p.47). Mais importante, o projeto pretendia ‘transportar o princípio da montagem para a história’ (p.48).” (CHARNEY. In: CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.321).

“Transportar o princípio da montagem para a história” é uma idéia muito interessante. É importante entender que sempre percebemos fragmentos do



mundo e os juntamos mentalmente, criando um sentido entre eles que configura um discurso. Essa formulação do discurso pode ser feita com interesses de alguma ciência, alguma arte, ou durante a vivência cotidiana, mas, independente do interesse específico, sempre é um trabalho de montagem mental e criação de imagens de mundo. Em um mundo que é já “em si” muito fragmentado e cada vez mais acelerado, essa idéia ganha ainda mais força, pois o trabalho mental que se deve ter para compreender os sucessivos instantes que rapidamente substituem os anteriores e criar algum tipo de discurso mental que permita viver o mundo com um mínimo de compreensão fica mais difícil.

O próprio fazer geográfico, portanto, poderia ser visto como um tipo de montagem, assim como Benjamin propôs para a história. Ao tentar entender as localizações, os seus porquês, seus significados, tentando dar sentidos aos lugares, a Geografia realiza um tipo de montagem. Um geógrafo sempre percebe aspectos dos lugares e uma parcela dos lugares possíveis de serem percebidos. Em seu discurso relaciona-os, ou seja, realiza uma montagem que permite extrair significados de suas relações.

Ao analisar uma metrópole, por exemplo, inúmeros aspectos, dúvidas, lugares diferentes, relações diferentes surgem. Cabe ao geógrafo montar estes lugares mentalmente para atribuir significados aos mesmos. Isso é uma montagem, que conserva proximidade com a idéia de Montagem no Cinema. Nesse sentido, a idéia de montagem pode ser aproximada da idéia de regionalização, entendendo-a como uma junção temática de diferentes lugares.

Vertov juntou imagens de diversas cidades e diversas partes das cidades para construir a idéia de um tipo de lugar, com características semelhantes.

Um geógrafo, ao delimitar uma região (que não precisa ter sua espacialidade contínua, com toda sua(s) área(s) contígua(s)), como, por exemplo, a região dos judeus na cidade de São Paulo, “recorta” as áreas que cabem na seleção temática e as “aglutina” dentro de uma mesma região. É um processo de “montagem”.

O filme de Vertov é um belo exemplo de como a Montagem pode ser usada para revelar diversos aspectos/lugares de uma metrópole de forma relacionada. A adequação desse procedimento ao objeto representado (a

metrópole moderna e industrial) é muito grande, como revelam os autores supracitados. É pelo modo como as imagens fílmicas são construídas que percebemos a importância de aspectos como velocidade, fragmentação, simultaneidade e choque para entender o que é a experiência espacial dessa metrópole (o que pode ser estendido para as outras metrópoles dessa época), como na Paris estudada por Benjamin, que o levou ao “Trabalho das Passagens” acima destacado.

São esses os aspectos destacados neste capítulo, tanto do ponto de vista da análise geográfica das metrópoles, quanto do ponto de vista da análise do próprio pensamento geográfico (já que se pode entender que há uma montagem também na leitura geográfica de mundo, algo que poderia ser visto como um método de análise geográfica da urbanidade, que poderia ser mais aprofundado em reflexões futuras).

Por fim, é interessante apontar que há uma grande aproximação entre o uso da montagem por Vertov e o modo como lia seu mundo e a importância do socialismo de Estado, então vigente na URSS:

“[Vertov] adota uma postura construtivista, que se manifesta no seu interesse em mostrar a sua própria fatura, na idéia do cineasta-proletário, na inserção da arte na vida cotidiana, na exposição dos materiais de construção do filme. Vertov celebra o novo meio enquanto celebração das deficiências do homem, numa utopia da perfeição industrial e socialista, onde a poesia do novo universo visual é também uma epistemologia: acima de tudo está a fé no poder analítico do cinema enquanto instrumento de conhecimento pela montagem, enquanto olhar que trabalha para revelar a estrutura dos processos naturais e sociais” (XAVIER, 1983, p.178).<sup>11</sup>

O próprio Cinema seria essencial naquele processo de evolução e de constituição de um mundo industrial socialista, onde humanos e máquinas

---

<sup>11</sup> O Cinema de Vertov pode ser entendido como um Cinema construtivista por excelência. Sobre esta relação, ver o livro “Eisenstein e o Construtivismo Russo” de François Albera, especialmente as páginas 207-218.

viveriam em harmonia. Algumas passagens do manifesto “Nós”, de Vertov, explicitam essa idéia:

“O *psicológico* impede o homem de ser tão exacto como um cronômetro, reftreando a sua aspiração para se parecer com a máquina.

[...]

A incapacidade dos homens para saberem comportar-se envergonha-nos perante as máquinas, mas que podemos nós fazer se as maneiras infalíveis da electricidade nos comovem mais do que o empurrão desordenado dos homens activos e a moleza corruptora dos homens passivos.

[...]

*Mediante a poesia da máquina, vamos do cidadão retardatário ao homem eléctrico perfeito.*

Actualizando a alma da máquina, fazendo de modo a que o operário se enamore pelas suas ferramentas, a camponesa pelo seu tractor, o maquinista pela sua locomotiva,

introducimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico,

assimilamos os homens às máquinas,

educamos os homens novos.

O *homem novo*, liberto da imperícia e da torpeza, que terá os movimentos exactos e leves da máquina, será o tema nobre dos filmes.” (GRANJA, 1981, p.37).

Não há, até pelas posições políticas de Vertov, a preocupação em criticar o modo como o mundo urbano de produção de mercadorias em organização fordista/taylorista interfere negativamente na vida das pessoas. O aspecto mais importante da vida parece ser a produção de mercadorias (as fábricas ocupam um lugar de destaque em seu filme). É importante ter isso em mente para a comparação com os filmes dos próximos capítulos.

Passemos agora para o segundo capítulo, onde um contraponto será feito, levando o foco da cidade/produção para o efeito que esse a vida em centros urbanos pode gerar nos indivíduos, especialmente do ponto de vista da experiência geográfica individual da metrópole.

## Capítulo 02: "O Processo", de Orson Welles e "M - O Vampiro de Düsseldorf", de Fritz Lang: geograficidade fílmica e dimensão geográfica da existência humana na urbanidade.

A Geografia e o Cinema são maneiras de representar percepções de mundo. Ou, ainda, maneiras de possibilitar perceber o mundo de certas formas, já que o próprio perceber é já intencional (sempre há condições prévias, características de cada pessoa e intencionalidades que permitem cada um perceber de certas maneiras certos aspectos da “realidade”). Um aspecto da percepção do mundo que é fundamental para qualquer existência é a capacidade de compreender certas referências locacionais que permitem que se entenda seu lugar e se possa, assim, simultaneamente, se movimentar. Não é possível existir sem ser locacionalmente. Os lugares são sempre um conjunto de relações, de interdependências, de resultados de processos passados e presentes. Estas relações devem ser percebidas/compreendidas, ainda que não em suas totalidades, para permitir a continuidade de tal existência. *“As ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade.”* (HARVEY, 2003, p.198).

Somos, portanto, sempre locacionais e territorializadores, já que “damos” aos lugares significações e os vivemos a partir delas, sendo a idéia de “território” justamente essa significação abstrata dos fenômenos percebidos, do ponto de vista de suas características locacionais, que se constrói a partir da percepção das paisagens.

Nesse sentido, somos sempre “seres-no-mundo”, pois vivemos este mundo externo, somos invariavelmente frutos e criadores desse contexto coletivo de relações. Portanto, sempre vivemos em “situações”:

“[...] estar no mundo nos chama imediatamente para uma outra noção, que nos parece fundamental em geografia, que é a idéia de situação. É o próprio Heidegger quem diz que estar no mundo é estar em situação. Estamos no mundo em situações. A existência é um conjunto de situações. Estamos com as coisas, com os outros homens e numa esfera de significados. De alguma forma, estamos compartilhando valores morais, culturais, civilizatórios, que nos

dão uma oportunidade de entendimento. É a cultura que nos dá uma cosmovisão, pois vemos o mundo a partir dela.” (SILVEIRA, 2006, p.86).

Essa relação entre os sujeitos e seus mundos é preocupação deste capítulo, a partir do modo como é trabalhada nas geografidades fílmicas das obras cinematográficas escolhidas. É, também, uma oportunidade de trabalhar os filmes como representações de leituras de mundo (e que interferem na própria leitura de mundo que fazemos, como parte dessa cultura apontada por Silveira).

É bom lembrar que é sempre importante pensar a geografidade fílmica no contexto geográfico do mundo em que o filme foi feito (a geografidade de fato vivida pelas pessoas desses lugares/épocas), para checar possíveis relações, possíveis semelhanças ou diferenças, afirmações ou negações de geografidades realmente vivenciadas pelos criadores dos filmes, ainda que relações óbvias e diretas entre elas devam ser evitadas para não reduzir a potencialidade criadora do processo de realização dos filmes (já que pode ser intenção dos realizadores criar tramas, espacialidades e temporalidades totalmente diferentes daquelas vividas cotidianamente). Há que se avaliar as relações, mas nunca tomar diretamente a geografidade das representações como aspectos sempre existentes da geografidade do "mundo vivido". Porém, há casos em que a relação existe, e pode ser revelada, como é possível ver nas análises.

Mais especificamente, este capítulo aprofunda as reflexões sobre o mundo urbano moderno, mas colocando o foco na relação entre os indivíduos e o ambiente urbano, especialmente no modo como tal ambiente interfere na criação do que se pode chamar de fundamento geográfico da existência desses indivíduos, ou seja, o objetivo é estabelecer uma discussão sobre o próprio ato de compreender localizações, fundamento de qualquer existência (ao menos humana e de outros animais conscientes) e da ciência geográfica, de modo particular e sistemático:

“[...] o *Sentido de Localização* representa para o ente sua ‘porta de entrada’ para a Geografia a qual este pertence, ou qual a Geografia que lhe é presente,

ou enfim qual a geograficidade que lhe é fundante e pertence na constituição da essência do seu ser. É seu fundamento existencial.

Mediante isso, ter consciência geográfica é ter compreensão de Sentido de Localização, é ter para si a trama de relações de distâncias qualitativas de extensão variadas a qual o ser está inserido, em quais nexos de ritmos está envolvido, ou seja, em quais tempos geográficos seu cotidiano está mergulhado. Em que contexto geográfico se insere seu Habitat.” (MARTINS, 2007, p.48).

Nesse sentido, esse capítulo leva a discussão do capítulo 01, muito mais pautada na paisagem da cidade e na coletividade dos indivíduos como massa, para uma discussão de como essa cidade moderna se relaciona com a vivência individual, já que:

“[...] uma análise geográfica do espaço urbano deve imperativamente ser nutrida da disposição locacional dos objetos espaciais confrontados com o comportamento social que aí tem lugar.” (GOMES, 2002, p.20).

Os filmes escolhidos para esta tarefa foram “M - O Vampiro de Düsseldorf” (*M*, de Fritz Lang, Alemanha, 1931) e “O Processo” (“*The Trial*”, de Orson Welles, França, Itália, Alemanha, 1962). Em cada um deles diferentes aspectos da linguagem cinematográfica poderão ser levantados com a intenção de possibilitar as discussões acima apontadas. Algo interessante é que abordo estas questões pelas suas negações, pois os dois filmes apresentam paisagens que discutem a incompreensão de referências locacionais. Com isso, é possível discutir o que significa não tê-las, para entender a importância de tê-las, e no que a vida num ambiente urbano moderno interfere nessa criação de referências locacionais. Assim, é averiguado como essa consciência geográfica, apontada acima por Martins, pode ser embotada em um ambiente urbano moderno.

## **2.1 – Análise de “M – O Vampiro de Düsseldorf”.**

Em suas análises sobre a questão do *raccord* no cinema, Noel Burch detecta o seguinte:

“Datada de 1931, a obra-prima de Fritz Lang *M (O Vampiro de Düsseldorf)* baseia-se, em sua construção, numa organização sistemática da função dos *raccords*: partindo de seqüências em que cada plano é espacial e temporalmente autônomo, em que a elipse e a mudança de cenário exercem papéis preponderantes, o filme evolui rigorosamente para uma utilização cada vez mais contínua da troca de planos, evolução esta que culmina, evidentemente, na célebre seqüência do ‘juízo’, em que a continuidade temporal e espacial são rigorosamente respeitadas durante cerca de quinze minutos.” (BURCH, 2006, p.35).

Quais significados podem possuir a existência ou não de *raccords* entre os planos? Se o *raccord* é a relação espacial e temporal entre planos articulados pela montagem, o que significa haver planos em uma mesma seqüência que não respeitam tal continuidade? O que pode dizer um filme que não deixa claras as ligações espaciais entre os planos? Que discurso é montado, do ponto de vista geográfico, com esta opção de construção do filme?

“M – O Vampiro de Düsseldorf” narra a história do sumiço e assassinato de meninas, o medo generalizado que toma conta da cidade e a tentativa de encontrar o culpado. É, portanto, o retrato de uma cidade em pânico e insegura, onde o mal pode estar em qualquer lugar, onde a cidade está longe de ser o lugar da segurança e passa a ser o lugar da desconfiança. Afinal, na cidade moderna, como já visto no filme de Vertov, “*la calle comienza a ser el lugar de tránsito, de paso*” (PFEIFFER, 2006, p. 103), mas também é “*um espacio que significa peligro, delito, exclusión, soledad.*” (PFEIFFER, 2006, p. 103).

As discussões a seguir tentam compreender como a geofricidade fílmica transmite esse sentido dos lugares urbanos a partir do uso e, principalmente, do não uso do *raccord* entre os planos de uma mesma seqüência, além do modo como os sons são usados.

Essa característica do filme, apontada por Burch na citação acima, pode ser relacionada com uma discussão fundamental para a Geografia e para a geofricidade fílmica: desde quase o início do filme, quando a menina some,

até quase o final, quando o assassino é capturado e levado para um julgamento, praticamente não há ligação espacial e temporal entre os planos, ou seja, não sabemos onde um plano se localiza em relação ao outro. Este sentido só volta no final. O que esta maneira de filmar e montar o filme pode nos transmitir?

A ausência de ligações espaciais entre os planos, apesar de não prejudicar a narrativa (já que a compreendemos perfeitamente: o modo como o filme é construído não é caótico, e sim o que ele representa, ou seja, trata-se de uma imagem do caos perfeitamente organizada para tal), cria, visualmente, um significado de desorientação para o espectador. Podemos compreender, ao saber sobre o que a trama do filme trata, de onde vem essa desorientação. Uma cidade onde todos estão com medo de ter suas filhas raptadas e mortas, onde o medo de sair na rua impera, onde não se sabe qual lugar é seguro e qual não, só pode ser um lugar de dificuldade de criação de referências locais, de desorientação e caos. Fritz Lang constrói esse discurso pelo modo como relaciona os planos, não utilizando dos tradicionais *raccords*, nem mesmo dos mais básicos, como o uso de campo seguido de seu contracampo. A falta de ligação locacional entre os planos pode ser entendida como uma forma de representar a desorientação das pessoas, a dificuldade em saber para onde ir, onde é mais seguro.

