UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

Juliana Pereira de Andrade Monteiro

DO LUGAR À GEOGRAFICIDADE E À CONSCIÊNCIA GEOGRÁFICA

(Uma experiência fílmica)

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

Programa de Pós-Graduação em Geografia
Área de concentração: Geografia Humana

DO LUGAR À GEOGRAFICIDADE E À CONSCIÊNCIA GEOGRÁFICA
(Uma experiência fílmica)

Juliana Pereira de Andrade Monteiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Área de Concentração: Geografia Humana), sob a orientação do Prof. Dr. Élvio Rodrigues Martins, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.

São Paulo
2013

Monteiro, Juliana Pereira de Andrade.
Do Lugar à Geograficidade e à Consciência Geográfica (uma experiência fílmica) / Juliana Pereira de Andrade Monteiro;
Orientador: Élvio Rodrigues Martins. – São Paulo, 2013. 177 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, 2013

1. Lugar. 2. Geograficidade. 3. Consciência Geográfica. 4. Cinema. 5. Lars Von Trier

Nome: MONTEIRO, Juliana Pereira de Andrade.

Título: Do Lugar à Geograficidade e à Consciência Geográfica (uma experiência fílmica)

Dissertação apresentada a banca examinadora da Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Geografia na área de concentração de Geografia Humana.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Aos meus pais Laércio e Lili, pelo carinho, apoio e incentivo. Essas duas pessoas não mediram esforços para me proporcionar uma excelente educação.

Aos meus familiares e aos meus verdadeiros amigos, que comigo compartilham a vida.

AGRADECIMENTOS

Mais uma vez aos meus pais, Laércio e Lili, pelo suporte e incentivo.
Um agradecimento especial aos Professores Doutores Edilson Luiz de Oliveira e Ângela
Massumi Katuta, pelos anos de amizade e dedicação à minha formação. Parte do que sou hoje como docente, devo a estas pessoas.
Ao Professor Dr. Élvio Rodrigues Martins pelos diálogos, sugestões de leituras e trocas de ideias.
Aos Professores Doutores Mauro Perón e Amélia Damiani, pelos apontamentos valiosos e pelas sugestões de leituras, que constituíram para mim um produtivo diálogo para o trabalho final.
À Universidade de São Paulo, mais especificamente à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), onde tive o privilégio de estudar e passar boa parte do período da Pós-Graduação.
Ao pessoal da Secretaria de Pós-Graduação da Geografia que, com prontidão e sem o uso severo da burocracia, muito me orientaram desde o início do cumprimento dos créditos até a finalização desta dissertação.
Aos Colégios em que trabalhei nesse período, o Colégio Johann Gauss e Colégio Benjamin Constant, pela colaboração e dispensa nos períodos em que precisei para a realização de reuniões diversas, aulas, seminários e outras tantas atividades.
À ajuda de amigos e companheiros especiais, Nikita, Cíntia e Bruna.
Ao meu grande amigo e parceiro nas inquietações geográficas, hoje editor de livros didáticos, Pedro Machado de Almeida.
Aos amigos que desapareceram, Fred, Manga, Alessandra e Emerson, mas que foram fundamentais, desde o período da graduação. Essas pessoas, mais outras tantas, que não cabe agora citar pela conhecida razão de que sempre pode faltar alguém, no ato de produzirem um emaranhado em minha cabeça, determinaram efeitos ora negativos, ora positivos. Tenho certeza da veracidade de nossa amizade e dos laços afetivos que nos unem, mesmo à distância.
Aos colegas que fiz na USP, nos grupos de estudo, restaurantes e lanchonetes, nos corredores e bibliotecas e no período do cumprimento dos créditos, pela troca franca

de ideias e pelas críticas que serviram de base para a construção do meu pensamento mais hodierno.

À ajuda e ao incentivo de um companheiro sempre especial, José Carlos Nicola Ricci. Seu carinho, afeto, paciência, amor, dedicação e brincadeiras nos momentos em que eu mais precisei, foram de fundamental importância. Faltam-me palavras para expressar o que essa pessoa significa para mim.

Ao Diretor dinamarquês Lars Von Trier, fonte de minha inspiração.

“O ser humano é voyeur e é isto que garante que as pessoas fiquem horas diante de uma tela sendo enfeitiçados pela história”.

Alfred Hitchcock

MONTEIRO, Juliana Pereira de Andrade Monteiro. **Do Lugar à Geograficidade e à Consciência Geográfica (uma experiência fílmica).** 160f**.** Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RESUMO

Objetivamos no presente artigo delimitar um plano de discussões tendo como fundamento as geograficidades produzidas, apreendidas e disseminadas a partir das imagens cinematográficas. Tendo em vista a articulação entre essas áreas – Cinema e Geografia - ,propomos discutir um conceito ainda em construção, denominado *consciência geográfica*. Com isso, estamos atentando para uma ressensibilização do olhar para que o homem seja visto em sua relação mundana através das imagens. Para tal empreendimento, a leitura do homem-no-mundo e da produção e transformação das paisagens, solicita o domínio de uma linguagem de movimento que as técnicas do Sensoriamento Remoto talvez não forneçam. Acreditamos que a linguagem cinematográfica esteja capacitada para isso. Ao apresentar certo (re)conhecimento das ordenações espaciais, a linguagem cinematográfica permite o desvendamento dos elementos essenciais que influenciam na construção das paisagens. No entanto, ler um filme geograficamente é mais do que procurar elementos comumente abordados por geógrafos. É tentar compreendê-lo como dotado de geografias. É perceber a sua geograficidade e buscar entender seus significados. As imagens cinematográficas, como quaisquer outras possuem uma espacialidade planejada e os elementos perceptíveis da obra, arquitetados pelo diretor e pela equipe de produção dos filmes, devem atingir os significados pretendidos. Dentre seus valores estão o valor representativo e sua relação com a realidade sensível. Eis a importância da relação entre as imagens em movimento e as geografias produzidas pelos sujeitos: elas são capazes de captar a geograficidade dos espaços em consonância com o ser-homem-no-mundo.

Palavras-chave: 1 - geografia, 2 – linguagem cinematográfica, 3 - consciência geográfica, 4 - geograficidade.

MONTEIRO, Juliana Pereira de Andrade Monteiro. **The Seat geographicity and Consciousness (Geographic filmic experience).** 160f. Thesis (MA) - Philosophy Faculty of Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2013.

ABSTRACT

We aim in this article outline a plan as the basis for discussions with the geographicity produced, seized and disseminated from the cinematic images. Given the linkage between these areas - Cinema and Geography - propose to discuss a concept still under construction, called geographic consciousness. With this, we are paying attention to one resensitization look for a man to be seen in relation mundane through the images. For this project, reading the man - in-the world and the production and transformation of landscapes, requesting the domain of a movement language that the techniques of remote sensing may not provide. We believe that the cinematic language is capable of that. By presenting right (re)cognition of spatial orderings, film language allows the unveiling of the essential elements that influence the construction of landscapes. However, reading a movie is geographically more than seeking elements commonly addressed by geographers. You try to understand it as having geographies. You realize your geographicity and seek to understand their meanings. Cinematographic images, and any other have a planned spatiality and perceptible elements of the work, devised by the director and the production team of the film must reach the intended meanings. Among their values are the representative value and its relationship with the sensible reality. Hence the importance of the relationship between the moving image and geographies produced by the subjects: they are able to capture the geographicity spaces to be in line with the man - in - the-world.

Keywords: 1 – Geography, 2 - cinematic language, 3 - geographic awareness, 4 - geographicity .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

Elucidando os termos do debate.....14

CAPÍTULO 1 – UM NOVO DESÍGNIO: REPENSAR A CONDIÇÃO DE CONSUMIDOR/RECEPTOR DE IMAGENS.....19

1.1 O lugar do Cinema e das imagens na vida contemporânea.....20

1.2 Educar os olhos: um ato de conhecer.....28

CAPÍTULO 2 – TEORIAS SOBRE GEOGRAFICIDADE.....33

2.1 Geografia e o debate ontológico: diálogos em torno da construção da noção de geograficidade.....37

2.2 Geograficidades e geografias fílmicas como representações de mundos .56

CAPÍTULO 3 – CONSCIÊNCIA GEOGRÁFICA: A CONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO.....65

3.1 A formação da consciência e a produção da vida material em Marx e Engels.....67

3.2 Da produção dos lugares à consciência geográfica: Considerações acerca dos Ensaios de Eric Dardel, Élvio Rodrigues Martins e David Harvey.....76

CAPÍTULO 4 – AS FORMAS DE UMA GÊNESE: A PRODUÇÃO DO LUGAR NO ESPAÇO FÍLMICO.....92

4.1 Sobre o nosso olhar, sobre a estética e a forma:

a construção de Dogville.....94

4.1.1 Os sujeitos e a geograficidade dos lugares em Dogville.....97

4.1.2 O prólogo (que nos apresenta à cidade e seus habitantes).....100

4.1.3 O divisor de águas em Dogville: a chegada inesperada de Grace.....110

4.1.4 Um vilarejo tão humilde e acolhedor se mostra um lugar cruel.....121

4.1.5 Dogville e o Juízo final.....135

4.2 Criar-se criando, fundar-se fundando: a geografia como fundamento do ser em Manderlay.....141

4.3 O lócus, a existência e o filme: pensando os filmes a partir da consciência da geograficidade que eles apresentam.....162

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....168

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....172

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....177

Introdução

Elucidando os termos do debate

Reconhecemos que as relações entre os filmes e a geografia podem ir muito além da tradicional utilização destes como ilustrações de questões, prática esta verificada, especialmente, no campo do ensino. A linguagem cinematográfica consiste em uma série de elementos que permitem criar imagens (e sons) portadores de significados. Esta imagem possui uma organização espacial e a mesma pode revelar uma geograficidade, na medida em que existam motivos para que sua espacialidade[1] se organize de tal forma. Estas formas, escolhidas intencionalmente pelos realizadores das obras, permitem diferentes leituras e interpretações, sendo que, uma das formas de lê-la é geograficamente. Assim, os filmes não são simples exemplos ilustrativos.

Após essas reflexões iniciais, observou-se, ao longo de alguns anos de leituras (embora não sistematizadas) sobre as questões que envolvem a relação entre as diferentes linguagens, mais especificamente a cinematográfica, e a ciência geográfica, que os estudos relativos a este tipo de produção científica ainda estão em fase de desenvolvimento. No entanto, observou-se também que apesar dessa escassez, nos últimos dez anos a produção vem aumentado. Trata-se de dissertações, teses de doutorado e artigos publicados em diferentes anais de congressos, eventos, simpósios, encontros, colóquios e periódicos brasileiros, aos quais temos maior acesso. Os artigos, que são a grande maioria desta produção, abordam, sobretudo, a questão da (re)produção e das representações do espaço nos filmes. As categorias de análise comumente utilizadas são o espaço, como já fora dito, a paisagem e o lugar. Logo, realizar a investigação, sistematização e análise desta produção, constituiu-se como uma necessidade para melhor compreensão do que vem sendo discutido sobre a relação cinema e geografia.

Ao realizarmos esta investigação inicial, pudemos notar que há certa inconsistência e superficialidade do tema no tocante às questões de base ontológica que permeiam a geografia relacionada à linguagem cinematográfica. Desconhecemos de início, autores que realizam uma discussão sobre as possíveis

---

[1] Conceito explicitado por Doreen Massey em sua obra *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade* (2008).

leituras da ontologia da relação homem e meio através de obras fílmicas, um tema que nos é tão caro. Dessa forma, a partir dessa modesta investigação, observam-se diversos aspectos sobre o tema que ainda necessitam de investigação e análise crítica para se avançar no estudo.

Há, contudo, uma diversidade enorme de obras fílmicas e maneiras de construir, apresentar e representar o espaço. Daí uma de nossas preocupações principais se direcionarem a essa diversidade e às possibilidades de leitura ou análise de um texto fílmico, sob uma perspectiva geográfica, de forma a contribuir para o processo de produção do conhecimento da área em questão.

Considerando o exposto, surgiram-nos algumas indagações, afinal, qual é a interpretação que fazemos das imagens que "consumimos"? É possível que uma ciência como a Geografia, aliada à linguagem cinematográfica (que tem a capacidade de capturar as geograficidades dos diferentes espaços) nos elucide algumas questões que estão relacionadas à nossa própria geografia, enquanto sujeitos que produzem e são produzidos no espaço que habitam? Alguns filmes, se trabalhados com tal finalidade, seriam capazes de auxiliar a construção de uma consciência geográfica nos indivíduos que a eles tem acesso? Qual é o nível de consciência geográfica que esses filmes são capazes de gerar? Ou qual é o nível de consciência que os indivíduos têm do papel do espaço e do lugar em sua própria biografia? (HARVEY, 1980)

Intentando responder a essas questões, nos vemos imersos em uma caldeira de possibilidades de trabalho com obras cinematográficas. No entanto, visando contemplar algumas temáticas que permeiam a ciência geográfica, nos propomos discutir a noção de geograficidade e a de consciência geográfica em obras fílmicas. A partir disso, fizemos um recorte em torno de duas obras: *Dogville* (2003), *Manderlay* (2006). Tais obras foram dirigidas pelo cineasta dinamarquês Lars Von Trier.

No que diz respeito ao plano de redação, a presente dissertação está estruturada em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, intitulado *Um novo desígnio: pensar a condição de consumidor/receptor de imagens* objetivamos salientar que no contexto da modernidade as imagens ganham importância fundamental em seu processo de reprodução, sobretudo, através da mercantilização da sociedade ocidental, sendo que o advento das imagens e do cinema se deu pela fusão do econômico e do

cultural na última fase do sistema capitalista. Ressaltaremos também que alguns diretores e criadores de imagens dão existência à sua maneira de pensar o espaço, através de imagens, para dar visibilidade à geografia que pretendem que seja tomada como a mais verdadeira. Dessa forma, educar o olhar para com as imagens, torna-se fundamental no processo da tomada de consciência pelo indivíduo.

Através das análises que nortearão nossa pesquisa, pretendemos, assim como já o fizera alguns geógrafos que se empenharam a discutir a relação entre as linguagens e a Ciência Geográfica, apontar a atualidade e necessidade de um intenso debate acerca da diversificação das maneiras pela qual a geografia apreende a realidade contemporânea, de forma total e fragmentária, assim como o cinema e as variadas formas de linguagem, no qual notadamente se insere.

O segundo capítulo, intitulado *Teorias sobre geograficidade* tem como objetivo apresentar ao leitor as teorias que embasam a noção de geograficidade e, da mesma forma, como essa noção se aplica às análises fílmicas que iremos realizar. Para discorrer sobre essas teorias, tornou-se necessário, em primeiro lugar, o aprofundamento nas questões de base ontológica que permeiam o pensamento geográfico. Um texto, em especial, serviu como ponto de partida para essas reflexões. Trata-se de *Geografia e Ontologia: o fundamento geográfico do ser,* publicado na 21ª Revista GEOUSP: Espaço e tempo, pelo geógrafo Élvio Rodrigues Martins, no ano de 2007. Da mesma forma, identificou-se a necessidade de aprofundamento das noções de geograficidade e consciência geográfica. Verificou-se que a noção de geograficidade surgiu com Eric Dardel, em sua obra intitulada *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, publicada, inicialmente no ano de 1952, em francês, e traduzida para o português no ano de 2011; essa noção também foi desenvolvida pelo geógrafo Élvio Rodrigues Martins no texto acima mencionado e em sua tese de doutoramento, intitulada *Da geografia à ciência geográfica e o discurso lógico*, publicada no ano de 1996.

O geógrafo Ruy Moreira também trabalhou com o desenvolvimento dessa noção em diversos textos. No entanto, em *Marxismo e Geografia (a geograficidade e o diálogo das ontologias),* publicado no ano de 2004, sua noção de geograficidade está, a nosso ver, melhor fundamentada. As três teorias tem muitos pontos em comum e alguns pontos divergentes. A partir do estudo das três e do encontro de suas relações, pretendemos estabelecer a viabilidade para a sua utilização em análises fílmicas.

Nossa intenção nesse capítulo é investigar, como as geograficidades dos sujeitos em sua relação orgânica com o meio são produzidas nos filmes e, a partir disso, de que maneiras a apreensão dessas pelo espectador, poderiam auxiliar na criação de sua consciência geográfica, noção que será desenvolvida no segundo capítulo da dissertação.

No terceiro capítulo, intitulado *Consciência Geográfica: a construção de um conceito* serão apresentadas, principalmente, reflexões de alguns geógrafos acerca da noção de consciência geográfica, que a nosso ver, está intimamente ligada à localização espacial dos indivíduos. Verificamos que a noção de consciência geográfica, bem como de denominações parecidas, está presente em alguns autores. Élvio Rodrigues Martins ainda está trabalhando em seu desenvolvimento, logo sua reflexão mais sistemática é de caráter inédito. Eric Dardel utiliza o termo *reflexão geográfica* em seu livro *O homem e a Terra* (2011) e, por fim, David Harvey também utiliza termos parecidos, como *consciência espacial* e *imaginação geográfica,* explicitados em *A Justiça Social e a cidade* (1980). Sendo assim, analisaremos o teor de tais noções nas quatro obras.

No último capítulo, intitulado *As formas de uma gênese: a produção do lugar no espaço fílmico,* tem-se como finalidade analisar e discutir as obras cinematográficas Dogville, e Manderlay que, por sua estética, permeada por influências teatrais, nos apresenta uma rica possibilidade de discutir o papel dos sujeitos na produção de seus lugares. Nesses dois filmes o diretor Lars Von Trier apostou em uma simplicidade de cenários e adereços e ao abdicá-los, procurou valorizar o âmago de cada uma das personagens para que o espectador, exteriorizando o que para Von Trier seria “supérfluo” ou “superficial”, como cenários que fazem referência a uma cidade com todas as suas características materiais, pudesse olhar apenas para o que interessa em seu filme: a desumanidade demonstrada pela humanidade. Tal fato, ressaltado pelo diretor prova a intencionalidade dos sujeitos na produção dos lugares.

A estética desses dois filmes contribui, sobremaneira, para sairmos de nossa automação mental, mesmo que ela seja necessárias às vezes para agilizar nossas ações. Precisamos constantemente questionar as coisas, enxergá-las de diversos ângulos e desenvolver a capacidade crítica daquilo que nos é mostrado à frente, evitando dessa forma a alienação.

Pretendemos, dessa forma, responder sobre as questões centrais que nos propomos: Alguns filmes, se trabalhados com tal finalidade, seriam capazes de auxiliar a construção de uma consciência geográfica nos indivíduos que a eles tem acesso? Qual é o nível de consciência geográfica que esses filmes são capazes de gerar?

Dessa forma, nosso debate torna-se extremamente profícuo. E pensar as formas de apreensão que alguns filmes realizam dos movimentos do real aliados à necessidade de se pensar a ontologia da relação homem e meio na contemporaneidade, que está amplamente difundida na desmesurada filmografia nacional e internacional, é extremamente desafiador.

Capítulo 1- Um novo desígnio: pensar a condição de consumidor/receptor de imagens

O grande tema de interesse, desde o início da ideia de pesquisa e das reflexões para a elaboração do projeto, permeou a compreensão das relações e interseções entre duas instâncias do conhecimento, qual seja: a Ciência Geográfica e as diversas linguagens existentes, a saber, as artes, a cartografia, a música, a literatura. No entanto, uma em específico, sempre nos despertou a atenção: trata-se da linguagem cinematográfica. A fim de contribuir para a ampliação do olhar geográfico, apresentando a este possibilidades de desvendamento dos elementos determinantes que definem a construção das paisagens, acredita-se ser de extrema importância discutir sobre a importância do cinema na vida contemporânea, bem como sobre a (re)produção do espaço e do sujeito nos filmes, isso porque trata-se de um elemento-chave na elaboração de leituras das geograficidades por meio do uso dessa linguagem, a qual apresenta e/ou representa apreensões possíveis das realidades concretas, tendo como referência a ordenação espacial, a partir de uma perspectiva análoga à realidade.

1.1 O lugar do cinema e das imagens na vida contemporânea

Entendemos que a emergência do vasto campo das linguagens e da ampliação das representações espaciais a serem utilizadas pela ciência geográfica, faz-se necessária para que possamos realizar (re)leituras profícuas do mundo de maneira mais rica em sua diversidade. Dessa forma, as imagens, sobretudo as de cinema, podem atuar como possíveis aliadas no empreendimento de ler as nuances do espaço geográfico, bem como no enriquecimento das reflexões de suas temáticas, seja em grandes ou pequenas escalas, em um momento em que emergem novas maneiras de se compreender e de se representar o mundo, juntamente com as novas maneiras de conceituá-lo.

Reconhecemos que um conhecimento integral do cinema contemporâneo é altamente improvável. Isso se deve principalmente ao grande desenvolvimento das cinematografias nacionais, sobretudo, no período pós- segunda guerra. Da Argentina ao Japão, da Europa Central à Índia, surgem todos os anos novos filmes, obras e estilos, aumentando em profusão a quantidade de filmes importantes que se

desconhecem, mas que, com o aparato informativo e a acessibilidade que temos nos dias atuais, acabam sendo descobertos e podem ser assistidos. O advento da internet e as práticas nos festivais nacionais e internacionais tem sido útil ao intercâmbio e conhecimento mútuo.

Atualmente, verifica-se não somente a profusão de técnicas atuais de montagem, efeitos visuais, sonoros e imagéticos. Observa-se, da mesma forma, uma renovação e uma repaginação dos filmes antigos e o aparecimento de muitos realizadores. Nota-se também que existe uma preocupação em procurar na vida cotidiana e na realidade social as causas inspiradoras de muitos filmes. E esse último aspecto muito nos interessa.

O papel desempenhado pelo cinema na vida moderna não carece de demonstração numérica. A importância do cinema do ponto de vista cultural vem de que ele constitui, de fato, para a população urbana e para uma fração cada vez maior da população rural, quase a totalidade de suas relações com a arte[2]. Bernardet ressalta que de fato, houveram movimentos de renovação no cinema que se preocuparam com o nível da temática, linguagem, preocupações sociais e a relação com o público. É o caso do movimento Neo-realista italiano, através do qual foram realizados filmes voltados para a situação social italiana, rural e urbana, do pós-segunda guerra. O autor assevera que

> Os cineastas voltam-se para o dia-a-dia de proletários, camponeses e pequena classe média. A rua e ambientes naturais substituem os estúdios. Atores pouco conhecidos ou até não profissionais aparecem no lugar de vedetes célebres. A linguagem simplifica-se, procurando captar esse cotidiano e tentando ficar sempre apegada aos personagens e suas reações nas difíceis situações cotidianas (BERNARDET, 2006, p. 93-94)

Tratava-se, desde esse período, de um acordo complexo e profundo entre o conjunto da civilização e os novos meios de expressão oferecidos pelo cinema[3] (JAMESON, 2004). Tudo se passou como se a sociedade operasse inconscientemente a sua mensagem. Operou-se uma misteriosa fecundação quando o que não era mais do que uma técnica entrou em contato com tendências as mais

---

[3] O desenvolvimento fulgurante, inesperado e imprevisto pelo cinema verificou-se a partir do momento em que a nova técnica encontrou o que tinha a dizer, em que descobriu os temas favoráveis à sua proliferação internacional (LEITE, 2005).

variadas, as quais vêm a ser satisfeitas nas ideologias de cada época por formas diferenciadas de técnicas.

Levando esse fato em consideração, podemos observar nas últimas décadas, o advento de filmes de ficção científica que correspondem ao bloqueio de uma "[...] historicidade e, em especial, em nossa própria época (a era pós-moderna), à sua crise e paralisia, ao seu enfraquecimento e repressão" (JAMESON, 2004, p. 290).

> Apenas através de um deslocamento narrativo e formal violentos teria sido possível o aparecimento de uma técnica narrativa capaz de resgatar a vida e o sentimento para esse órgão de funcionamento intermitente que é a nossa capacidade de organizar e viver o tempo de forma histórica (Ibidem, p. 290).

O nosso objetivo, nas dimensões deste breve capítulo, não é o de propor qualquer sedutora, mas forçosamente hipotética espécie de teoria sobre as afinidades profundas (técnicas, econômicas e sociológicas) do cinema com a civilização contemporânea. Limitar-nos-emos a indicar a ampliação do pensamento acerca da educação pelas imagens e dos desdobramentos relacionados aos pensamentos espaciais sugeridos por elas como uma via possível para reflexão.

É um fato que o cinema é por excelência a arte popular do nosso tempo. A popularidade de uma arte parece cada vez mais dependente de sua capacidade de extensão geográfica e do número de pessoas que possa atingir e, da mesma forma, da escala dos meios de comunicação e informação. Toda arte, com efeito, é a seu modo uma linguagem, na medida em que o artista tem qualquer coisa a dizer e o diz através do respectivo processo. O cinema, dentro desse ponto de vista, não fez mais do que inscrever-se no prolongamento de outras artes. Mas as suas possibilidades de significação são de tal modo mais ricas e variadas do que as das artes tradicionais. Com isso, convém considerá-lo a parte como a única técnica de expressão verdadeiramente capaz de concorrer com a linguagem falada[4].

Na medida em que a sociedade, sobretudo a ocidental foi se mercantilizando e o sistema capitalista sendo imposto como modo de produção hegemônico, as imagens passaram a ser cada vez mais importantes no processo de sua (re)produção. "[...] Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade,

---

[4] O cinema é uma arte onde acontece o mesmo que na literatura, cuja matéria-prima, a linguagem, é uma realidade anterior e autônoma.

saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e das imagens foi levada ao extremo". (PEIXOTO, 2002, p. 361).

A partir do exposto, podemos deduzir que as imagens cinematográficas, no contexto da contemporaneidade ganham extrema relevância, haja vista que no período industrial mais tradicional (primeira metade do século XX) o trabalhador pouco operava criativamente, ficava distante dos meios de produção e era colocado em uma linha marcada pela previsibilidade do processo. Os meios de produção eram marcados pela escassez e as classes organizadas pelas possibilidades econômicas.

A despeito disso, o que acontece na atual fase do capitalismo é um deslocamento do lugar da criação de valor, com fortes implicações nas relações de poder, com a natureza da mercadoria, com a divisão de classes e com os meios de produção. No denominado capitalismo pós-industrial, fase em que impera o valor imaterial e cognitivo, não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva (MIGLIORIN, 2011). Para produzir-se valor nos tempos hodiernos não se depende apenas da força de trabalho física dos indivíduos, mas da "força da invenção" e criatividade[5].

O que estava em cheque, dentre tantos paradigmas em desconstrução nesse período da história, era a concepção de cultura entendida como a alta cultura. Graças às críticas e aos movimentos subversivos e aos estudos culturais, um novo foco de análise voltou-se para a classe trabalhadora, principalmente (HOME, 1999). Alguns trabalhos questionam as fronteiras entre alta cultura e cultura de massa ou comercial, investigam os processos de produção da cultura, abordam objetos culturais híbridos, configurações identitárias de grupos socialmente marginalizados, processos migratórios e trocas culturais que deles advêm. Em vertente complementar, os estudos culturais contribuem para a crítica das disciplinas e saberes consagrados, indagam sobre os modos como se vêm produzindo historicamente as pedagogias, as ciências e sobre que interesses subjazem a elas; isto é, a partir de uma visada crítica e histórica, lançam a dúvida

[5] Sobre esse aspecto, no caso do cinema, "Nas últimas décadas e para certos públicos mais sofisticados, o chamariz pode não ser um ator ou uma atriz: o diretor é a estrela e vai-se ver o último filme de Bergman ou Fellini. Evidentemente, esses públicos vivem sua relação com o filme como um contrato com a arte, mas ao nível da mercadoria, o nome desses diretores, a permanência de sua temática e estilo asseguram o "valor de troca" junto a esses públicos (BERNARDET, 2006, p. 74-75).

sobre a construção do conhecimento, principalmente o ocidental e sobre o modo como este se impõe sobre formas alternativas de cultura e conhecimentos.