Os *raccords* voltam a aparecer, principalmente com o uso de campos e contracampos, na seqüência final do julgamento do assassino, onde sabemos exatamente onde se localiza cada pessoa no salão, quem olha pra quem, quem fala com quem. Voltamos a ter referências locais: o mundo volta a ter um sentido, o caos vira ordem, a insegurança vira segurança, a desorientação vira orientação. Essa dimensão geográfica dos acontecimentos nos é apresentada pela construção da geograficidade fílmica, principalmente pelo modo como os *raccords* são utilizados.

O ângulo de câmera corrobora essa sensação de segurança, ao mostrar o assassino finalmente sem poder de fazer o mal, durante seu julgamento, em *plongée*, oprimido pelos olhares e julgamentos do povo presente. Esse é mais um detalhe da geograficidade fílmica que ajuda a montar o senso de passagem de um mundo oprimido por ele para um mundo não mais oprimido e que pode agora oprimi-lo em retaliação.



A população e os responsáveis por julgá-los são retratados assim:



E o criminoso assim:



O som também corrobora essa discussão geográfica. Um exemplo se inicia no 64º minuto do filme: quando um grupo de pessoas persegue o assassino, estando ele caminhando em uma rua, para confundi-lo, cada um assobia de um canto, fazendo-o não saber mais para onde correr. Embora não vejamos todos os que assobiam, percebemos que cada assobio vem de um canto, e o assassino fica também desorientado, pois, apesar de talvez também não poder ver quem assobia, ouve sons de diferentes lugares, perdendo suas referências locais de quais lugares são seguros para correr ou não. Lang fixa a imagem no assassino, fazendo com que o espectador também não veja os assobiadores, mas que perceba, junto com o assassino, a diversidade de localizações dos sons e se perca junto com ele. É a paisagem sonora, neste caso, que cria a perda de referências locais, associada à imagem visual.

O que significa não saber para onde ir? Como viver sem saber para onde ir, onde é seguro ou não? Esse é um questionamento, construído na seqüência acima analisada, que se soma aos demais deste capítulo, no sentido

de tentar entender a importância da geografia que possuímos e somos e a problemática que é estar em conflito com ela. As análises sobre “O Processo”, abaixo, trazem ainda mais elementos para checar como o Cinema pode construir essa “dificuldade de localização”.

Tentativas de responder às questões postas no parágrafo acima não necessariamente são feitas nesta pesquisa (ainda que os próprios questionamentos já sejam respostas a inquietudes, a conflitos surgidos no desenvolvimento da mesma). Porém, o modo como esse tipo de percepção/representação de mundo pode ser construído pelo Cinema é apontado durante todo este capítulo.

É interessante constar neste texto que esse é o primeiro filme sonoro de Lang, diretor já muito famoso e possuidor de méritos e muitos clássicos filmes em sua carreira antes dessa obra<sup>12</sup>. A maneira como ele acrescentou o som não só como maneira de poder transmitir as falas, mas como forma de criar a geografia fílmica é um grande mérito desse diretor.

Algo interessante de ressaltar também é que nesse filme é justamente o assobio sempre igual do assassino pelas ruas que faz com que um vendedor cego de balões reconheça a pessoa que anteriormente havia comprado um para a criança que fora então assassinada. É ele, um cego, quem reconhece o bandido. O que o faz reconhecer é um som. Se não fosse a capacidade do cego em perceber e recordar com detalhes as paisagens sonoras às quais se relaciona, o assassino não teria sido reconhecido. É importante estar atento para essa possibilidade de percepção dos lugares. O que Lang queria dizer, em seu primeiro filme falado, ao ser justamente um som o elucidador do mistério de quem é o assassino? É curioso pensar em possibilidades de resposta para essa questão. O que sabemos é que o som é fundamental no universo fílmico dessa obra.

As questões do uso e não uso dos *raccords* nesse filme e do papel do som podem ser entendidas como uma discussão sobre o próprio fundamento geográfico da existência humana, pois constroem um discurso sobre o que é se

---

<sup>12</sup> Alguns filmes famosos de Lang antes de “M – O Vampiro de Düsseldorf” são: “A Morte Cansada”, de 1921, “Dr. Mabuse, O Jogador”, de 1922, “Nibelungos - A Morte de Siegfried” e “Os Nibelungos - a Vingança de Kriemhilds”, de 1924, “Metropolis”, de 1927, “Os Espiões”, de 1928 e “A Mulher na Lua”, de 1929.

localizar. É central no filme, e no modo como é construído, a questão do que é viver um lugar onde não se consegue obter alguma referência espacial segura, o que impossibilita os habitantes de tal realidade de, por exemplo, poder caminhar com alguma segurança. Esse filme é um exemplo de como essa discussão (central para a Geografia) pode ser trabalhada pelo Cinema (como uma representação visual e sonora). É, assim, um exemplo de aproximação possível entre este tipo de representação e questões ontológicas em Geografia, pelo fato de o Cinema poder representar e questionar aspectos da própria geograficidade do existir humano, preocupação esta que creio ser de importância visceral para o pensamento geográfico. O aspecto fragmentário e caótico da cidade, trabalhado desde o capítulo 01 é central para se entender o porquê dessa dificuldade de se criar referências. A não existência de *raccords* torna mais clara essa fragmentação do mundo urbano, dada a inexistência (ou a dificuldade de compreensão) das relações entre os diversos lugares (as diversas situações) existentes simultaneamente no mundo urbano moderno.

## **2.2 – Análise de “O Processo” de Orson Welles**

Um caso clássico de experienciar lugares sem compreender seus significados é o romance “O Processo” de Franz Kafka. Este romance foi genialmente transformado em filme pelo diretor Orson Welles. É sobre o modo como Welles usa a imagem para criar esse senso de não sentido dos lugares que se detêm o que segue.

A trama pode ser resumida como alguém (de nome K.) que é acordado numa manhã por pessoas que se dizem da polícia e lhe dão voz de prisão. Ele então, sem saber o porquê, nem o que fazer, segue tentando continuar sua vida e ir ao escritório trabalhar, até que vai a julgamento e conhece as entranhas da lei e da burocracia, além de um advogado apresentado por seu tio. Em nenhum momento se sabe exatamente o que está acontecendo e muito menos os motivos. Os lugares nunca são plenamente compreensíveis, ou seja, nunca se sabe exatamente seus significados: o que são, se são confiáveis ou não, se são seguros ou não. É um mundo caótico.

Já no início do filme, aos 5m29s, na seqüência em que o policial vem ao quarto de K. para prendê-lo, a câmera se posiciona em um leve *contre-*

*plongée*, permitindo ver os dois personagens de pé, com suas cabeças bem próximas ao teto.



Certamente o cenário também é construído com um teto baixo, mas o ângulo de câmera reforça essa impressão. A idéia de sufoco, de um lugar que oprime, começa a ser construída enquanto geograficidade fílmica. Esse tipo de enquadramento segue por toda a seqüência.

No 26º minuto, K. vai ao escritório trabalhar. O escritório “em si” possui uma geograficidade opressora, com um número incontável de escrivaninhas alinhadas como se fosse um tabuleiro de xadrez que continua por uma grande extensão. O movimento de câmera que introduz essa imagem reforça essa idéia, pois é um *travelling* que segue o caminhar de K., permitindo acompanhar a sucessão infundável de fileiras de mesas com trabalhadores, todos na mesma posição. O movimento de câmera constrói essa grandeza do escritório e o sentimento de choque causado por tal geograficidade, por durante todo o movimento sempre aparecer novas fileiras de escrivaninhas, como se fossem intermináveis. Uma idéia de poder e ordem do escritório é criada, sendo que ela existe na geograficidade do escritório e na geograficidade fílmica que o representa. Essa geograficidade possui um significado: há um porquê de o escritório se organizar de tal modo. Essa é sua geograficidade. O movimento de câmera representa e engrandece tal geograficidade:



Em muito esse tipo de organização lembra a organização da cidade do filme “Um Homem com uma Câmera”, analisado no capítulo 01. É uma “geometrização do lugar” com a intenção de ordená-lo, administrá-lo. É uma organização fordista do lugar do trabalho, ainda que, aqui, não em uma fábrica, mas em um escritório.

No 31º minuto, vemos K. tentando ajudar uma senhora a carregar uma mala pelas ruas da cidade. Na verdade, não reconhecemos bem uma rua, e a paisagem da cidade é criada com um breu muito reforçado. As personagens são filmadas em leve *contre-plongée*, o que ajuda a criar uma imagem de grandeza para o fundo da imagem (a cidade) e de pequenez para eles. A profundidade de campo reforça essa grandeza e pequenez. A espacialidade dos grandes prédios ao fundo oprime a das figuras humanas. A iluminação com pouca luz e muita sombra reforça essa opressão:



Esta seqüência ajuda a construir a idéia do significado que os lugares urbanos possuem nessa obra. A paisagem citadina é representada nessa e em outras seqüências semelhantes durante o filme. O aspecto opressor que os lugares possuem só crescerá à medida que a trama for ocorrendo.

Aos 43 minutos há uma cena incrivelmente bem construída, onde alguns policiais são espancados por seus superiores. Em uma sala já escura, ao começar o espancamento, o lustre é atingido e inicia um movimento pendular, o que faz com que vejamos o que acontece apenas quando o lustre aponta para o rosto do homem atingido ou para o homem que espanca. Não vemos tudo o que acontece (a iluminação esconde mais do que revela). Os planos são feitos em uma escala de proximidade dos corpos, rostos e chicote (não possuímos a noção do todo, o que aumenta a falta de referências locais do espectador), que são articulados em seqüência rapidamente pela Montagem (a Montagem aumenta a violência da ação). Os rápidos planos em *plongée* do homem que apanha e em *contre-plongée* do homem que bate reforçam a idéia de opressão.





O lugar é criado mais pela falta de referências do que pela presença. É um lugar caótico, que reforça a idéia de incompreensão dos porquês das ações ocorridas proposta pela trama, tanto para o expectador, quanto para K., certamente.

Aos 46m49s, novamente no escritório, na hora de saída dos trabalhadores, K. e seu tio vão conversar. Para isso, o tio deve seguir K. pelo escritório. A hora de saída faz com que todos os trabalhadores se levantem no mesmo segundo e caminhem em filas na mesma direção. K. e seu tio são os únicos que fazem um movimento diferente, no sentido contrário ao da saída. São a única espacialidade contrastante.





Passar no meio de todos eles não é tarefa fácil, principalmente para o tio, que deve seguir K. trombando com os empregados. É impossível saber para onde ir. Perder de vista o sobrinho, que se mistura à multidão, é se perder completamente. Se na seqüência anterior a falta de referências locais era construída pela impossibilidade de se perceber todos os elementos presentes na paisagem e, portanto, pela impossibilidade de fazer uma leitura relacional mais completa desses elementos, não sendo possível o espectador entender com mais clareza como é o lugar, aqui se dá pelo contrário: pelo excesso de elementos quase iguais. O incrivelmente grande número de pessoas em um movimento único cria uma espacialidade quase sem possibilidade de se criar referências (prova disso é a dificuldade do tio de K. em segui-lo e a dificuldade do espectador de vê-los em meio à massa de pessoas), dada a homogeneidade e, portanto, a dificuldade de relacionar diferencialidades para se localizar com mais precisão. O ângulo de câmera em leve *plongée* e um pouco oblíquo, que cria uma profundidade de campo comprida, acentua essa loucura (para os personagens e para os espectadores).

O lugar do trabalho é o lugar do padrão espacial, da quase completa falta de diferencialidades que permitiria uma leitura relacional dos lugares e, portanto, a criação de uma rede de referências. É interessante, mais uma vez, associar esta idéia com o modo como o mundo urbano é construído no filme “Um Homem com uma Câmera” no capítulo 01.

Milton Santos contribui para a compreensão desta questão do seguinte modo:

“A cidade moderna nos move como se fôssemos máquinas, e os nossos menores gestos são comandados por um relógio onipresente. Nossos minutos são os minutos do outro e a articulação dos movimentos e gestos é um dado banal da vida coletiva.” (SANTOS, 2002, p.187).

A casa do advogado é um dos lugares centrais no filme (junto com o escritório e o tribunal, constitui quase a totalidade das seqüências). É, também, mais um lugar de completa perda, de não se saber o que acontecerá nem aonde ir (sensação experimentada pelos personagens, especialmente K., e percebida também pelos espectadores, pelo modo “confuso” com que as

imagens são criadas). A iluminação cria sempre muita sombra. Uma cena muito bem construída é a de uma escada pela qual K. passa: aos 62 minutos, a vemos em um incrível *contre-plongée* de quase 90° de angulação, com uma iluminação que permite ver apenas pedaços de tal escadaria, entremeados por pedaços de sombra, de completa escuridão.



É impossível saber de onde se veio e para onde se vai. É o caos completo. A espacialidade da casa, deste modo como é construída no filme (por exemplo, pelo modo como a iluminação e os ângulos de câmera são utilizados na imagem acima), reforça a figura do advogado (criada também pelos seus atos e falas): alguém de quem não se sabe muita coisa, que domina seus clientes, que aumenta o mistério, que não esclarece nada aos seus clientes, ao contrário, confunde mais a quem deveria ajudar. O seu lugar (sua casa) é um retrato dessa postura. A geograficidade da representação da casa reflete essas questões de poder.

Outro lugar central para a trama é o tribunal. Aos 69m18s vemos um tipo de passarela que dá acesso a ele. A iluminação novamente mais esconde que revela, e a profundidade de campo leva esse breu ao longe. De longe vem o segurança do tribunal encontrar K. do outro lado. É impossível ter alguma referência espacial até ele chegar ao fim da passarela e, em um contracampo, vemos K. parado em sua frente iniciando um diálogo:



No 74º minuto, K. tenta sair do tribunal. O segurança explica o caminho: “fique à direita da passarela e depois vá até a segunda esquina, e depois à esquerda pelo saguão...” - sua fala é interrompida por K., que diz que não conseguirá ir sozinho. Certamente, é impossível para ele se localizar num lugar como esse. Mesmo assim, K. resolve tentar sair por si mesmo. Seu movimento é seguido pela câmera, sempre trêmula, aumentando a sensação de tontura que vai tomando conta da personagem. Todo o lugar reflete a tontura, e é ele mesmo causador da mesma. A câmera começa a rodar em volta de K., ainda trêmula: a tontura vai aumentando, o lugar fica cada vez mais difícil de ser

compreendido (o espectador experiencia essa tontura pelo modo como as imagens são construídas). A iluminação escura e os cenários tortuosos e cheios de elementos cênicos (como prateleiras intermináveis de livros até o horizonte e cheias até o teto, em 75m29s) ajudam a criar a impressão de caos, de não possibilidade de completa localização. A trilha sonora aumenta o senso caótico que toma conta do lugar e de K., particularmente. A Montagem, que põe em seqüência diversos planos do mesmo K. caminhando, ajuda a construir essa tontura. O corte não é entre um personagem e outro, mas entre K. e K. novamente, recortando mais a imagem que dele temos (a fragmentação do lugar é exacerbada na representação) e aumentando a impressão caótica que temos do tribunal e do que vem acontecendo com K. Finalmente, ele chega à porta de saída, e a câmera novamente se estabiliza:





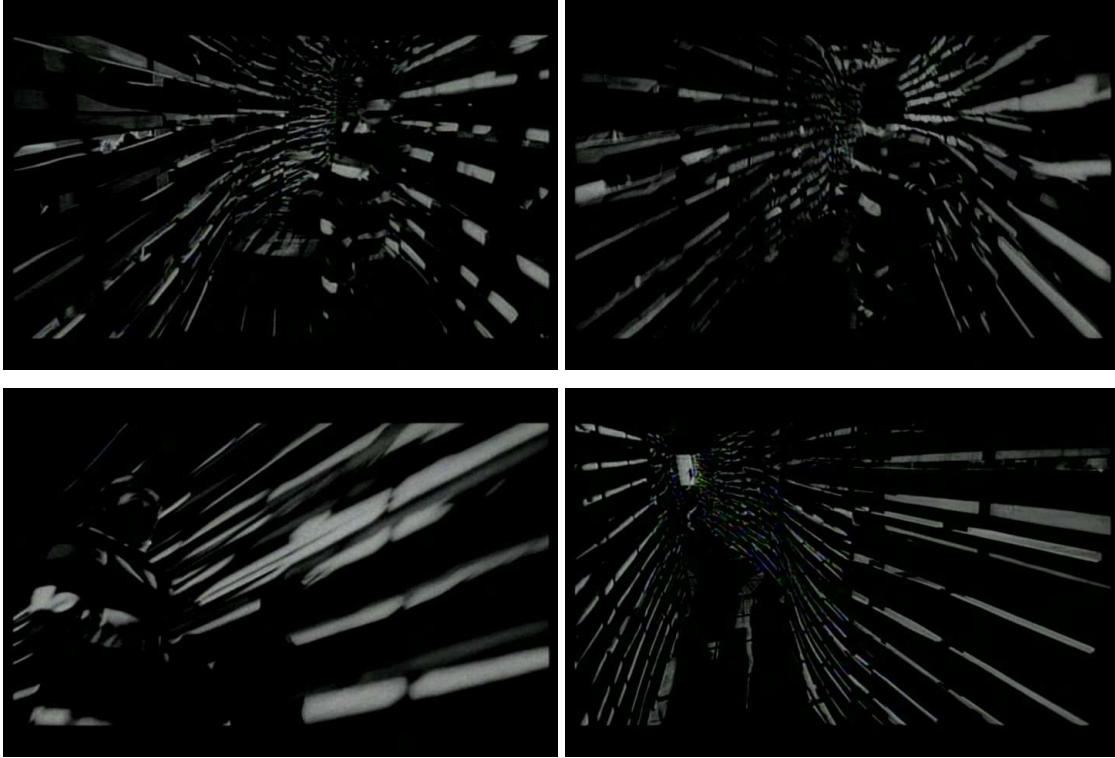
K. encontra sua sobrinha do lado de fora do tribunal. Eles caminham pela cidade (78m20s). Novamente, um plano realça a pequenez dos personagens em relação aos prédios ao fundo. Nessa cena a câmera fica sempre parada, a certa distância das personagens, que caminham até sair do quadro. Ao fundo, grandes prédios permanecem e dominam a cena. Os indivíduos são quase imperceptíveis. Não são eles que dominam esse lugar. É o lugar dos prédios, das grandes construções:





Algo importante nesta e em todas as outras seqüências é que, tirando as personagens principais e os figurantes importantes dentro do tribunal e do escritório, nunca vemos mais ninguém, principalmente nos locais públicos. A solidão domina, assim como a pequenez dos indivíduos em relação à cidade e aos poderes que não conseguem entender. Os únicos lugares cheios de gente são o escritório (onde a massa de seres iguais cria uma impossibilidade de diferenciá-los como indivíduos) e a sessão de julgamento do tribunal (onde também todos agem da mesma forma, riem juntos, ficam em silêncio juntos). É um mundo de padrões espaciais e comportamentais, e também de perda e confusão para quem não segue tais padrões.

Numa das últimas seqüências, K. vai visitar Tintorelli, o pintor de quadros do tribunal. Quando sai da sua casa percebe que está no próprio tribunal. Daí sai correndo, tentando escapar daquele horrível lugar. O caminho percorrido é representado de forma magistral. Um corredor escuro é construído com uma rede de pedaços de madeira, que permite passar apenas pequenos feixes de luz (106m52s). K. corre por esse comprido corredor. O som de crianças gritando e a pouca estabilidade da câmera realçam a total perda de referências e o estado de confusão mental de K., já trabalhado anteriormente na trama. A câmera gira em volta de K., oscila, muda de lugar, tudo em alta velocidade. Um plano do corredor em profundidade realça a grandeza do caos (107m04s).

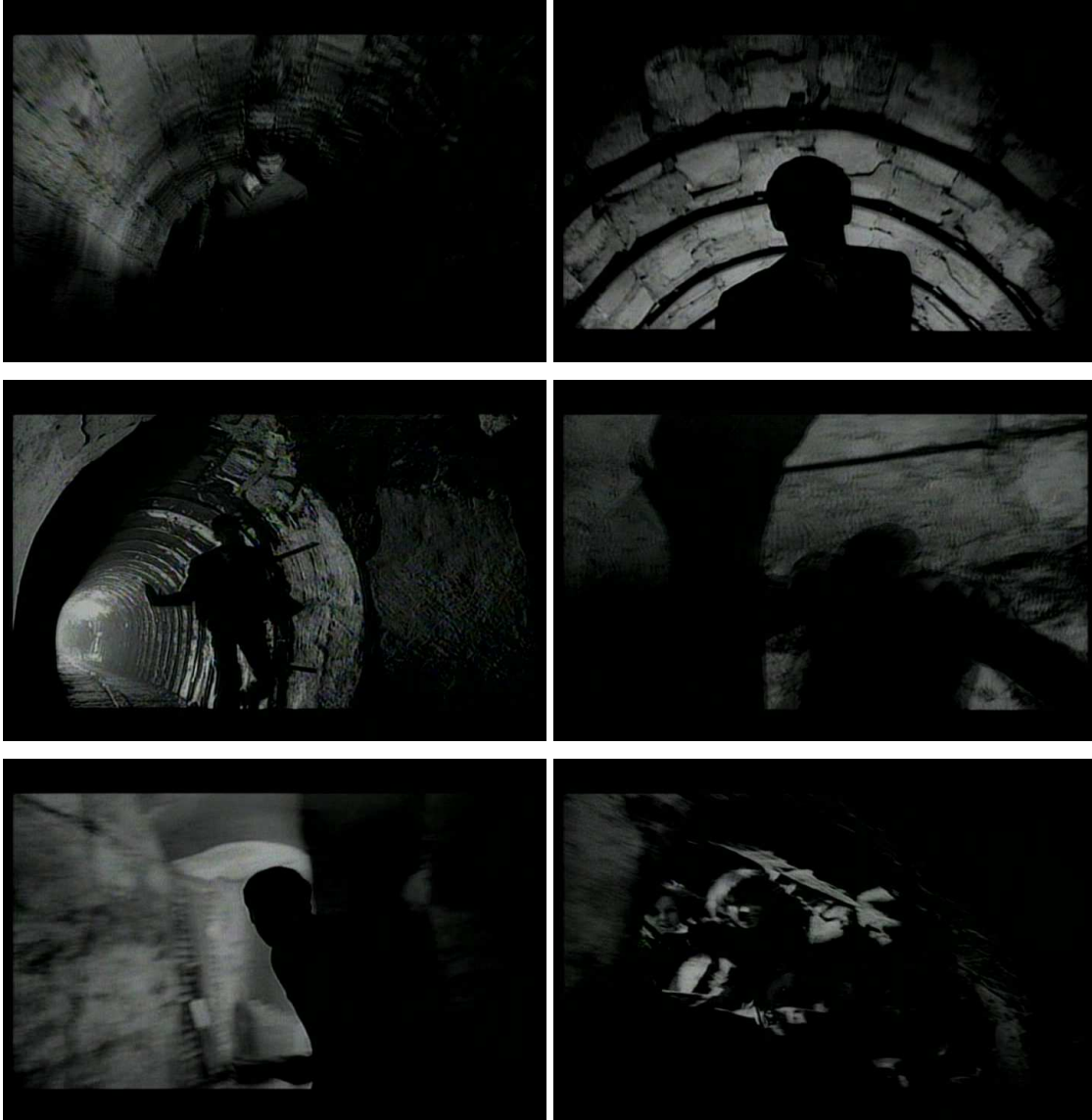


De repente, K. está em outro tipo de corredor, um túnel de pedra, e continua correndo:

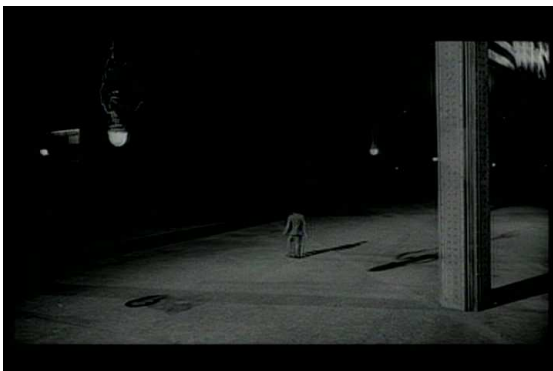


A câmera continua em movimento, seguindo-o, às vezes mostrando-o por trás, às vezes pela frente, aumentando a sensação de instabilidade da imagem (do lugar). Planos das crianças correndo atrás de K. e de K. fugindo desesperado pelo escuro túnel são intercalados. A montagem é essencial para criar esse lugar caótico, além da iluminação, de alguns ângulos de câmera oblíquos e do movimento incessante da câmera, já apontado:





Finalmente, sem sabermos por qual caminho, K. está fora do túnel, num lugar mais amplo e aparentemente mais tranquilo. A escala do plano permite ver essa amplitão. Não mais o plano é fechado na personagem em confusão ou no caótico corredor. (107m47s).





A seqüência acima mostra caminhos indecifráveis, completa falta de referências locais. Como K. saiu do primeiro corredor para o seguinte não é revelado. Caminhos são incompreensíveis. K. apenas corre, dando a impressão de que nunca sabe exatamente onde está. A câmera que muda de posição a todo instante não permite que o espectador tenha idéia da direção para onde K. vai, em vários momentos. Os cortes também eliminam ligações entre partes dos movimentos. De onde ele vem e para onde vai? Impossível saber. Um retrato do mundo urbano, burocrático e pretensamente plenamente administrável que K. vive, e que Franz Kafka viveu.

Creio que as passagens analisadas já são suficientes para compreender como a geofricidade fílmica desta obra é construída e permite apontar possibilidades de compreensão de aspectos da geofricidade do mundo urbano representado por esta geofricidade.

### **2.3 – Outras considerações sobre os filmes**

Vale reforçar alguns aspectos das paisagens dos filmes, tais como os sentimentos de medo, confusão, insegurança, imprevisibilidade. Os filmes constroem esse caos com maestria, de uma forma muito bem ordenada, do ponto de vista da maneira como os recursos possuídos pelo Cinema para construir suas imagens são usados. O modo como esse caos é construído no que venho chamando de geofricidade fílmica já foi discutido durante as análises acima. Algo que vale reforçar e aprofundar é o fato dos filmes construírem a falta de referências locais para representar esses sentimentos.

No início deste capítulo, está apontada a idéia de que é essencial para uma vivência minimamente confortável que se consiga compreender referenciais espaciais ao se perceber uma paisagem. É necessário que se teça mentalmente uma “trama relacional das localizações”, para usar a expressão de Gomes (2002, p.8) apresentada na introdução desta pesquisa.

Os filmes analisados trabalham brilhantemente com a construção de mundos onde essas referências são dificultadas ou impossibilitadas, em alguns momentos. A precisa construção das geofricidades fílmicas cria mundos

onde a compreensão das localizações é por vezes impossível (para os espectadores, para os personagens ou para ambos).

A incapacidade de perceber sentidos em uma geograficidade só pode gerar a impossibilidade de compreender um ambiente e, portanto, saber como nele viver. Os filmes, ao serem criados com uma geograficidade aparentemente sem sentido, constituem um discurso sobre a sensação caótica de se viver esses mundos. Não é necessário expressar isso em palavras. A imagem é construída com essa intenção, especialmente no que diz respeito à sua espacialidade. A não presença de *raccords* em boa parte de “M – O Vampiro de Düsseldorf” e o modo como as paisagens são construídas em “O Processo” são discursos sobre a insegurança, o caos, o medo que as personagens dos filmes experienciam ao perceber as paisagens em que se localizam e das quais fazem parte. São, também, apontamentos sobre aspectos realmente existentes na percepção de mundo que habitantes de metrópoles modernas possuem, em grande parte pelo modo como a espacialidade urbana é construída.

Assim, este capítulo complementa as reflexões do capítulo anterior, no que se refere à percepção/representação da vivência de geograficidades urbanas em metrópoles, mas avança no sentido de levar a discussão para o próprio fundamento do que significa se localizar ou não conseguir se localizar, fazendo isso a partir do modo como a geograficidade fílmica das obras analisadas são construídas utilizando-se da linguagem cinematográfica.

No próximo capítulo, essas idéias permanecem, aplicadas à análise de um filme mais contemporâneo, que representa uma cidade mais contemporânea (Los Angeles em 2001). As questões levantadas neste capítulo são de grande valia para entender as problemáticas lá levantadas, especialmente no que tange à criação de identidades em um mundo de difícil compreensão, ou de extrema fluidez.

### **Capítulo 03 – "Cidade dos Sonhos", de David Lynch: identidade e fluidez na metrópole e no Cinema contemporâneos.**

Neste capítulo é analisado o filme "Cidade dos Sonhos" (*Mulholland Drive*, de David Lynch, 2001, EUA) como um exemplo de representação de uma cidade contemporânea (no caso Los Angeles) e de relações humanas tipicamente urbanas e contemporâneas. É objetivo, como feito nos outros capítulos, partir do modo como Lynch construiu as imagens do filme, bem como da trama construída por tais imagens, para tentar entender o que considero ser suas geograficidades e relacioná-las com aspectos realmente existentes em metrópoles de tal porte em nossos dias, especialmente do ponto de vista da dimensão que podemos considerar como sua geograficidade. Ao mesmo tempo, há a preocupação de pensar como ficam os sujeitos que habitam e constroem tais geograficidades, partindo de fatos ocorridos na trama fílmica.

O julgamento de que o cinema de David Lynch é um exemplo propício para a discussão sobre a espacialidade das metrópoles contemporâneas já foi detectado por outras pessoas, inclusive por outros geógrafos, como pode ser visto a seguir.