Em termos de projeto intelectual, os estudos e movimentos culturais que assinalam a segunda metade do século XX, constituíram-se em modificações que marcaram profundamente a sociedade contemporânea dos meios de comunicação.

Sobre essas transformações culturais, sobretudo as que afetam diretamente a linguagem cinematográfica na contemporaneidade, Deleuze elaborou uma teoria que está subdividida em dois volumes: um livro denominado Imagem-Tempo (2007) e o outro denominado Imagem-Movimento (2009). Ao se debruçar sobre a elaboração de entendimentos acerca da linguagem cinematográfica, o autor ao subdividir essas ideias em dois volumes, as classificou com uma diferença fundamental. Para Deleuze, a linguagem cinematográfica classificada enquanto imagem-movimento é aquela edificada na narrativa clássica da modernidade, pautada na articulação organicista das imagens e apresentada em uma sequencia linear de evolução das ações que afetam o nosso sistema sensório-motor ao captar o movimento narrado como representação do movimento real. Já o cinema classificado enquanto imagem-tempo instaura-se para outros processos de elaboração e apresentação das imagens ao estimular puras sensações óticas e sonoras. Ele é responsável por instaurar novos sentidos temporais, rompendo com a linearidade e uniformidade representativa.

Em outras palavras, a imagem-movimento visa assimilar, por analogia, a imagem a um enunciado narrativo; a imagem-tempo rompe com a analogiaao tentar encontrar na própria imagem a sua relação com o mundo, não via enunciação, mas estabelecendo encontros ótico-sonoros que aliam o espaço apresentado com as potencias virtuais do espaço real, ou o espaço de fora. Essa última perspectiva busca novos referenciais perceptivos, novas sensibilidades e sentidos.

Nesse contexto, os mais variados tipos de imagens, as novas formas de publicidade e marcas de produtos internacionais e globalizados ganham força maior. No entanto, é preciso criar mais do que objetos e imagens, é preciso criar mundos em que esses objetos habitem. Sendo assim, as imagens têm participado dos mais diferenciados universos culturais e são responsáveis atualmente pela

constituição do pensamento individual e societário. Cabe, nesse ponto, perguntar: porque as imagens são valorizadas, sobretudo no contexto do capitalismo tardio?

Tento em vista esse período, podemos entender que na contemporaneidade a criação de valor e os sujeitos não têm mais a indústria como paradigma e sob outras formas mais criativas, o cinema, por exemplo, acabou por estabelecer forte diálogo com essa nova configuração da vida[6], (re)apresentada nos filmes.

Jameson certamente capturou a relevância das imagens na contemporaneidade, pois identifica a atual lógica do capital como cultural e imagética. O autor assevera que a preparação econômica e tecnológica do terceiro estágio do capitalismo ou capitalismo tardio, estavam dadas ao final da Segunda guerra Mundial. Para o autor, essas transformações tiveram o "efeito de organizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para emergência de um novo sistema econômico mundial" (JAMESON, 2004, p. 23). No âmbito cultural, foi especificamente e a partir da década de 1960 que uma nova era exigia a quebra radical de um *habitus* psíquico, fortalecido por uma ruptura de gerações e concorrendo irregularmente e em diferentes velocidades, para produzir uma totalidade.

Partindo da formulação de Ernest Mandel que, em *O capitalismo tardio*, expõe os rumos do atual estágio do sistema capitalista, batizado de globalização pelo discurso oficial, Jameson entende que sucedendo os estágios de capitalismo de mercado e do capitalismo monopolista, o capitalismo multinacional marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria. Deste modo, com o advento da modernidade, o capitalismo atingiu lugares antes não imaginados como a natureza, dada a destruição de formas antigas de produção agrícola, e o inconsciente, constantemente bombardeado pela mídia e pela propaganda e também, pelo cinema e suas formas de reprodução.

O período pós-industrial, mencionado em um momento anterior concatena-se com o pós-modernismo, defendido por Jameson (2004), que ressalta

[6] Que nem é tão nova assim, mas que não deixa de nos surpreender nos seus desdobramentos.

> De fato, uma das características mais marcantes do pós-moderno é o modo pelo qual, nesse período, inúmeras análises de tendências, até agora de natureza bastante diferente – previsões econômicas, estudos de marketing, críticas de cultura, novas terapias, jeremiadas (geralmente oficiais) contra as drogas e a permissividade, críticas de mostras de arte ou de festivais de cinema nacional, cultos ou revivals religiosos - , se aglutinam todas para formar um novo gênero discursivo, a que podemos muito bem denominar "teoria do pós-modernismo", e isso, por si só, já é um fato digno de nota (JAMESON, 2004, p. 14).

A relevância dessa questão é reiterada por Bosi (2002, p. 65), na medida em que o autor indica que a maior parte das informações que os grupos humanos recebem nas sociedades capitalistas são obtidas através de imagens. Estas provem de sistemas midiáticos, principalmente aqueles voltados ao reforço do capital em sua atual face, originando o fenômeno da "sociedade do espetáculo", analisado por Guy Debord (2003) em seu estudo intitulado *A Sociedade do Espetáculo.* Eis a importância desse artefato, criado pelos seres humanos que, no atual momento, tem auxiliado em grande parte na (re)produção do atual modo de produção.

Assim, conforme aponta Jameson (2004) parte-se da constatação que ocorreu uma reestruturação no sistema capitalista, a qual atingiu diversas esferas da vida social. Nessas condições, a crítica da cultura adquire um grande valor cognitivo e um potencial de transformação gigantesco. Pelo fato de a cultura imagética e, por sua vez, o cinema, estarem tão presentes no cotidiano da sociedade e serem responsáveis, em grande parte, pela construção de diferentes entendimentos sobre o mundo, faz necessário o entendimento desse processo – o advento do cinema e das imagens através da fusão entre o econômico e o cultural - a partir do estudo de obras deste autor.

Intentando direcionar a reflexão para a leitura dos filmes como representações geográficas na contemporaneidade, compete-nos ressaltar que a Geografia desenvolveu formas de entendimento e um corpo conceitual que acabaram por forjar a constituição e apropriação de linguagens que permitem a

apreensão e análise dos fenômenos de um ponto de vista geográfico. Embora possuam limites no que tange à representação do real, como afirmam Benjamin, Deleuze e Einsenstein, os filmes podem funcionar como instrumentos de mediatização para a apreensão de conceitos-chave, de fundamental importância para o entendimento geográfico da realidade em nosso atual período.

Harvey (2003), também reconhece, ao pesquisar a "condição pós-moderna", a potencialidade de reflexões que utilizam o cinema como linguagem privilegiada na apreensão-representação do espaço-tempo atual, e também como elemento cultural, cuja compreensão específica de suas características é imprescindível na interpretação da mencionada tese.

Considerando a fusão de sons, os mais variados e imagens em movimento - o que Panofsky (2002), denominou por *princípio de co-expressibilidade* - , aliada às tecnologias empregadas na composição e na montagem das cenas, podemos deduzir que o conjunto de imagens em um filme têm o poder de (re)fazer o sentido das categorias imediatas de percepção-apreensão e compreensão dos espaços. Podemos acrescentar ainda que a representação fílmica, embora construída com base em olhares e recortes previamente estabelecidos, acaba por auxiliar na elaboração social de novas visões de mundo, permitindo, da mesma forma, a exploração de meios, até então, desconhecidos. Sobre esse aspecto, Caetano afirma

> A manifestação dos sentidos pode se efetivar por processos que envolvem tanto dispositivos da ordem do inteligível quanto da ordem do sensível. Pelas manobras do inteligível, nos são revelados temas, personagens, ações, que se projetam no tempo e no espaço, trazendo a sensação da temporalidade dos fatos, da espacialidade circunscrita a certos domínios e de sua inserção na memória. Pelo sensível, tais mecanismos ganham sobredeterminações de natureza afetiva: o discurso não nos diz algo apenas, mas nos leva a sentir seus efeitos, a compartilhar sensorialmente dos estados emotivos presentes no nível do enunciado, a acelerar o ritmo de nosso próprio corpo em consonância com o ritmo dos acontecimentos narrativos ou a distendê-lo em estado de êxtase ou serenidade quando assim se rola a trama discursiva (CAETANO, 2004, p. 11).

Esses procedimentos fazem parte, portanto, dos fenômenos que tocam o domínio da comunicação, na medida em que toda a interação mobiliza recursos simbólicos que requerem competências intelectivas e afetivas, gerando

sintonias ou dessintonias aparentemente inexplicáveis, porque se situam no âmbito mais das emoções do que da razão. (Ibidem, 11-12).

Para a educação geográfica atual, constituída também por uma dimensão pedagógica calcada nas experiências espaciais e visuais cotidianas, é de fundamental importância tomar as imagens tradicionalmente consideradas como geográficas, como os mapas, fotografias aéreas, imagens orbitais e aquelas menos comuns, como os desenhos, fotografias, pintura, cinema, televisão, como potencialmente fundadoras de outras geografias, pois o espaço não constitui uma realidade objetiva, mas, sim, "uma multiplicidade de estórias-até-agora" de acordo com Doreen Massey (2008).

Podemos dizer que as imagens são parte cada vez mais intensa da multiplicidade que compõe o espaço atual. Na esteira destes pensamentos, a presença das imagens é de grande importância no modo como pensamos e agimos na realidade, no espaço geográfico.

1.2 Educar os olhos: um ato de conhecer

A centralidade das imagens na edificação do conhecimento e na formação das subjetividades tem sido asseverada por inúmeros autores, na continuidade dos estudos que apontam a dimensão cultural como central para o entendimento das sociedades contemporâneas. No contexto atual as imagens têm participado dos mais distintos universos culturais. A importância adquirida pelas imagens sejam elas analógicas e/ou digitais, pode ser entendida como parte de uma produção industrial da cultura mais generalizada, autorizando-nos a dizer que há uma educação do olhar em curso, ou seja, a construção do olhar é mediada pelos objetos culturais. Isso coloca noção de realidade em outros patamares, questionando, sobretudo, os amparos na visualidade, a lógica da representação e a concepção de essência.

Como toda linguagem, incluindo o cinema, nosso caso de estudo deve, portanto, aprender-se. De fato, muitas vezes não tomamos ciência disso porque ele está presente em quase todos os lugares e desde a mais tenra infância ouvimos falar dele. Assim, o cinema parece ser uma linguagem imediatamente inteligível ao

caráter concreto da imagem, à sua imediata universalidade, que é, na grande maioria das vezes, a do mundo exterior. No entanto, muitas vezes a intenção do diretor de um filme não é a de nos *mostrar*, por exemplo, uma locomotiva que avança cada vez mais depressa, mas, por um jogo de relações no tempo e no espaço, implícita através da montagem, *significar* a velocidade, a aceleração e até a sua causa psicológica na consciência do condutor. A diferença é importante, é a que está na base do pensamento como linguagem: a passagem decisiva do concreto ao abstrato. O Nascimento de uma semântica e de uma sintaxe.

Um paradoxo que reside no cinema consiste, em muitas vezes, a não expressão total das ideias abstratas senão através e pela representação mais concreta da realidade. É também essa a sua maior força e correlativamente o seu perigo. Tudo o que se passa na tela é afetado por um coeficiente de realismo, tudo nos surge como um decalque do mundo exterior, tal como a existência dos objetos que se refletem em um espelho. O filme é simultaneamente representação e linguagem, mas "somente" como representação é imediata e universalmente reconhecido. Sobre a linguagem, acreditamos na exigência de uma cultura e aprendizagem. Muitas vezes filmes elementares não são compreendidos como almejam o seu realizador.

Mas o que concluir de tudo isso? Podemos inferir algumas proposições, dentre elas afastar a ilusão de que o cinema é uma linguagem universalmente inteligível. Como toda linguagem, o cinema exige, para ser entendido, uma espécie de familiaridade, mesmo que inconsciente, que vai deste a sintaxe até seus variados recursos estilísticos. Outra proposição é a de que o cinema é uma linguagem que se apresenta sob os aspectos do mundo sensível e que visa a confundir-se com ele. Daí o seu extraordinário poder de persuasão.

A cultura cinematográfica não é, portanto, somente necessária para um melhor discernimento, para um mais rico aproveitamento das obras de qualidade. Ela o é, também para a denúncia das ideias de que um filme pode introduzir em nossa consciência uma realidade falaciosa[7].

---

[7] Cabe aqui ressaltar os filmes de propaganda, mas não somente eles. A "etiqueta" desses filmes logo denuncia à nossa atenção. Filmes nem sempre sistemáticos e calculados correspondem a uma precisa palavra de ordem, mas expressão difusa de um modo de vida, de uma moral, de confirmação de valores de um regime ou de uma civilização. Quer aceite ou refute estas ideologias implícitas, uma educação voltada para o visual deve fazê-lo conscientemente.

Por esse motivo que Massimo Canevatti atribui às mercadorias visuais o predicado fantasmagórica. Conforme o autor,

> as formas contemporâneas assumidas pela fantasmagoria visual, diferenciam-se profundamente do poder estranhante das mercadorias tradicionais. Para captar os códigos das novas fantasmagorias, é necessário recomeçar pelo conceito de fetichismo e adaptá-lo aos novos níveis de mercantilização" (CANEVATTI, 2009, p. 25).

Dessa forma, os fetiches visuais que proliferam-se através de imagens são incorporados pelas novas mercadorias e nosso método de observação deve levar isso em conta. Como observadores, devemos colocar todo o nosso poder de cognição, levando em consideração as imagens, bem como o contexto em que elas foram produzidas. O autor assevera para o fato de que ler corretamente um filme, por exemplo, passa a ser uma tentativa de dissolver seus fetiches visuais, uma vez que o fetichismo visual atribui à mercadoria visual um status de sujeito, com biografia própria. E nesta visão, fetichismo visual se transforma em fetichismo metodológico.

> *Fazer-se* ver. Para desenvolver o ponto de vista da observação reflexiva, é preciso colocar-se nesta pró-posição. Uma posição sensível não tanto à semiótica, à estética, à comunicação quanto ao ato "passivo" de ver. *Fazer-se* ver: não no sentido de aparecer, mas nos variados sentidos de desenvolver qualidades sensitivas fundadas nas percepções do olhar, na sensibilidade do ver, transformar-se além do sujeito-em-visão, do mudar-se em ver, em coisa-que-vê. Tornar-se olhar, fazer-se olho, fazer-se (Ibidem, 26).

Essa ideia do fazer-se, que Canevatti infere, está relacionada a uma atividade reflexiva perante o objeto que se observa. É, pois no ato reflexivo, que podemos dar conta da mensagem que está sendo transmitida. O autor prossegue:

> No fazer-se, enfatiza-se uma atividade transformadora de tipo reflexivo que envolve o sujeito até sua mutação em coisa-que-vê; no ver, concentra-se o processo reflexivo na atividade polimórfica, sensível, emocionada do olhar interpretativo. Fazer-se significa colocar-se na posição - na ótica – que está totalmente dentro dos fluxos visuais e, ao mesmo tempo, totalmente fora. Fazer-se ver significa treinar a auto-observação enquanto se observa (ibidem, p. 27).

Nos tempos atuais, as imagens não mais aparecem apenas como partícipes da criatividade e eficiência das ações didáticas, mas também, sobretudo, tendo em si mesmas uma dimensão pedagógica, uma potência subjetivadora e de pensamento.

No caso de seu uso na Geografia esse potencial subjetivador deve ser utilizado a favor do próprio ato de educar, de reformular o olhar, de conhecer. Em um contexto de perda de referencialidades, as imagens de cinema, por exemplo, são capazes de reforçar o sentido de lugar, no entanto deve-se apreender de que lugar "falam" as imagens, bem como aprender a observar o seu próprio lugar no ato de realizar articulações com as imagens.

No entanto, o estudo das inter-relações entre o cinema e a política da representação social e cultural e do uso do cinema como um meio de compreender nosso lugar no mundo continua desafiador, mas, em grande medida, inexplorado na Geografia. Levando esse fato em consideração, corroboramos com Aitken e Zonn (2009), quando os autores afirmam que

> Uma das principais razoes para esse descaso é a tradicional ênfase que o geógrafo coloca nas condições materiais da vida social, sendo a representação, portanto, subsidiária da "realidade física". Esse descaso ocorreu apesar do fato de espaço e lugar , que há muito são temas inseridos na esfera de ação geográfica, estarem inextricavelmente integrados à dinâmica sociocultural e política, sendo assim, indispensáveis à comunicação cinemática. A maneira como são utilizados os espaços e como são retratados os lugares no cinema reflete normas culturais, costumes morais, estruturas sociais e ideológicas preponderantes. Concomitantemente o impacto de um filme sobre um publico pode moldar experiências sociais, culturais e ambientais. É evidente que uma corrente de pesquisa voltada para a produção e consumo de espaço e lugar no cinema merece um sério interesse geográfico (AITKEN & ZONN, 2009, p. 19).

Complementando o pensamento dos autores, através das imagens fílmicas podemos, de igual forma conhecer geografias distantes e até mesmo geografias pretéritas. Da mesma forma que o cinema é capaz de revelar geograficidades, o faz a partir de historicidades. E representar essas geografias é retratar algo de maneira clara para a própria mente, é mostrar para a sociedade uma série de estruturas sociais que ajudam os indivíduos a compreenderem ambientes que de outro modo poderia ser caótica a sua apreensão e localização em relação a esses ambientes. Reside aí, dentre inúmeros fatores a importância de se construir

uma educação visual a partir e para as imagens e de se investigar como as imagens nos educam, construindo à sua maneira o real.

Capítulo 2 - Teorias sobre geograficidade

> *O geógrafo que mede e calcula vem atrás: à sua frente, há um homem a quem se descobre a 'face da Terra'; há o navegante vigiando as novas terras, o explorador na mata, o pioneiro, o imigrante, ou simplesmente o homem tomado por um movimento insólito da Terra, tempestade, erupção, enchente. Há uma visão primitiva da Terra que o saber, em seguida, vem ajustar*[8].
>
> ERIC DARDEL

O que se propõe neste capítulo, em um primeiro momento tem como ponto de partida a reflexão sobre geografia. No entanto, nossa proposta difere do que poderia parecer uma análise sistemática da Geografia enquanto ciência, bem como a sua evolução. Alguns geógrafos brasileiros o fizeram bem. Notadamente Moraes em seu livro *Geografia: Pequena História Crítica* (2003) e Moreira em seu *O Pensamento Geográfico Brasileiro*, publicado em três volumes, nos anos de 2008, 2009 e 2010. No primeiro período desse parágrafo colocamos geografia com "*g*" minúsculo por que o que intentamos é realizar uma discussão acerca do que é essa geografia, mais precisamente uma geografia que antecede o saber científico.

Na primeira parte desse capítulo, o que se apresenta é um estudo sobre a noção de geograficidade, que começa a ganhar corpo, embora não sistematicamente, no início nos anos de 1950, a partir do livro intitulado *O Homem e a Terra: Natureza da Realidade Geográfica*[9], do professor Eric Dardel (1989-1957). Para tal empreendimento, torna-se necessária a contextualização da publicação do livro, bem como seu desdobramento e apreensão por parte da comunidade geográfica.

Pelo fato de ser um livro publicado em pleno auge do positivismo e da obsessão pela cientificidade na Ciência Geográfica, as teorias de Dardel (de cunho fenomenológico e existencialista) em *O Homem e a Terra*, não surtiram efeito esperado. Segundo Pinchemel (2011), os primeiros a redescobrirem *O Homem e a Terra* foram os geógrafos anglo-saxões e Dardel aparece em tais obras a partir de 1975. Ainda de acordo com Pinchemel,

---

[8] DARDEL, Eric. O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 7.

[9] *L'homme et la Terre.* Paris: PUF, 1952 (Coleção Nouvelle Encyclopédie Philosophique).

> A obra de Eric Dardel só será descoberta depois, quando a geografia atravessa seu período quantitativista e seu engajamento na ação adota outro olhar, aquele da fenomenologia, da percepção e da representação (PINCHEMEL, 2011, p. 158)

Tal fato explica a dificuldade encontrada em estudar Dardel a partir da produção geográfica brasileira. Dessa forma, vamos nos ater a alguns poucos autores brasileiros que se deram ao trabalho de iniciar a jornada ao entendimento do pensamento de Dardel, mais especificamente ao livro em questão. A saber, um texto introdutório ao pensamento de Dardel, publicado por Jean-Marc Besse (2011), que compõe o volume *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, traduzido para o português e publicado no ano de 2011. O texto intitula-se *Geografia e existência: a partir da obra de Eric Dardel.* Também publicado no volume da tradução brasileira, vamos nos ater a outros dois textos: *A Geografia Fenomenológica de Eric Dardel,* de Werter Holzer (2011) e a uma modesta biografia, de Philippie Pinchemel.

Objetivando realizar uma análise fenomenológica da relação seminal que liga o homem à Terra, Dardel envia seu livro para ser publicado na Coleção Nouvelle Encyclopédie Philosophique, na cidade de Paris. No entanto, como foi dito anteriormente, nos anos de 1950, na tentativa de se definir como ciência, a geografia, adotando a filosofia do positivismo e das ciências naturais, direciona-se no sentido de "matematizar" o espaço: era o ápice da geografia positivista e quantitativa. Instituiu-se, a partir do nascimento do espaço métrico e da geometrização do mundo[10] (ideia a que Dardel se opõe, já em suas primeiras páginas) um discurso e uma cultura de se pensar o espaço como uma relação de externalidade ao homem, estabelecendo, assim, uma ruptura entre o homem e a natureza, expurgando deste a capacidade de entendimento do mundo, ao preço do nascimento da alienação moderna. Dessa forma, uma obra com abordagem calcada na corrente fenomenológica[11], naquele contexto, acabou por ser "esquecida" ou até mesmo ignorada.

---

[10] Sobre o nascimento do espaço métrico, bem como a geometrização do mundo, ver o livro *A Reinvenção do Espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria.* (SANTOS, 2002).

[11] "É a fenomenologia que vai estudar, sob o pano comum da intuição, isto é, da manifestação em que todas as ordens da experiência podem-se traduzir, mesmo as mais variadas, esse fenômeno da existência humana que consiste em assumir o seu próprio ser sob forma existencial de compreensão;

Philippie Pinchemel (2011), na tentativa de contextualizar a importância do pensamento de Dardel, produz uma pequena biografia sobre o autor e nela destaca que “O aparecimento de O Homem e a Terra não suscitou qualquer reação na comunidade geográfica, isso é o mínimo que se pode dizer. Não houve qualquer resenha nos periódicos de geografia” (PINCHEMEL, 2011, p. 157).

Outro fato que se deve levar em consideração, é que os livros da Coleção Nouvelle Encyclopédie Philosophique tiveram uma circulação limitada e não foram reimpressos, tampouco reeditados. Somente em 1986 foi realizada uma reedição, traduzida para o italiano e que, notadamente, serviu como parte das estruturas de uma nova geografia cultural. (HOLZER, 2011). Uma interlocução com Dardel pode ser encontrada nos trabalhos iniciais de alguns geógrafos humanistas, como Buttimer, Relph, Yi-Fu Tuan e Guelke, esses três últimos, professores na Universidade de Toronto, no Canadá. Holzer enfatiza que

> O fato é que Dardel foi de algum modo uma referência que permitiu a adoção pela geografia norte-americana de um aporte fenomenológico, e que suas idéias permeiam as obras dos mentores da geografia humanista. (HOLZER, 2011, p. 144).

Ainda de acordo com Holzer, os interesses de Relph e Tuan na literatura produzida por Dardel residem no fato da afeição desse autor pela fenomenologia, representada por Heidegger e Jaspers, bem como o conceito de lugar, que será explicitado em um momento posterior de nossa análise.

Intentamos, com isso, estudar em Dardel as determinações geográficas da objetivação humana concernentes às realizações dos indivíduos e a exposição que iniciaremos aponta para uma perspectiva que diz respeito à relação entre homem situado e/ou localizado e espaço de existência. Trata-se de uma perspectiva ontológica.

Em um segundo momento, que faz referência à segunda parte desse capítulo, nossa intenção é salientar a importância da relação entre as imagens em movimento e as geografias produzidas pelos sujeitos. Acreditamos que as imagens obtidas através das câmeras são capazes de captar a geograficidade dos espaços

---

pois, existir para a consciência é aparecer. Como o aparecer é, nesse conceito, o absoluto, é o aparecer que é preciso descrever e interrogar”. (GILES, 1989, p. 298)

(geográficos ou fílmicos) e fazer uma analogia, em muitos casos, com ser-homem-no-mundo.

2.1 Geografia e o debate ontológico: Diálogos em torno da construção da noção de geograficidade

No seio Ciência Geográfica, as questões de base ontológica surgem no sentido de elucidar o discurso geográfico acerca de demandas como a observação da existência, do ser, do ser e do pensamento, responsável pela construção do entendimento, do ser dos entes e do ser do espaço, este último, tomado como a categoria fundamental para o entendimento da Geografia[12]. Tais demandas ou questões têm como pano de fundo a relação entre a sociedade e a natureza ou a relação entre o homem e o meio[13].

Entendemos que o conhecimento surge enquanto conhecimento de mundo, no momento em que o homem se vê no mundo, ocasião metafísica que lhe permitiu refletir sobre sua condição de existência nesse mundo que lhe dá sentido. Dessa forma, os estudos de cunho ontológico de Eric Dardel (re)surgem com o intuito de reforçar o entendimento do que é ser-no-mundo: pensamento para uma geografia voltada para os problemas da existência.

A partir disso, acreditamos ser extremamente profícuo expor o debate sobre a noção de geograficidade desse precursor, noção desenvolvida e apresentada em seu *O Homem e a Terra,* uma vez que colocando o geográfico

---

[12] Nossa reflexão não segue a tradição dos estudos ontológicos relacionados à categoria espacial. Ela se direciona ao entendimento das determinações geográficas da objetivação humana. Mafalda de Faria Blanc quando trata da formulação da questão ontológica expõe que "À descoberta fáctica do ser segue-se, neste caso, a interrogação ontológica, que instaura a assumpção do ser pelo pensar e, abrindo uma direccionalidade e um horizonte à inquirição, dá início à sua expressa dilucidação. Podemos distinguir os seguintes níveis da interrogação ontológica: O que é o ente enquanto ente? O que é o ser do ente? Porquê o ente e não o nada? O que significa ser? São planos de sucessivo aprofundamento ontológico". (BLANC, 2011, p 12)

[13] No entanto, conforme aponta Martins, sempre que se menciona o tema da ontologia na ciência geográfica, a questão sempre remete a "observar a existência, ou não, de uma ontologia do espaço, mais exatamente do espaço geográfico. Isso num primeiro momento. Em um estágio subseqüente, ocupa-se em definir propriamente os elementos ontológicos constituintes do espaço." Na tradição, os protagonistas principais deste debate foram e são Armando Corrêa da Silva, pioneiro nessa preocupação, e Milton Santos, este último deixando valiosa contribuição acerca do assunto na primeira parte de seu trabalho *A Natureza do Espaço*. É possível citar ainda Antônio Carlos Robert Moraes e Ruy Moreira.

como o fundamento do ser, instaura, em última análise, outra forma de se entender a ciência geográfica. O que pretendemos, sobretudo, é deslocar a noção de geograficidade formulada por Dardel para o campo da discussão possível e da interlocução com o pensamento de outros autores, para que a mesma perpasse a leitura que fica, em sua maior parte, no contexto dos estudos humanistas.

O Homem e a Terra: Natureza da Realidade Geográfica é dividido em duas partes, a primeira intitulada *O Espaço Geográfico* e a segunda intitulada *História da Geografia*. Daremos maior ênfase à primeira parte do livro, tendo em vista que é nela que o autor melhor desenvolve sua noção de geograficidade.