Pedro Geiger nos diz:

"Em David Lynch, esta idéia da interação entre comportamento humano e espaço geográfico se revela de forma permanente, seja no enredo dos filmes, que ele mesmo escreve, seja na composição cinematográfica que ele dirige." (REGO e GEIGER, 2003, p.253).

Paulo César da Costa Gomes, ao analisar algumas transformações ocorridas no mundo no período que chama de pós-modernidade (termo que pode ser entendido como certas características da contemporaneidade), contribui da seguinte forma:

"Estas transformações aparecem também dentro de uma nova linguagem cinematográfica. Dois cineastas são considerados como figuras de proa da pós-modernidade no cinema, David Lynch e Pedro Almodóvar." (GOMES, 2003, p.22).

“Cidade dos Sonhos”, neste contexto, chama ainda mais a atenção pelo modo como discute a vida numa grande metrópole como Los Angeles, pelo modo como constrói cinematograficamente a geograficidade desta cidade e, portanto, dos indivíduos que nela vivem. Uma introdução a este debate pode ser vista nas palavras deste outro geógrafo acima citado:

“No filme *A Cidade dos Sonhos / Mulholland Drive* (2001), o cineasta, finalmente, penetra na grande metrópole americana. [...] Esta gigantesca metrópole, muito fragmentada, social e funcionalmente, já foi apresentada pelo geógrafo Edward Soja, como um modelo de metrópole pós-moderna. Fragmentação e divisão compõem, também, a narrativa do filme.” (REGO e GEIGER, 2003, p.253).

A trama do filme não segue uma ordem linear, e é complicada de entender (e permite diferentes compreensões). Para facilitar a análise, primeiramente faço um breve resumo da trama, para aí, então, passar para as análises geográficas acima propostas.

### **3.1 – Uma compreensão da trama do filme.**

É possível compreender a trama do filme de diversas maneiras. Um rastreamento em *sites* sobre cinema pela internet fornecerá alguns exemplos bem diferentes. A interpretação que eu faço considera os primeiros 2/3 do filme como um sonho da personagem Diane. O que não é sonho, mostrado de forma fragmentada e não linear no final do filme, é a chave para compreender os significados mais profundos da obra. Para estabelecer esta discussão, neste item descrevo o filme na seqüência que parece a mais “linear”, ou seja, aquela pela qual os fatos fílmicos teriam realmente acontecido, se o filme não tivesse sido montado de forma não linear, do ponto de vista de sua temporalidade. Contudo, vale a pena realçar que a grande questão, no que interessa a este trabalho, não é a revelação da seqüência cronológica em si, mas a discussão dos itens que seguem, que mostram, entre outras discussões, a importância da compreensão da geograficidade das paisagens para a compreensão não só desta temporalidade fílmica, mas do que é viver um lugar como a cidade

representada pelo filme, bem como sua influência nos comportamentos humanos. Ainda, este esforço não pretende passar a idéia de que há uma compreensão “melhor”, ou “mais real” entendendo o filme “linearmente”. As discussões apresentadas pela obra em muito se complexificam por terem sido montadas de forma não linear, como discutido abaixo. Esta sistematização é apenas para ajudar o leitor que pode ter dificuldade em assistir ao filme e entender sua trama.

Todavia, o resumo a seguir não substitui o ato de assistir ao filme, o que contribuiria muito para a compreensão das discussões efetuadas neste capítulo (e recomendo que ele seja assistido antes de ler minha interpretação, para que se possa conservar o mistério que é essencial para compreender certas intenções desta obra). Este resumo serve, portanto, apenas como uma forma de expor o modo como compreendo a trama fílmica, para, a seguir, possibilitar uma análise mais fluída.

Diane, moradora de uma pequena cidade no Canadá, ganha um concurso de dança e, após a morte de sua tia, resolve virar atriz e por isso vai para Los Angeles.

Quando estava fazendo a audição para um papel que ela queria muito no filme “The Sylvia North Story”, Diane conhece Camilla. Mesmo que Camilla tenha conseguido o papel, as duas ficam amigas. Camilla ajuda Diane a conseguir algumas pequenas participações em filmes. Diane se apaixona por Camilla. As duas começam a ter um relacionamento íntimo.

Camilla começa a ter um caso amoroso com o diretor de cinema Adam Keshner, o que fica evidente para Diane no beijo que os dois se dão num *set* de filmagens. Camilla então tenta acabar seu relacionamento com Diane. Elas brigam. Diane, logo depois, ainda em sua casa, se masturba chorando histericamente, mostrando o estado de confusão que sua mente está. Ela está loucamente depressiva. Masturbar-se deve ser a única saída para todo o sofrimento que vem acompanhando sua vida desde o momento em que chegou em Los Angeles com seus sonhos inocentes: o sonho de ser uma grande atriz, o sonho de ter sucesso em seu relacionamento amoroso - o sonho de conseguir tudo o que queria.

Diane vai para uma festa na casa de Adam a convite de Camilla, que parece querer se reconciliar com ela. Lá ela se vê no meio de um monte de

gente desconhecida. Nesse contexto ela fica sabendo que Adam e Camilla irão se casar. Em seu crescente estado de confusão mental ela resolve mandar matar aquela que ela considera a culpada de seus males: Camilla.

Durante a noite seguinte Diane sonha com tudo o que aconteceu em sua vida nos últimos tempos, mas com uma mente transtornada que muda todos os fatos, transformando-os para o modo como ela gostaria que tivessem acontecido, misturando no sonho aparências de pessoas que haviam participado do processo que a levou ao auge da loucura (mandar matar Camilla). Este sonho é a primeira parte do filme, que ocupa mais de 2/3 do seu tempo total.

O sonho começa com Rita (que tem a aparência de Camilla) escapando milagrosamente do golpe que havia sido preparado para ela, e então toda uma série de fatos ocorre misturando pessoas e fatos que estavam na cabeça de Diane (por exemplo, o livro negro do assassino de aluguel, sua vizinha nervosa, a garçonete na lanchonete, o homem que olha para ela na lanchonete quando ela está combinando o assassinato de Camilla, a mãe do diretor, o diretor que não quis dar a ela uma parte em seu filme, a mulher que Camilla beija na festa em que anuncia o casamento com Adam, o homem com chapéu de caubói). É o que é possível assistir e compreender mais facilmente na primeira parte do filme (por ser montada linearmente), o que, portanto, faz com que não seja necessário descrever tais seqüências, que são analisadas a seguir do ponto de vista de como a imagem da cidade é nelas construída.

Pode-se resumir o seu sonho como uma alucinação sobre tudo o que aconteceu em sua vida. Diane, um produto de Hollywood, imagina a história de uma forma cinematográfica: ela se vê como uma ingênua “estrela principiante” do cinema (Betty), que consegue um papel como atriz e resolve todos os problemas ao seu modo. Ela até mesmo fica com a garota desejada. A fantasia de Diane representa um mundo onde sua relação com Camilla seria diferente, onde Camilla a ama e dela depende, onde seu talento como atriz é reconhecido.

Voltando à ordem cronológica dos fatos do filme, após o sonho Diane é então acordada pela vizinha batendo à sua porta. Há uma chave azul na mesa de café: o símbolo que o assassino de aluguel deixaria quando seu serviço já estivesse pronto. Diane entende que Camilla já foi assassinada e sente o peso

de seu ato criminoso (ainda mais quando sua vizinha lhe diz: “os detetives estiveram aqui novamente”) e do que sua vida havia se tornado. Não agüentando o peso desta situação, ela se mata.

Este é um resumo bem breve, deixando de lado várias seqüências importantes, que são retomadas quando necessárias para as discussões principais. Passemos a elas.

### **3.2 – A Imagem da Cidade: O Ambiente, O Habitat**

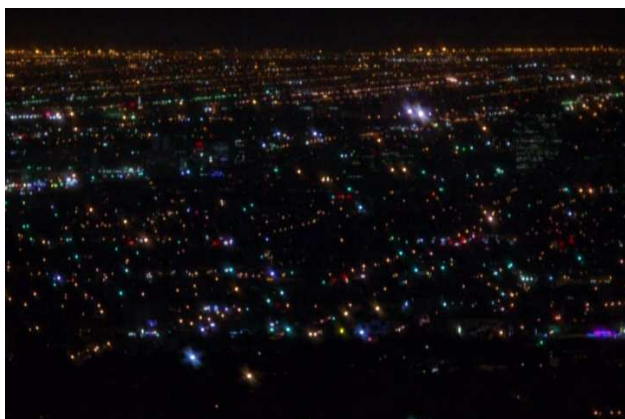
Algo interessante a se notar no filme é que antes da maioria das seqüências Lynch insere uma imagem mais geral da cidade, especialmente nos primeiros dois terços da duração total da obra. São planos mais gerais, ou seja, com escalas que permitem ao expectador ir construindo uma idéia mais geral do ambiente em que a trama se passa para então ir aos eventos mais particulares. Este encadeamento de escalas maiores e menores na representação da metrópole dá ao filme uma riqueza de representação do ambiente, ou da imagem da cidade, muito interessante, já que se trata de uma grande metrópole, onde:

“[...] o espaço, longe de possuir uma fisionomia unidimensional, se apresenta como verdadeiro labirinto tecido em redes complexas de apropriações sucessivas e de significações diversas que nos conduzem, irremediavelmente, ao jogo dinâmico da multiespectral face da modernidade.” (HAESBAERT, 2006a, p.87).

Mesmo as cenas que se passam em lugares mais específicos, que são, portanto, construídas em escalas (planos) mais “próximas”, possuem paisagens muito bem representadas, no sentido de permitirem identificar diferentes ambientes que coexistem numa mesma Los Angeles, também representada em escalas mais gerais. Essa possibilidade de o expectador perceber as diferentes paisagens de diferentes áreas da cidade e relacioná-las permite ao mesmo possuir uma imagem mais rica da diversidade existente numa cidade com essa, sendo um aspecto que pode ser realçado e aprofundado por um olhar geográfico sobre a obra. As relações entre o tipo de cidade representada nestas cenas específicas e a própria trama do filme é o

centro das análises deste capítulo. Neste item, analiso a construção desta imagem da cidade de Los Angeles para então passar para outras discussões relacionadas.

Já na primeira seqüência, em que a mulher morena sofre um acidente de carro e sai cambaleando da estrada Mulholland Drive em direção ao interior da cidade, alguns planos mais gerais já são colocados, como este:



Não é possível ignorar o fato deste plano (e outros semelhantes) ser mostrado já no início do filme e perdurar alguns segundos. É o diretor falando pelas imagens ao expectador que algo ali deve ser considerado. O fato da trama se passar numa grande cidade como esta certamente é importante para compreender o filme. A imagem da cidade toma a tela toda. A cidade é a personagem principal deste plano, o centro das atenções. É uma escala que não permite detalhes, mas que transmite a grandeza da cidade, inteiramente iluminada durante a noite.

Após o acidente, a mulher morena sai cambaleando. Em um momento ela olha para a cidade. A montagem que liga um plano ao seu contracampo, ou seja, o uso de um *raccord* entre a mulher vendo e o que ela vê permite ao expectador saber o que ela vê e para onde caminha. Este *raccord* é construído do seguinte modo:





Sabemos que é para esta grande cidade já apresentada que ela vai, e é lá que a trama se passará. Não se pode esquecer disso, desta definição da área em que o filme se passa para entender melhor o que acontece. Não é possível entender separadamente o ambiente e os fatos ocorridos. Os fatos formam o que o ambiente é, assim como o ambiente interfere nos atos das personagens, ajudam a moldar as possibilidades de ocorrência e as características dos fatos da trama. Este ambiente, este “meio”, em relação à personagem é *“sua alteridade, que é sua mediação para a formação da identidade e da diferença, o universo da interação que estimulará sua escolha individual.”* (MARTINS, 2007, p.44).

Vemos, então, a mulher caminhando em direção à cidade, inclusive com um plano filmado com a câmera em movimento, representando o olhar da personagem (a chamada câmera subjetiva). É uma descrição do movimento pelo ambiente. É uma representação da visão subjetiva da paisagem percebida pela personagem. Começamos a perceber a paisagem, portanto, junto com ela, e saber em que tipo de ambiente, portanto de relações, ela irá fazer parte.

Enquanto a personagem caminha pela cidade, muitos planos das ruas por onde ela passa são mostrados, aumentando os detalhes sobre o ambiente do filme. A cidade à noite é algo que assusta, que é incerto, misterioso. Ela se assusta com uma luz (estando ainda em estado de choque por ter sobrevivido a uma tentativa de assassinato e um acidente de carro), mas ao vermos um plano com a câmera em outra posição, vemos junto com ela que é apenas um carro que passa:



Ela passa correndo por ruas vazias em que não ouvimos nada além de pássaros e seus passos, que podem ser ouvidos ao longe:



É um grande silêncio dentro da grande e iluminada cidade já apresentada. A atmosfera de mistério vai sendo aumentada a cada cena. Além de não sabermos quem é ela, por que tentaram matá-la, para onde vai, vamos sendo envolvidos pelo ambiente da metrópole à noite, o que torna tudo mais incerto e perigoso. A geografia fílmica desse ambiente é construída pelo silêncio, pela profundidade de plano, que permite o espectador ver “ao longe” na rua, sem ver mais ninguém, pela iluminação que não permite perceber detalhes, apenas sombras de árvores, pelo suspense criado pela iluminação do farol do carro montado alternadamente com o rosto assustado da personagem, por exemplo.

Outras imagens interessantes são dos topônimos que aparecem nas placas com os nomes de ruas por onde ela passa:



São ruas realmente existentes em Los Angeles. As placas são sempre mostradas em uma escala onde é óbvio que são os objetos principais dos planos, e a câmera sempre se demora “nelas” por algum tempo. É o diretor construindo uma cidade na cabeça do espectador. Para quem conhece Los Angeles, para quem possui algum tipo de relação com esta cidade, saber exatamente onde a personagem está também permite relacionar a trama com outras informações e outras impressões prévias sobre estes lugares, sobre o que eles significam dentro do contexto desta metrópole.

O próprio nome do filme é *Mulholland Drive*, o nome da estrada onde a personagem sofre o acidente. Isto não é à toa. O próprio diretor David Lynch fala sobre ela: “*Mulholland Drive é uma rua em Los Angeles que se segue pelas montanhas de Santa Mônica. É linda para se dirigir de dia, mas à noite é misteriosa, escura e permanece a mesma através dos anos*” (REGO e GEIGER, 2003, p.246). A rua (o ambiente) revela o espírito do filme, ou seja, o mistério e a impossibilidade de se prever onde as situações irão desembocar.

Não saber onde as situações irão desembocar, ou seja, não possuir algum domínio sobre as finalidades dos eventos pode ser visto como uma característica de nossos tempos, os tempos que Bauman chama de modernidade líquida, onde há a incerteza de “*não saber os fins, em lugar da incerteza tradicional de não saber os meios*”. (SCHULZE apud. BAUMAN, 2001, p.72). Nesse sentido, o cinema de Lynch difere do de Vertov, que possuía a “*antiga ilusão moderna: da crença de que há um fim do caminho em que andamos, um telos alcançável da mudança histórica, um Estado de perfeição a ser atingido amanhã [...]; do completo domínio sobre o futuro [...]*” (BAUMAN, 2001, p.37). A ligação de Vertov com as vanguardas modernas de sua época, como o Futurismo, e com o Socialismo, explica esse tipo de posição, que se reflete no modo como Vertov representava a cidade em seus filmes, como analisado no capítulo 01.

No filme de Lynch, uma leitura possível é sobre a complexidade de uma grande cidade, que apresenta ambientes completamente diferentes coexistindo. Há personagens muito diferentes habitando lugares muito diferentes. Alguns exemplos podem ser captados de uma certa rede de contatos que, ainda que nunca permitindo ao espectador saber exatamente do que se trata, parece ligar a tentativa de assassinato da mulher no início do filme, os poderosos da indústria do Cinema, onde o diretor Adam Kesher trabalha, assassinos não poderosos, prostituição, etc.

A seqüência começa com um “primeiro plano” (um *close*) de uma orelha com um fone de ouvido e um microfone indo até a boca. Ouvimos o som de uma linha telefônica e um número sendo discado rapidamente. Mostra-se então em “primeiro plano” o homem que está ligando: um idoso de terno e aparência poderosa sentado (em outro momento do filme sabemos que ele é um poderoso da indústria cinematográfica). Ao fundo há um homem em pé usando um terno, apenas observando. Ele é mostrado com um leve *contre-plongée*, o que torna sua imagem mais poderosa. Mostra-se então a sala toda em que o homem se encontra: um lugar grande, com cortinas em todas as paredes, carpete no chão e decorado apenas com uma mesa e um sofá encostado na parede. A cadeira onde o homem está fica no meio da sala, e o homem que observa fica ao fundo. No teto há uma pequena caixa de som. Tal paisagem passa uma mensagem de grande poder e riqueza:



Ouvimos o telefone chamar e então vemos a nuca de um homem sentado no interior de uma casa grande com um grande lustre. Lá ouvimos o telefone tocar e este homem atende. Vemos a boca do homem que está em sua sala dizer: “a moça continua desaparecida”:



O homem da casa grande, que recebeu a ligação, desliga o telefone e o pega novamente, discando algum número. Vemos então uma cozinha suja e pobre, com os armários abertos e resto de comida sobre o balcão. Ao fundo há um telefone velho e sujo pendurado na parede com uma luminária acesa apontada para ele. O telefone está tocando. Esta cena possui uma iluminação especialmente escura, reforçando a impressão de se estar num local insalubre:



A câmera vai se aproximando do telefone que está chamando. Quando está bem perto dele uma mão masculina o pega e diz: “manda”. A resposta é: “o de sempre”, que é dita pelo homem na casa grande (durante a fala ele aparece falando novamente de costas). A mão no telefone sujo da cozinha pressiona o gancho, disca um número apenas, pressiona rapidamente duas vezes o gancho novamente e disca mais uma vez um número. Corta-se então para uma parede avermelhada. A câmera vai descendo até mostrar uma mesa. Nela há um abajur vermelho ligado, um cinzeiro com muitas pontas de cigarro e um telefone preto chamando. Ninguém atende:





Acaba assim esta seqüência na qual podemos perceber uma rede de poder que se comunica do chefão (o de aparência mais poderosa), passando por alguém num lugar rico até alguém num lugar bem pobre e uma casa aparentemente de classe média (a última). Diferentes tipos de ambiente existem relacionados na complexidade da metrópole, e estas relações são construídas, cinematograficamente, pela Montagem.

Esta relação pode ser feita ainda com cenas de outros momentos do filme, como a da conversa entre o que parece ser dois assassinos (pelo teor da conversa, que remete à tentativa fracassada de assassinar a mulher morena), que se passa em um pequeno escritório em um prédio decadente:



O personagem loiro da imagem acima depois aparece em outra área decadente da cidade, saindo da lanchonete Pink's (cujo topônimo também é mostrado), passando ordens para uma prostituta ficar de olho se uma mulher morena aparece por lá (parece se remeter à personagem Rita):



Todos estes personagens diferentes e ambientes muito diferentes parecem estar conectados na trama do filme, ainda que nunca permitindo saber com clareza os porquês.

“Essa heterogeneidade é de tal ordem que já foi incorporada pela própria linguagem corrente, pois Los Angeles é conhecida como ‘um conjunto de cem subúrbios em busca de uma cidade’. Para conhecê-la devemos, então, nos despir de qualquer conceito prévio da cidade, como se a megalópole estivesse sendo gerada e recriada a cada momento, e como se cada visitante pudesse inventar ali sua própria cidade, a urbe dos seus sonhos [...]” (HAESBAERT, 2006a, p.90. grifo meu).

Outros exemplos poderiam ser usados, mas creio que os já dados permitem compreender a imagem que David Lynch quis transmitir sobre os tipos de ambiente e relações nos quais a trama se passa, a partir do modo como as paisagens fílmicas são construídas.

Neste item, portanto, está analisada a forma como Lynch cria as paisagens que permitem ao espectador construir uma imagem do que é a cidade em que a trama do filme ocorre, ou seja, qual é o ambiente em questão, que permite certos tipos de relações e problemáticas. A seguir, passo para uma outra etapa, discutindo a espacialidade dessas paisagens associada ao modo como as personagens vivem, ou seja, às situações em que estão inseridas, tentando nunca separar a geograficidade da cidade da geograficidade das personagens, já que estas constroem e são “construídos” pela cidade, sendo elas mesmas parte da cidade, parte das relações que são a própria cidade, que a fazem ser o que é.

### 3.3 – Cidade dos Sonhos: Identidades em um Mundo Líquido (de geograficidade líquida?)

Este item se detém principalmente na última parte do filme, que montada de forma não linear, ou seja, não respeitando a ordem cronológica da ocorrência dos eventos, criando uma trama confusa, onde os mesmos atores e atrizes da primeira parte agora são outras pessoas.

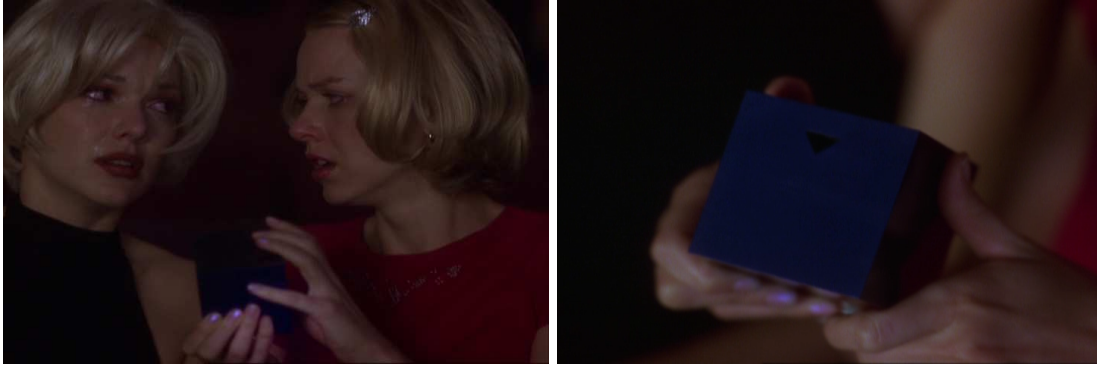
Os ambientes acima analisados podem ser considerados como o habitat dos tipos humanos e dos tipos estranhos de relações sobre as quais o filme agora se detém, sendo que o habitat pode ser entendido como “o espaço de vida, o espaço vivido pelo indivíduo, a realização imediata da existência, é a relação imediata do homem com o meio, o ser-aí em sua mais **imediata Geografia, é sua** Localização.” (MARTINS, 2007, p.48).

O que é este habitat metropolitano contemporâneo representado pelo filme em questão? Como ele exerce determinações no modo como as pessoas (personagens) agem? É sobre isto que este item trabalha.

No final do que considero ser a primeira parte do filme, Rita (a morena que havia saído com amnésia de um acidente) e Betty (a loira que a recebeu em casa, a ajudou a procurar por sua identidade e acabou tendo com ela um caso amoroso) vão a um lugar chamado *Club Silencio*. É um clube noturno, uma espécie de teatro onde há algumas apresentações artísticas. O apresentador alerta o público (muito escasso): “não há banda” - ele diz (em inglês, espanhol e francês). “É tudo uma gravação. Não há banda, mas assim mesmo nós ouvimos uma banda”. O som de uma banda toca ao fundo. Essa apresentação continua assim, até que entra um trompetista, mas após alguns segundos, ele tira o trompete da boca e o som continua: é tudo gravado. O mesmo com uma cantora, cantando em espanhol, que após alguns minutos cai desmaiada e a música continua: é tudo ilusão.

No final desta seqüência interessantíssima, ainda na platéia, Betty olha em sua bolsa e acha uma caixinha azul, que parece ser estranha para elas, mas ao mesmo tempo não as assusta:





As duas vão rápido para casa. Rita pega no armário a caixa onde havia guardado a bolsa com a qual chegara perdida à casa de Betty. Nisso, Betty some. Rita chama por Betty, até mesmo perguntando “onde você está?” em espanhol. Rita tira de sua bolsa uma chave triangular azul. Com ela abre a caixinha. A câmera faz um movimento como se estivesse entrando na caixa, que cai ao chão:



A câmera executa um movimento para cima, e mostra o que achávamos ser a tia de Betty entrando no quarto (nesta última parte do filme vemos que ela é de fato a mãe do diretor de cinema que possui um caso com Camilla e Camilla é quem na primeira parte era Rita). Ela olha, não vê nada. A câmera

focaliza de novo o chão e a caixinha não está lá: não se trata mais da mesma realidade que antes:



Estamos agora definitivamente em outra parte do filme, muito diferente do que se passou até agora. O que significa o *Club Silencio* e a caixinha azul é discutido adiante nesse trabalho. O que importa agora é o modo não linear como esta parte é montada, sua relação com o ambiente urbano de Los Angeles e com os comportamentos das personagens, especialmente Diane. O que se passa, se fosse montado linearmente, já está descrito acima, no início do capítulo. Agora vejamos como Lynch construiu essas últimas seqüências de seu filme. Para isso, trabalho-as na ordem em que ocorrem no filme, descrevendo-as e analisando-as.

Há algumas seqüências, Rita e Betty haviam ido até uma residência procurar pela verdadeira identidade de Rita (o nome Rita foi criado por ela, após vê-lo num pôster de um filme, já que não lembrava quem era de fato). Em um certo momento Rita lembra de um nome: Diane Selwyn. Procuram na lista telefônica e vão até lá ver se por acaso não é ela mesmo. Não era, mas em compensação, a acham morta numa cama. Esta mesma imagem, dela na cama, é mostrada agora:



Logo após, depois de um bater nas portas, uma imagem aparentemente igual é mostrada, mas agora a “morta” está com outra roupa. Por causa das batidas ela acorda. Vemos que não é a morta, e sim quem na primeira parte do filme era Betty (que agora será Diane):



Ela abre a porta. É sua vizinha que veio buscar coisas suas que estavam com Diane. Ao pegar o cinzeiro sobre a mesa, vemos que lá está uma chave azul, porém diferente daquela usada para abrir a caixa. Aquela era piramidal, esta é uma chave plana, mais comum:



Lynch faz questão de mostrar com detalhe a vizinha pegando o cinzeiro e depois a câmera se aproximando da chave, mostrando-a em uma escala em que o espectador deve vê-la. Isto é importante para compreender a trama do filme. Ao sair, sua vizinha avisa Diane que dois detetives estiveram novamente procurando por ela (Diane estava sumida há três semanas). Geograficamente, esta mudança da aparência que faz com que Diane seja como era Betty e Camilla como era Rita (como vemos a seguir), se dá como uma grande confusão, já que nossas referências locais de tais personagens (já que as pessoas são também lugares) se perdem, e neste ponto ficamos sem poder usar as identidades que fomos construindo com as personagens durante o filme. Esta crise de identidade que se expressa no espectador é, talvez, indício da crise de identidade das personagens, ponto este central de minha leitura desta obra. Lynch consegue assim transportar tal sentimento para nós, a partir da confusão do momento no universo diegético. O fato de tudo mudar sem aviso, nem explicações, é muito importante, pois revela uma confusão e uma falta de controle sobre a “realidade”, que diz muito sobre o mundo urbano contemporâneo. É um mundo em constante e rápida transformação, difícil de entender. Com isso, espero aproximar a análise do filme da análise que Zygmunt Bauman faz do mundo contemporâneo, especialmente do que seria um mundo líquido, ou seja, um mundo altamente fluido:

“Estamos agora passando da fase ‘sólida’ da modernidade para a fase ‘fluida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados pois não conseguem manter a forma por muito tempo [...]” (BAUMAN, 2005, p.57).

Nesse ponto de vista, pode-se diferenciar o mundo representado por Lynch do representado por Vertov, em “Um Homem com uma Câmera”, pois o primeiro representaria um mundo muito mais fluido, confuso, de difícil entendimento e mais pautado nas dificuldades individuais, enquanto o segundo representava um mundo mais sólido, pretensamente administrável, organizado, pautado nas massas, nas máquinas e no trabalho fabril.

Interpretando a primeira parte do filme como um sonho onde Diane tenta ser outra pessoa que não é, ou seja, criar para si uma nova identidade mais de acordo com suas vontades, a vemos como uma típica habitante do mundo líquido moderno, cuja cultura é “*do desengajamento, da descontinuidade e do esquecimento*”. (BAUMAN, 2007, p.84). Diane deseja criar para si seu próprio mundo, em um mundo onde cada um procura para si o que é melhor para si, em um ambiente a todo instante diferente, descontinuo. Essa descontinuidade é exemplarmente construída pela Montagem desta última parte do filme.

As próximas seqüências do filme são muito importantes para se perceber como se dá a manipulação da cronologia no Cinema e, portanto, como se dá, a partir deste recurso da Montagem, a criação de uma geograficidade: Camilla (que agora tem a aparência que era de Rita) aparece na casa de Diane. Esta diz, com uma mistura de espanto e felicidade: “você voltou...”. e então, há um corte mostrando novamente Diane, mas a câmera está do outro lado, e ela está sem essas emoções, aparentando que a imagem de Camilla havia sido imaginada apenas:



Vista com atenção, essa seqüência vai se mostrando como um emaranhado de eventos em diferentes tempos. A “volta” de Camilla é notadamente um lembrança. E uma lembrança importante para Diane.

Mostra-se Diane fazendo café e indo para a sala para bebê-lo. A câmera a segue. Ela está usando uma espécie de roupão de banho. A câmera passa para a frente de Diane, e vai se aproximando do sofá, acompanhando o movimento de Diane. Quando vemos a frente do sofá, lá está Camilla, nua, esperando por Diane e então vemos que Diane também está despida. Ela põe o copo na mesa, que agora é um copo de whiskie e vemos que o cinzeiro ainda está lá e a chave azul não.