Para estudar a *geograficidade humana*, termo que utiliza, Dardel a associa à paisagem. O autor realiza essa leitura, uma vez que acredita na existência de uma relação intrínseca entre o homem e o meio, que ganha objetividade através da paisagem. Essa relação se mostra essencial quando observamos a partir do olhar para as diversas paisagens, a inscrição de elementos humanos entre as dimensões da existência e concretude. A noção de geograficidade foi formulada a partir da noção de historicidade que Dardel tomou de empréstimo de Heidegger.

Conforme nos aponta Jean-Marc Besse,

> "A noção de historicidade é a formulação filosófica (Dardel a recebeu de Heidegger, mas também de Jaspers, de Kierkegaard) da tomada de consciência pela época de que o destino do homem é que ele se realize historicamente. Essa compreensão histórica do mundo vai outorgar a presença ao *Existir*". (BESSE, 2011, p. 120)

Da noção de historicidade podemos apreender, em linhas gerais, que a mesma "implica na consciência que o ser humano tem de sua situação irremediavelmente temporal." (Ibidem, p. 120). Essa formulação, que tem suas raízes em Heidegger, como foi dito anteriormente, pode ser encontrada em *Ser e Tempo* (2006). Nesta obra, Heidegger se debruça na tarefa de pensar o ser[14],

[14] Heidegger aponta que a tradição filosófica dos gregos em diante sempre identificou o ser com a presença no mundo. Assim, segundo tal tradição, ser era estar presente no mundo e não ser era não estar presente no mundo. Segundo o filósofo, isso é um erro, porque, se se entende por presença a possibilidade de ocupar lugar no espaço e no tempo, toma-se como resposta geral sobre a questão do ser uma resposta que pode servir, quando muito, para o ser dos objetos materiais, para o ser, por exemplo, de mesas e cadeiras. Ora, tomar como referencial do que é o ser a descrição do ser de objetos materiais é generalizar para todos os outros entes ("entes" são as coisas que são, que existem) o tipo de ser característico de certos entes em particular. Não que se possa determinar o

passando pela análise do tempo autêntico. Segundo o filósofo, a pergunta sobre o *ser* não deve se basear no ser daquele ente que são as coisas, que consiste em simples *presença* no mundo, mas sim no ser daquele ente que é o homem, o único ente capaz de fazer-se a pergunta sobre o ser. *Ser e presença*: nestas indicações apenas alusivas, se revela uma primazia do *presentear*, que se relaciona com a ideia de *presente* (no sentido de tempo), segundo os próprios termos desenvolvidos por Heidegger, que é codeterminante em todas as caracterizações do ser e que nos leva a afirmação de que todas as maneiras de pensar que destacam a importância do ser histórico que é o homem, tanto a verdade como os valores, são relativos ao tempo[15]. O homem é constitutivamente um ser histórico e só pode conhecer a realidade desde a perspectiva concreta de seu tempo. Heidegger nos trás uma passagem que elucida o sentido de presença:

> Mas até agora deixamos de mostrar, de maneira mais clara, o que significa presente no sentido de presença. Através desta, o ser é uniformemente determinado como pré-s-entar e presenti-ficar, isto é, desvelamento. Que coisa pensamos quando dizemos pré-s-entar? (Pre-s)-entar significa demorar. Mas com demasiada facilidade nos tranquilizamos, concebendo demorar como puro e simples e guiados pela representação costumeira de tempo, como um lapso de tempo de um agora para um agora seguinte. Quanto, porém, se fala em pre-s-entar, exige-se que percebamos, no demorar enquanto aproximar-se pelo durar, o permanecer e o durar permanecendo. Presentar se aproxima de nós; presente quer dizer: demorar-se ao nosso encontro, ao encontro de nós, os homens. (HEIDEGGER, 1999, p. 259).

No entando, para Heidegger, o ser do homem não consiste em uma simples presença no mundo, e sim num *Ser-aí* (Dasein), que denota um *ser-no-*

---

que é o ser sem levar em conta os entes dos quais se fala em especial, ou seja, sem levar em conta se se fala do ser das mesas, de ideias, de relações, de pessoas, de abstrações etc. Heidegger acreditava que a resposta da questão do ser só pode ser obtida mediante o exame do ser dos entes, e, portanto, é preciso, sim, começar por algum ente ou tipo de ente em especial. Mas não via razão para começar pelos objetos materiais como os entes que acima de tudo deveriam ser examinados. Heidegger acreditava que, na tentativa de responder à questão do ser, se deveria examinar em primeiro lugar aquele ente que é o único que se pergunta sobre o ser, ou seja, o homem.

[15] Além de ser o tempo determinante da consciência histórica do homem, a localização vai determinar a consciência geográfica. Essa noção será melhor desenvolvida no segundo capítulo dessa dissertação.

mundo. *Ser-aí* é o homem na medida em que existe na existência cotidiana, do dia-a-dia, junto com os outros homens e em seus afazeres e aspirações. Para investigar o *ser-aí* enquanto possui sempre uma compreensão de *ser,* impõe-se uma analítica existencial, que tem como tarefa explorar a conexão das estruturas existenciais que definem a existência do *ser-aí*. A primeira condição dessa projeção é um conjunto de circunstâncias que fazem com que um homem em particular planeje certas coisas, e não outras, e seja capaz de alcançar certas projeções, e não outras. Essa possibilidade, direcionalidade e limitação que o mundo em volta do homem exerce sobre suas projeções, se dão porque ele é um ser-no-mundo. Para Heidegger, não há que falar em homem em abstrato, fora de uma situação mundana específica. Ser homem é estar em uma situação mundana em particular (nisso consiste sua "*mundanidade*"), situação a partir da qual certas projeções são possíveis (mundanidade como condição), mas a partir da qual também certas projeções se tornam impossíveis (mundanidade como limite).

Corroborando tal entendimento, podemos inferir que toda atividade realizada socialmente pelos homens, como forma de atender suas necessidades, produzindo sua própria existência implicam na produção de idéias e orientam as ações dos homens. Todavia, "essa autorrealização, que é a existência na atualidade, tem lugar após uma *situação*, ela se manifesta através de uma *espacialização*". (BESSE, 2011, p. 120).

Estar, que nos remete à ideia de localização e espacialização, é a condição do ser. Para os existencialistas, dentre eles, Sartre, o existir (estar) para a consciência é o aparecer (estar). E é esse aparecer que é preciso descrever e interrogar, pois o aparecer é dotado de significados e faz com que a realidade humana não seja uma soma de fatos (GILES, 1989, p. 298). Em outras palavras, é preciso interrogar o sentido da localização. O fato de existir implica em estar localizado, espacializado, e localização, além de remeter a outros princípios, como distribuição e escala, está diretamente ligada às relações estabelecidas entre os sujeitos e o meio onde se localizam. Da pergunta fundamental "onde estou?" emerge a consciência da localização, de relação com os demais entes do entorno ou a consciência geográfica. O homem passa a se ver no mundo enquanto *movimento* e *construção*, em outras palavras, um ser que, através de processos de desenvolvimento cria a possibilidade de debater a sua condição de existência no mundo.

Em suma, queremos salientar a existência de relações entre as noções de historicidade e geograficidade para entendermos a realidade humana. Ambas se relacionam a partir da unicidade do terrestre (estar) e do histórico (presentear).

> O deslocamento insensível da geleira e mesmo a imobilidade do lago temporalizam o mundo. 'A água', disse Claudel, 'é o olhar da Terra, seu aparato para observar o tempo'. Há, na paisagem, uma fisionomia, um olhar, uma escuta, como uma expectativa ou uma lembrança. Toda espacialização geográfica, porque é concreta e atualiza o próprio homem em sua existência e porque nela o homem se supera e se evade, comporta também uma temporalização, uma história, um acontecimento. (DARDEL, 2011, p. 33)

Logo no início da primeira parte de seu livro, Dardel já utiliza a noção de geograficidade:

> Amor ao solo natal ou em busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma *geograficidade (géographicité)* do homem como modo de sua existência e de seu destino. (DARDEL, 2011, p. 1)

A priori, o que podemos apreender dessa passagem inicial de sua teoria, é a antecipação dos termos do debate. O conceito Geograficidade, analisada a partir da passagem acima descrita, grosso modo, seriam as formas de existência do homem em sua relação seminal, orgânica e concreta com a Terra, ou a natureza, ou o meio.

Com isso, Dardel segue o propósito constitucional da geografia clássica: parte do princípio de que são essas relações entre o homem e a Terra que "definem uma 'geograficidade' primordial que tem repercussões sobre o modo como devemos considerar a geografia científica" (BESSE, 2011, p. 112). Tais relações são apreendidas pelo autor como registros do terrestre no humano e do homem sobre a Terra. Em muitas passagens de seu livro, o espaço geográfico aparece essencialmente qualificado por situações concretas que afetam o homem e isso é o que prova a *espacialização cotidiana que o espacializa*, utilizando seus próprios termos. Observe:

> Povo das florestas, os hindus suprimiram toda a distância entre o ser interior e a natureza por que o homem vive em comunhão com a vida universal que se manifesta no clima, na vegetação e nos animais. Alem desse caso extremo, uma experiência corriqueira nos incita, sem qualquer intenção literária, mas naturalmente, a declarar 'grandioso' ou 'selvagem', 'acolhedor' ou 'hostil' tal aspecto da Terra que nos atinge. *Tierra Dramática, Tierra Apacible!* (DARDEL, 2011, p. 9)

Essas expressões parecem ter saltado do corpo para o espaço: nada mais é do que o homem atribuindo à Terra características ou adjetivos que são próprios da personalidade humana. "A geografia pode assim exprimir, inscrita no solo e na paisagem, a própria concepção do homem, sua maneira de se encontrar, de se ordenar como ser individual ou coletivo" (Ibidem, p. 31). Essa passagem prova que uma paisagem não é, em sua essência, feita somente para se apreciar. Ela é a prova concreta da inserção do homem no mundo, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social, a expressão de sua totalidade. Ela fala de um mundo onde o homem realiza sua existência, uma vez que a essencialidade do homem é se objetivar, "se por em objetos".

> Uma vez que a consciência é a própria realidade humana, que se assume por si mesma e se dirige conscientemente para o mundo numa atitude significativa, em cada atitude humana encontraremos o todo da realidade humana. Aliás, se o ser há-de alcançar-se no seio da intencionalidade fenomenológica como numa intuição, será sob a condição de que não haja mais diferença irredutível entre ser e aparecer. Pois o ser de um existente é precisamente aquilo que aparece. (GILES, 1989, p. 298).

A partir de Giles, entendemos que a inserção da consciência no mundo parece algo fundamental. Uma consciência voltada para o entendimento da concretude da existência, bem como do entendimento de que o homem não é apenas como ele se concebe, "mas como ele quer que seja, como ele se concebe

depois da existência, como ele se deseja após esse impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz" (Ibidem, p. 301).

Podemos estabelecer relações entre o conceito de geograficidade elaborado por Dardel com o entendimento do mesmo conceito explanado por Ruy Moreira a seguir:

> É um conceito de existencialidade, que contrapõe-se ao conceito de contextualidade. Tirado numa analogia do conceito de historicidade utilizada pelos historiadores, que é usualmente mais corrente na literatura geográfica contemporânea, a geograficidade extrapola o sentido puro do contexto, centrando seu conteúdo no sentido da existência ou do contexto (espacial) da existência. (MOREIRA, 2004 a, p. 34)

O autor continua,

> O ponto ôntico-ontológico da tradução do metabolismo homem-meio no metabolismo homem-espaço [...] A geograficidade é o modo de expressão dessa essência metabólica – a hominização do homem pelo homem através do trabalho – em formas espaciais concretas de existência, algo que difere nos diferentes recortes do território da superfície terrestre. É o ser em sua totalidade geográfica concreta. [...] A geograficidade é, assim, o ser-estar espacial do ente – pode ser o homem, um objeto natural ou o próprio espaço (quando este é posto diante da indagação: o espaço, o que é, qual a sua natureza) – seja qual for o caráter de sua qualidade. (Ibidem, p. 33-35).

Em outras palavras, o que impulsiona a relação homem-meio, dentre outros fatores é a necessidade de subsistência do homem, que vai resolvê-la pela transformação da natureza nos meios em que precisa. No percurso dessa transformação, o homem cria seu espaço e assim a sua própria sociedade. O trabalho é essa atividade de transformação da natureza em meios de subsistência e de produção de novos meios sempre repetidamente. E a paisagem humanizada é o resultado geográfico desse processo.

Entendemos isso como parte do pensamento de Ruy Moreira no que tange à geograficidade: uma reflexão acerca do significado do espaço como ser-estar-espacial-do-homem-no-mundo, da mundanidade como sentido da própria ação geográfica do homem em sociedade na história. Valendo dizer, a dimensão ontológica. (Ibidem, 2004 a).

Tanto Moreira quanto Dardel associam a realidade concreta e a geograficidade com a paisagem. Todavia, o poder do impacto da imagem poética da paisagem conduzirá Dardel a uma posição quase romântica, como pode ser visto na passagem abaixo:

> A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a terra, ou, se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta a carne e o sangue. (DARDEL, 2011, p. 31)

Para Dardel, toda a geografia está na análise da paisagem, que é compreendida como o que está entorno do homem, como ambiente terrestre:

> Solo e vegetação, céu de inverno, a feição local e familiar da Terra com suas distancias e direções, são todos elementos geográficos que se congregam na paisagem. [...] Muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos. A mesma paisagem da Ânglia Oriental vai se compor diversamente, com a vinda da bela estação, em torno da presença do homem. (Ibidem, p. 30)

Segundo Besse (2011), para Dardel é através da paisagem que o homem toma consciência do fato de que habita a Terra, pois ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra. Compreender uma paisagem é ser-na-paisagem.

> Dardel reencontra, adaptando-a ao contexto de uma hermenêutica da existência, a grande intuição dos filósofos da natureza diante da paisagem, de Goethe, de Humboldt, aquela que conduziu Carus a ver na pintura da paisagem uma imagem da vida na Terra (*Erdlebenbild*). A paisagem se apresenta como uma totalidade expressiva, ela é atravessada por um 'espírito' que se concentra nela e a constitui como lugar de eleição, em uma consonância mágica com a espera humana. (BESSE, 2011, p. 119).

Moreira conduz seu pensamento no sentido do entendimento da paisagem como mundo dos significados-significantes exposto como fenomenologia do arranjo das localizações. Para o autor, a paisagem também seria "a inesgotável semiologia de uma sociedade historicamente determinada". Em suas palavras:

> Memória materializada como corpo geográfico, daí visível, da história humana, a paisagem é uma fala do mundo com o homem por meio da linguagem simbólica, própria a todo inconsciente coletivo. (MOREIRA, 1997, p. 50)

Contudo, outra noção de geograficidade dialoga com as ideias de Dardel. Trata-se do geógrafo Élvio Rodrigues Martins, que o utilizou em sua tese de doutoramento intitulada *Da geografia à ciência geográfica e o discurso lógico*, defendida no ano de 1996, e que vem trabalhando com essas ideias em um recente artigo intitulado *Geografia e ontologia: o fundamento geográfico do ser*, publicado no ano de 2007.

Para elaborar e explanar o conceito, Martins parte de questões extremamente pertinentes e que permeiam o debate. Primeiramente: que objeto é esse que possui geograficidade? O que é esta geografia que está presente no objeto? Que importância essa geografia tem?

Para o autor,

> Esse 'objeto' que possui geograficidade emerge da co-existência e da alteridade do homem em relação ao meio, da sociedade ante a natureza. E a geograficidade é dada num duplo sentido. [...] O que

> temos é que mediante o ato de descrever dá-se a apropriação do sujeito sobre o objeto. Em íntima e constante relação de se fundar-fundando, se determinar-determinando, a apropriação estabelecida na 'descrição' representa *simultaneamente* um trânsito de mão dupla da passagem da objetividade à subjetividade. Da senso-percepção imediata até a primeira sistematização fornecida pela descrição, fundam-se os aspectos 'topo-lógicos' e 'crono-lógicos' que serão ordenadores do pensamento, e por sua vez orientadores da ação do sujeito sobre a realidade. Funda-se fundando e cria-se criando. O duplo sentido. (MARTINS, 2007, p. 39)

Podemos, a partir dessa passagem extraída do texto de Martins, estabelecer alguns pontos em comum com a visão que Dardel tem da geografia para, em um segundo momento, prosseguir com a explanação do conceito de geograficidade elaborado por Martins.

Ambos os autores, na tentativa de esboçar uma face para a geografia, adotam certa posição, da qual se apreende que a inquietude geográfica <u>precede e sustenta</u> a ciência objetiva.

Pode-se observar a interlocução entre esses autores a partir do trecho extraído da citação acima proferida por Martins: "*a apropriação estabelecida na 'descrição' representa simultaneamente um trânsito de mão dupla da passagem da objetividade à subjetividade. Da senso-percepção imediata até a primeira sistematização fornecida pela descrição, fundam-se os aspectos 'topo-lógicos' e 'crono-lógicos' que serão ordenadores do pensamento, e por sua vez orientadores da ação do sujeito sobre a realidade.(*MARTINS, 2007, p. 39*).*

Na sequência, Eric Dardel: *Mas antes do geógrafo e de sua preocupação com uma ciência exata, a história mostra uma geografia em ato, uma vontade intrépida de correr o mundo, de franquear os mares, de explorar os continentes. Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva.[...] É dessa primeira surpresa do homem frente à Terra e à intenção inicial da reflexão geográfica sobre essa 'descoberta' que se trata aqui, questionando a geografia na perspectiva do próprio geógrafo ou, mais simplesmente, do homem interessado no mundo circundante* (DARDEL, 2011, p. 1-2).

Na fronteira entre o mundo material, onde se insere a atividade humana, e o mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito, nós reencontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo (Ibidem, p. 5).

Esses autores trazem uma reflexão de suma importância, e única em seu gênero sobre os fundamentos da geografia, por que permitem desenvolver uma discussão sobre o ser geográfico do ser humano. O fundamento geográfico é uma das bases constituintes do ser humano e da sociedade. Ou seja, a centralidade dessas reflexões é a ontologia humana e da sociedade, e a geografia enquanto elemento constituinte da mesma. Para desenvolver este raciocínio resgatam o debate da tradição da geografia: Kant, La Blache, Derruau, Max Sorre e Pierre George, estes três últimos, no caso de Martins.

Ambas as reflexões contrapõem a redução da geografia como uma mera disciplina científica. A nosso ver, a proposta desses autores não é estritamente epistemológica, ela se embasa, sobretudo, em cima de uma interpretação global da geografia que intenta estabelecer os fundamentos e o sentido do ponto de vista da existência humana. Daí vem a pergunta extraída do livro de Dardel: O que se revela ao homem quando ele se coloca frente a Terra?

Concomitantemente a essa assertiva, Dardel assenta o seu discurso acerca da importância da reflexão geográfica[16] sobre essa descoberta que é o mundo, "[...] dessa primeira surpresa do homem frente à Terra". Observe a passagem:

> A geografia é, segundo a etimologia, a "descrição" da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os signos desse texto. O conhecimento geográfico tem por objetivo esclarecer esses signos, isso que a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu

[16] Pode-se estabelecer um paralelo entre o termo *reflexão geográfica*, empregado por Dardel e o termo *consciência geográfica* que vem sendo empregado por MARTINS (2008). Ambos os termos leva-nos a pensar na relação homem e meio, mais precisamente no reconhecimento de que a consciência dessa relação parece cada vez mais essencial.

> destino. Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença. (DARDEL, 2011, p.2)

Sobre essa última questão *o que se revela ao homem quando ele se coloca frente à Terra?*, de acordo com Martins, seria a percepção da localização e da distribuição das coisas apreendidas por processos cognitivos. Em sua constituição mais básica, é isso que o sentido do geográfico evoca.

Retornando ao conceito de geograficidade desenvolvido por Martins, acreditamos que o mesmo em suas argumentações, coloca a geograficidade enquanto relação das coisas entre si. Todo objeto supõe uma localização, neste sentido é e está no espaço, só é como ente porque está em algum lugar, elemento fundamental na constituição de sua ontologia. Um objeto só possui ontologia na medida em que seu ser está ligado à sua localização e aos outros entes ao seu redor. Este encaminhamento de Martins também está presente em Ruy Moreira, no entanto, de maneira mais instintiva.

Conforme Martins,

> A primeira coisa a ser dita é que há uma objeção quanto a estabelecer a geograficidade como expressão espacial. O que aqui foi afirmado considerar-se-á constituída por mais que o espaço, e sim um complexo constituído das categorias de tempo, espaço, movimento, e relação, isso ante a unidade processual presente entre homem-meio, constituída pela relação objetivo/subjetivo. (MARTINS, 2007, p. 41)

Embora, em princípio, a proposta fora trabalhar com o conceito/noção de geograficidade elaborada por Dardel, consideramos importante fazer uma interlocução com esses dois autores, uma vez que se trata de encontrar pontos em comum entre os mesmos para o melhor entendimento do que viria/vem a ser geograficidade. Como observado nas passagens anteriores, encontram-se algumas diferenças, que não serão encaradas propriamente como discórdia, mas como diferenças que suscitam dúvidas, e nesse sentido deixam em continuidade o debate.

Em suma, apreendemos através da leitura desses autores, que a geografia viria então a ilustrar, de maneira decisiva, o fato de que certo numero de elementos da existência humana não pode ser objetivado pela ciência, e, consequentemente, exige um outro tipo de abordagem, uma vez que “A geografia não considera a natureza, mas a relação dos homens com a natureza, relação existencial que é ao mesmo tempo teórica, pratica, afetiva, simbólica, e que delimita justamente o que é um mundo”. (BESSE, 2011, p. 114).

A modernidade científica suprimiu a épisteme e a liberdade de expressão dos saberes totais, traduzindo-os em uma forma excludente e autoritária de conhecimento: o conhecimento científico. Esta forma universal e universalizante do saber dominaram a tradição polissêmica de produção do conhecimento, reduzindo o quadro de diversidade típico dos sistemas interpretativos filosóficos para uma forma de conhecimento incapaz de abarcar a complexidade da realidade. A explicação cientifica como objetivo final da trajetória metodológica distancia-se, em função do próprio método, do ser humano. O mundo da ciência parece ter deixado de ser o mundo das pessoas. Eric Dardel caminha, a nosso ver, em um sentido oposto.

Na tentativa de reconstruir uma linguagem “esquecida” em nossos clássicos geógrafos, do tempo onde era admitido um descarrego de ideias livres da camisa de força da ciência, Dardel se empenhou em permear sua obra com relatos literários sobre lugares e elementos da Terra e com isso, se remete a um espaço talhado de adjetivos: o espaço geográfico.

Besse salienta que a análise dardeliana recorda que a palavra ‘espaço’ se abre a uma diversidade de significados, que comprometem cada uma das posições teóricas específicas sobre a identidade da disciplina (BESSE, 2011, p. 113). Não se trata de julgar a análise espacial de Dardel. Entendemos que não existe concepção errada de espaço, uma vez que espaço está relacionado a concepções relativas aos níveis de compreensão que se tem ou se queira ter do mundo[17].

---

[17] Pensamos aqui em um conceito mais amplo, digamos alternativo (parafraseando Doreen Massey, 2008) de se conceber o espaço. Acreditamos, tomando como embasamento as reflexões de Massey, que o mesmo não deve ser pensando somente como superfície e sim, dentro de outro conjunto de idéias, como heterogeneidade, relacionalidade, coetaneidade, caráter vívido, onde seja liberada uma paisagem política mais desafiadora.

O espaço para Dardel é palpável, material, substancial. É o mundo da existência e também um mundo carregado de subjetividade “um mundo que agrupa certamente as dimensões do conhecimento, mas também e, sobretudo, aquelas da ação e da afetividade.” (BESSE, 2011, p. 114).

Na esteira do pensamento de Heidegger, Dardel apresenta o espaço a partir da mundanidade. O espaço geográfico é incompreensível se não o alocarmos em uma reflexão sobre o ser-no-mundo do homem, uma vez que o espaço está dentro do mundo. O mundo é efetivamente uma totalidade, um horizonte global relativo ao projeto do *Dasein* (realidade humana – expressão traduzida por Dardel), onde os seres e objetos tem lugar por que são dotados de significado.

E qual seria este modo de lidar do ser no mundo cotidiano, junto ao qual o ser dos entes vem ao encontro? Segundo Heidegger, este modo fundamental seria a ocupação. Isto é, estamos sempre lançados numa ocupação, através da qual lidamos com o mundo. Uma evidência de tal fato, é que a nossa compreensão acerca do mundo se baseia muito mais numa lida com ele do que numa teorização do mesmo. Mas o que nos levou a afirmar que é junto a esta ocupação (que é o modo fundamental de projeção do ser-no-mundo) que o ser do entes vem ao encontro? Segundo Heidegger, a própria compreensão do ser dos entes que acontece na ocupação é possibilitada pelo fato de ser junto a ela que o ser dos entes se determinam enquanto tais.

Na primeira parte de seu livro, Dardel “aloca” a realidade geográfica em suas diversas formas de existência, a saber: o espaço geográfico, o espaço geométrico, o espaço material, o espaço telúrico, o espaço aquático, o espaço aéreo e o espaço construído. Para o autor o espaço geométrico diferencia-se do espaço geográfico, sendo o primeiro homogêneo, uniforme, neutro, abstrato e vazio de conteúdo e o segundo composto de espaços diferenciados, com cores, modelagens e densidades que, também tecidos pela mão do homem, conferem uma singularidade de aspectos a cada lugar. “O espaço geográfico é único; ele tem *nome próprio:* Paris, Champagne, Saara, Mediterrâneo”. “Ele é sólido, liquido ou aéreo, largo ou estreito: ele limita e resiste” (DARDEL, 2011, p. 2)

O espaço material é o espaço das coisas que existem, como o próprio nome indica. “Ele é a falésia, a escarpa da montanha; ele é a areia da duna ou a grama da savana, o céu morno e enfumaçado das grandes cidades industriais, a grande ondulação oceânica” (Ibidem, p. 8). Espaço da existência, a realidade só é

geográfica para o homem por que esta o serve de alguma maneira. Cabe aqui ressaltar que, apesar de ser junto à ocupação que o ser dos entes vem ao encontro, esta dinâmica (de tornar presente, determinar, o ser de um ente pela ocupação) não é determinada pela presença. Ou melhor, não é por uma vontade consciente (reflexiva) que se determina o ser das coisas na ocupação, ou mesmo a própria ocupação. Pelo contrário, é pelo próprio ato do uso (ou da necessidade de uso que se impõe desde o mundo no qual nos vemos lançados) que o ser das coisas vem ao encontro. Com isso, o autor deixa claro o valor de uso do espaço-como-existência-para-o-homem, da realidade geográfica como utensílio. Notem as adjetivações:

> Habitável, cultivável, navegável, essas aptidões não esgotam o sentido 'para o homem', que exprime simples e genericamente o ponto de vista do homem. Uma cadeia de montanhas ou um deserto podem ser considerados como fronteiras alem de qualquer consideração propriamente utilitarista. (Ibidem, p.8-9).

No entanto, salienta que não devemos cair no erro de que a espacialização geográfica só é possível em virtude de um comportamento ativo. O homem sofre influências do ambiente geográfico. Ele é atingido pelo clima, meio vegetal ou pelas inconstâncias da superfície terrestre. "Ele é montanhês na montanha, nômade na estepe" (Ibidem, p.9).

Segundo Besse, o espaço ou a superfície material para Dardel é qualificada no âmbito da preocupação humana em colocar as coisas sempre ao alcance.

> Ela é caracterizada pelos valores do afastamento e da aproximação, e por aqueles que estão ligados à direção. O espaço em que isso ocorre é o espaço do sentimento e da ação, espaço vivido como distância das coisas e descrito a partir do esforço em se colocar as coisas ao alcance, em que os nomes dos lugares soam de modo afetivo e moral. (BESSE, 2011, p. 116).

Tratando-se da apropriação pelo homem de um ponto da superfície terrestre, a distancia é experimentada não como uma quantidade, mas como uma qualidade expressa em termos de longe ou perto.

> O afastamento de um lugar, de uma vila da montanha, é sentido como uma caminhada penosa ou fácil: ela está há três horas de caminhada. O afastamento não depende da distancia efetiva; tal localidade situada há três quilômetros é, de fato, mais afastada, num pendente elevado na montanha, que outra situada a cinco quilômetros, mas no vale. [...] O afastamento real, o que é geograficamente válido, depende dos obstáculos a serem vencidos, do grau de facilidade que um homem coloca um lugar ao seu alcance. (DARDEL, 2011, p. 10).

O espaço telúrico é relativo ao solo. A ele, Dardel atribui os valores de profundidade, solidez e ao mesmo tempo de plasticidade. Para o autor, a dimensão material desse espaço se revela nesses níveis. É no espaço telúrico que encontramos a 'intimidade material' da crosta terrestre, uma espécie de fundação da realidade geográfica com a qual o homem também tem íntimo contato. Segundo Emmanuel de Martonne,

> Os longos declives de xistos relvados, as cristas de quartzitos arruinados, as solidas bases graníticas, as maciças muralhas calcárias e as vertentes dolomíticas calcinadas o convertem (o alpinista) facilmente em geólogo. (MARTONNE apud DARDEL, 2011, p. 15).

Nota-se nessa passagem a existência de uma experiência concreta, apaixonada, até mesmo ingênua, pelos materiais e pela estrutura da Terra, antes mesmo de pensarmos em uma ciência objetiva para decifrá-la. Podemos reconhecer, nas palavras de Dardel "uma espécie de causalidade esboçada em que o que está abaixo do interior, torna-se causa da superfície".

> Montanhas e falésias fazem aparecer a ossatura rochosa da Terra. Uma consciência e uma resistência do espaço telúrico. 'O granito é a substancia fundamental', escreveu Hegel em sua *Filosofia da Natureza*. A rocha resiste à tempestade e à erosão continental; ela é

> inquebrável, inalterável, como a base mesma do mundo. (DARDEL, 2011, p. 16)

Aparentemente, temos o telúrico como o essencial de toda a geografia e que foi, com frequência, ao longo da história, aliado do homem na afirmação de sua liberdade. No entanto aparece, da mesma forma, como um não-significado da Terra para o homem por apresentar-se como um mistério da natureza.

No espaço aquático se desenvolvem os valores da vida e dos movimentos do tempo, uma vez que o espaço líquido é um espaço móvel. Para Dardel, esse espaço tem personalidade. “Lá onde não existe água, o espaço tem algo de incompleto, de anormal: o deserto, a superfície árida dos platôs calcários, sugerem naturalmente a ideia de morte”. (Ibidem, p. 19).

A civilização moderna multiplicou as facilidades e as tentações dessa relação concreta com o espaço líquido. Os escritos de Dardel relatam que as cartas demográficas mostravam, em sua época, a concentração de habitantes ao longo dos vales e das costas. Na Provença, na Bretanha, na Noruega ou em Paris. Por sua mobilidade, as águas exercem sobre o homem uma atração, um encantamento. Ele é o único ser para o qual pode ter um significado. “Sem a presença do homem, o mar não passa de um eterno monólogo” (Ibidem, p. 22). O mar não para de expressar que suas formas não são verdadeiras. Muito claramente essa natureza fluida recusa todas as nossas ideias, nos ensina Dardel. A “lição de filosofia que nos dá o mar lembra a nossa razão impaciente que os aspectos geográficos dão-se como ilusórios e que nos falta aceitá-los tal como são, ou seja, flexibilizar o nosso entendimento” (Ibidem, p. 23).

> O conteúdo ontológico do elemento líquido aparece exemplarmente nos *ritmos* (ondas marés, água corrente), que ‘fazem aparecer o tempo como matéria da existência’. (BESSE, 2011, p. 117).

A luz nos chega através do espaço aéreo, nos diz Dardel. “O espaço geográfico é atmosfera: elemento sutil e difuso em que se banham todos os aspectos da Terra” (DARDEL, 2011, p. 23).

> Porém é o espaço aéreo a atmosfera que envolve a existência fornecendo sua dimensão afetiva mais apropriada. Luz, obscuridade, cores, odores, sonoridades, temperaturas determinam um espaço 'estético' – da sensualidade, diria Dardel – em que as ressonâncias expressivas são imediatamente carregadas de símbolos. (Ibidem, p. 117).

Eis o espaço construído: onde o homem se encontra, se revela em suas obras, espaço produto de sua história.

"Os campos, as plantações, os terraços das montanhas chinesas ou os deltas quadriculados pelos arrozais, representam diversos modos de construção do espaço que exaltam a realidade geográfica". (Ibidem, p. 27). No entanto, a forma mais importante do espaço construído está ligada ao hábitat do homem. Tratam-se de espaços diferenciados para o homem. Diferenciados no sentido de qualidade e de significado.

> A vila encontra seu sentido no trabalho nos campos, quem impõe ao homem seu ritmo lento e seguro. A pequena cidade compreende-se como um centro de relações para um grupo de vilas, centro de comercio local e de feiras. A grande cidade é uma intervenção do homem sobre a Terra, um desenvolvimento circundando um ponto, um porto, um cruzamento, uma exploração mineral ou manufatureira. Ela supõe trocas a grandes distâncias, recursos locais ou facilidade de acesso (Ibidem, p. 27).

Sobre a questão do habitat, Armando Correa da Silva (1998) confere que o mesmo deve ser tomado como ponto de partida para a análise das relações entre os homens e o que ele chama de meio geográfico[18]. Trata-se para o autor de pensar o habitat como uma subtotalidade inserida na totalidade do espaço e de colocar a questão dos movimentos do ser e da consciência espacial nesse lugar-habitat ao qual o homem dá sentido.

---

[18] O meio geográfico pode ser definido a partir da união entre o meio natural e o meio cultural e "modifica-se no decorrer do tempo à medida se desenvolvem a história natural e a história humana". (SILVA, 1988, p. 10).

> “Deve-se tomar o habitat como ponto de partida. A necessidade do habitat, que é um fenômeno de polarização, define para os grupos humanos a escolha do sítio. Este é o lugar que abriga efetivamente um grupo humano numa dada unidade geográfica rural, urbana ou industrial. A escolha do sítio ocorre de três maneiras: através do povoamento – ou do repovoamento – que corresponde à ocupação de um espaço vazio ou que se considera “vazio” – da colonização, ou da recolonização – que corresponde à ocupação de um espaço vazio ou que se considera “vazio”, de modo planejado – e da implantação de uma nova unidade cultural num espaço vazio considerado “vazio”, depois de ocorrido um processo de povoamento ou de colonização” (SILVA, 1988, p. 11).

Mas, em que tal análise nos ajudou a perceber o fenômeno “mundo” que se descobre como mundanidade em Dardel? A resposta, como nos aponta Heidegger, estaria no fato de que a mundanidade enquanto tal, não seria outra coisa senão este próprio vir ao encontro dos entes que se dão no mundo circundante. Ou seja, o mundo não seria nada além das possibilidades de ser dos entes que vêm ao encontro junto à presença cotidiana e, portanto, as possibilidades de ser da própria presença cotidiana. Assim, a presença no seu momento fundamental, ser-no-mundo, não seria nada além de o homem se relacionando com as coisas (instrumentos), com os outros (as demais presenças) e consigo mesmo. Afirma-se isso tendo em vista que, ao ocupar-se, que é o principal e primeiro modo da presença se projetar, ela o faz em relação a estes três “momentos” (coisas, outros, e a si mesmo). Vemos então, que Dardel caminha no sentido da superação da tradição metafísica ao propor um conceito de espaço, que aqui relacionamos ao conceito de mundo de Heidegger, como fenômeno dinâmico, que se atualiza nas relações instauradas junto à presença. Ou melhor, ao abandonar a concepção de mundo como substância (*res extensas* = objeto) que se contrapõe ao homem (sujeito); evidenciando o mundo na sua relação de co-pertencimento com a presença, Dardel dispensa a necessidade de um suporte metafísico que regulamente tal relação.

Levando isso em consideração, coloca-se a questão sobre a ontologia do espaço. Acreditamos que não cabe uma ontologia do espaço, uma vez que o

mesmo é um atributo dos seres (KANT, 1980) e não o próprio ser. Tal questionamento contribui, sobremaneira, com uma tentativa no sentido de ruptura com esse tipo de pensamento. A partir disso, nos posicionamos no sentido de romper com a métrica e o enquadramento, sendo tal posicionamento de suma importância para o entendimento dessa categoria.

2.2 Geografias fílmicas como representações de mundos

Até há pouco tempo, as paisagens arranjavam-se em localizações fixas. Mesmo quando esses espaços intercambiavam-se, seus significados mantinham-se distintos. Entretanto, nos dias atuais a fluidez instantânea da paisagem aproximou tanto as diferenças que em suas geografias não há, aparentemente, distinção entre espacialidades topológicas, vividas, percebidas produzidas ou simbólicas (se é que algum dia houve). As paisagens se saturam e cambiam-se com uma rapidez tão grande que o tempo e o espaço tendem a reduzir-se ao instante. Nessa rotação a paisagem se metamorfoseia com tal frequência que sua fluidez de movimentos dá a impressão de estarmos diante de uma tela de cinema. Onde antigamente tudo era permanência, hoje tudo é movimento. E o problema segue sendo o desencontro entre a unidade social-natural.

Com isso, estamos atentando para uma ressensibilização do olhar para que o mesmo, em sua sensibilidade, enxergue o homem em sua relação mundana. Mas para tal empreendimento, a leitura do homem-no-mundo e da produção e transformação de suas paisagens, pede o domínio de uma linguagem de movimento que as técnicas de sensoriamento talvez não forneçam. Acreditamos que a linguagem cinematográfica esteja capacitada para isso.

Ao apresentar certo (re)conhecimento das ordenações locacionais dos fenômenos, a linguagem cinematográfica permite o desvendamento dos elementos essenciais que influenciam na construção das paisagens. Afinal, ciência geográfica e linguagem cinematográfica lidam, cada qual com as suas especificidades, com um quadro de noções em comum: localização, distribuição, distância, escala, densidade, espaço, relações sócio-espaciais, entre outras. No entanto, ler um filme geograficamente é mais do que procurar elementos comumente trabalhados por

geógrafos. É tentar compreendê-lo como dotado de geografias. É perceber a sua geograficidade e tentar entender seus significados.

As imagens cinematográficas, como quaisquer outras possuem uma espacialidade planejada e os elementos perceptíveis da obra, arquitetados pelo diretor e pela equipe de produção dos filmes, devem atingir os significados pretendidos, uma vez que existem motivos para que a organização espacial dos elementos perceptíveis nas obras tenham sido construídas de tal forma e não de outras. Jacques Aumont (2009) afirma que as imagens são fonte de processos, afetos e significações e, por isso, são passíveis de personificação. Dentre seus valores estão o valor representativo e sua relação com a realidade sensível. Eis a importância da relação entre as imagens em movimento e as geografias produzidas pelos sujeitos: as imagens obtidas através das câmeras são capazes de captar a geograficidade, através das mais variadas técnicas utilizadas pelo cinema, dos espaços em consonância com o ser-homem-no-mundo[19].

No entanto, devemos salientar que os espectadores tem um hábito ingênuo de associar a imagem com o real. Embora as imagens cinematográficas "falem" da realidade, é preciso então começar por relativizar essa concepção absolutista da analogia[20] (utilizando os termos de Aumont), mas sem por isso renunciar por completo à própria noção de analogia, uma vez que, com certa moderação, é possível e cabível que tais semelhanças sejam pensadas.

A analogia é uma construção, operada por graus e utilizável convencionalmente. Sobre essa questão, Aumont (2009) alega que a mesma "tem uma realidade empírica, que lhe está sem dúvida na origem. A analogia constata-se perceptivamente, e é dessa constatação que nasceu o desejo de produzi-la". Da mesma forma, alega que "foi produzida artificialmente, no curso da história, por diferentes meios, que permitiram alcançar uma semelhança mais ou menos perfeita"

---

[19] Compartilhamos da mesma noção de geograficidade apresentada por Martins na primeira parte desse capítulo. A mesma, não custa ressaltar, é entendida enquanto relação das coisas entre si à medida que seu ser está ligado à sua localização e aos outros entes ao seu redor. Intentamos realizar análises de como a geograficidade dos filmes escolhidos é construída relacionando-a com aspectos da experiência geográfica do/no mundo.

[20] "Ainda hoje, na linguagem corrente, uma imagem realista costuma ser uma imagem que representa analogicamente a realidade aproximando-se de um ideal relativo da analogia (ideal bem encarnado pela fotografia). Logo, é importante começar por separar estritamente o realismo da analogia. A imagem realista não é forçosamente aquela que produz uma ilusão de realidade. [...] Ela nem sequer é necessariamente a imagem mais analógica possível, e define-se mais como *a imagem que fornece o máximo de informação sobre a realidade*. Ou seja, se a analogia se refere ao visual, às aparências, à realidade visível, o realismo refere-se à informação veiculada pela imagem, logo, à compreensão, à intelecção". (AUMONT, 2009, p.151).

e, por fim, “foi sempre produzida para ser utilizada em finalidades da ordem do simbólico”, em outras palavras, a analogia está relacionada à linguagem. (AUMONT, 2009, p. 147). Estamos com isso deixando claro que nosso debate trata, sobretudo, das representações da realidade apreendidas por uma câmera, e não a realidade propriamente dita.

Considerando que as práticas cinematográficas, historicamente foram dando forma a nossas categorias cognitivas e, consequentemente, a nossas percepções espaciais, cabe-nos a partir de então tentar racionalizar as formas como os produtores de imagens as pensam relacionando-as aos diferentes espaços que querem representar[21]. O que salientamos até então é que existem geografias que são (re)apresentadas através das obras fílmicas. Mas como estas geografias são construídas? Para entendermos os limites no que tange à representação e ao olhar cinematográficos, vamos nos ater, mais uma vez a Aumont.

Para o autor, a representação do espaço em imagens planas, a saber, o cinema, a fotografia e a pintura, só consegue reproduzir certos traços da visão do espaço pautando-se na *profundidade* e na *perspectiva.*

> A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço tridimensional num espaço bidimensional (uma superfície plana) segundo certas regras, e de forma a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado; idealmente, uma projeção perspectiva deve permitir a reconstrução mental dos volumes projetados e sua disposição no espaço. (AUMONT, 2009, p. 155).

Em sua origem, a imagem perspectiva produz uma convergência das linhas em um plano. As linhas que representam as retas perpendiculares no plano da imagem convergem em um ponto, que é o ponto de fuga principal, também conhecido como ponto de vista. Em síntese, na perspectiva o centro corresponde,

[21] Por trás da representação fílmica dos espaços, tem-se um conjunto de técnicas que são utilizadas para a construção das imagens. Nosso propósito aqui não é o de nos ater com profundidade teórica à questão das técnicas utilizadas pela linguagem cinematográfica. E sim, ilustrar, de maneira simples os elementos básicos que constituem as mesmas. Acreditamos que, em uma análise fílmica detalhada, o emprego de tais teorias seja pertinente.

automaticamente, à posição do observador humano. Logo, a perspectiva assinala uma escolha simbólica.

Da mesma forma, o *campo* demonstra simbolicamente a prerrogativa ao olhar e à sua atividade. Esta noção está ligada à impressão de realidade produzida pela imagem cinematográfica, que leva a crer na realidade do campo como espaço profundo "e também a crer que esse espaço, como o espaço visível real, não se detém nas bordas do quadro, antes se prolongando indefinidamente para além delas, na forma de um *fora-de-campo*" (Ibidem, p. 161). O campo é o resultado do *enquadramento* e dos *movimentos de câmera.*

Sobre a profundidade de campo, Martin, salienta em sua passagem:

> A profundidade de campo é de extrema importância, pois implica uma concepção de direção e até mesmo uma concepção de cinema. [...] A composição em profundidade de campo é construída em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente o interesse particular desse tipo de direção advém, sobretudo, do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral, acrescentando a sua acuidade de análise e sua capacidade de impacto psicilógico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana. Se houvesse necessidade de justificar o prestígio da profundidade de campo, bastaria dizer que ela corresponde à vocação dinâmica e exploradora do olhar humano, que fixa e esquadrilha numa direção precisa (MARTIN, 2003, p. 166)

O enquadramento refere-se a onde e como posicionar a câmera durante as gravações, em outras palavras, o enquadramento são os limites geométricos da imagem. Determinar o enquadramento significa pensar sobre qual área vai aparecer na cena e qual o ponto de vista mais indicado para que a ação seja registrada. Todavia, esses limites não devem ser encarados apenas como geométricos, pois se tratam da escolha do que vai ser revelado e do que vai ser ocultado em tela. Em outras palavras, são as escolhas sobre a maneira de atribuir significados sobre o lugar filmado e o lugar que o próprio filme é. Desta forma, são também, limites geográficos. Assim como um geógrafo, o cineasta deve fazer um recorte espacial e definir a área que será considerada em sua obra.

O enquadramento pode, também, reforçar sentimentos e intenções da cena. Por exemplo: a câmera em posição elevada (voltada para baixo) pode ser usada para enfatizar a inferioridade de um personagem enquanto que a câmera baixa (voltada para cima) pode mostrar o contrário.

O *plano* cinematográfico diz respeito à proporção que os personagens (objetos ou pessoas) são enquadrados ou aos limites da imagem. Trata-se de uma imagem capturada por uma câmera de cinema ou vídeo, que enquadre algo, de forma previamente definida (o modo como os planos são construídos dependem muito do posicionamento da câmera em relação aos objetos filmados), sendo a unidade espacial e temporal do filme. A linguagem dos planos desempenhou um importante papel no sentido de desenvolver uma narrativa visual compreensível a todos.

Estabelecidos os limites e com qual escala será filmada um plano, utiliza-se a câmera para captar o que se almeja. A câmera é capaz de captar os objetos de várias maneiras, localizando-se em vários lugares, estando fixa ou em movimento, formando com tais objetos diferentes angulações. Esta questão geométrica é também geográfica na medida em que a localização da câmera cria diferentes espacialidades com diferentes significados. Esta escolha, referente ao posicionamento da câmera é que constrói a geograficidade dos objetos filmados, pois considera as *localizações* na tela, que nos permitem compreender as significações que não viriam, por exemplo, através dos diálogos.

Estamos aqui afirmando que o desenvolvimento da trama de um filme deve ser entendido, também, em sua *dimensão tópica*. Onde? Eis a pergunta central do discurso geográfico. Daí deriva a nossa preocupação com relação à análise fílmica que propomos: entender os aspectos relacionados às ordenações locacionais dos fenômenos que são expostos por meio dos filmes.

Outra possibilidade de criação de discursos via 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 extremamente rico do cinema, onde a observação dos objetos (o lugar da câmera) é móvel, e não somente os objetos observados. Os movimentos da câmera auxiliam na construção de geografias fílmicas, uma vez que constroem as localizações (o que é possível perceber a cada momento), estabelecem relações espaciais entre os sujeitos filmados, possibilitam ter acesso ao lugar mais amplo, no qual, em parte dele, a trama ocorrerá, como quando uma trajetória é feita na abertura de um filme, para introduzir o espectador no universo da trama.

Por fim, temos na *montagem,* uma técnica que entendemos como a continuidade espacial. Como fazer com que o espectador entenda a geograficidade do que é mostrado? Como saber onde um objeto se encontra em relação aos outros? Como ligar espacialmente duas ações?

Sergei Eisenstein, cineasta, filmólogo e pensador do cinema, criou uma nova técnica de montagem, chamada montagem dialética ou intelectual. Sua compreensão da montagem e a abordagem do material fílmico foram gerados através de um estudo da poesia haicai.

> No próprio ‘alfabeto’ da língua japonesa, Eisenstein viu as bases da dinâmica do cinema. Que é um ideograma, pergunta, senão a colisão de duas idéias, ou atrações? O desenho de um pássaro e uma boca significa ‘cantar’, enquanto o desenho de uma criança e uma boca significa ‘gritar’. Aqui, a mudança em uma atração (do pássaro para a criança) produz, não uma variação no mesmo conceito, mas um significado completamente novo. No cinema, os sentidos percebem as atrações, mas o significado cinemático só é gerado quando a mente supera a compreensão para prestar atenção à colisão dessas atrações. A poesia haicai, feita de ideogramas, funciona de modo semelhante. Registra uma curta série de percepções sensoriais, forçando a mente a criar seu senso de unidade e produzindo um impacto psicológico preciso. Eisenstein dá o seguinte entre vários exemplos: *Um corvo solitário sobre um galho desfolhado numa noite outonal.* Cada frase desse poema pode ser considerada uma atração, e a combinação das frases é a montagem. A colisão de atrações de verso para verso produz o efeito psicológico unificado que é a marca do haicai e da montagem (ANDREW, 2002, p. 52-53). (grifo nosso).

Para Eisesntein, o cinema só é criado quando os planos independentes recebem um princípio de animação. São enumerados os tipos de conflito entre as atrações disponíveis ao cineasta, a saber, “o conflito de direção gráfica, de escala, de volumes, de massas, de profundidades, de escuridões e claridades, de distâncias focais e assim por diante” (ANDREW, 2002, p. 53). Em um posterior ensaio, enumera os tipos gerais de efeitos que tais colisões podem gerar.

> Nossos sentidos apreendem a atração de cada plano e nossos desejos interiores compartilham essas atrações através da semelhança ou do contraste, criando uma unidade superior e uma interação de planos específicos (no nível da extensão, do ritmo, do tom, do sobretom ou da metáfora) que produz significado. A montagem é, para Eisenstein, o poder criativo do cinema, o meio através do qual as 'células' isoladas se tornam um conjunto cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros. (ANDREW, 2002, p. 53).

Temos, portanto, a sequência de um filme como o resultado da ligação entre diferentes planos ou cenas. Sabemos que cada cena possui sua espacialidade e sua temporalidade. Os planos são sequencialmente articulados, levando em consideração sua espacialidade e temporalidade, que serão ligadas com a espacialidade e temporalidade anterior e posterior, dando forma espaço-temporal ao filme. Assim, podemos concluir que o sentido da montagem se dá na relação entre suas partes – os planos.

A função dos elementos básicos que compõem a linguagem cinematográfica[22] (profundidade, perspectiva, campo, enquadramento, cenário, movimentos de câmera, plano e montagem) seria, exatamente, a de tornar presente à consciência os espaços e movimentos do real que se quer (re)apresentar, estabelecendo, com isso uma relação entre a consciência e a realidade.

A partir dessa criação que é a obra cinematográfica, que revela pelas imagens os movimentos dos espaços e seus significados, podemos perceber as geograficidades ou as geografias que estão presentes no mundo através do meio fílmico. Estes significados das ordenações espaciais, captados por meio das câmeras e da produção das imagens, de elementos que representam o estar-no-mundo é o que chamamos de *geografias fílmicas*. Quando nos referimos a essas geografias (tirando a adjacência fílmica), estamos reproduzindo a ideia de que a geografia antecede qualquer forma de conhecimento, por tratar-se, antes de mais

[22] No sítio eletrônico <http://www.fafich.ufmg.br/labor/cursocinema - acesso em 13 de maio de 2012> pode-se encontrar vídeos com amostras mais detalhadas do funcionamento de cada uma dessas técnicas mencionadas. Da mesma forma, nos livros intitulados *A imagem*, de Jacques Aumont (2009) e *Os cinco Cs da cinematografia*, de Joseph V. Mascelli (1965).

nada, de uma experiência concreta da qual todos fazemos parte. Antes de ser ou institucionalizar-se como uma ciência, a geografia é um dado da realidade. Ela pode ser apreendida através das relações existenciais que os sujeitos estabelecem com o meio.

Quando acrescentamos a essas *geografias* o termo *fílmicas,* estamos nos referindo a uma ou mais geografias como sendo fruto de uma construção cinematográfica, não excluindo o fato de que as mesmas podem ter uma aguda analogia com a realidade. No entanto, estas geografias vão além de apenas lugares ou paisagens “mostradas”, pois inclui as formas como tais foram articuladas com o uso do fazer cinematográfico, configurando, assim, a geografia fílmica.

Baseando-se na construção do que para nós vem a ser a geografia, conceito que foi amplamente discutido em momentos anteriores, intentamos a partir desta, averiguar as geograficidades existentes nas obras fílmicas, ou seja, investigar de que maneiras determinados filmes discutem e revelam aspectos da experiência espacial dos sujeitos, que são, portanto, elementos fundamentais para o entendimento das geograficidades dos lugares. Com isso, muitos elementos pertencentes às formas como o diretor e a equipe responsável pela criação das imagens percebem a própria geograficidade vivenciada podem ser representados pela geograficidade de uma obra cinematográfica.

Assim, de maneira geral, podemos afirmar que a produção fílmica constitui-se em um meio de expressão capaz de transmitir ideias, valores e emoções que o meio evoca a partir de um sistema de signos e símbolos. Dessa forma, torna-se necessária a busca de elementos capazes de conduzir a debates contundentes em torno das diferentes propostas de análise do geográfico e a relação destas com as linguagens.

O cinema é um profícuo exemplo de representação criado no interior da espacialidade contemporânea e auxilia, sobremaneira, a criar e alterar espacialidades no mundo onde vivemos, sendo capaz de alterar até mesmo as leituras que possuímos do mundo objetivo e interferindo nas formas como o criamos e transformamos. Tal fato ganha maior volume pela sua presença maciça na cultura do século XX e deste início de século XXI, assunto discutido em capítulo anterior.

Assim, a linguagem cinematográfica é aqui entendida não como simples ilustração ou imagem em movimento, entendemo-la como parte constituinte do conjunto de significados passíveis de serem atribuídos a uma mesma realidade

espacial, tornando-se, assim, um dos elementos que auxiliam no infinito processo de (re)significação dos espaços, objetivo precípuo da Geografia nos mais diferentes níveis formativos.

Capítulo 3 - Consciência Geográfica: A construção de um conceito

A redação deste capítulo foi elaborada com o objetivo central de estabelecer um discurso que tenha como reflexão a relação existente entre as noções de geograficidade, trabalhadas no primeiro capítulo dessa dissertação, e consciência para, a partir destes, refletir sobre outra noção denominada *consciência geográfica.*

O desenvolvimento desse capítulo ganha extrema relevância, pois se trata de um dos temas centrais de nosso pensamento. Somado a esse fato, reuniremos algumas reflexões de autores acerca da noção de consciência com o intuito de apresentar um leque de construções teóricas acerca de uma temática pouco estudada no âmbito da Geografia.

Para entendermos os processos que levam à tomada de consciência, bem como para apreendermos o seu desenvolvimento que vai desde a consciência da práxis existente até a consciência ligada ao trabalho espiritual[23], nos apoiaremos nas reflexões de Marx e Engels dispostas em *A Ideologia Alemã* (2007). Entendemos que a produção dos lugares pelos sujeitos está intimamente relacionada à tomada de consciência desses sujeitos que o produzem e carregadas de intencionalidade, que precede o ato dessa realização. Essas reflexões iniciais estarão dispostas na primeira parte desse capítulo, intitulado *A formação da consciência, e a produção da vida material em Marx e Engels.*

Sobre a noção de consciência geográfica, verificou-se a existência dessa noção e de noções parecidas em alguns geógrafos. Trata-se da segunda parte desse capítulo, intitulada *Da produção dos lugares à consciência geográfica: considerações acerca dos ensaios de Eric Dardel, Élvio Rodrigues Martins e David Harvey*. Élvio Rodrigues Martins ainda está trabalhando em seu desenvolvimento, logo sua reflexão mais sistemática é de caráter inédito, no entanto, pode-se encontrar uma pequena sistematização em um artigo intitulado *Pensamento geográfico é geografia em pensamento*, publicado no livro Geografia e Mídia impressa (2009). Eric Dardel utiliza o termo *reflexão geográfica e consciência geográfica* em seu livro *O homem e a Terra* (2011) e, por fim, David Harvey também utiliza termos parecidos, como *consciência espacial* e *imaginação geográfica,* explicitados em *A Justiça Social e a cidade* (1980). Sendo assim, analisaremos o

[23] Esse termo será explicitado e discutido no decorrer desse capítulo. Trata-se de uma noção desenvolvida por Marx, e que foi retirada do Livro *A Ideologia Amemã* (2007).

teor de tais noções nas quatro obras, pretendendo responder, no último capítulo da dissertação, sobre as questões que nos propomos: Alguns filmes, se trabalhados com tal finalidade, seriam capazes de auxiliar a construção de uma consciência geográfica nos indivíduos que a eles tem acesso? Qual é o nível de consciência geográfica que esses filmes são capazes de gerar?