A interpretação desta paisagem nos permite entender que isto aconteceu antes da seqüência em que sua vizinha lhe acordou e pegou seu cinzeiro de volta. O fato de Lynch mostrar novamente o cinzeiro em uma escala próxima permite esta interpretação. Isto se prova também por sua casa não estar desorganizada como mostrado quando sua vizinha havia vindo. Essa manipulação do movimento é comum nas obras de David Lynch e permite que a trama tome rumos mais complexos do que se fosse contada linearmente. Embora a ação seja contínua e possa parecer que a cena de Diane encontrando Camilla nua no sofá ocorra depois de preparar o café, se notarmos com certa atenção a paisagem da casa, veremos que só pode ter ocorrido antes, já que o cinzeiro havia sido pego pela sua vizinha. A

organização tópica dos fenômenos que constituem a casa de Diane nos transmite uma mensagem que nos permite entender o filme. Aí está mais um exemplo de como a construção da narrativa via geograficidade fílmica se dá e, ainda, como podemos ler o filme com um olhar geográfico, a partir da percepção das paisagens. Fomos então levados ao passado, ou seja, o filme entrou em um *flashback*, e só percebemos isso via leitura da paisagem.

As duas começam a fazer sexo no sofá. Diane diz: “o que é que estava dizendo, minha linda?” mostrando que outras coisas já haviam acontecido antes dela ter ido buscar o *whiskie*. Camilla repentinamente fica estranha e diz: “Não deveríamos mais fazer isso”. Diane, diz: “Não diga isso” e nervosamente tenta forçar algo com Camilla que pede para ela parar e diz que já havia tentado lhe dizer isto. Diane pergunta: “é ele, não é?”.

Um brusco corte nos leva a ver um *set* de filmagem com o diretor Adam Keshner. Diane está no estúdio assistindo Camilla trabalhando no filme. Adam mostra para o ator como ele deverá beijar a personagem de Camilla. Adam pede para todos saírem do *set*, mas Camilla pede para Diane ficar. Ele a abraça e a beija. Diane assiste a isto com lágrimas nos olhos. Camilla, durante o beijo olha rindo para Diane e então Adam pede para desligarem as luzes no *set* e eles continuam se beijando. Esta seqüência é um *flashback* que serve para entender o porquê de na seqüência anterior Diane ter perguntado: “é ele não é?”, mas isso só é possível de ser percebido após ver mais seqüências do filme e poder relacioná-las, ou seja, só podemos perceber a narrativa a partir da análise relacional das seqüências.

A temporalidade, portanto, é inseparável da espacialidade. Só percebemos a temporalidade da seqüência por causa do movimento, ou seja, das transformações espaciais das paisagens em questão.

Volta-se então para o que deve ser a continuação da seqüência do sofá antes do *flashback* do estúdio. As duas já estão vestidas. Diane empurra Camilla para fora de casa e diz que não fará com que seja fácil para ela.



Aí vemos Diane se masturbando nervosamente e chorando no sofá. Esta seqüência deve ocorrer logo após Diane ter expulsado Camilla de casa, já que está com a mesma roupa. O telefone toca. É o mesmo telefone sobre uma mesinha ao lado de um abajur vermelho e um cinzeiro que no início do filme havia tocado sem ser atendido (na seqüência analisada que mostra diferentes pessoas em algum tipo de rede de poder). Diane vai em direção ao telefone (isto não acontece logo após a masturbação, pois ela já está vestida com outra roupa, um vestido elegante, mas pela sua expressão triste aconteceu após a masturbação e, portanto, após o incidente do sofá). A secretária eletrônica atende: “Oi, sou eu, deixe uma mensagem” ( é a mesma gravação ouvida por Betty e Rita na primeira parte do filme, quando elas acharam que Diane Selwyn poderia ser Rita e ligaram para ela). Ouvindo que é Camilla, Diane atende. Camilla diz que um carro está esperando para levá-la para um endereço em *Mulholland Drive*. Novamente tal estrada aparece no filme. Neste momento, já temos alguma referência a ela como o lugar onde Rita havia sido vítima de tentativa de assassinato e acidente.

Diane é levada numa limusine para uma festa, o mesmo carro que vimos Rita no início do filme. É a mesma viagem sinistra pela Mulholland Drive, escura, cheia de curvas e com a mesma música misteriosa. Mas ela não está lá para ser morta. Quando o carro para repentinamente ela faz a mesma pergunta que Rita fez quando era ela que participara desta ação (que até agora fora repetida do mesmo modo por David Lynch): “o que está fazendo? Nós não paramos aqui”. Com esta construção da geograficidade fílmica praticamente igual a do início do filme, Lynch faz com que o mesmo sentimento de mistério venha à tona. Porém, neste ponto do filme já há uma identidade do expectador com a personagem e, pelo fato de já sabermos o que supostamente aconteceria nesta seqüência se tudo continuar como da primeira vez que foi mostrada, a apreensão fica ainda maior. O motorista diz para ela que é uma surpresa. Ela é então recebida por Camilla que sai de um atalho pela mata. Percorrendo o atalho de volta em direção à festa, as duas estão de mão dadas, o que deixa Diane com uma expressão feliz, mas ao serem recebidas pelo anfitrião, Adam, sua expressão muda. A estranha Coco (antes zeladora do condomínio onde a tia de Betty morava e onde Betty e Rita estavam morando) é agora a mãe de Adam. Ela conversa com Diane com um ar de desaprovação

e uma certa expressão de pena em sua face. Durante o jantar ficamos sabendo que Diane era uma campeã de dança em Deep River, Ontário, no Canadá e veio para Hollywood após sua tia (ex-atriz de filmes em Hollywood) morrer e deixá-la com algum dinheiro. Diane diz que já atuou um pouco e conheceu Camilla numa audição para um grande filme chamado *The Sylvia North Story*, dirigido por Bob Rooker. Porém ela perdeu o papel para Camilla.

Muitos personagens da primeira parte do filme são agora coadjuvantes, apenas convidados da festa: um dos executivos da indústria cinematográfica, uma mulher - a loira que na primeira parte era Camilla Rhodes -, atriz que deveria ser escolhida por Adam em uma audição para um filme (ela fala algo no ouvido de Camilla olhando para Diane e então as duas se beijam na boca), um caubói, que repentinamente passa ao fundo. Estes aparecimentos de personagens já conhecidos agora em outros lugares (com novos significados) faz com que o sentimento de confusão em relação à narrativa aumente. Quem é quem? Todos parecem sempre estranhos.

“Na clássica definição de Richard Sennett, um a cidade é ‘um assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar’. Isso significa que estranhos têm chance de se encontrar em sua condição de estranhos, saindo como estranhos do encontro casual que termina de maneira tão abrupta como começou.” (BAUMAN, 2001, p.111).

Esta relação entre proximidade e distância é típica de contextos urbanos, portanto. Geometricamente as pessoas estão próximas, mas se encontram distantes, sem contato. Este quadro se agrava quanto mais uma sociedade deixa de ter como preocupação o que é coletivo e público para se centrar em preocupações individuais, resolvidas pelos próprios indivíduos, ou seja, cada um preocupado consigo mesmo, que é o que parece ser uma diferença do mundo de Vertov (ou ao menos no mundo que ele representou em seu filme), onde a massa era um ponto central, para o mundo de Lynch, onde o indivíduo e seus problemas individuais, que só podem ser resolvidos pelos próprios indivíduos, é central. Mesmo em “O Processo”, apesar do problema central ser do personagem K., é um problema público, em que a relação com outras pessoas é fundamental, e a falta de contato é um problema grave. Em Lynch, o

indivíduo (Betty, nesse sentido, é exemplar, como imagem idealizada do que Diane, vinda de uma pequena cidade do Canadá, gostaria de ser) é quem tenta resolver tudo ao seu modo, e qualquer fracasso é culpa do indivíduo, e apenas do indivíduo, e não do modo como a sociedade está organizada, já que individualidade tende a ser entendida, contemporaneamente, como autonomia (BAUMAN, 2001, p.30). Estas diferenças entre público, privado, massa e indivíduo são centrais na diferenciação entre os filmes trabalhados nesta pesquisa, bem como entre os “mundos” que eles representam.

Voltando ao filme: Diane está chorando. E então Camilla e Adam, sentados à frente de Diane, começam a fazer um anúncio. Adam diz: “Camilla e eu vamos nos...” e então Diane vira o rosto e há um corte abrupto da cena para Diane agora na lanchonete Winkies.

Lá, Diane está na mesa com o homem loiro que na primeira parte do filme aparece no escritório do homem de cabelos compridos (vide imagem acima), um assassino de aluguel. A garçonete vem servir. Ela mantém a mesma aparência da primeira parte, mas agora em vez de Diane, ela se chama Betty. Diane então mostra uma foto de Camilla Rhodes para ele. A foto possui o mesmo padrão e mesmo nome impresso da que havia sido mostrada para Adam na primeira parte (quando os executivos do cinema queriam obrigar Adam a escolhê-la para seu filme), mas agora a imagem de Camilla é da “verdadeira” Camilla, que na primeira parte era Rita. Diane diz: “essa é a garota”. Ela mostra para o assassino o monte de dinheiro em sua bolsa e ele diz, mostrando uma chave azul (a que foi mostrada sobre a mesa de café de Diane): “quando estiver feito, achará isto onde eu falei”. De pé, em frente ao balcão, está um estranho homem que, na primeira parte havia dito ter sonhado com este lugar. Diane pergunta ao assassino: “o que ela abre?” (referindo-se a chave) e ele ri.

A câmera passeia pelo lado de fora, atrás da lanchonete. Atrás de um muro vemos novamente o tal “monstro”, que na primeira parte fez desmaiar de susto o rapaz que havia sonhado com a Winkie’s. Na verdade é um mendigo todo sujo que está “morando” lá. Um típico mendigo, com suas velhas e sujas roupas, cabelos desgrenhados e alguns pertences no chão. Ele está com a

misteriosa caixinha azul em suas mãos. Ele guarda a caixinha dentro de um saco de papel e deixa cair no chão. A câmera filma então o saco. De dentro dele sai um pequenino casal de velhos, que, no início do filme, havia chegado ao aeroporto de Los Angeles junto com Betty. Eles estão rindo agudamente e gesticulando sem parar. O significado da caixa, do mendigo e do casal de velhos é discutido adiante.

Vemos então a chave azul sobre a mesa de Diane. Vemos Diane sentada no sofá olhando para a chave azul sobre a mesa, onde está também sua xícara de café. Ela está vestida com seu roupão de banho branco, portanto essa cena é continuação de quando sua vizinha veio buscar suas coisas em sua casa e ela foi fazer seu café. Todo o resto eram lembranças para explicar o que vem a seguir.

Ouvimos baterem em sua porta, Diane se assusta. Por baixo da porta o casal de velhos pequeninos passa, ainda rindo e emitindo sons agudos sem parar. Diane sai correndo do sofá e o casal de velhos vai atrás dela (agora já em tamanho normal), perseguindo-a, porém continuam sorrindo. Ela está muito assustada e gritando. Diane deita em sua cama, pega uma arma na gaveta e se dá um tiro na cabeça. Ela está então deitada morta sobre seus lençóis vermelhos na posição que Betty e Rita haviam visto Diane (a da primeira parte) morta.

Mostra-se então o rosto do mendigo fundida com a paisagem de Los Angeles à noite. Imagens desbotadas aparecem (como no início do filme) mostrando as faces felizes de Diane e Camilla (ou Betty e Rita). Na construção da geograficidade fílmica, tal sobreposição de imagens novamente fixa a idéia de que os acontecimentos do filme se passam no contexto de Los Angeles. Da mesma forma que Vertov sobrepunha, em um mesmo plano, a trabalhadora com a máquina e os transeuntes com um bonde, Lynch sobrepõe as personagens e a cidade. Esta seqüência nos mostra Diane feliz com Camilla sobre a cidade de Los Angeles, deixando claro a importância que tal cidade teve para o desenrolar da trama do filme.

Então vemos novamente o *Club Silencio* e uma mulher misteriosa de peruca azul no camarote acima do palco. O clube parece estar vazio. Ela diz de uma forma serena, mas misteriosa: “silencio” (em espanhol).

E assim acaba o filme.

O que se pode concluir sobre o modo como essas seqüências finais são construídas? Por que o mendigo guarda a caixa que pareceu ser o ponto de mudança do sonho de Diane para o “mundo real”? Quem são os dois idosos que aparecem no início e no final do filme, perseguindo Diane? Qual a importância da primeira parte do filme se o considerarmos como um sonho? São essas perguntas que embasam a discussão a seguir, sobre as relações entre fragmentação, fluidez e identidade na metrópole contemporânea.

O mundo de Betty e Rita é um mundo fictício. Um mundo criado por Diane para tentar viver um mundo que não o “real”. Um mundo onde as coisas seriam mais ao seu gosto. Ao se jogar nas relações de uma metrópole como Los Angeles, vinda de uma pequena cidade no Canadá, muito do que Diane era se perdeu. Viver este mundo passou a ser impossível. Mas, o que neste mundo construído pelo filme pode ser responsável por tal tipo de dificuldade em se criar uma identidade minimamente estável?

O fato de as últimas seqüências serem exibidas sem respeito à sua “real” ordenação cronológica e sendo quase impossível, a não ser assistindo-as repetidas vezes com atenção, saber quando e onde uma cena se encontra em relação à anterior e à posterior, fazendo com que a realidade seja altamente inconstante, diz muito sobre o mundo de Diane.

“O lema do nosso tempo é ‘flexibilidade’: todas as formas devem ser maleáveis, todas as condições, temporárias, todos os formatos, passíveis de remodelagem. Reformar, de modo obsessivo e devotado, é tanto um dever quanto uma necessidade.” (BAUMAN, 2007, p.124).

A última parte do filme é um exemplo em imagens da percepção deste tipo de mundo. É totalmente instável e imprevisível. De fato, o filme inteiro é um exemplo de imprevisibilidade. Tudo acontece em torno de alguém com

amnésia, sem saber quem é, sem identidade formada. Personagens estranhos aparecem sem explicação por uma cena e não mais aparecem. Não sabemos quem são.

“Desde o início, as cidades têm sido lugares em que estranhos convivem em estreita proximidade, embora permanecendo estranhos. [...] uma reunião de estranhos é um lócus de imprevisibilidade endêmica e incurável. (BAUMAN, 2007, p.102).

Desde o início das cidades este fenômeno ocorre, portanto. Na cidade representada por Vertov, em 1929, isto já existe, mas Vertov está mais preocupado em representar a massa, e não os dramas individuais. Em “O Processo” já vemos uma reflexão sobre o indivíduo em contato com estranhos, mas em “Cidade dos Sonhos” este fenômeno é altamente exacerbado. Não só o filme mostra muito mais personagens, mas os tipos de relação parecem mais flexíveis e superficiais. Não só grande parte do filme é um sonho, mas todas as relações parecem fracassar ou acabar rapidamente. Desde o casal de idosos que chega com Betty no aeroporto, abraçados e conversando, fazendo-nos pensar que são íntimos, para então descobriremos que apenas se conheceram no avião e não mais se verão, à relação de Diane, Camilla e Adam na parte final do filme, todas as relações parecem instáveis. É um retrato de um mundo instável. É comum a idéia de que *“haveria um tipo de comportamento ‘urbano’ caracterizado pela superficialidade dos contatos e a importância das relações secundárias”* (Castells, 2000, p.157). Isto parece ficar provado em “O Processo” e “Cidade dos Sonhos”, por exemplo.