3.1 A formação da consciência e a produção da vida material em Marx e Engels

A noção de consciência, embora tenha sido, até hoje, sistematicamente pouco trabalhada pelo conjunto dos geógrafos brasileiros em suas produções científicas, aparece implicitamente presente em diversos textos e autores que se debruçam sobre as relações entre a ciência geográfica, sua epistemologia e ensino. Entretanto, trata-se de uma questão já um tanto discutida e desenvolvida entre psicólogos, neurocientistas, antropólogos e na própria filosofia.

A fundamentação na qual se apoia o estudo que realizamos não poderia limitar-se simplesmente a uma leitura panorâmica dos estudos sobre a consciência, sob a pena de ver-se balizada, na credibilidade de sua postura e da consistência teórica. Assim sendo, a análise aqui proposta busca apoio na convergência com análises mais ou menos sistemáticas e detalhadas, de alguns teóricos e intelectuais acadêmicos mais experientes que, sopesadas juntamente com as noções de produção/configuração dos lugares auxiliarão na tessitura das ideias que objetivamos construir.

Portanto, mais do que tecer observações próprias a respeito do entrelaçamento das noções de consciência, intencionalidade e produção dos lugares, busca-se apropriar observações consistentes realizadas nos debates teóricos a respeito da própria Epistemologia da Geografia e articulando-as, entretanto, tendo como fio condutor a problematização da Consciência Geográfica, noção a qual ainda se encontra em desenvolvimento no pensamento geográfico.

Dessa maneira, buscando fundamentos e inspiração na destreza que tal problemática adquire entre alguns geógrafos, visa-se neste subitem a articulação

das noções destacadas acima cuja sólida sistematização ainda está a ser formulada no interior da ciência geográfica.

Na elaboração desta articulação, a reflexão filosófica de Marx e Engels (2007), como será visto, tece importantes contribuições e intercessões teóricas e epistemológicas. O que se pretende delinear sobre a questão da consciência, para, posteriormente, tratarmos da noção consciência geográfica é, na verdade, uma problematização para além da sua mera consideração, no seio do discurso geográfico. Esta reflexão, desenvolvida a partir do interior de discussões que contêm forte raiz filosófica, suscita considerações acerca do trabalho, da alienação, da velha dualidade entre sujeito e objeto, da intermediação com as linguagens e, sobretudo, da relação homem e meio.

Tratando-se de questões deveras complexas e sucedidas por densas e prolongadas discussões no âmbito da academia, sendo assim, muito aquém de uma revisão prolongada a respeito de tais discussões teóricas e conceituais, busca-se tão somente a apropriação e problematização de algumas formulações tecidas nesses debates, de interesse específico para esta pesquisa.

Sobre o termo consciência, de acordo com JAPIASSÚ e MARCONDES (2006), a mesma seria "A percepção imediata, mais ou menos clara, pelo sujeito, daquilo que se passa nele ou mesmo fora dele[24]". Ainda de acordo com os autores, "A *tomada de consciência* é o ato pelo qual a consciência intelectual do sujeito se apodera de um dado da experiência ou de seu próprio conteúdo".

Um dos principais fundamentos conceituais sobre a consciência[25] está presente nos escritos de Marx e Engels. O conceito de consciência será problematizado, primeiramente, a partir das reflexões contidas em A Ideologia Alemã (2007). De modo geral, os autores partem da compreensão de que o primeiro pressuposto da vida humana é a existência de seres humanos vivos, isso é a base para sabermos que os homens se diferenciam dos animais pela sua maneira de produzir, pensar, agir, etc. Porque os homens produzem indiretamente a sua vida material e são determinados por essa maneira: o modo como produzem e o que produzem. "E de tal modo é essa atividade, esse contínuo trabalhar e criar sensíveis,

---

[24] A explanação do termo consciência supera o que nos cabe ressaltar para esse trabalho. A significação mais completa desse termo, bem como em todos os méritos em que ele se encaixa, pode ser encontrada em Dicionário Básico de Filosofia/Hilton Japiassú, Danilo Marcondes. – 4.ed.atual. – Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

[25] A que cabe destacar para essa dissertação. Como salientado no início do capítulo, não objetivamos abarcar a totalidade de discussões acerca dessa temática.

essa produção, a base de todo o mundo sensível, tal como ele existe agora [...]" (MARX e ENGELS, 2007, p.31).

Outro ponto ressaltado a partir do primeiro pressuposto é a existência humana em toda a história, no entanto, todo homem tem de estar em condições de viver para "*fazer história*". Contudo, para viver, é preciso antes de tudo comer, beber, ter moradia, vestir-se, dentre outros fatores. Para isso é preciso que haja a produção da vida material, para suprir as próprias necessidades, e isto é um fator histórico.

> O primeiro ato histórico é, pois, a produção dos meios para a satisfação dessas necessidades, a produção da própria vida material, e este é, sem dúvida, um ato histórico, uma condição fundamental de toda a história, que ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos. (Ibidem, p.33).

A partir do primeiro pressuposto, adiantado pelos autores, que é a existência humana, tem se o primeiro ato histórico: A confecção dos meios para a satisfação das necessidades básicas dos homens e, posteriormente, a produção de novas necessidades, como é salientada abaixo.

> O segundo ponto é que a satisfação dessa primeira necessidade, a ação de satisfazê-la e o instrumento de satisfação já adquirido conduzem a novas necessidades - e a produção das novas necessidades constitui o primeiro ato histórico. (Ibidem, p.33)

Dando sequência, após o primeiro pressuposto e o primeiro ato histórico, enfatiza-se o ato da procriação pelos homens e a formação da família, que é tratada por Marx e Engels como uma relação secundária no estágio de desenvolvimento humano.

> A terceira condição que já de início intervém no desenvolvimento histórico é que os homens, que renovam diariamente a sua própria vida, começam a criar outros homens, a procriar - a relação entre homem e mulher, entre pais e filhos, a *família*. Essa família, que no início constitui a única relação social, torna-se mais tarde, quando as

> necessidades aumentadas criam novas relações sociais e o crescimento da população gera novas necessidades, uma relação secundária (salvo na Alemanha) e deve, portanto, ser tratada e desenvolvida segundo os dados empíricos existentes, e não segundo o 'conceito de família', como se costuma fazer na Alemanha. (Ibidem, p.33-34)

Em radical oposição ao idealismo filosófico alemão[26], Marx e Engels defendem a pesquisa da história material dos homens, suas relações entre si e suas relações com o meio natural, para, então, desvendar as formas de ideologias, pois é da vida material que surgem as ilusões ou verdades do espírito. As relações a serem investigadas são o intercâmbio entre as pessoas, o que manifesta uma diferença radical com as concepções organicistas da sociedade. Propõem o estudo das relações empíricas entre os indivíduos, entre os países, classes, regiões, entre outros, em unidade com a interpretação conceitual destas relações empíricas. O fundamental, nestas investigações, é o processo de desenvolvimento da sociedade.

Em outras palavras, essas relações devem ser entendidas como momentos de relação do homem no mundo real, da produção da vida (fazendo uso do termo dos autores) e dos lugares em um processo duplo, de relações naturais e sociais, que passam a constituir forças cooperativas entre vários indivíduos, que vem a ser em si própria, uma força produtiva.

> Mostra-se, portanto, desde o princípio, uma conexão materialista dos homens entre si, conexão que depende das necessidades e do modo de produção e que é tão antiga quanto os próprios homens – uma conexão que assume sempre novas formas e que apresenta, assim, uma 'história', sem que precise existir qualquer absurdo político ou religioso que também mantenha os homens unidos. (Ibidem, p.34)

Após observar esses aspectos históricos das relações humanas, Marx e Engels, partem para o exame da consciência humana. Logo de início, os autores

---

[26] O idealismo filosófico alemão, segundo os autores, reduz o mundo à sua representação intelectual (idealismo objetivo) nos sistemas ideológicos como a religião, o Direito, a ciência. Reduz toda a evolução histórica a estes ideais, que são considerados pelos idealistas não apenas como independentes dos fatores e agentes da realidade social, mas como efetivos criadores desta última.

afirmam que esta não é uma consciência pura, uma vez que o espírito, que se exterioriza como consciência, é influenciado, a todo o momento, pelos fenômenos materiais.

> O “espírito” sofre, desde o início, a maldição de estar “contaminado” pela matéria, que, aqui, se manifesta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, sob a forma de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens. (Ibidem, p. 34 - 35)

Sendo assim, as formas de representação coletivas devem ser estudadas a partir da sua base na vida cotidiana, nas relações sociais, cuja totalidade constitui a sociedade. E mesmo essas representações coletivas surgem, primeiro, como linguagem, e não como “Espírito”. A linguagem é chamada, pelos autores, de “consciência prática”. É a linguagem que esclarece, molda e identifica um campo de um saber e de outro no espectro do pensamento e distingue internamente as diferenças políticas e ideológicas no plano da realidade, através do princípio de que todo saber opera e se distingue pelo repertório de categorias e conceitos, advindos da relação homem e meio, que forma a riqueza específica de linguagem de onde parte.

> É tal domínio de linguagem o foco por onde a distinção se faz entre um saber e outro que compartilhe do mesmo conjunto de temas e corpo de problemas. E por onde diferem os modos próprios dos olhares. (MOREIRA, 2012, p.22)

Na sequencia, os autores desenvolvem a ideia de que a consciência é consciência do meio sensível mais imediato, uma consciência da natureza que,

> Inicialmente, se apresenta aos homens como um poder totalmente estranho, onipotente e inabalável, com o qual os homens se relacionam de um modo puramente animal e diante do qual se

> deixam impressionar como o gado; é desse modo, uma consciência puramente animal da natureza. (MARX e ENGELS, 2007, p. 35)

Na esteira do entendimento acerca da construção da categoria consciência, Marx e Engels elaboram uma linha de pensamento na qual abordam que a consciência é um produto social e a base que reforça esse entendimento é a existência dos homens. Conforme os autores,

> A consciência da necessidade de firmar relações com os indivíduos que o cercam constitui o começo da consciência de que o homem definitivamente vive em sociedade. Esse começo é algo tão animal quanto a própria vida social nessa fase; é uma mera consciência gregária, e o homem se diferencia do carneiro, aqui, somente pelo fato de que, no homem, sua consciência toma o lugar do instinto ou de que seu instinto é um instinto consciente. Essa consciência de carneiro ou consciência tribal obtém seu desenvolvimento e aperfeiçoamento ulteriores por meio da produtividade aumentada, do incremento das necessidades e do aumento da população, que é a base dos dois primeiros. (Ibidem, p. 35)

Vale a pena enfatizar, como já salientaram os autores que, para além da existência, o desenvolvimento da consciência se deve ao aumento das necessidades humanas, determinadas pelo aumento da população e, consequentemente, pelo aumento da produtividade. É através dessas precisões que a produção dos lugares ganha maior força e a divisão do trabalho se estabelece[27].

> Com isso, desenvolve-se a divisão do trabalho, que originalmente nada mais era do que a divisão do trabalho no ato sexual e, em seguida, divisão do trabalho que, em consequência de disposições

[27] A divisão do trabalho, ainda que de modo espontâneo, já diversificava várias atividades. Assim como o intercâmbio também não era tão avançado nas cidades, o capital era natural, que consistia em habitação, ferramentas e uma clientela natural e hereditária, em razão do comércio estar ainda em estado embrionário e da quase ausência de circulação, o fato que não possibilitava a sua realização. Ao contrário do capital moderno, esse não era um capital avaliável em dinheiro, sendo indiferente se foste investido nisto ou naquilo; era um capital diretamente vinculado ao trabalho determinado pelo seu possuidor e inseparável desse trabalho.

> naturais (por exemplo, a força corporal), necessidades, casualidades etc, desenvolve-se por si própria ou “naturalmente”. (Ibidem, p. 35)

De acordo com MOREIRA (2012, p. 205-206), esse tecido de tensões e ordenamento dos lugares que expressam e organizam as relações da sociedade política e civil faz do espaço, sem sombra de dúvidas, um campo de correlação de forças, variando em intensidade: amena nas formas de vida das antigas comunidades e complexa e densa nas da sociedade capitalista moderna. Essa coabitação espacial (des)ordenada, que tem no sujeito o seu motor principal, realiza em sua interação, movimentos de acordo com a oposição localização-distribuição. Conforme Moreira,

> A coabitação é o estado plenificado dessas interações. E forma-a desde o inicio um movimento da convivialidade como forma de regulação, de modo que a criatividade e a ordenação do convívio que se fazem necessárias fluam sem prejuízo uma da outra. Assim, se o arranjo do espaço é marcado pela presença do mecanismo que regula as tensões da base locacional-distributiva, também o é pela presença do mecanismo que regula o equilíbrio necessário entre a marcha da espontaneidade seletiva e a contratual da convivialidade. O sentido precisamente do espaço entendido como o “regulado” de Heidegger, o espaço que ordena o todo pela intencionalidade da entronização do sentido de morar, que envolve na origem toda forma de coabitação espacial. Aí assim difere o morar das formas comunitárias, onde reina a coabitação espacial de coerção. A diferença da o perfil e o conteúdo do modo de regulação. (MOREIRA, 2012, p. 206)

Cada forma de coabitação, seja a forma comunitária ou a da sociedade moderna e capitalista, estabelece o seu tipo de regras e normas. Através da regra, a sociedade apreende o que deve ou não ser feito “define e qualifica os valores mediante os quais se orientam a distribuição e o movimento entre os lugares no

espaço.” (MOREIRA, 2012, p. 206). A norma reafirma e materializa a regra conforme o estatuto da normalidade. [28]

Normas, regras, coabitação, sociedade comunitária e sociedade moderna capitalista são conceitos atrelados ao conceito da divisão do trabalho de Marx, que agora pretendemos retomar para dar continuidade à sua explanação sobre a consciência. Marx e Engels inferem que a divisão do trabalho só se realiza a partir do momento em que surge uma divisão entre trabalho material e trabalho espiritual.

> A partir desse momento, a consciência pode realmente imaginar ser outra coisa diferente da consciência da práxis existente, representar algo realmente sem representar algo real – a partir de então, a consciência está em condições de emancipar-se do mundo e lançar-se à construção da teoria, da teologia, da filosofia, da moral etc. “puras”. (MARX e ENGELS, 2007, p. 35-36)

Na sociedade moderna, por exemplo, a divisão social do trabalho estabelece a submissão do indivíduo ao seu trabalho, em um processo relacionado mutuamente com a dominação coercitiva de classe e a dominação persuasiva ideológica. Na evolução histórica, surge o estado de um conflito entre o interesse individual e o coletivo, produto da divisão do trabalho e da estratificação social. Alienação e subordinação do indivíduo à coletividade, que é percebida como uma força incompreensível e externa, que domina a vida humana.

Da mesma forma que a sociedade subjuga o indivíduo, uma parte da sociedade domina a outra parte. Surge o paradoxo, segundo o qual o poder coletivo que oprime a individualidade é o instrumento através do qual a coletividade é submetida a uma parte da sociedade: é a luta de classes. Os autores complementam tais fatos com uma passagem interessante:

> Além do mais, é completamente indiferente que a consciência sozinha empreenda, pois de toda essa imundice obtemos apenas um único resultado: que esses três momentos, a saber, a força de produção, o estado social e a consciência, podem e devem entrar em

[28] Pode-se relacionar a questão normativa, bem como a “imposição” de regras pela sociedade com a intencionalidade na produção dos lugares. Esse conceito será desenvolvido em um segundo momento neste capítulo.

> contradição entre si, porque com a divisão do trabalho está dada a possibilidade, e até a realidade, de que as atividades espiritual e material – de que a fruição e o trabalho, a produção e o consumo – caibam a indivíduos diferentes, e a possibilidade de que esses momentos não entrem em contradição reside somente em que a divisão do trabalho seja novamente suprassumida (Ibidem, p. 36)

A ideologia apresenta o interesse particular de uma classe como se fosse o interesse geral da sociedade. É no conflito entre classes de interesses antagônicos que a história atravessa os diferentes estágios e os lugares são produzidos de diferentes formas. Os indivíduos, isoladamente, só formam uma classe na medida em que têm que empreender uma luta contra outra classe. A produção de ideologia está ligada à própria produção material. Sobre esse aspecto, vale ressaltar que

> E finalmente a divisão do trabalho nos oferece de pronto o primeiro exemplo de que, enquanto os homens de encontram na sociedade natural e, portanto, enquanto há separação entre interesse particular e interesse comum, enquanto a atividade, por consequência, está dividida não de forma voluntária, mas de forma natural, a própria ação do homem torna-se um poder que lhe é estranho e que a ele é contraposto, um poder que subjuga o homem em vez de por este ser dominado. Logo que o trabalho começa a ser distribuído, cada um passa a ter um campo de atividade exclusivo e determinado, que lhe é imposto e ao qual não pode escapar; o indivíduo é caçador, pescador, pastor ou crítico crítico, e assim deve permanecer se não quiser perder seu meio de vida [...] (ibidem, p. 37-38).

Com efeito, os fatores que determinam a formação de uma ideologia são: a dominação de uma parte da sociedade sobre as outras, a divisão entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, separação da teoria e da prática, a centralização dos meios de produção espiritual, a divisão entre os formadores de opiniões e os seus receptores passivos, dependência política e econômica dos ideólogos para com a classe materialmente mais poderosa. Segundo os autores, os ideólogos são os representantes culturais da classe dominante, apresentando os interesses particulares dos seus representados como interesses gerais, ideais elevados.

A dominação é, pois, nada mais do que expressão ideal das relações materiais dominantes compreendidas sob a forma de ideias. São, portanto, a manifestação das relações que transformam uma classe em classe dominante. São, dessa forma, as ideias de sua dominação. Os indivíduos que formam a classe dominante possuem, entre outras coisas, também uma consciência e, por conseguinte, pensam; uma vez que dominam como classe e determinam todo o âmbito de um tempo histórico, é evidente que o façam em toda sua amplitude e, como consequência também domine como pensadores, como produtores das ideias que são, por conseguinte, as ideias dominantes de um tempo.

3.2 Da produção dos lugares à consciência geográfica: considerações acerca dos ensaios de Eric Dardel, Élvio Rodrigues Martins e David Harvey

Cabe agora estabelecer relações prévias entre os conceitos de geograficidade e a construção do conceito de consciência geográfica, haja vista a existência de intersecções entre as ideias produzidas. Posteriormente, discorreremos sobre edificação do conceito de consciência geográfica por alguns autores que se compeliram nesse empreendimento. Em nosso entendimento, a consciência geográfica seria, basicamente, a capacidade que os indivíduos tem de se perguntarem *onde estou?*, primeiramente, a partir de suas existências. Tal consciência surge naturalmente através do reconhecimento do sentido de localização. Em um segundo momento, a consciência geográfica seria estabelecida mediante ao processo educativo e, por fim, pelos meios de comunicação, incluindo aí o cinema.

Em seu livro Lógica formal/Lógica dialética, Henri Lefebvre (1979) nos coloca uma passagem instigante. A partir dela tentaremos desenvolver o que estamos denominando consciência geográfica:

> “No começo era o Topos. E o Topos indicava o mundo, pois era lugar. [...] O topos, na verdade, era poucas coisas: a marca, a re-marca. Para marcar, houve traços, dos animais e de seus percursos;

> depois, sinais: um seixo, uma árvore, um galho quebrado, um *cairn.* As primeiras inscrições, os primeiros escritos. Por pouco que fosse, o Topos já era "o homem". Assim como o sílex seguro pela mão, como a vara erguida, com boa ou má intenção. Ou a primeira palavra: O Topos era o Verbo; e algo mais: a ação, "Am Anfang war die Tat". E algo menos: o lugar, dito e marcado, fixado. Assim o verbo não se fez carne, mas lugar e não-lugar". (LEFEBVRE, 1979)

Dessa passagem de Lefebvre, podemos tirar um sem número de conclusões ou não concluir nada e divagar páginas e páginas por cada trecho e por cada frase. Mas, a princípio, o que nos interessa é retirar dela uma ideia fundamental, que diz respeito à importância da linguagem e suas expressões realizadas pelos seres humanos. Da mesma forma, essa passagem sugere que essas mesmas linguagens surgem nos/dos lugares. (*O topos, na verdade, era poucas coisas: a marca, a re-marca*).

O trecho "*Por pouco que fosse, o Topos já era 'o homem'*, leva-nos a pensar na relação homem e meio, mais precisamente no reconhecimento de que a consciência dessa relação parece cada vez mais essencial, pois

> "O nosso existir, e a consciência desse existir enquanto homens, dá-se na medida em que designamos, conceituamos a realidade que nos cerca, ou seja, a nossa alteridade, o meio. Podemos fundar a sua existência e agir sobre ela de maneiras distintas". (MARTINS, 2008, P. 38 e 39).

Da mesma forma, nessa apropriação do objeto pelo sujeito, podemos inferir que existe uma relação onde se cria criando ou onde funda-se fundando. (GILES, 2006). O homem (sujeito) dá sentido ao meio (objeto), que concomitantemente dará sentido ao homem (*O Topos era o Verbo; e algo mais: a ação*). Acreditamos que o meio ou a natureza são uma projeção ou extensão do homem na medida em que são criação e representação suas. Por isso não é, de modo algum, um exagero afirmar que o homem se reconhece nos lugares. Reconhece-se por que dá sentido a esses lugares (SANTOS, 2002). E mais ainda, o homem passa a ser os lugares que cria. Essa capacidade que tem os indivíduos de reconhecimento dos lugares e suas localizações é construída a partir de suas

existências relacionadas à existência do que se vê ou a materialidade do mundo. O fato de existir implica em estar localizado e localização, além de remeter a outros princípios, como distribuição e escala, está diretamente ligado às relações estabelecidas entre os sujeitos e o meio onde se localizam. Da pergunta fundamental "onde estou?" emerge a consciência da localização, de relação com os demais entes do entorno ou a *consciência geográfica*. O homem passa a se ver no mundo enquanto movimento e construção, em outras palavras, um ser que, através de processos de desenvolvimento cria a possibilidade de debater a sua condição de existência no mundo.

Enquanto um complexo constituído das categorias de tempo, espaço, movimento e relação ante a unidade homem e meio, instituída pela relação de objetividade/subjetividade (MARTINS, 2007), a geograficidade liga-se à consciência geográfica uma vez que a percepção desse complexo se dá primeiramente por meio da localização e da distribuição das coisas apreendidas por processos cognitivos. Assim, a consciência geográfica surge no indivíduo que se reconhece enquanto ser-no-mundo. Nada mais é do que o homem reconhecendo a si próprio, sua presença no mundo e posteriormente a mundanidade como sentido da própria ação geográfica do homem em sociedade na história.

Para dar início a essa investigação, começaremos por MARTINS (2009). Como fora salientado acima, o autor desenvolve seu conceito de consciência geográfica em u*m artigo intitulado Pensamento Geográfico é Geografia em Pensamento,* publicado no livro Geografia e Mídia Impressa (KATUTA, 2009, et al.).

Martins, para chegar ao que denomina consciência geográfica, inicia uma discussão acerca da indagação "*o que é geografia*?" ou mais precisamente "*o que é o geográfico*?". O autor perpassa algumas definições que foram "aceitas" ao longo da história dessa ciência, bem como aponta a necessidade da identificação de sua forma e conteúdo para a construção de uma epistemologia que estabeleça o pensamento geográfico. A síntese do *geográfico* para Martins é constituída por alguns princípios que balizam esse conceito. São eles: "Localização, Distribuição, Distância, Densidade e Escala" (MARTINS, 2009, p. 17).

Tais princípios são apreendidos pela consciência humana uma vez que o geográfico é um dado ou um fundamento da realidade, estabelecido mediante a relação sociedade e natureza traduzida em uma ordem espaço-temporal, a qual o indivíduo tem acesso porque é parte dela. Quando essa relação ocorre, "uma

determinação fundamental da existência ganha sentido em ato e potência. E esta determinação se explicita quando fazemos a pergunta cardinal: Onde?" (MARTINS, 2009, p. 17).

Corroboramos com o pensamento de Martins (2009) no que diz respeito à consciência geográfica. Para o autor, o conceito se estabelece mediante a capacidade que os indivíduos tem de se perguntarem *onde estou?*, baseando-se, primeiramente, em suas existências. Tal consciência surge naturalmente através do reconhecimento do sentido de localização.

De acordo com Martins (2009), quando fazemos a pergunta *onde?* a localização das coisas em geral não são aleatórias, obedecerão a um motivo.

> "E quando algo se localiza, o faz em relação aos outros e, nisto, a localização nos remete à distribuição. E nesta, uns em relação aos outros estarão mais ou menos distanciados, eis a noção de distância. E distâncias que variando, nos permitem falar em densidade que, sendo mais ou menos intensa, significa maior ou menor número de elementos em relação, e a possibilidade de um conjunto desses se relacionar com outro, pode nos remeter à noção de escala". [...] Em outras palavras, podemos afirmar que é por meio dessa síntese destes, que o geográfico se estabelece.
>
> Característica que mesmo não identificada com este nome 'geografia', surge como dimensão da sobrevivência/existência dos homens e da sociedade em uma perspectiva objetiva e subjetiva. Ninguém sabe de si, ou realmente responde à pergunta 'quem sou eu?', se não souber Onde está. A consciência geográfica passa por entender essa determinação geográfica da existência". (MARTINS, 2009, p. 17)

Em suma, é a consciência tomando ciência das determinações geográficas dos fenômenos. Mas qual é o grau de consciência que o indivíduo tem desse complexo fenomênico apresentado por Martins? Acreditamos que os indivíduos compreendem esse processo mediante a apreensão das formas elementares da existência da matéria: as noções de tempo e espaço (é o espaço que fundamenta uma das formas de como concebemos as coisas no mundo) e, porque não dizer da dinâmica das relações? De acordo com o autor em questão,

através de perguntas como *Onde estão as coisas e porque elas estão lá?* ou *Porque eu estou aqui, e não ali?* "A consciência se forma, o mapa pode ser criado e, por este motivo, se ensina geografia, a educação da consciência geográfica". (MARTINS, 2009, p.18).

Com isso, Martins afirma que as coisas nos chegam através da lógica, ou seja, tomamos consciência das coisas como entendimento através da lógica da distribuição e combinação dos fenômenos no tempo e no espaço[29]. "Sem esta não podemos entender nada do mundo, posto que o pensamento se revelaria disforme e, portanto, nada refletindo da apreensão do conteúdo da realidade". (MARTINS, 2009, p.24)

> E existência é a trama de relações, e esta é estrutura, que é ordem, de uma duração/sucessão dos elementos que coabitam e se relacionam: Espaço/Tempo. E é na estrutura ordenada das relações que a forma se designa e, a partir daí ganha feição a Lógica. Portanto, para que eu saiba o que as coisas são, devo saber de sua existência, de suas categorias e respectiva articulação. (Ibidem, p. 24)

Mas como tomamos consciência desse complexo? Em pensamento, como apreendemos essa ordenação? O quanto apreendemos da realidade? Martins infere que isso se dá através do movimento que vai do abstrato ao concreto. O autor assevera que

> É o movimento do abstrato ao concreto. O momento imediato da apreensão da existência é o de sua apreensão mediata; a disposição de sua ordem de relações com outros elementos; a processualidade que é o movimento da existência e assim por diante. Do fenômeno à sua essência. (Ibidem, p.24)

O espaço, como fora dito acima, fundamenta a forma como concebemos as coisas no mundo e é nesta ocasião em que se encontra com a lógica para que se

[29] "Estes que são respectivamente, a ordem das co-existências presentes no meio geográfico num certo momento tenso de equilíbrio entre durações descontínuas estabelecidas entre as partes da relação" (MARTINS, 2009, p. 29-30)

dê essa compreensão. Efetiva-se a reflexão do sujeito sobre o objeto (a distribuição, combinação e a mundanidade das coisas) em um movimento pelo qual a experiência é transformada de algo não notório, a um saber produzido e compreendido. Em outras palavras, são a consciência e a reflexão sobre o mundo construindo o pensamento.

> O pensamento se estabelece em juízos sucessivos e coerentes, coerência essa que representa por inteiro as partes e suas propriedades fundantes, nas suas tramas complexas que por inteiro nos remete á totalidade. Da análise à síntese, do todo às partes e, posteriormente, de volta ao todo, no centro disto tudo nasce o pensamento ordenado. [...] Entre sujeitos e predicados, entre identidades e diferenças o mundo vai sendo lido. Estas coisas que aí estão no mundo, e só por estarem são, e o estar é estar aí posto diante de mim e que não se confunde comigo. Um aí e que não é um aqui, e por ser diferente remete-me a admitir, pela negação de mim, que está aí, portanto, existe. Aí e aqui: espaço, aquilo que o pensamento tem para si, que é condição indiscernível sua, para que ele, pensamento, se realize. (Ibidem, p. 25)

E uma vez que o ordenamento ou a ordem são assentados no meio, eles são concomitantemente assentados na consciência. Reforçamos aqui, o movimento que vai do abstrato ao concreto, da subjetividade à objetividade. Martins (2009) nos traz outra passagem interessante.

> "[...] o objeto diante do sujeito se firma em sua objetividade mediante sua existência (dele objeto), o que só é possível pela equivalente existência dele sujeito que Poe o objeto em sua objetividade para a consciência. E é aqui que entram em cena as categorias de espaço, tempo e movimento. Pois, *o que é condição de existência no objeto, no sujeito é condição de entendimento*, uma vez que esse último tem para si o que é do outro, pondo a si mesmo como ente existente." (Ibidem, p. 26)

Qual a importância de se ter a geografia em pensamento[30]? Esta é a pergunta que Martins aponta na tentativa de “concluir” seu pensamento no artigo em questão. A resposta, aparentemente simples, nos chega com um grau de complexidade haja vista a seguinte afirmação: “qualquer pretensão de responder à pergunta ontológica sobre o ser do homem ou o ser social, necessariamente terá de constituir um conhecimento de natureza geográfica e histórica” (MARTINS, 2009, p. 31). Acreditamos que direcionar nossa reflexão no sentido de que a geografia ou o geográfico são o fundamento do ser, como fora explicitado no capítulo anterior desta dissertação, é o caminho a seguir para chegar a tantas respostas.

Na esteira dessas reflexões, o autor assevera ainda que a questão da totalidade é uma necessidade inescapável, sendo que a totalidade está rematada no princípio da escala e no conceito de rede. Tudo depende da escala, inclusive o lugar, já que o todo se transforma em partes, dependendo da escala a ser considerada; e essas partes podem ser convertidas em lugares.

Os lugares, que fazem parte do todo, dão-se a partir da questão da identidade, assim como cada lugar tem a sua singularidade; e a consciência se dá a partir dessa apreensão traduzida em consciência-localização-lugar-identidade, inerente a isso está a *relação,* ponto crucial de toda essa reflexão. Sobre a questão da totalidade, Martins (2009) assegura que

> “[...] o enfrentamento do problema da totalidade é uma necessidade sempre permanentemente presente. Nunca se extingue. Jamais teremos uma postura definitiva, quando muito aproximada e talvez algo satisfatória. O todo na sua estrutura, é composto de elementos heterogêneos, distintos e mesmo francamente contraditórios. O que remete a sua instabilidade e, portanto, ao movimento. Como dito, a apreensão disto em pensamento sempre será um momento.” (MARTINS, 2009, p.32)

Acreditamos, a partir do exposto, que a consciência geográfica é o prolongamento de uma experiência, de frequentação do mundo em sua densidade e variedade fenomênica. Os sujeitos habitam o mundo ao mesmo tempo em que

---

[30] Leia-se também *Qual a importância de se ter a geografia em consciência?* ou *Qual a importância da consciência geográfica?*

procuram compreender suas estruturas e seus movimentos. Nesse sentido, a geografia deve ser considerada como fundamento para toda questão sobre a modernidade e o contemporâneo, uma vez também que, como saber disciplinar, ela dá conta de apreender as relações que mantemos hoje em dia com o mundo terrestre.

Dando continuidade à exposição e debate sobre as teorias acerca do conceito de consciência geográfica, constatamos a existência dessa noção em outro geógrafo. Trata-se, mais uma vez, de Eric Dardel (2011). O autor utiliza o termo *reflexão geográfica* e *consciência geográfica* em seu livro *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (2011)

Para Dardel, existe um saber que antecede todos os saberes institucionalizados, este saber é o saber geográfico, responsável, em partes pela formação da consciência. Dardel em sua obra utiliza muito mais o termo consciência do que consciência geográfica. No entanto, inferimos com segurança que, para o autor, a consciência geográfica advém ou é um prolongamento da consciência. Logo, quando tratarmos de Dardel e utilizarmos o termo consciência, isoladamente, não deixamos de lado o geográfica, porque em nossa compreensão, para essa dissertação, bem como para o autor, essas duas terminologias estão associadas.

Nossa intenção ao confeccionar esse capítulo se deu, primeiramente, na tentativa de aproximar os conceitos de consciência geográfica ao de geograficidade, trabalhada no capítulo anterior. E nas primeiras páginas de seu O Homem e a Terra, Dardel já o faz quando afirma que o homem tem uma ligação seminal com a Terra. Dessa ligação seminal, que se dá através de formas variadas nos mais diferentes indivíduos, passa a existir uma geograficidade, uma relação homem e meio[31] como modo de existência e é a partir da vivência dessa geograficidade que surge a consciência geográfica.

> É dessa primeira surpresa do Homem frente à Terra e à intenção inicial da reflexão geográfica sobre essa ‘descoberta’ que se trata aqui, questionando a geografia na perspectiva do próprio geógrafo ou, mais simplesmente, do homem interessado no mundo circundante. (DARDEL, 2011, p. 2)

[31] Utilizamos o termo *meio*, onde Dardel assenta o termo *mundo circundante*.

Interrogando essa descoberta, como salienta Dardel, inferimos a possibilidade de retomarmos os recursos conceituais, discursivos, mnemônicos e imaginários em relação ao mundo. Em outras palavras, através dessa descoberta, ou desse contato direto com o mundo os sujeitos podem, de modo reflexivo, se aproximar de seus elementos (da mundanidade) e com eles se relacionar, a ponto de estruturar um discurso a seu respeito. Dessa relação subjetiva/objetiva ocorre a formação da consciência geográfica. Essa consciência se dá a medida que o geográfico ou a realidade geográfica, eivados de sentidos, proporcionam uma orientação em relação ao mundo e ao meio circundante.

> A realidade geográfica é, para o homem, então, o lugar onde ele está, os lugares de sua infância, o ambiente que atrai sua presença. Terras que ele pisa ou onde ele trabalha, o horizonte do seu vale, ou a sua rua, o seu bairro, seus deslocamentos cotidianos através da cidade. (Ibidem, p. 34)

O autor prossegue

> A cor, o modelado, os odores do solo, o arranjo vegetal se misturam com as lembranças, com todos os estados afetivos, com as ideias, mesmo com aquelas que acreditamos serem as mais independentes. Mas essa realidade não toma forma senão em uma irrealidade (*irréalité*) que a ultrapassa e a simboliza. Sua 'objetividade' se estabelece em uma subjetividade que não é pura fantasia. (Ibidem, p. 34)

Através dessas duas passagens de Dardel, podemos inferir que a realidade geográfica é a responsável pela formação da consciência geográfica. Dardel também concebe a realidade geográfica como realidade terrestre, a qual é o lugar da história, da sucessividade de épocas que eram as imagens admitidas do meio.

> A realidade geográfica age sobre um homem através de um alerta da consciência. Às vezes mesmo, ela opera como um renascimento,

> como se, antes mesmo de nós tomarmos consciência, ela 'já estivesse lá'. (Ibidem, p. 36)

Para o autor, a consciência também está intimamente ligada ao lugar. No entanto, o lugar de que se fala é o lugar do assentamento, o lugar como base, como o próprio autor salienta em tantas passagens de seu livro. O lugar para Dardel também está associado ao refúgio, a um porto seguro.

O lugar é o centro da ação e da intenção e está incorporado às estruturas da consciência humana a partir da experiência. É deste "lugar", base de nossa existência, que tomamos consciência do mundo e podemos ir ao seu encontro, para trabalhá-lo, para vivê-lo[32]. Há no lugar de onde a consciência se eleva, frente ao fenomênico e aos acontecimentos, algo mais primitivo, como o suporte do ser, como afirma Dardel. É, para os homens e os povos o lugar onde eles dormem ou a sua morada.

> O sono, declarou Emmanuel Lévinas, ao dissolver nossas relações usuais com as coisas particulares, nos convida a nos concentrarmos sobre essa base, nos coloca imediatamente em relação 'com o lugar como suporte do ser'. 'Ao nos deitarmos, ao nos encolhermos em um canto para dormir, nos abandonamos ao lugar – ele se torna nosso refúgio como base'. Em nossa relação primordial com o mundo, tal como se manifesta nesse gesto banal, ao nos abandonarmos assim 'às virtudes protetoras do lugar', firmamos nosso pacto secreto com a Terra, expressamos por meio de nossa própria conduta, que nossa subjetividade de sujeito se encolha sobre a terra firme, se assente, ou melhor, 'repouse'. É desse 'lugar', base de nossa existência, que, despertando, tomamos consciência do mundo e saímos ao seu encontro, audaciosos ou circunspetos, para trabalha-lho. Há, no lugar de onde a consciência se eleva para ficar de pé, frente aos seres e aos acontecimentos, qualquer coisa de mais primitivo que o 'lar', o país natal, o ponto de ligação, isto é, para os homens e os povos, o lugar onde eles dormem, a casa a cabana, a tenda, a aldeia. Habitar

[32] O lugar é conhecido não somente através dos olhos e da mente, mas também pelos modos mais passivos e diretos da experiência.

> uma terra, isso é em primeiro lugar se confiar pelo sono àquilo que está, assim por dizer, abaixo de nós: base onde se aconchega nossa subjetividade. Existir é para nós partir de lá, do que é mais profundo em nossa consciência, do que é 'fundamental', para destacar no mundo circundante 'objetos' aos quais se reportarão nossos cuidados e nossos projetos. Elemento não abstrato ou conceitual, mas concreto. Antes de toda escolha, existe esse 'lugar' que não pudemos escolher, onde ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. (Ibidem, p. 40-41)

Além do lugar, a Terra, como base, como sustentáculo, é o fundamento para a tomada de consciência do sujeito. Dardel alerta que habitar uma terra, é confiar, primeiramente no que está "abaixo de nós", na base onde se assenta nossa subjetividade. Existir é partir também da subjetividade e do que é mais profundo em nossa consciência, do que é primordial, para destacar, no meio, objetos aos quais se reportarão nossas ideias. Para o autor, antes de toda escolha, existe este "lugar" que não pudemos escolher, onde ocorre a fundação de nossa existência terrestre e de nossa condição humana.

> A Terra, como base, é o advento do sujeito, fundamento de toda a consciência a despertar a si mesma; anterior a toda objetivação, ela se mescla a toda tomada de consciência, ela é para o homem aquilo que ele surge no ser, aquilo sobre o qual ele dirige todas as suas obras, o solo de seu habitat, os materiais de sua casa, o objeto de seu penar, aquilo a que ele adapta sua preocupação de construir e de erigir. (ibidem, p. 41)

A Terra está na origem da consciência que o sujeito tem de si e do mundo, como observa Dardel, ela antecipa toda objetivação e se mescla a qualquer intencionalidade da consciência, ou seja, o mundo vivido do homem só é a partir da Terra, a partir da qual ele se estabelece e se constrói. Esta relação é construída cotidianamente e essa realidade de cada indivíduo se manifesta coletivamente enquanto espaço terrestre que aparece como a condição de realização de toda realidade histórica. A historicidade, como descrita em capítulo anterior, implica a

consciência do ser humano e de sua situação irremediavelmente temporal. A partir desta ideia, Dardel define a geografia como o lugar da história.

O autor, quando trata da História da Geografia versa diretamente sobre o despertar de uma consciência geográfica. Mais uma vez, a consciência geográfica para Dardel surge quando o sujeito está em contato com o meio circundante, com as formas e conteúdos da geografia que o cerca, em outras palavras, com as geograficidades determinantes de cada época. Cada geograficidade está eivada de conhecimentos de mundo e suas expressões, consciências, ideologias, pensamentos e cosmologias.

> A história da geografia que nós esboçamos aqui não se confunde nem com uma história da descoberta da Terra, nem com o estudo do desenvolvimento da ciência geográfica. O que nos importa, antes de tudo, é o as quais aparece ao homem a fisionomia da Terra. Trata-se menos de períodos cronológicos do que de atitudes duráveis do espírito humano frente a frente com a realidade circundante e cotidiana, em correlação com as formas dominantes da sensibilidade, do pensamento e da crença de uma época ou de uma civilização. Essas 'geografias' se ligam cada uma delas a certa concepção global do mundo, a uma inquietude central, a uma luta efetiva contra o 'fundo escuro' da natureza circundante. É dizer que essa história só faz sentido se compreendermos que a Terra não é um dado bruto a medirmos como ele 'se dá', mas que sempre transita entre o Homem e a Terra uma interpretação, uma estrutura e um 'horizonte' de mundo, um 'esclarecimento' que mostra o real no real, uma 'base' a partir da qual a consciência se desenvolve. (Ibidem, p. 47-48)

Em suma, a consciência geográfica, segundo a perspectiva de Dardel, "se distribui, então, segundo polaridades, qualidades, intensidades, que constituem espacialidades elementares com as quais finalmente o geógrafo de ofício deverá se confrontar" (HOLZER, 2006, p. 88).

Para finalizar as reflexões propostas para o exame do conceito que nos apoiamos, realizaremos outra breve leitura sobre algumas passagens de David Harvey em seu *A Justiça Social e a Cidade* (1973). Na obra em questão, o autor, em toda discussão desenvolvida, busca delimitar uma unidade na explicação da relação

social-natural, em que o espaço terrestre aparece como o fenômeno de que a superfície da Terra é a manifestação.

David Harvey, para construir essa ligação, inicia sua teoria a partir do que ele chama de brecha entre a imaginação sociológica e a consciência espacial ou imaginação geográfica. Conforme ratifica o autor, os pesquisadores que estão imbuídos na questão espacial a partir do ângulo geográfico, tem sempre falhado em articular uma visão de espaço que possa ser considerada e apreendida prontamente pelos analistas do processo social. Como o próprio título do livro profere, nesta obra Harvey procura tratar das questões que envolvem a cidade e para tal iniciativa, procura relacionar os processos sociais à forma espacial que esta assume.

O ponto de apoio para tratar da questão da imaginação sociológica é Mills (1959, apud Harvey, 1973). Este autor define a imaginação sociológica como um processo que habilita os indivíduos a entenderem os significados do mais amplo cenário histórico que lhes dizem respeito (tanto a respeito do interior de cada indivíduo quanto a respeito da vida externa a eles, mas que aos mesmos está relacionada): em outras palavras, o significado histórico e social do indivíduo na sociedade no período de sua existência. Esta imaginação advém do entendimento da uma experiência própria dos indivíduos a partir da apreensão de si mesmo como indivíduo localizado dentro de seu tempo. Do mesmo modo, o indivíduo pode conhecer suas próprias possibilidades e expectativas somente se tornar-se consciente das possibilidades de todos os indivíduos nas suas circunstâncias. Sendo assim, a imaginação sociológica habilita-nos a apreender a história e a biografia e suas inter-relações no meio social ou na sociedade.

Embora, como conjectura o autor, a imaginação sociológica careça de teorias bem articuladas referentes a certos aspectos do processo social, a mesma pode ser contrastada com o que ele chama de *consciência espacial* ou *imaginação geográfica*. A propósito de sua articulação, o autor infere que

> 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. Isto conduz a reconhecer o relacionamento que existe entre

> ele e sua vizinhança, seu território ou, para usar a linguagem dos grupos de rua, seu "pedaço". (HARVEY, 1973, p. 14)

Através dessa passagem, podemos entender que se trata de uma relação indivíduos-lugar-espaço tendo a distância como ponto principal para a abrangência que envolve tal imaginação. O reconhecimento dessa relação pode se dar entre indivíduo e casa, indivíduo e bairro (vizinhança), indivíduo e cidade e assim, sucessivamente, até o reconhecimento do papel do Estado e das organizações financeiras em sua própria vida. Para, além disso, ocorre também o julgamento da importância de acontecimentos e a imaginação sobre outros povos e lugares mais distantes, bem como essa imaginação geográfica os leva ao reconhecimento do significado das diferentes formas espaciais criadas por outros indivíduos e ao reconhecimento de que o espaço "está lá" para ser utilizado e produzido. Mas de acordo com Harvey, assim como a imaginação sociológica, a teoria da imaginação geográfica ou consciência espacial é ainda muito frágil.

> Esta consciência espacial ou imaginação geográfica está explícita em muitas disciplinas. Arquitetos, artistas, desenhistas, planejadores urbanos, geógrafos, antropólogos, historiadores etc. todos a possuem. Mas, ela tem por trás uma tradição analítica muito frágil e precária, e sua metodologia ainda permanece fortemente apoiada na intuição pura. A principal presença da consciência espacial na cultura ocidental se encontra, ainda hoje, nas artes plásticas. (Ibidem, p. 15)

No entanto, conforme profere em linhas posteriores, essa consciência espacial é bastante real quanto ao exame dos modos através dos quais se pensa a cidade[33]. Mas para alguns estudiosos que, segundo Harvey, são dotados de poderosa imaginação sociológica, a consciência espacial fica relegada a último

[33] É importante observar, neste ponto em particular, que a obra data de 1973. Para os dias atuais não podemos deduzir se tal consciência espacial é aplicada ao pensamento sobre a cidade, de que formas são aplicadas e, em termos de qualidade, qual é o nível de consciência que os habitantes da cidade, bem como os planejadores urbanos, têm. Acreditamos, embora essa não seja a nossa área específica e por isso evitaremos o prolongamento dessa discussão, na existência de uma consciência espacial, mesmo que mais individualizada, nos sujeitos habitantes da cidade. Acreditamos, sobretudo, que essa consciência advém da relação com os mais variados lugares através dos deslocamentos diários pela cidade, bem como das notícias diárias pronunciadas pelas mais variadas mídias.

plano, isto é, quando se tem. Eis a importância do desenvolvimento desses conceitos em âmbito acadêmico ou até mesmo fora dele[34]. Há também, os que

> [...] dotados de poderosa imaginação geográfica ou conhecimento espacial, falham em reconhecer que a maneira como o espaço é encarado pode ter um efeito profundo sobre os processos sociais – sem contar os numerosos exemplos de bonitos, mas inabitáveis projetos de modernas moradias. (Ibidem, p. 15)

O autor afirma ainda que há uma literatura vasta a respeito da consciência espacial e da imaginação geográfica, entretanto, a mesma se encontra dispersa e há uma dificuldade grande em reunir o seu conteúdo. Atenta também para a necessidade urgente de se levar em consideração essa unidade conceitual para a realização do planejamento urbano, por exemplo. De acordo com Harvey determinadas estruturas regionais, que são estruturas espaciais "mais próximas" dos indivíduos poderiam ser imaginadas e aplicadas para o nível nacional, se a unidade de tais conceitos tivesse uma consistência e envergadura teórica.

> Há, contudo, sinais de alguma pressão no sentido de apresentar as imaginações sociológica e geográfica juntas no contexto da cidade. Mas isso tem sido uma luta difícil. Frequentemente, as abordagens geográfica e sociológica tem sido tratadas como díspares ou, quando muito, como alternativas viáveis para a análise dos problemas da cidade. (Ibidem, p. 17)

Todavia, o que deve ser lembrado é que forma espacial e processo social são duas formas diferentes de se pensar a mesma coisa, mas como são formas de pensamento que se complementam, devem ser harmonizadas. Por fim, Harvey reconhece e atenta que o ponto central deve estar claro: "Devemos relacionar o comportamento social, de acordo com a geografia e a forma espacial que a cidade assume" (HARVEY, 1973, p. 17). O autor conclui seu pensamento ao reconhecer

---

[34] Talvez seja mais fora do que dentro da academia que tais consciências, a sociológica e a espacial ou geográfica, se desenvolvam e sejam produzidas.

que uma vez criada uma forma espacial particular, ela tende a institucionalizar e a determinar o futuro do desenvolvimento do processo social.

Através da leitura de tais autores pudemos compreender a urgência da retomada e da reunião mais amplificada dos conceitos Imaginação Geográfica, Reflexão Geográfica e Consciência Geográfica para o interior de nossa geografia e da geografia científica. Pelo fato de reconhecer as geograficidades e ordenações espaciais e, dessa forma, permitir diferentes entendimentos sobre o mundo, compreendemos que a consciência geográfica tem uma função social e epistemológica.

Notamos que nos três autores estudados há uma coerência em associar a formação da consciência, reflexão ou imaginação geográfica ao lugar. Em Dardel, podemos concluir que se trata de uma reflexão teórica muito frágil, ao contrário de Martins e Harvey que, com maior embasamento, no entanto assumindo a fragilidade da formulação de tal conceito, deixaram expostas ponderações passíveis de serem mais bem desenvolvidas em um momento posterior. Martins, atualmente está se dedicando a tal estudo, dentre outros.

Por sua vez, é importante ressaltar que nas reflexões dos três autores encontramos noções como as de indivíduo, lugar, identidade, localização, relação, distribuição, distância, escala e existência. Deixemos outra pergunta em aberto nesta dissertação: O que esse complexo de noções e conceitos significa para as pessoas? Acreditamos que é através desse complexo que o pensamento mais sistemático sobre a consciência geográfica pode dar seus passos secundários.

Das ideias que pudemos apreender, concluímos que esse entendimento corrobora a ideia que será defendida de que a consciência geográfica, aliada aos conceitos de lugar, espaço e indivíduo, constituem-se em um instrumento cognitivo fundamental para a construção do nosso pensamento, e para a construção de nosso entendimento acerca das mais variadas obras de arte, em nosso caso, as obras cinematográficas.

Capítulo 4 - As formas de uma gênese: A produção do lugar no espaço fílmico

Quando do início da redação deste capítulo, entendemos a conveniência do estabelecimento de relações existentes entre o lugar filmado ou o espaço fílmico (o cenário) e as personagens do filme, produzidos a partir do lugar filmado. Nossa intenção não é a de discorrer sobre os conceitos de lugar (no caso em específico, o cenário) e de sujeito (as personagens) de forma completa, como a apresentação de variadas teorias e entendimentos sobre os mesmos. Partindo dessa perspectiva, nossa intenção é a de apresentar essa relação como possibilidade de pensamento para a ciência geográfica e o espaço cinematográfico criado nos filmes.

Atribuiremos importância central nas análises fílmicas deste capítulo ao sentido da localização. Podemos, de igual forma, em alguns momentos de nossa análise, predicar à localização, a palavra relacional. Partindo desse princípio, a localização relacional se estabeleceria entre os fatos, as coisas, lugares, fenômenos e pessoas, neste caso, as personagens. Queremos com isso, salientar que a posição aqui assumida é a de um(a) espectador(a) que interpreta o filme pelo ponto de vista da Geografia e o método de interpretação adotado fundamenta-se em ferramentas complementares de análise que dizem respeito aos mecanismos mais elementares que o cinema dispõe para construir significados. Além do que estamos chamando de localização relacional que pode ser observada nos filmes, dentre esses mecanismos, ressaltam-se a palavra, o gestual, o figurino, a iluminação e aqueles que aqui mais nos interessam, como o cenário, os ângulos, a sequência de planos e o enquadramento. Em nossa análise geográfica daremos prioridade à observação da relação existente entre a localização e os sujeitos, bem como o que se desdobra dessa relação, que são os seus sentidos. De igual forma, analisaremos a distribuição dos fenômenos nas cenas, que chamaremos de ordem ou ordenação espacial.

Sobre esse aspecto, pelo fato de as coisas terem materialidade no espaço fílmico, nosso olhar para a ordem espacial do fenomênico nesse espaço ganha extrema relevância, uma vez que se trata de uma forma de dar vida a esses objetos localizados. Em outros termos, como fora defendido no segundo capítulo, a geografia compreende um espaço no qual sua produção se deve à localização, à distribuição das coisas e suas relações, assim como das ações que orientam essa distribuição.

Sendo assim, nosso objetivo primordial no capítulo que se segue atravessa o desafio de atribuir sentido aos sujeitos que produzem os lugares e que

são produzidos por ele e à ordem espacial, que resultaria na geograficidade em Dogville (2003), obra fílmica do diretor sueco Lars Von Trier.

Em Manderlay (2006), também dirigida por Lars Von Trier, que é uma sequência de Dogville, nossa intenção é trabalhar a geografia ou o geográfico como algo inerente ao ser em sua presteza ao construir e dar sentido ao seu espaço de vivência, em outras palavras, o que queremos evidenciar na análise dessa obra é geografia da simples tarefa de viver em uma sociedade eivada de diferentes pensamentos e cosmologias. Da mesma forma, trata-se da construção de uma análise das geograficidades vivenciadas pelos sujeitos em sua relação orgânica com o meio, no caso, o espaço fílmico.

Em última instância, pretendemos também verificar a possibilidade da construção de um discurso que defenda a ideia de que os filmes a serem analisados, bem como outras obras fílmicas, por capturarem imagens de lugares e suas geografias e (re)construírem o espaço, por meio de variadas técnicas, auxiliam na criação de uma consciência geográfica nos sujeitos que a essas obras tem acesso.

4.1 – Sobre o nosso olhar, sobre a estética e formas: a construção de Dogville

De fato, o caminho que nos conduziu a desenvolver uma reflexão sobre as possíveis relações entre Dogville e a Geografia surgiu de forma bastante inesperada: por meio de comentários alheios acerca da forma espacial encontrada neste filme. Sendo mais precisa, nossa reflexão surgiu de uma dupla constatação. A primeira diz respeito ao fato de a cidade de Dogville ser apresentada ao espectador através de um esquema ou uma planta de distribuição da cidade. A cidade de Dogville, suas ruas, os limites urbanos do vilarejo, as casas dos moradores, bem como a distribuição interna dessas casas são representadas por uma espécie de planta baixa ilustrativa[35], na qual todos esses elementos são pintados a tinta branca no chão do cenário. O filme foi rodado em um galpão fechado na Dinamarca e sem um cenário convencional à atividade cinematográfica. Até o cachorro não passa de

[35] Planta Baixa em Arquitetura é o desenho que procura representar todos os elementos da construção como paredes, portas, janelas ou outras convenções previstas na Norma de Desenho da ABNT.

um desenho no pavimento (de real, apenas o seu latido), bem como a referência à cadeira de descanso e os arbustos e o cachimbo de Magritte[36]. Isso já questiona se o que vemos é de fato a realidade ou uma representação dela.

Corroboramos com Metz, (1972, citado em AUMONT, 2004) quando o mesmo declara que o verdadeiro estudo de um filme não deve basear-se apenas em seu conteúdo, ele supõe necessariamente o estudo de sua forma. Nesse sentido, não há como não se impressionar, de imediato, com a forma do filme Dogville.