Em que isso é afetado pela geograficidade da cidade e o que isso nos diz sobre o fundamento geográfico da existência dessas pessoas? A primeira das perguntas já teve respostas propostas.

“Es imposible pertenecer a la ciudad tal cual está planteada hoy, es imposible sentirla parte de nuestra vida, jugar nuestra vida por ella. El mismo fenómeno se da en cualquier megaciudad, que son los espacios abstractos a los que acuden las masas para desplazarse y sobrevivir y donde terminan desapareciendo.” (PFEIFFER, 2006, p.115).

Como habitar um lugar altamente fragmentado, com incontáveis eventos simultâneos e altamente instável, sendo outro a todo instante? De certa forma, estes não são fenômenos novos. Vemos isso já no filme de Vertov, principalmente a fragmentação, a simultaneidade e o choque. Já Marx, em sua análise sobre o capitalismo, dizia que “tudo o que é sólido e estável se volatiliza” (MARX, 2003, p.48). Mas o que muda do mundo de Vertov para o de Welles e para o de Lynch, neste sentido? K. já vivia em um mundo altamente incompreensível. Será que a cidade representada por Welles possui as mesmas características que as representadas por Lynch? Parece-me que em Lynch a instabilidade da realidade, sua constante transformação, é mais exacerbada, mas não de natureza tão diferente da de Welles. O que Bauman chama de mundo líquido deve ser considerado, mas não como uma mudança tão radical em relação à modernidade apontada por ele como anterior, com características menos fluidas, mais “sólidas”.

Creio que a geograficidade de “Cidade dos Sonhos” é a representação de uma geograficidade líquida: instável, de difícil compreensão, sem possibilidade de as personagens se fixarem em uma idéia certa de futuro. Neste sentido, Bauman muito contribui para a compreensão da vida nas metrópoles contemporâneas como a representada no filme.

Diane na última parte do filme e Rita na primeira estão sempre perdidas, nunca exatamente localizadas. São, assim, um exemplo de uma problemática identitária comum aos dias de hoje, especialmente em centros urbanos. A fragmentação e instabilidade dos ambientes refletem na fragmentação e instabilidade mentais tão comuns aos cidadãos contemporâneos. Castells já dizia que “[...] a multiplicação das interações produz a segmentação das relações sociais e suscita o caráter ‘esquizóide’ da personalidade urbana.” (CASTELLS, 2000, p.130).

“Estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda parte, não estar totalmente em lugar algum [...] pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora.” (BAUMAN, 2005, p.19). Isto me parece explicar com precisão as personalidades das personagens de “Cidade dos Sonhos”, que só poderiam existir no tipo de ambiente representado pelo filme (analisado acima). É uma questão de identidade, portanto.

Se vivemos em situações, sendo “seres-no-mundo”, se nos constituímos como indivíduos na relação com a coletividade e com o ambiente, o que são os indivíduos que habitam o tipo de metrópole de “Cidade dos Sonhos”? Diane me parece um belo exemplo. O único mundo em que conseguiu alguma estabilidade que a permitisse identificar-se foi o mundo por ela mesma sonhado, não mais parte das relações concretas em seu habitat. A contribuição da Psicologia pode apontar algumas reflexões importantes:

“Não é um dos problemas centrais do homem ocidental moderno que ele se sinta sem significação como indivíduo? Enfoquemos nesse aspecto de sua imagem de si mesmo que é a sua dúvida sobre se ele pode agir e a sua convicção semiconsciente de que, mesmo que agisse, não faria diferença.” (MAY, 2000, p.48).

Diane parece viver exatamente esse dilema, vivendo sem conseguir significar a si mesma. Um retrato das relações em que vive e, portanto, da geograficidade em que está inserida e que possui dificuldade em ajudar a criar. Betty, uma imagem idealizada da própria Diane, representa o oposto, alguém que se encontra no mundo, que possui autonomia para realizar o que deseja, que se vê como um indivíduo e puxa para si as responsabilidades, até mesmo para ajudar aos outros, no caso Rita. Betty se opõe ao espírito comum de nossa época, onde é comum pensar que *“mesmo se eu soubesse quem sou, eu não poderia fazer absolutamente nenhuma diferença como indivíduo.”* (MAY, 2000, P.49).

Esta *“situação de impotência e falta de significação [...] leva compreensivelmente à confusão e, então, à apatia.”* (MAY, 2000, p.61). Esta confusão me parece fruto, também, da geograficidade da cidade contemporânea, pelos fatos já discutidos anteriormente e nos capítulos 01 e 02. A dificuldade de orientar-se, de criar laços identitários mais sólidos em um ambiente altamente fragmentado e fluido contribui para o sentimento de impotência e, portanto, para o alto grau de apatia e ansiedade dos habitantes de tais cidades.



“A ansiedade ocorre por causa de uma ameaça aos valores que a pessoa identifica com a sua existência como eu. [...] A ansiedade, que é inevitável numa época em que os valores estão tão radicalmente em transformação, é uma causa central de apatia.” (MAY, 2000, p.67).

Em um mundo fluido/liquido, onde o próprio ambiente está em constante e rápida transformação, onde nunca se sabe exatamente o que acontecerá amanhã, onde a própria localização, como fundamento geográfico da existência humana, é dificultada, como evitar a ansiedade geral que parece tomar conta das pessoas (vide os personagens de “Cidade dos Sonhos”) e, conseqüentemente, por terem dificuldade em se identificar e significar como sujeitos, a apatia generalizada? Diane é notadamente apática, a não ser em sua ilusão de si mesma, Betty. Há uma forte ligação, portanto, entre sua geograficidade na metrópole e sua condição mental.

A questão sobre a “realidade” e o “sonho” de Diane, que expressa, em minha análise, uma crise identitária importante presente na cidade moderna/contemporânea, haja visto as análises acima e as importantes contribuições de Bauman e May, principalmente, possui no filme um elemento “cênico” importante, que é a caixinha azul. Ela aparece para Betty e Rita ao fim da apresentação no *Club Silencio*, onde tudo é ilusão. Tudo ser ilusório, ou seja, tudo possuir um grau de falsidade e imprevisibilidade, parece ser uma característica da cidade pelo filme representada. A caixinha, quando aberta (e lembrando que, com a câmera, somos sugados para dentro dela) acaba com esse sonho. Ao sabermos que tudo aquilo que havíamos visto até então era uma ilusão (um sonho de Diane), caímos, junto com ela, na dura realidade dos fatos. A caixa representa a realidade “nua e crua”. Dentro dela vemos a verdadeira vida e a verdadeira crise de Diane.

E por que é com o mendigo que, ao final do filme, se encontra a caixa? Será ele o único personagem com algum grau de realidade no filme? Seria o único personagem que não vive num mundo ilusório (esta análise poderia seguir pelo caminho da crítica à indústria cinematográfica, presente também no filme)? Um mendigo, excluído de uma série de relações que constituem os outros personagens. Enquanto todos estão em rápido movimento, sendo

outros, o mendigo é o único que tanto na primeira quanto na segunda parte do filme é o mesmo e vive no mesmo lugar, no “espaço público”:

“[...] do abandono dos espaços comuns e [da] recusa em compartilhar um território coletivo de vida social, surge o fenômeno da ocupação dos espaços públicos por aqueles que, não tendo meios para reproduzir privadamente esse estilo de vida, estão condenados a desfilar sua condição por esse espaço: os pobres.” (GOMES, 2002, p.185).

De fato, os únicos que vivem e convivem nos lugares públicos no filme são o mendigo, a prostituta e o assassino de aluguel; para todos os outros, os lugares públicos só servem para circular, de preferência com o mínimo de contato com as outras pessoas. *“Alguns habitantes do mundo estão em movimento; para os demais, é o mundo que se recusa a ficar parado”* (BAUMAN, 2001, p.70). Não há sociabilidade, nesse sentido. O público não “junta” as pessoas; o convívio é superficial. Outra característica da metrópole moderna.

Interessante é que o mendigo parece ser a pessoa de aparência mais serena do filme. Estar fora do tipo de velocidade, objetivos ilusórios e relações superficiais comuns às outras personagens é um ponto positivo? Talvez seja essa uma mensagem desejada por Lynch.

Importante ressaltar que é ele quem detém a caixa da “realidade”, talvez justamente por estar fora do esquema ilusório e valores contemporâneos altamente criticáveis perseguidos por todos os outros personagens. Ainda, devido à sua condição de pobreza, sua vida não é fluida/líquida como a dos outros: há a possibilidade de criar laços mais perenes, portanto de criar identidades mais sólidas. Sem querer fazer disso uma apologia à pobreza, essa idéia se aproxima do que Milton Santos defendera, considerando o mendigo um “homem lento”:

“Quem, na cidade, tem mobilidade – e, pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente prefabricadas, é sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os homens ‘lentos’,

para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e ir descobrindo as fabulações.” (SANTOS, 2002, p.325).

O casal de idosos que, no início do filme, achamos, por pouco tempo, que são próximos de Diane, aparecem no final saindo da caixinha do mendigo para ir assombrar Diane. No sonho (primeira parte), por querer deixar todas as suas referências para trás, e construir uma nova identidade, Diane faz com que o que começou próximo se separe. Há indícios para crer que na verdade esse casal seja seu pai e mãe, ou algo com o mesmo grau de proximidade. Antes de começar o que venho chamando de primeira parte, há uma breve cena de um concurso de dança onde Diane sai campeã e festeja junto com esse casal. É uma pequena cena que pode facilmente passar despercebida. Essa cena introdutória não faz parte do sonho ainda. Faz parte de uma realidade anterior, ainda no Canadá, de Diane feliz, como dançarina, junto à família. Ou seja, ainda com seus laços locacionais e identitários mais “originais”.

No fim do filme, após toda a insanidade, ao perceber tudo o que aconteceu e a pessoa que virou, é justamente da caixinha da “realidade” que os pais de Diane saem, para lembrá-la quem ela realmente é, o que ela já foi, de onde veio. Esse “fantasma” do passado é demais para ela. A percepção de suas identidades mais originais e da “quebra” existencial pela qual passou no novo habitat para o qual foi, com as novas relações nas quais teve que se encaixar, foi demais para ela. Sem conseguir mais se apegar a um sentido, o suicídio foi a solução encontrada.

A realidade foi demais para ela. O apresentador do *Club Silencio* já alertava que tudo era ilusão. A vida de Betty era uma ilusão, os sonhos de sucesso de Diane eram uma ilusão, Los Angeles e sua indústria cinematográfica (Hollywood) são criadoras de ilusões por excelência. E é lá que a caixa da realidade surge.

O que é viver um mundo cujas representações possuem mais peso do que a vida “concreta”? Como percebemos os lugares, o que somos, a partir das representações às quais já fomos expostos? Nesse sentido, de que forma as representações modificam o fundamento geográfico de nossa existência? Creio que, além de outras discussões já colocadas, esse filme permite que se reflita

sobre essas relações dialéticas entre “realidade” e ilusão, vida “real” e representação.

E a ciência geográfica não cria, também, representações do mundo?

No Hay Banda!

## Considerações Finais

Essas considerações finais não pretendem repetir o que já foi trabalhado nos capítulos precedentes. O objetivo abordar a pesquisa em uma escala mais ampla de relações e propor possibilidades de discussões futuras.

Algo que chama a atenção na(s) temática(s) investigada(s) é a relação entre um campo de conhecimento tradicionalmente considerado como uma ciência - a Geografia – e outro campo tradicionalmente considerado como uma arte – o Cinema. Creio que esta pesquisa ajuda a perceber como esta divisão é altamente passível de contestação, de flexionamentos e rompimentos. O Cinema não é também uma ciência, ou seja, um conjunto de conhecimentos e de práticas? A Geografia não é também uma arte? O que diferencia uma ciência de uma arte? Parece que esta divisão, ancorada nos moldes de uma ciência acadêmica “oficial”, de bases positivistas, vista como uma rígida barreira que dificulta o diálogo entre os diversos campos de conhecimento, afasta-nos de possibilidades de compreensão mais rica e complexa dos fenômenos. Permeiar a Geografia (e as diversas outras ciências) de arte pode beneficiar o modo como olhamos o mundo, por exemplo, na seguinte problemática:

“Falta calor humano à ciência, e isso se justifica porque ela fala do homem de um ‘modo científico’. Se, entretanto, o objeto da fala, da ciência como da arte, é o mundo do próprio homem, a diferença estando na fala, como pode o homem falar de si mesmo de forma tão dupla, omissa e dissonante: uma seca e outra cálida?” (MOREIRA, 2007b, p.146).

Esta pesquisa mostra como o Cinema, ainda que não com uma preocupação afirmadamente geográfica, consegue representar aspectos fundamentais do viver humano em sua dimensão geográfica. As barreiras entre as áreas de conhecimento, se não se rompem, dados seus diferentes métodos e práticas, no mínimo ficam extremamente permeáveis, se revelam fronteiras que não são muros, mas sim pontes de livre trânsito.

Esta bela passagem de Ruy Moreira ilustra esta questão:

“Um velho sonho volta e meia invade e incendeia minha imaginação de geógrafo: ver pelos olhos da arte o mundo que vêem os olhos da geografia, e vice-versa, numa troca recíproca de linguagens de espaço. Fundir num só olhar os olhares imagéticos das ciências sociais, das artes (literatura, pintura, cinema, arquitetura) com os da geografia: veres espaciais.” (MOREIRA, 2007b, p.152).

A relação da Geografia com a arte é um passo de grande importância para a produção de uma Geografia interessada pela espacialidade das pessoas de um modo realmente preocupado com o que essas pessoas são, com suas questões existenciais que são, também, geográficas, e que constituem geografidades, que são modificadas pelos ambientes, ou seja, que existem em relação dialética com o meio. Procurei, nas análises dos filmes nos capítulos anteriores, ressaltar esta ligação.

A arte pode ser de importância fundamental na confecção de uma Geografia preocupada com questões ontológicas, com questões referentes à dimensão geográfica da existência das pessoas. As artes se permitem entrar profundamente nos sentimentos dessas pessoas (tanto do artista, quanto dos personagens representados, por exemplo). O modo como as artes discutem e representam aspectos, por exemplo, da espacialidade das pessoas, de suas relações (muitas vezes conflituosa) com seus meios, pode ser uma espécie de exemplo e estímulo de possibilidades de análise em Geografia. Ou seja, esta abertura que as artes possuem para entender e exprimir questões relativas à existência humana deve ser também perseguida pela Geografia.