A segunda constatação diz respeito à estética do filme, permeada por influências teatrais. Sobre esse aspecto, em Dogville, o diretor Lars Von Trier apostou em cortes de cenas pouco convencionais[37] e em uma simplicidade de cenários e adereços[38] e ao abdicá-los, procurou valorizar o âmago de cada atuação e de cada um dos personagens para que o espectador exteriorizasse o que para Von Trier seria "supérfluo" ou "superficial", como muitos cenários que fazem referência a cidades com todas as suas características materiais, e pudesse olhar apenas para o que interessa em seu filme: primeiro, que se trata apenas de uma obra de ficção e não da realidade, e em segundo lugar, a desumanidade demonstrada pela pretensa e falsa humanidade.

O espaço remete obviamente para o teatro, para o exercício de encenação e para a literatura. As influências teatrais que aparecem em Dogville foram inspiradas pela canção "Pirate Jenny", do musical A ópera dos Três Vinténs", de Bertold Bretch (CRUZ, 2011). Acreditamos também que Von Trier se inspirou em uma peça denominada *O Círculo de Giz Caucasiano* (BRETCH, 2002)[39]. "A influência aparece não apenas no filme, mas na atitude em relação ao sistema produtivo, como uma espécie de projeto consciente" (CRUZ, 2011, p. 8). A estratégia dramatúrgica de situar a ação do filme em um lugar deslocado é ainda mais efetiva. Não se trata de uma cidade existente e sim uma cidade mítica, geograficamente

---

[36] Personagem do filme, que será apresentada em um momento posterior em nossa análise.

[37] Técnica advinda do movimento Dogma, fundado em 1995 por Lars Von Trier. Esse movimento reage contra a profusão de efeitos especiais no cinema e busca o verdadeiro cinema de arte, onde o diretor apenas com uma câmara no ombro, parte em busca das melhores cenas, ou antes, das cenas que possam exprimir as ideias desejadas, contrariando algumas tendências do cinema comercial.

[38] O diretor utilizou alguns objetos em cena, mas nenhuma locação externa ao galpão fechado, onde apenas se lê: "Casa dos Henson", "Casa dos Edison".

[39] O cineasta Lars Von Trier não é o primeiro a utilizar o modelo Bretchiano para o cinema. Outros já o fizeram, nas décadas de 50 e 60, como Godard, Glauber Rocha, Pasolini, entre outros, no entanto, é na década de 90 que Lars Von Trier passa a utilizar de modo mais livre os procedimentos teatrais épico-dialéticos. (CRUZ, 2011, p. 28). A peça escrita pode ser encontrada em BRETCH, Bertold. *O Círculo de Giz Caucasiano*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

impossível de se reconhecer. “Nela estão concentrados vários aspectos da cultura norte americana, na forma de uma parábola que procura explicar as origens de diversas formas de alienação capitalista” (CRUZ, 2011, p. 40).

Esta estética usada no filme mantém o espectador sempre ciente de que a obra fílmica é uma representação da realidade. O fato de o filme ter sido gravado em um galpão fechado remete ao teatro caixa preta de Brecht, enquanto que a atuação dos atores com os objetos imaginários remete ao teatro do absurdo do dramaturgo. [40]

Pelo fato de ficar em evidência a atuação e as ações cotidianas das personagens, desmascaradas pela ausência de paredes, portas, janelas e telhados, Dogville nos apresenta uma rica possibilidade de discutir o papel e a intencionalidade dos sujeitos na produção de seus lugares. Isso, sem dúvidas, produz no espectador um estranhamento e era esse um dos conceitos fundamentais para o teatro épico Bretchiano, do qual Von trier se apropria. Mais do que um procedimento técnico, seu objetivo principal é desnaturalizar um gesto ou uma ação, revelando o seu sentido histórico. [41]

> No filme Dogville, Lars Von Trier procura de forma consciente este efeito ao historicizar diversos momentos da obra, e também, em um segundo nível, a obra como um todo, se aproximarmos o conceito de estranhamento da reflexão que Walter Banjamin fez sobre o conceito de imagem dialética, fica mais clara a impossibilidade de se desatrelar tal técnica artística de suas funções reflexivas de ordem históricas e sociais. (CRUZ, 2011, p. 11)

De forma geral, essa técnica procura desmistificar a falsa aparência de realidade que a atmosfera de realização e apresentação de um filme pode trazer às suas representações. Oliveira Jr. (2012) quando trabalha com a noção de realismo no cinema bem como sobre o que seriam as geografias de cinema, apresenta uma passagem interessante:

---

[40] Partes dessas informações foram retiradas do Documentário *Dogville Confessions*, dirigido por Sami Saif (2003).

[41] “Para evitarmos que tal ferramenta de grande utilidade crítica não seja esvaziada de suas reais intenções políticas. É útil pensar o estranhamento como imagem dialética. O efeito de estranhamento não busca simplesmente interromper o fluxo dramático naturalista, ele precisa revelar também como e por que tal atitude ou gesto chegou a tornar-se o que é. É através da historicização que o efeito de estranhamento consegue extrair o máximo de sua força crítica”. (CRUZ, 2011, p. 12)

> “Nos últimos anos, concluí que o melhor caminho para aproximar esses dois universos de produção do conhecimento acerca do espaço – as obras audiovisuais e os conhecimentos da ciência geográfica escolar ou acadêmica – seria justamente inverter a tentativa inicial. Ao invés de apontar nos filmes as marcas da realidade – e tentar encontrar neles imagens e sons que pudessem ser tomados como documentos do real –, resolvi tomar os filmes como realidades em si mesmos, obras em imagens, sons e sentidos construtores e dissolutores de realidades, inclusive espaciais.” (OLIVEIRA Jr., 2012, p. 124)

Nesse sentido é que realizaremos nossas reflexões acerca de Dogville. Assim como Oliveira Jr., tomaremos Dogville como uma realidade em si mesma. No entanto, vale ressaltar que a narrativa cita um período da história que marcou a realidade mundial, a Grande Depressão estadunidense, e, embora consideremos a obra Dogville por si mesma, esse contexto não deixará de ser apresentado, uma vez que faz parte da narrativa do filme.

O grande trunfo, a nosso ver, de pensar Dogville por Dogville é que esta obra fílmica almeja ter efeito de verdade, embora essa não seja a intenção primordial do diretor. Nota-se tal fato por ser Dogville uma representação editada de mundo que seleciona dele elementos, linguagens e processos que virão a compor um modo de encarar ou de dizer sobre esse mundo, haja vista que o cenário nos apresenta objetos reais, como cadeiras, escrivaninhas e janelas. A sonoplastia auxilia a nossa tomada de consciência quando ouvimos sons de portas fazendo barulho ao serem abertas e fechadas pelas personagens. Com isso, a obra desperta nos espectadores imaginações espaciais, que pode levar a pensar o espaço geográfico de uma determinada maneira, até mesmo de inúmeras maneiras.

Em análise última, queremos salientar, com isso, que Dogville, por sua estética diferenciada nos tira da passividade e faz ressoar em cada um de nós, em cada grupo social que a este filme tem acesso, diferentes entendimentos acerca do mundo, da vida, e dos lugares onde essa vida acontece. Eis a sua importância.

4.1.1 Os sujeitos a geograficidade em Dogville

Intentamos nessa parte de nosso trabalho apresentar a cidade de Dogville, ou o que, a partir deste momento, denominaremos o Lugar Dogville. O significado dessa denominação ficará mais clara no decorrer de nossas reflexões, uma vez que entendemos ser essa cidade fictícia um lugar denotado de cuidado e afeto para as pessoas que o habitam.

Dogville é o local narrativo inicial. Trata-se de um pequeno vilarejo situado na Montanhas Rochosas, em um lugar de difícil acesso, nos Estados Unidos. Este pequeno vilarejo nos é apresentado através de uma planta baixa onde está representado o esquema de distribuição da cidade. (Figura 1)

Como se pode observar, através da imagem aérea vertical (Figura 1), o Lugar Dogville é composto pela rua principal, a Elm St., por vales e montanhas que estão representados por blocos rochosos na parte inferior esquerda da imagem, por uma mina, representada por arcos de madeira na parte superior esquerda, por casas, representadas nas partes superior e inferior da imagem próximas à Elm St e por um pomar, a sudoeste do Canyon Road, situado na parte superior direita. O nome Dogville significa vila do cão, mas em um sentido mais subjetivo, almeja incidir ao espectador que os habitantes desta vila agem como cães por instinto, uma vez que o contexto da Grande Depressão trouxe miséria a algumas cidades.

Figura 1: Imagem aérea da cidade de Dogville. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

A história de Dogville é contada a partir de nove capítulos e um prólogo e a narrativa tem início a partir de uma cena onde é mostrada uma imagem aérea da cidade (Figura 1) a qual apresenta a Elm St., as casas de seus habitantes e dentro das mesmas a vida acontecendo, as pessoas se movimentando. Os subitens que serão apresentados em seguida dizem respeito ao prólogo e aos nove capítulos subsequentes, nos quais será apresentada a geografia de Dogville e de suas personagens.

No filme, não há a presença de um narrador-protagonista e, sim, um narrador onisciente que é o próprio Lars Von Trier, que controla a câmera e é responsável pela mediação entre os personagens e os eventos dramáticos. Uma voz entra no inconsciente das personagens e traz à tona as contradições, os conflitos e os desejos reprimidos. A narração em “off” acentua o fato de que se trata de uma história sendo contada ao público, assim como a divisão em capítulos, que se assemelha ao teatro e à história.

CRUZ (2011) ressalta que a principal característica encontrada no filme é a descontinuidade. Fica bem aparente como o diretor faz isso, pois coloca um letreiro informando o número do capítulo e o que irá acontecer, algo que é comum ao teatro Brechtiano. Enquanto muitos buscavam fazer as pessoas se sentirem no filme, Brecht fazia de tudo para que isso não acontecesse em suas peças.

No filme, apesar de seguir uma ordem cronológica dos fatos a divisão dos capítulos causa uma quebra, fazendo com que nos lembremos de que estamos assistindo a um filme. Nos momentos em que começamos a nos acostumar e ficamos compenetrados, os letreiros aparecem fazendo-nos lembrar de que aquilo não é real, é apenas uma história.

Embora o filme seja composto por um prólogo, que apresenta os personagens, e nove capítulos, dividiremos sua argumentação em três partes: A primeira parte foi intitulada *O divisor de águas em Dogville: a chegada inesperada de Grace*, no qual ela é aceita na cidade ao se tornar útil a cada um dos moradores. À segunda parte intitulamos *Um vilarejo tão humilde e acolhedor mostra-se um lugar cruel.* Nesta parte enfatizamos a busca de Grace por parte da polícia e dos gangsteres e a reação dos moradores e, por fim, *Dogville e o juízo final,* no qual analisamos o desfecho da trama, com uma mudança de atitude de Grace.

4.1.2 O prólogo (que nos apresenta à cidade e seus habitantes)

Chama a atenção, logo no início, a curiosa maneira utilizada pelo diretor-autor Lars Von Trier para exibir a cidade que dá nome ao filme: mais do que filmar Dogville em um galpão fechado, Trier aboliu cenários e manteve apenas riscos no chão, indicando ruas e casas, com apenas um ou outro objeto cenográfico. Os atores circulam sobre uma planta da cidade, atravessando portas invisíveis e admirando paisagens que não existem. Atuam como se houvesse objetos invisíveis aos nossos olhos, sem paredes e portas, apenas com alguns móveis. É como uma criança que brinca de faz de conta e desenha uma casa no chão e passa a atuar nela como se fosse real. As ações acontecem frente às câmeras e a profundidade de campo valoriza, simultaneamente, as outras casas e personagens, que são exibidas ao fundo, provocando estranheza para quem assiste, mas é a melhor maneira de interromper a ilusão e trazer-nos à reflexão, pois acentua momentos dramáticos.

Neste momento inicial do filme, uma narração em off dá início à narrativa ao mesmo tempo em que a imagem aérea da cidade é apresentada:

"Essa é a triste história da cidade chamada Dogville. Dogville ficava nas Montanhas rochosas dos EUA. Onde a estrada chegava ao seu final absoluto... perto da entrada da velha mina abandonada. Os residentes de Dogville eram honestos e gostavam da sua cidade. Embora alguma alma do leste tenha dado à rua principal o nome Elm... e embora não haja olmo algum por aqui... Eles não viram razão para mudar coisa alguma. A maioria das casas era miserável, elas mais pareciam barracos. A casa que Tom vivia era a melhor de todas e, nos bons tempos, quase passava por apresentável.

Através da imagem aérea inicial e dessa passagem que dá início à narrativa, podemos apreender Dogville como um registro ficcional das geograficidades de um modo de vida: a vida simples em um pequeno vilarejo nas montanhas. Este prólogo é, a nosso ver, o momento da narrativa onde Von Trier expõe as reflexões sobre os indivíduos e o meio onde vivem, especialmente no modo como tal ambiente interfere na criação do que denomina-se fundamento geográfico da existência desses indivíduos (MARTINS, 2007), conceito explicitado

no segundo capítulo. Por esse motivo, talvez a análise fique um tanto exaustiva neste prólogo, já que pretendemos, assim como o diretor o faz, apresentar a vida e os afazeres cotidianos dos habitantes de Dogville.

A partir disso, nosso objetivo começa a se concretizar, uma vez que intentamos estabelecer uma discussão sobre o próprio ato de compreender as localizações relacionais e seus desdobramentos, fundamento de qualquer existência, de modo particular, no caso da análise de Dogville e de uma maneira mais sistemática, a partir de um exemplo empírico para a ciência geográfica.

Na sequência da narrativa a câmera se aproxima da cidade em um movimento vertical, de cima para baixo, através do zoom. Ainda através dessa técnica, a câmera se aproxima mais especificamente da casa de Thomas Edison. A narração em off continua:

"Naquela tarde o rádio estava a sussurrar... pois, na sua velhice, Thomas Edison pai havia sucumbido aos prazeres de uma música mais leve".

A imagem da casa de Thomas Edison assemelha-se a uma planta feita por um arquiteto. No chão, estão traçados, a tinta branca, os três cômodos da casa. Um cômodo apresenta uma escrivaninha com alguns livros, dando a entender que se trata de um escritório. Outro cômodo menor apresenta um armário branco e, por último, no cômodo que parece ser uma sala de estar, pode-se observar uma cadeira de balanço, como serão apresentados na Figura 2.

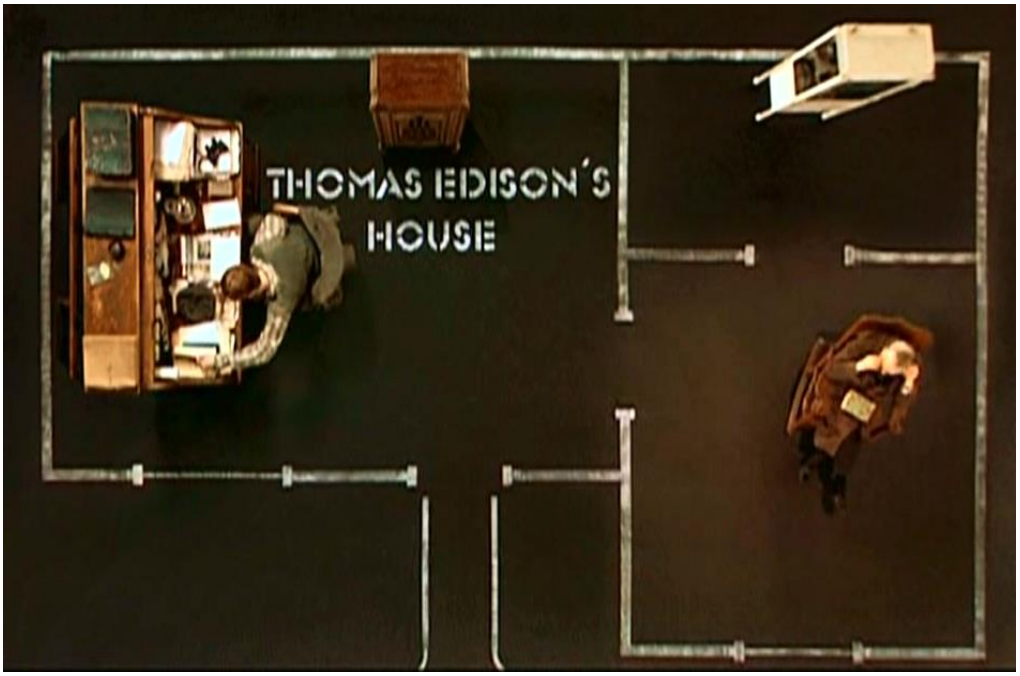

Figura 2 – Casa de Thomas Edison. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Enquanto Thomas Edison Jr. (protagonista do filme, representado pelo ator Paul Bettany), o Tom, estava escrevendo, sentado a sua escrivaninha e o pai sentado em uma cadeira de balanço, o rádio apresenta a notícia: *"Senhoras e senhores, o presidente dos Estados Unidos"*... O pai se pronuncia: *"Tom, pode me fazer um favor? O rádio"*. Tom responde: *"Só porque sua música acabou e talvez agora digam algo útil"?* Enquanto Tom responde, a câmera se aproxima, através do zoom, do antigo rádio, um modelo semelhante aos rádios do início do século XX. Um corte na imagem é feito e a câmera foca, através do close no rosto de Tom que complementa ironicamente: *"por isso compramos o rádio."* Outro corte de imagem é feito e a câmera dá um close no rosto do pai, que retruca: *"Como sabe, preciso descansar. Zombe de mim se quiser".* Nesta pequena sequência de planos podemos observar a relação de estranhamento entre pai e filho. Tom parecia não se conformar com as atitudes dos moradores de Dogville e a vida pacata em sua casa e no vilarejo.

Observa-se, através da ordenação espacial da casa de Thomas Edison, que se trata de um lugar pacato, uma casa onde pai e filho realizam tarefas mais "intelectualizadas" em relação aos outros habitantes do vilarejo. O idealista Tom promovia reuniões moralistas para comunidade refletir sobre suas ações, com o intuito panfletário de fazer o bem para o mundo.

Enquanto Thomas Edison pai lê *The Adventures of Tom Sawyer*, a narração em off prossegue: *"O pai de Tom havia sido médico e recebia uma modesta aposentadoria. Então, o fato de Tom não fazer muita coisa não era lá um desastre. Tom era um escritor. Pelo menos, a seu próprio ver. Toda a sua obra se resumia às palavras "grande" e "pequeno" seguidas de ponto de interrogação...mas meticulosamente arquivada em uma de suas gavetas"*

Tom levanta-se de sua escrivaninha, checa a ordenação dos papéis e livros, levanta-se e, ao abrir uma porta fictícia (Tom se movimenta e direção à porta, dirige sua mão à maçaneta, gira-a e, em seguida, abre a porta. O som, semelhante a uma porta se abrindo nos remete à ideia da existência de uma porta), diz: *"Boa noite, pai"*. Ao sair, depara-se com duas mulheres negras, uma de pé e outra, sentada, que estão dentro de casa, mas que conseguem observar Tom. A primeira diz: *"Boa noite, Senhor Tom"*. Ele responde e prossegue: *"Não se esqueça da reunião de amanhã"*. Tom segue caminhando pela rua, dá boa noite às crianças que estão brincando na rua e a Chuck, um homem que passa caminhando com um monte de lenha nas costas. Nesse momento da narrativa, a câmera filma a rua Elm.

Deste plano geral da filmagem, pode-se observar a vida seguindo pacata em Dogville: poucas pessoas na rua e algumas em suas casas em seus afazeres domésticos. Esse último ponto, pode-se observar muito bem, pois o diretor optou por não representar as casas com telhados e paredes. O cenário invisível permite que o espectador veja os coadjuvantes em seus afazeres longe do foco principal da ação. Além de servir como metáfora do filme, não desviando a atenção do espectador para nada além da narrativa, o artifício ressalta a dramaticidade através da encenação. Desse modo, Von Trier consegue estender a profundidade de campo e sublinhar as consequências de cada ação individual em relação à comunidade. Sendo assim, a vida e o cotidiano dos habitantes de Dogville ficam escancarados na tela como mostra a sequência de planos a seguir (Figuras 3, 4 e 5).

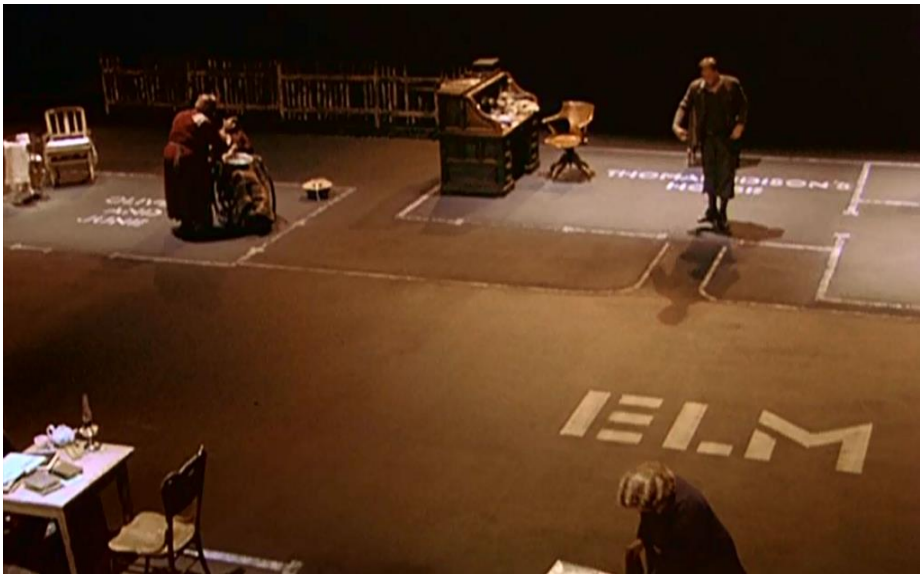

Figura 3 – A Rua Elm e alguns habitantes. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 4 - Tom e Chuck. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 5 – O cão Moisés. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Dando continuidade à narrativa, Tom pergunta se Chuck irá à reunião no dia seguinte. Chuck responde, com uma aparência exausta: *"Não preciso dos seus sermões. Sabe como a Vera é. Ela não me deixaria em paz se eu dissesse sim"* (Figura 4). Na sequência, Chuck se pronuncia: *"Quem deu osso para o Moisés? Ainda há carne nele"*. Ao prosseguir com essa fala, a câmera se dirige ao cão Moisés. No entanto o cão é representado por uma figura que, assim, como a planta das casas e da cidade, é pintada de cor branca, no chão. Ao lado de Moisés há uma coleira de couro presa a uma corrente e, no chão, pintada a tinta branca, a palavra DOG (Figura 5).

Uma das crianças que estava brincando na rua responde a Chuck que Jason dera o osso ao cão. Chuck argumenta: *"Ele deu um osso com carne ao cão? Quando vimos carne pela última vez?"*. Chuck olha severamente para o pequeno Jason e prossegue: *"Se desperdiçar comida de novo vai ficar sem a sua faca. Eu já devia saber que foi você! Moisés precisa passar fome"*. Neste momento Jason sai de perto de Chuck e Tom, abre a porta e entra em uma das casas. Chuck prossegue: *"Para vigiar"*. Tom retruca: *"Para Vigiar Dogville? O que há para ser roubado?"* Chuck: "*São tempos difíceis, Tom. Outros aparecerão com ainda menos que nós*". Chuck entra em sua casa.

As falas de Chuck e Tom fazem referência à situação das pessoas em um processo histórico ocorrido nos Estados Unidos: a Grande Depressão vivida nos na Década de 1930. De certa forma, Von Trier aborda a reação da maioria das pessoas

simples diante de eventos de grande magnitude nos quais elas só fazem parte do cenário e não possuem voz ativa.

Sem dúvida alguma o contexto da Grande Depressão influenciou a geograficidade de Dogville. Os tempos difíceis, como salientou Chuck, ficaram expressas nas cidades com o desabastecimento, a crise na produção de alimentos, o diminuto poder de compra, os endividamentos, a quebra das instituições bancárias, o confisco de terras e outros tantos contratempos de um país em forte decadência[42]. No pequeno vilarejo, nota-se as consequências desse acontecimento através das vestimentas simples de seus habitantes, dos móveis em suas pequenas casas, do racionamento de alguns produtos e, em última instância da vida humilde que vinham levando. O Narrador continua:

"Tom estava preocupado... mas não com a escrita propriamente dita. Se alguém tentava decifrar qual era a sua profissão ele respondia "mineração". Ele não abria caminho através de rochas... mas de algo ainda mais duro. Ou seja, a alma humana. Bem onde ela cria bolhas".

Enquanto o narrador prossegue com a estória, Tom caminhava lentamente e pensativo pela Elm St.. Tom bate a porta de uma casa (essa porta é visível no filme). Era a casa de Martha, uma mulher com aparência simples. Martha abre a porta e os dois se cumprimentam. Tom diz: *"Todos virão, arrume lugar para todo mundo"*. Martha responde: *"Já arrumei. Mas Tom, eu insisto... se quiser usar o órgão, terei que pedir ao diretor regional".* Tom argumenta: *"Não vamos precisar do órgão. Podemos ser espirituais sem ler a Bíblia ou cantar. Já são quase 19 horas. Não se esqueça do sino".* Tom vai embora, mas continua a sua caminhada pela cidade até encontrar, no pomar, Ma Ginger, uma senhora com cabelos brancos que estava capinando. A escala de plano médio ressalta Ma Ginger e sua relação com o pomar. (Figura 6)

Ele diz: *"Acho que já basta Ma Ginger. Tanto assim não é bom para o solo. Foi o solo que deu a vida a todos nós".* Ma Ginger responde: *"Não me venha com essa, Thomaz Edison Jr, eu faço o que bem entender".* Neste momento o diretor dá um close no rosto de ambos e Ma Ginger apresenta uma expressão de deboche. Ambos, mais uma senhora que aparece na discussão continuam a discordar sobre a atividade de Ma Ginger. Essa cena pode ser observada através do

[42] Situação real vivenciada nos Estados Unidos na década de 1930.

denominado plano americano (MARTIN, 2003, p. 263), no qual a proximidade física e a intensidade da presença moral dos personagens são destacados (Figura 7). Sequencialmente, um corte na cena é feito e, assim, um novo personagem chamado Bem chega a uma caminhonete. A sequência de planos a seguir mostra a conversa entre os três até Bem chegar com a caminhonete (Figura 8).

Figura 6 – Ma Ginger. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 7 – Tom e a Senhora. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 8 – Bem chega em Dogville. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Tom abre o portão para Bem, os dois conversam e outro corte na imagem é feito e a câmera se dirige para Martha e a narração prossegue: *"Eram exatamente 19 horas quanto Martha fez soar o sino. Era hora de Tom ir jogar damas com seu amigo Bill Henson"*. Neste momento a câmera se dirige suavemente à casa dos Henson, um corte na imagem é feito e é dado um close no rosto de Bill Henson e de uma senhora. Ambos estão sentados à mesma mesa. O narrador continua: *"Bill era idiota e sabia disso. Idiota demais para se tornar engenheiro e tinha certeza disso"*.