Ruy Moreira, sobre a literatura, diz:

“[...] tomando de empréstimo ao espaço circundante as armas de sua leitura simbólica, rica de significados subjetivos, a literatura acaba ironicamente por ser uma leitura espaço-temporal do mundo mais eficaz que a da geografia e da história, teoricamente ciências do espaço e do tempo.” (MOREIRA, 2007b, p.145).

O que Moreira aponta para a literatura pode ser detectado em outras artes, como apontado em sua citação acima colocada. Esta dissertação fez esta leitura sobre o Cinema, por exemplo.

Ver pelo olhar da Geografia os filmes, livros, quadros, etc. e construir uma discussão conjunta, além de se inspirar em artistas ao conformar como se olhará geograficamente para certa “realidade”. É isto que está em jogo.

Esse processo que relaciona a Geografia às artes é, também, fundamental no desenvolvimento do que se pode chamar de “imaginação geográfica” ou “consciência geográfica”. Se a Geografia, mais do que um campo de conhecimento, é uma dimensão fundamental da existência humana, como tratado durante as análises fílmicas, é indispensável que as pessoas tomem consciência da geograficidade que são, que criam, que modificam, que compartilham, pela qual são modificadas. Essa tomada de consciência geográfica é essencial se queremos um mundo mais digno, pois somente entendendo seus lugares é que se torna possível modificá-los conscientemente, transformá-los em algo mais condizente com as vontades individuais e coletivas. As artes são aí fundamentais, dada sua profundidade de análise e liberdade em abordar questões subjetivas, como levantado por Ruy Moreira.

A Geografia deve incentivar o desenvolvimento de habilidades que permitam às pessoas perceber e criar idéias mais sistemáticas sobre os lugares que são, criam, compartilham e nos quais são também criadas. As artes são tanto fontes de leituras que enriquecem essas habilidades, quanto formas de sistematização de percepções, de imaginações, de propostas de transformação. As artes não podem existir como dimensão plenamente separada do fazer científico, especialmente de ciências como Geografia, História e outras que tratam de modo direto da existência das pessoas, que poderiam ajudar na construção de transformações no sentido de um mundo mais digno, justo, amável e pacífico.

A tomada de consciência geográfica é fundamental nesse processo de entendimento dos lugares, que:

“[...] nos envolvem, forçosamente, nas vidas de outros seres humanos e, em nossas relações com não-humanos, indagam como responderemos ao nosso

encontro temporário com [...] rochas, pedras e árvores particulares. Eles exigem que, de uma forma ou de outra, confrontemos o desafio da negociação da multiplicidade.” (MASSEY, 2008, p.204).

A Geografia, tanto quanto a arte, é fundamental para entendermos nossos “aquis”, sendo que: “*Aqui` é um imbricar de histórias no qual a espacialidade dessas histórias (seu então tanto quanto seu aqui) está, inescapavelmente, entrelaçada.*” (MASSEY, 2008, p.202).

Este entrelaçamento, esse “encontro de trajetórias”, essa compreensão do lugar como “*um lócus de geração de novas trajetórias e novas configurações.*” (MASSEY, 2008, p.204) são compreensões fundamentais para uma Geografia preocupada com a dimensão geográfica de nossa existência e com o impacto que esta dimensão possui na criação do mundo social, das coletividades, assim como das individualidades. A relação com as artes pode abrir muitos caminhos para essa Geografia.

Outras relações são importantes. Nesta pesquisa, a relação, ainda que breve, com a psicologia, foi feita. É um campo de relações vastíssimo. Entender nossa dimensão geográfica passa necessariamente por questões psicológicas, que existem em relação profunda com a espacialidade que somos, com o habitat em que vivemos e ajudamos a construir. Quais as relações entre problemas psicológicos contemporâneos e o modo como nos organizamos espacialmente? A psicologia parece já trabalhar com esta relação há tempos<sup>13</sup>. A Geografia não pode deixar de contribuir para esse debate fundamental não só para entender nosso mundo, mas para transformá-lo.

Uma Geografia mais poética (que se permita expressar questões polissêmicas, não totalmente explicáveis, dúbias), mais aberta para a compreensão de dilemas existenciais, que são também geográficos, menos

---

<sup>13</sup> Vide as discussões sobre o humano como “Ser-no-Mundo”, sobre as relações entre o ambiente urbano e desorientação, apatia e falta de responsabilidade no humano moderno, entre outras discussões importantes aos geógrafos, por exemplo, em:

MAY, Rollo. A Descoberta do Ser, Rio de Janeiro, Rocco, 1988, 200p.

\_\_\_\_\_. A Psicologia e o Dilema Humano, Petrópolis, Vozes, 2000, 286p.

\_\_\_\_\_. O Homem à Procura de Si Mesmo, Petrópolis, Vozes, 1972, 230p.



prosaica (que não tente tornar plenamente explicável, linear e objetivo algo que não pode ser), que tente não simplificar a complexidade existencial humana e seus mistérios (que muitas vezes devem ser expressos como tal), talvez seja um caminho para que tal ciência, em comunhão com a dimensão fundamental da existência que ela é, permita transformações no modo como vivemos, no modo como nossa sociedade está organizada, no modo como percebemos aos outros e a nós mesmos. Transformações estas urgentes e essenciais.

Nesta dissertação tentei, no bojo dessas relações, direcionar meu olhar à cidade (a partir do modo como o Cinema, nos casos escolhidos, a olha), sendo eu mesmo habitante de uma metrópole, incomodado e interessado por ela, produzindo-a e sendo produzido por ela. É importante entender que “*a questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável da questão do tipo de pessoa que desejamos nos tornar*” (HARVEY, 2008, p.11), inclusive, portanto, do tipo de geógrafo que somos, que seremos, do tipo de Geografia que produzimos, que produziremos.

Que meus próximos passos sejam nessa direção, sempre preocupados com a geograficidade que somos, criamos e compartilhamos, com a criação de geograficidades mais amáveis, mais aproximadoras, mais centradas na coexistência, na coabitação.

Termino com um pequeno texto de tom panfletário desenvolvido durante o período de confecção desta dissertação.

## **POR UMA GEOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA**

Distribuições locacionais. Espacialidades e seus significados: Geografia.

E NÓS?

E EU?

Onde estou EU no mundo?

Onde está EU na Geografia?

Onde estão NÓS na Geografia?

Onde estamos?

## **A VIVÊNCIA**

Eu. Ser de vivência geográfica. Ser espacial que entende e constrói com intencionalidade sua espacialidade.

Eu. Ser que aos outros percebe. Ser que cria fronteiras. Ser que divide e compartilha e é dividido.

Eu sou espacial e me espacializo com os outros eus.

Eu sou geográfico e me geografizo com os outros eus.

Nossa geograficidade tem sido padronizada, reprimida, insensibilizada.

Nossa percepção dos outros e de nós mesmos tem sido castrada.

O simples caminhar conjuntamente em uma rua parece ser o caos. O choque eterno: a incapacidade de conviver, de atrelar nossas geograficidades individuais em uma geograficidade coletiva prazerosa e possibilitadora de real convivência.

Perceber; calma para perceber; cuidado em perceber; necessidade de perceber; vontade de perceber: conviver: atividades embrutecidas e em processo de aceleração do embrutecimento; atividades essenciais do viver e fazer geográfico.

#### A PROPOSTA

É necessário perceber, entender e assumir nossas geograficidades.

É necessário perceber nosso corpo existindo e convivendo.

É necessário popularizar a potencialidade que o conhecimento geográfico possui para compreender a espacialidade que somos, criamos e dividimos.

É necessário popularizar o poder transformador que este conhecimento possui.

É necessário popularizar o poder transformador que esta possibilidade de percepção possui.

É necessário não separar o conhecimento dos atos pessoais: a ciência geográfica deve pensar o modo como nos espacializamos. Como eu me espacializo é forma de resistência e de construção de novas coletividades.

É necessário que digamos: minha espacialidade não será esta! Não quero nossa espacialidade assim!

É necessário que nossa geograficidade permita o bem viver, a proximidade, a individualidade, o carinho, o prazer.

Que dividir o mundo seja um prazer. Que nos espacializar juntos seja um prazer.

E que essa seja a geograficidade cotidiana.

A Geografia com amor liberta!

## Referências Bibliográficas

ALBERA, François. Eisenstein e o Construtivismo Russo – A Dramaturgia da Forma em “Stuttgart”, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, 372p.

AUMONT, Jacques et al. A Estética do Filme, Campinas, Papirus, 2002, 310p.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Campinas, Papirus, 2003, 335p.

BARBOSA, Jorge Luiz. “Geografia e Cinema: Em Busca de Aproximações e do Inesperado”, In: CARLOS, Ana Fani Alessandri. A Geografia na Sala de Aula, São Paulo, Contexto, 2004, 144p. (pp.109-133).

BAUMAN, Zygmunt. Identidade, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, 110p.

\_\_\_\_\_. Modernidade Líquida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, 258p.

\_\_\_\_\_. Vida Líquida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007, 210p.

BERNADET, Jean-Claude. O que é Cinema, São Paulo, Brasiliense, 2000, 117p.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da Metrópole Moderna, São Paulo, Edusp, 2000, 426p.

BURCH, Noel. Práxis do Cinema, São Paulo, Perspectiva, 2006, 217p.

CASTRO, Iná Elias de. “O Problema da Escala”, In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). Geografia: conceitos e temas, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006, 352p. (pp.117-140).

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna, São Paulo, Cosac & Naify, 2004, 458p.

DUNCAN, JAMES. “A Paisagem como Sistema de Criação de Signos”. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROZENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagens, Textos e Identidade, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2004, 180p. (pp.91-132).

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002a, 235p.

\_\_\_\_\_. O Sentido do Filme, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002b, 159p.

EISNER, Lotte H. A Tela Demoníaca: as Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002 , 283p.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. A Condição Urbana: ensaios de geopolítica da cidade, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002, 304p.

GRANJA, Vasco. Dziga Vertov, Lisboa, Portugal, Livros Horizonte, 1981, 95p.

HAESBAERT, Rogério. Territórios Alternativos, São Paulo, Contexto, 2006a, 186p.

\_\_\_\_\_. O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006b, 395p.

HARVEY, David. A Justiça Social e a Cidade, São Paulo, Hucitec, 1980, 291p.

\_\_\_\_\_. Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural, São Paulo, Loyola, 2003, 349p.

JOLY, Fernand. A Cartografia, Campinas, SP, Papirus, 1990, 136p.

LACOSTE, Yves. A Geografia – isto serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra, Campinas, SP, Papirus, 1997, 263p.

MARTINS, Élvio Rodrigues. “Geografia e Ontologia: O Fundamento Geográfico do Ser”. In: Geosp: Espaço e Tempo: Revista de Pós-Graduação, N. 21, São Paulo, FFLCH/USP, 2007, (pp.33-51).

MARX, Karl. Manifesto do Partido Comunista, São Paulo, Martin Claret, 2003, 144p.

MAY, Rollo. A Psicologia e o Dilema Humano, Petrópolis, Vozes, 2000, 286p.

\_\_\_\_\_. O Homem à Procura de Si Mesmo, Petrópolis, Vozes, 1972, 230p.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. Cinema e Montagem, São Paulo, Ática, 1993, 84p.

MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica, São Paulo, Brasiliense, 2003, 279p.

MASSEY, Doreen. Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2008, 312p.

MELLO, Marcus. “Cocteau e a Invenção de Orfeu”. In: Teorema: crítica de cinema, Porto Alegre, Núcleo de estudos de Cinema de Porto Alegre, N° 4, Dezembro 2003, 58p. (pp. 44-48).

MOREIRA, Ruy. “Categorias, Conceitos e Princípios Lógicos para (O Ensino e o Método de) uma Geografia Dialeticamente Pensada)”. In: VALE; JÚNIOR; LUCCI; MAGNONI. Escola Pública e Sociedade, São Paulo/Bauru, Atual/AGB/Saraiva, 2002, (pp. 194-203).

\_\_\_\_\_ “O Mal-Estar Espacial no Fim do Século XX”, In: MOREIRA, Ruy. Pensar e Ser em Geografia, São Paulo, Contexto, 2007a, 188p. (pp.133-141).

\_\_\_\_\_ “Ser-Tões: O Universal no Regionalismo de Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Guimarães Rosa”, In: MOREIRA, Ruy. Pensar e Ser em Geografia, São Paulo, Contexto, 2007b, 188p. (pp.143-159).

PARKINSON, David. History of Film, New York, Thames and Hudson Inc., 1996, 264p.

PERON, Mauro Luiz. Articulações Narrativas em Alfred Hitchcock, Campinas, SP, 2006, 318p.

PFEIFFER, Maria Luisa. “Cuerpo y Espacio en el *Ethos* Ciudadano”. In: AMBROSINI, Cristina (org.). Miradas Sobre el Urbano: una reflexión sobre el ethos contemporâneo, Buenos Aires, Antropofagia, 2006, 126p, pp.87-121.

PUDOVKIN, V.I. Argumento e Montagem no Cinema, São Paulo, Agência Editora Íris, s/d,149p.

REGO, Alita Sá e GEIGER, Pedro. “Invenções Poéticas de David Lynch”, In: Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, Aeroplano, n. 33, Janeiro-Março, 2003, 264p. (pp.244-256).

RIBEIRO, José da Silva. “Homem da Câmera de Filmar: o cinema ou uma história do cotidiano?” In.: Revista Galáxia, São Paulo, n. 11, p. 37-55, jun. 2006.

SADOUL, Georges. História do Cinema Mundial: Volume I, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963, 314p.

SANTOS, Douglas. A Reinvenção do Espaço: Diálogos em torno da Construção do Significado de uma Categoria, São Paulo, Unesp, 2002, 217p.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção, São Paulo, Edusp, 2002, 384p.

SCHAFER, R. Murray. A Afinação do Mundo, São Paulo, Unesp, 2001, 381p.

SILVEIRA, Maria Laura. "O Espaço Geográfico: da perspectiva geométrica à perspectiva existencial", In: Geosp: Espaço e Tempo: Revista de Pós-Graduação, N. 19, São Paulo, FFLCH/USP, 2006, 270p. (pp.81-91).

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema, Campinas, Papirus, 2003, 398p.

XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema: antologia, Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrasilme, 1983, 475p.

## **Referências Filmográficas**

### **Cidade dos Sonhos**

Título original: Mulholland Drive

Direção: David Lynch

Ano: 2001

País: USA

### **Cidadão Kane**

Título original: Citizen Kane

Direção: Orson Welle

Ano: 1941

País: USA

### **M – O Vampiro de Düsseldorf**

Título original: M

Direção: Fritz Lang

Ano: 1931

País: Alemanha

### **O Processo**

Título original: The Trial

Direção: Orson Welles

Ano: 1962

País: França, Itália e Alemanha

### **O Gabinete do Dr. Caligari**

Título original: Das Kabinett Des Dr. Caligari

Direção: Robert Wiene

Ano: 1919

País: Alemanha



**Um Homem com uma Câmera**

Título original: Chelovek s Kino-Apparatom

Direção: Dziga Vertov

Ano: 1929

País: URSS

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)