Um novo corte na cena é feito, a câmera foca em Tom, de costas, sentado em um banco enquanto segue a narração em off: *"Após ficar a escutar o Bate-estaca que Bem insistia dizer pertencer à construção de um novo presídio, Tom foi levar Henson a mais uma humilhante derrota no jogo de damas."* Uma sequência de planos mostra Tom se levantar do banco e sair andando enquanto prossegue, novamente, a narração: *"Alguns dizem que a oportunidade de encontrar a irmã do Bill o atraía mais do que o próprio jogo."* Outro corte na cena é feito e a câmera foca em Liz Henson, a irmã de Bill. *"E podem ter razão. É verdade que na casa dos Henson havia outro horizonte. E tão atraente quanto aquele além do vale. Um horizonte delineado pelas suculentas curvas de Liz Henson". "Um abismo doce, doloroso e sedutor".*

Outro corte é realizado e a câmera focaliza Tom batendo à porta da Família Henson. Liz pergunta a Tom: *"Porque vem aqui todo dia? Seria melhor se alguém interessante aparecesse por aqui. Me sinto tão solitária nesta cidade. Assim*

que meu noivo arrumar um emprego em Boulder, eu sumo! Vocês terão que tentar olhar debaixo da saia de outra garota". Tom: "*Bill está"?* Liz responde: *"Ele sempre está. Ele estuda e eu ajudo com os copos embora todos saibam que a esperta sou eu".* Tom cumprimenta Mrs. Henson e se dirige a Bill: "*É hora de jogar, velho amigo!"* Bill responde: *"O que aconteceu? Não ouviu o sino?"*

Há outro corte de cena. Bill e Tom aparecem jogando damas e conversando. A Câmera foca nos dois enquanto o narrador prossegue: *"Como sempre, Bill fingiu o tempo todo estar jogando. Ele ainda não havia entendido o que eram as tais reuniões".*

Bill se pronuncia: *"Talvez devesse deixa-los em paz. Eles estão bem como estão*". Tom retruca: *"Acha que estão bem? Acho que não. Acho que o país se esqueceu de muitas coisas. Quero refrescar a memória deles através de exemplos".* Bill: "*haverá exemplo prático amanhã?"* Tom: *"Não sei. Se o povo tem problemas com aceitação eles precisam de algo para aceitar. Algo tangível, como um presente".* Bill: "*porque alguém nos daria um presente?"* Tom: *"não sei, vamos ter que pensar no assunto".* Neste momento, Bill sente falta de uma peça em seu tabuleiro de damas. Ambos procuram a peça. Um corte de cena é realizado: A câmera está posicionada na diagonal da mesa e filma os atores em plongee. Tom rapidamente encontra a peça, que parecia estar escondida e, na sequencia, ganha de Bill em três movimentações da peça no jogo. Tom se irrita, Bill se chateia por ter perdido mais uma vez. Tom se levanta, se despede e vai embora.

Eis os sujeitos habitantes do vilarejo Dogville. São essas as personagens que darão vida ao espaço fílmico de Lars Von Trier e é a partir delas, da produção de suas ideias, de seus trabalhos, de seus deslocamentos e ações na produção desse lugar, de suas relações cotidianas com este mundo que nos será apresentado, que tentaremos desenvolver uma análise de como a geograficidades são produzidas neste filme.

Em outras palavras, essa relação entre sujeito e mundo é a preocupação deste capítulo, a partir do modo como são trabalhadas as geograficidades fílmicas da obra cinematográfica escolhida. É também uma oportunidade de trabalhar este filme em questão como uma representação e leitura de mundos, que acabam por interferir na própria leitura de mundo que fazemos. Nesse sentido é interessante o que essas imagens podem nos despertar, uma vez que Von Trier, não coincidentemente, criou essa trama a partir de uma estética atípica para o cinema.

4.1.3 O divisor de águas em Dogville: a chegada inesperada de Grace

Ao sair da casa de Bill, Tom caminha lentamente pela Elm St pensando sobre a aceitação. O povo de Dogville precisava de algo concreto para aprender a lidar com a aceitação. A câmera não faz cortes durante esse percurso de Tom, salvo quanto o mesmo ouve alguns tiros (um barulho distante). A câmera dá um close no rosto assustado de Tom, que caminha até o final da rua para verificar o que estava acontecendo. Surge mais uma vez, a voz do narrador: *"Os tiros haviam vindo do Vele ou de algum lugar em Georgetonw. Ele ficou a escutar por horas, mas os tiros não se repetiram. Um pouco decepcionado, Tom se sentou no banco para pensar. Para se apegar à sensação de perigo por um instante. Mas logo voltou a pensar em seus assuntos favoritos que, em meio a tempestade, se tornaram artigos, livros e uma plateia que o ouve atenciosamente após o lançamento de outro volume que escruta e expurga a alma humana. Ele viu homens e entre eles, outros autores. Eles se abraçaram como se, através das suas palavras, a vida tivesse recomeçado. Não havia sido fácil. Mas, devido a sua persistência pra escrever, sua mensagem havia sido dada. Às perguntas sobre sua técnica, ele respondia com uma só palavra: 'Exemplo.'"*

Durante a narração toca uma música clássica ao fundo enquanto Tom fecha seus olhos, se põe a pensar e depois deita no banco. Minutos depois, uma mulher surge ao fundo e adentra a Elm St caminhando sozinha e curiosa. Era Grace (protagonista do filme, representada pela atriz Nicole Kidman) que havia acabado de chegar. A rua estava com pouca iluminação e os habitantes de Dogville já estavam repousando em suas casas, pois já era noite.

É importante ressaltar que apesar de as personagens fazerem constantes referências à paisagem ou ao céu, o fundo é infinito, tendo constantes alterações de luz e cor que indicam mudanças de dia e noite, clima e de momentos importantes do filme.

Assim que Grace adentra Dogville ouve-se um latido de cachorro, do cão Moisés, e a câmera foca na palavra DOG e no desenho que representa Moisés pintado a tinta branca. Grace se agacha em direção ao cachorro e depois se levanta. De acordo com o narrador, não havia nada de estranho, a não ser o latido diferente de Moisés naquele momento. Ele não latia alto, ele rosnava como se o perigo

estivesse próximo e fosse mais do que uma raposa. O cão latia como se estivesse cara a cara com uma força a ser levada a sério.

A sequência de planos a seguir evidencia a chegada de Grace a Dogville:

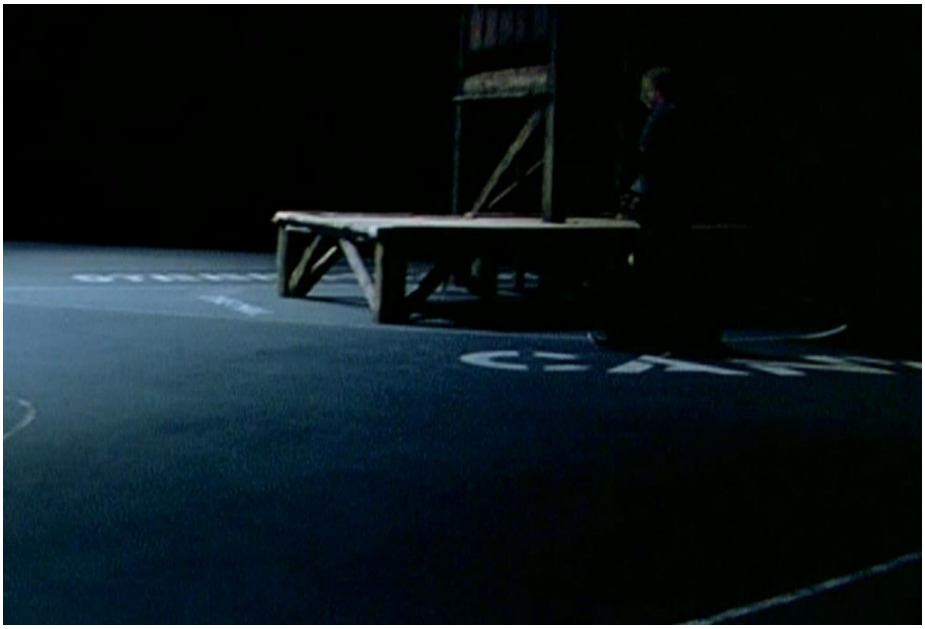

Figura 9 – Grace chega a Dogville. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 10 – Grace caminhando pela Elm St. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 11 – Grace rouba o osso de Moisés. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Até o momento da chegada de Grace em Dogville, a vida e as relações mundanas seguiam, há algum tempo, “estabilizadas”. No momento em que Grace adentra o vilarejo, a geograficidade daquele lugar começa a tomar novos rumos. Um novo contexto e uma nova situação são criados pelos personagens. E é a partir dessa situação – a chegada de Grace a Dogville – que surge um novo contexto que muda a geograficidade do lugar Dogville e dos personagens. Martins (2009), infere que o *momento*, que estamos associando com a situação,

> é um equilíbrio tenso de relações, que ao se romper, verifica-se a História, enquanto sucessivas objetivações/subjetivações assumidas por essa relação sociedade/natureza na forma de geografias. (MARTINS, 2009, p. 17)

Como seres-no-mundo, somos invariavelmente criadores e frutos de contextos coletivos, de situações e relações. Imprimimos no mundo, através da apropriação da natureza, uma ordenação que estabelece os caminhos que podem modificar a geografia e a natureza das relações futuras. Estar no mundo, como aponta Heidegger (1999), é estar em situação. Os entes e sua esfera de significados, assim como as suas existências são um conjunto de situações. É nesse sentido que afirmamos, no próprio subitem desse capítulo, que Grace é o divisor de águas em Dogville. Esta não será mais a mesma após a sua chegada.

Por sua vez, no momento em que Moisés late, Tom fica apreensivo, como é evidenciado na Figura 12 (o primeiro plano ressalta o valor dramático e e psicológico que determinará a próxima ação de Tom). Na sequência, se levanta com leveza e, cautelosamente, sai caminhando pela Elm St, quando avista Grace, que, apreensiva, dispara em direção às montanhas que são representadas por blocos de rochas situadas no final da caixa preta de Von Trier (Figura 13), ou seja, no final do estúdio, que é mostrada na próxima sequência de planos:

Figura 12 – Tom avista Grace. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 13 – Grace e sua tentativa de fuga. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Na sequencia, Tom alerta que se estivesse no lugar dela, não seguiria naquela direção, uma vez que, geralmente, as pessoas não saíam com vida de lá. Grace perguntou se havia outro caminho. Tom respondeu que sim e apontou para o caminho de onde veio Grace: de Georgetown. Tom insiste ao perguntar se Grace veio de lá devido aos tiros que ele havia ouvido. Durante a conversa dos dois, Tom se apresenta curioso e Grace, obviamente, com medo e apreensiva, já que estava em um lugar desconhecido com uma pessoa também desconhecida. A câmera dá closes nos rostos dos atores alternadamente a cada fala.

Neste momento há um corte na cena e a câmera se direciona a um farol aceso, quando surge um carro pela Elm St.. Outro corte na cena é feito e uma sequencia de planos mostra Grace apreensiva pedindo a Tom que a esconda rapidamente em algum lugar. Tom sugere que ela se esconda na mina.

Um carro antigo com os faróis acesos se aproxima de Tom. O motorista pergunta se a estrada para onde está seguindo tem saída. Tom responde que é melhor voltar por Georgetown para encontrar a estrada principal, diz que o lugar se chama Dogville. O motorista responde que está a procura de uma pessoa e pede a Tom que converse com o chefe, o gângster que está sentado no banco de trás. O gângster diz que está a procura de uma garota.

Ele acredita que a mesma tenha ido parar em Dogville e que está muito confusa. Complementa que não quer que nada de mal aconteça a ela, uma vez que a mesma é muito preciosa para ele. Tom afirma que ninguém apareceu por Dogville, caso contrário, Moisés haveria latido, uma vez que é um cão muito desconfiado. O gângster entrega seu cartão a Tom e lhe diz que pode oferecer uma bela recompensa caso encontre a moça “perdida”.

O carro vai embora e Tom retorna à mina, reencontra Grace e diz que ela já pode sair. Grace retribui com olhar de gratidão. Tom a convida para um café em sua casa e Grace aceita. A sequência de planos e cenas a seguir mostra Grace se apresentando a Tom, se escondendo na mina, o carro com os gangsteres chegando e, por fim, Grace na casa de Tom.

Figura 14 – Tom e Grace se apresentam. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 15 – Grace se esconde na mina. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 16 – A chegada dos Gangsteres. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 17 - Tom oferece ajuda a Grace. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Neste momento o narrador interrompe o diálogo e prossegue: *"O nome da linda fugitiva era Grace. Ela não havia escolhido Dogville no mapa ou decidido fazer uma visita. Mas Tom sentiu de imediato que aquele era o lugar dela. Ela podia ter escolhido a sua vulnerabilidade, mas ela decidiu se entregar a ela a esmo. Isso mesmo, assim como um presente. "Generosa, muito generosa" pensou Tom."*

De imediato Tom pensou em Grace como um exemplo concreto de aceitação para Dogville: o vilarejo teria que acolhê-la e aceitá-la em troca de seus valores morais, culturais e civilizatórios.

Na sequencia da narrativa, Tom oferece um pedaço de pão e Grace diz que não pode aceitar. Diz que não merece aquele pedaço de pão já que ela roubou o osso. Disse que nunca havia roubado nada, que teria que se punir, já que foi criada para ser arrogante. Tom complementa dizendo que isso poderia ser bom para a sua educação, mas que em Dogville, em tempos difíceis como o que estão passando, seria muito rude não comer o que lhe oferecem. Grace aceita e come o pão, parecia faminta. Tom pergunta sobre os homens do carro e diz ter recebido um cartão e uma oferta de recompensa, caso a encontrasse. Grace diz que o homem que estava sentado no banco de trás era o chefe. Disse não ter uma família, só um pai, que aqueles bandidos haviam tirado dela. Tom diz a Grace que ela pode ficar. Grace pergunta a Tom se todos na cidade são bons como ele, que responde que são pessoas boas, honestas e que todos já precisaram de ajuda. Grace diz que não tem nada a oferecer em troca e Tom argumenta que ela tem muito a oferecer a Dogville. Eis a situação, mote de toda a transformação em Dogville.

O dia amanhece. Pode-se perceber, pois o fundo do cenário está branco, fazendo alusão de que já é dia. Na sequência de planos seguinte aparece Grace, sentada dentro da mina e Tom realizando uma reunião com os moradores de Dogville na casa de Jeremiah. A câmera foca na sala de reunião enquanto o narrador continua a estória.

Figura 18 – Grace à espera de uma decisão. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 19 – A reunião. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

"Dizer que a plateia estava entusiasmada durante a reunião seria um exagero. Mas eles compareceram. E Tom se esforçou para tentar exemplificar o problema humano: a aceitação. A questão era obvia, mas mal interpretada pelo jovem. Para compensar a sua falta de preparo, Tom começou a atirar a esmo em todas as direções. Seu pai analisava minuciosamente o clima no lugar. E, já que ninguém estava contente com as suas críticas, ele decidiu antecipar qualquer protesto."

O pai de Tom argumenta: *"sei que a intenção é boa, mas sei que esta cidade tem um forte senso de comunidade. Moramos próximos, nos conhecemos e nos ajudamos"*. Durante a reunião, Tom rebateu a todos os argumentos dizendo que as pessoas teriam de enfrentar o problema da aceitação, disse que isso seria melhor para o país e que apresentaria um problema concreto, um problema que estaria para acontecer. Abre a porta, sai e deixa todos a sua espera. Vai em direção a mina buscar Grace.

Tom, encantado com a moça, apresenta-a aos moradores, propõe que a cidade a ofereça abrigo e que, em troca, a mesma faria pequenos serviços. Na mesma hora todos começam a debater a sua situação. Chamar a polícia? Abrigar uma fugitiva em Dogville? Correr perigo por causa de uma desconhecida que está sendo perseguida por gângsteres? Alguns começam a apresentar soluções, como vigiar a entrada da cidade, tocar o sino quando algum carro aparecer, entre outras. A imagem dessa cena pode ser vista abaixo:

Figura 20 – Grace é apresentada aos habitantes.
TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Thomas Edison pai sugere que os moradores arrumem alguma forma de testar a bondade de Grace. Tom argumenta com o pai que ele, que é um “bom juiz”, reconheceria em pouco tempo as verdadeiras intenções de Grace. Em seguida Tom sugere que os moradores deem uma ou duas semanas para que Grace possa provar que é uma boa pessoa. Os moradores, desconfiados, acatam a sugestão.

O narrador interfere: *“Nenhuma outra palavra foi dita na reunião, mas todos acreditavam que havia ficado decidido que a fugitiva teria duas semanas. E eles poderiam se olhar no espelho sabendo que fizeram o que podiam. Na verdade, talvez até mais do que a maioria teria feito. Naquela mesma tarde, Tom levou Grace para um passeio na Rua Elm para apresenta-la à cidade que ele amava”.*

Na rua Elm havia crianças brincando e dentro das casas, as pessoas em seus afazeres cotidianos. Nesse momento, Tom passa a contar a Grace onde morava cada família, o que fazia cada pessoa e, de forma bastante rude, autoritária, severa e arbitrária os adjetivos de cada um. Na verdade, Tom apresenta a Grace uma Dogville mais cheia de problemas do que qualidades e é essa a observação que Grace faz a Tom.

Tom apresenta a cidade que diz tanto amar de forma muito estranha: *“Bem, é aqui que Olívia e June moram. June é aleijada. Elas moram aqui como prova da liberalidade do meu pai. Chuck e Vera têm sete filhos. Eles se odeiam. Ao lado, temos os Hensons. Eles ganham a vida raspando a boca de copos baratos*

para que pareçam copos caros. Aqui, temos o Jack Mackay. Ele está cego, a cidade toda sabe. Mas ele acha que pode esconder isso e nunca sai de casa. Ali, Bem guarda a caminhonete. Ele bebe, visita o bordel uma vez por mês e se envergonha disso... Agora só faltam MaGinger e Glória. Elas têm uma loja muito cara exploram o fato de que ninguém sai da cidade. Esses bonecos horríveis descrevem melhor essa gente do que palavras."

A frieza da descrição de objetos e das pessoas feita por Tom, revelando as mais recônditas fragilidades dos habitantes de Dogville, denegridos, desde o início do filme, demonstra a sua indiferença aos sujeitos com quem convive. Este grupo traduz os diferentes papéis que as pessoas acabam representando na sociedade: as angústias, os desejos, os medos, a agressividade, a falsidade, a cumplicidade, o comprometimento e a falência total do comportamento ético, que será analisado posteriormente.

Já a inocente e desavisada Grace via Dogville como uma cidadezinha linda em meio a montanhas magníficas, um lugar onde as pessoas tinham sonhos e esperanças, mesmo diante das piores condições.

O narrador prossegue: *"Dizer que Dogville era bela era ao menos original. Grace olhou mais uma vez para os bonecos que ela mesma teria considerado de mau gosto poucos dias atrás quando ela repentinamente sentiu algo que pode ser descrito como uma pequena mudança na maneira como via Dogville."*

Na ocasião da fala do narrador, todos olham para Grace com um ar severo e de desconfiança. Grace acanhada fica a pensar. Tom, diz que todos a estão avaliando e que seria prudente que ela usasse de persuasão. Grace responde que isso parecia um jogo. Tom argumenta que na verdade eles estão jogando e que *"salvar a sua vida não valeria um joguinho"?* Grace perguntou o que teria que fazer. Tom pergunta a Grace se o trabalho braçal a incomodaria.

A relação de troca estava estabelecida: Para ser aceita, Grace teria que trabalhar. E nesse período Tom ganharia tempo para fundamentar, a partir da experiência com Grace, que a aceitação era o melhor caminho para os tempos difíceis em Dogville.

Essas passagens descritas, que fazem referência à chegada de Grace até a prévia aceitação da forasteira pelos habitantes de Dogville dizem respeito ao primeiro capítulo. Transcrevemos minuciosamente as falas das personagens, a narração em off, os planos e as cenas, pois como fora salientado, esse é um

capítulo importante da narrativa, uma vez que as mudanças na geograficidade de Dogville podem ser observadas a partir dele.

No entanto, não é somente a vida em Dogville que se transforma. Pode-se, da mesma forma afirmar que a "tímida e sensível"[43] Grace também muda. Esse momento de trânsito da personagem, resultante da fusão espaço e tempo, cria de maneira complexa um lugar de instabilidade para o sujeito (Grace). Entendemos que Grace, filha de um gângster, através da sua fuga, tenta reconstruir sua identidade baseada em reparos no passado em uma perspectiva ligada ao trânsito cultural. Nessa nova forma de vida, do experimento de um novo horizonte puro e verdadeiro, Grace poderá alcançar uma transposição de fronteiras entre o passado, o presente e o futuro[44]. Através do movimento que inaugura a viagem de Grace até a chegada ao vilarejo, é possível perceber a existência do entre-lugar, representado na inconsistência e na indefinição através desse trânsito.

A personagem está aberta ao acordo e às novas demandas de Dogville, permitindo, sobretudo, um olhar amplo e disjunto para as novas identidades que se apresentarão e que para ela se tornarão móveis e em constante construção. Essas novas identidades que se apresentarão a Grace, somadas à sua própria identidade em trânsito resultarão na construção de um novo Eu, que poderá ser interpretado como uma hibridação cultural (CANCLINI, 1998).

4.1.4 Um vilarejo tão humilde e acolhedor mostra-se um lugar cruel

Nas cenas subsequentes à reunião e à aparição de Grace aos moradores, podemos observar mesma caminhando pela cidade, indo ao pomar, que é representado por pequenos arbustos pintados no chão, e os habitantes cumprindo com suas obrigações diárias. Grace oferece ajuda a Bem, que está carregando o caminhão. Bem diz que não tem uma casa, que mora em uma garagem e que no momento, não precisa de ajuda. Grace, descalça, e com o vestido rasgado, caminha

---

[43] Colocamos tímida e sensível entre aspas, pois acreditamos que ela reproduz essas qualidades para mascarar um segredo que não pode ser revelado a ninguém.

[44] Autores como BHABHA (2007) discutem essa transposição ou esse momento de trânsito cultural do sujeito através de um conceito denominado entre-lugar. Não vamos nos prolongar em mais uma conceituação para essa dissertação para não corrermos o risco do ecletismo, no entanto acreditamos que esse conceito deve ser mencionado na análise que nos propomos.

até a casa do Sr. McKay. Bate à porta fictícia (o que se ouve é o som de uma mão batendo em uma porta de madeira). À porta, aparece um senhor de roupão. Grace se apresenta, oferece sua ajuda, mas Sr, McKay educadamente recusa (este senhor nega a sua situação: é um homem solitário e cego) sugerindo que a mesma vá fazer compras. O narrador prossegue:

"A visita de Grace ao Sr. McKay foi uma amostra da atitude em Dogville. Reservada, mas amigável. E com certa curiosidade. Apenas Jack havia dito não de forma precisa e sucinta. Martha precisou de uma hora para chegar à mesma conclusão. Então, logo Grace chegou aos arbustos de groselha de Ma Ginger e não estava muito bem-humorada. Ela não podia diferenciar um arbusto de um cacto... mas gostou de ver um jardim tão organizado assim como as correntes usadas para proteger dois arbustos caso alguém decidisse cortar caminho até o Banco da Velha. Grace se recompôs e seguiu até a loja".

Ao chegar à loja, Grace se depara com Ma Ginger, Liz e mais uma mulher. Ma Ginger diz que não precisa de ajuda. Tom entra na loja e pergunta a Grace como estão indo os trabalhos. Grace responde que não tão muito bem, que as pessoas não precisam de ajuda. Diz ainda que os planos de Tom para que ela seja aceita não estão dando muito certo. Continua dizendo que alguém deve precisar de sua ajuda e que quer ajudar por gratidão, já que a população está correndo perigo ao aceita-la em Dogville. Ma Ginger, para contradizer Tom, diz a Grace que ela pode ser útil em sua loja. Tom e Ma Ginger chegam a conclusão que Grace será mais útil se trabalhar nos arbustos de groselha. Na cena seguinte, Grace está aprendendo com Ma Ginger a lidar com os arbustos aos olhares atentos de Tom.

Nesta sequencia de planos vemos as transformações ocorrendo em Dogville e na própria Grace. Como o narrador aponta nas linhas subsequentes, a novata passa a ser útil para a cidade, que começa a apresentar uma nova dinâmica.

"Após alguns arbustos morrerem sob os cuidados das mãos brancas e inexperientes de Grace, as coisas começaram a melhorar com as plantas e com a cidade. Na verdade, haviam muitas coisas que não precisavam ser feitas na cidade. Como Ben não tinha uma casa, os experimentos domésticos que Grace fazia eram desnecessários. Mas ele os aturava. Chegava com extrema pontualidade após o termino das tarefas, mesmo sendo o setor cargueiro sempre tão imprevisível. Olívia não precisa que ninguém leve June ao banheiro enquanto trabalha. Pois até agora

tinham se saído muito bem com as fraldas. Se McKay tivesse precisado de alguém para conversar com certeza teria arrumado alguém na cidade. Então, não era por necessidade que recebia Grace em sua sala escura para conversar sobre a subestimada qualidade da luz na costa leste. Como Martha não sonharia em incomodar a paróquia por causa de um pedal enquanto espera a nomeação de um padre ela pratica no órgão que não emite som algum. E não precisava que ninguém virasse as páginas por ela. E Deus sabe que o filho dos Henson não precisava de ajuda com o estudo. E que a família só recebeu Grace para ajudá-la. E embora as mãos de Liz tenham melhorado após aquele conselho... Thomas Edison era um médico com a saúde em perfeito estado e não precisava de ajuda alguma com os remédios que ficam no armário. Assim como Tom disse, Chuck era o único que não havia sido fisgado.

Em uma sequência de cenas a seguir, pode-se observar o trabalho diário de Grace, demonstrado a partir de seus afazeres cotidianos nas casas dos habitantes de Dogville e no pomar.

Figura 21 – Grace começa os trabalhos. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 22 – Grace ajuda Bem. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 23 – Prato de comida feito por grace. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 24 – Grace ajuda outros moradores. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 25 – Grace ouve e dá conselhos.TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 26 – Grace ajuda Martha a tocar piano.
TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 27 – Grace e Thomas Edison. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Os habitantes de Dogville acabam por aceitar seus favores, apesar de não admitirem. Não há generosidade ou aceitação, somente trocas e, é esse sistema de compensação aliado à personalidade altruísta de Grace que anuncia a tragédia. Passados alguns dias, os moradores de Dogville que relutaram aceitar suas ajudas, agora passam ser dependentes dos seus favores: Àquelas coisas que julgavam desnecessárias, passam a ser uma constante no local.

Em uma sequência de planos mostrada ainda no segundo capítulo, Chuck aparece chegando do trabalho pela Elm St.. A cena o mostra abrindo a porta de sua casa. Neste momento encontra Grace e diz que não precisa de sua ajuda. Chuck pergunta a Grace como ela está se saindo ao enganar aos outros. Grace retrucou dizendo que não precisava enganar ninguém. Chuck não se referia às pessoas e sim a Dogville. Ele faz a ardil pergunta: *"Como está sendo enganada pela cidade?"* Sequencialmente, continua proferindo que a cidade apodreceu de dentro para fora, que as pessoas são gananciosas, e que Grace se sentia atraída por Dogville, pelas pessoas simples, pelas tortas de groselhas, pela canela, mas que no fundo as pessoas são iguais em todos os lugares, tanto na cidade pequena como na grande. Chuck severamente profetiza que Grace estava tentado fugir da ganância e da maldade do ser humano, e que, sendo assim, ela não estava no lugar certo. Grace perguntou a Chuck se o mesmo tinha vindo da cidade. Ele respondeu que sim. Neste momento Grace argumenta que Chuck não a queria por perto, uma vez que

ela o fazia lembrar da grande cidade, que ela trazia recordações ruins. Neste momento da trama, Vera chega em casa e Chuck ordenou severamente a saída de Grace.

As duas semanas prometidas a Grace passaram rapidamente e mesmo não tendo conseguido conquistar a todos plenamente ou parcialmente, como dissera Tom, ela gostava de Dogville e havia mostrado a eles quem realmente era. Mas isso seria suficiente? Como havia sido combinado, após as duas semanas de experiência, todos se reuniram para decidir se ela ficaria em Dogville ou iria embora. Após as quinze badaladas de sino tocadas por Martha, os moradores de Dogville decidiram que Grace ficaria e a mesma continuou com os seus trabalhos cotidianos. Na sequência, o narrador prossegue.

"E agora, desde que a cidade concordou que cada um deveria receber de acordo com as suas habilidades, ela recebia salário. Não muito, mas o suficiente para economizar para comprar os figurinos de porcelana. Aquela fileira de sete que ficaram tanto tempo juntando pó dentro da loja".

Após três semanas, Grace se empenhou arduamente e a cada dia que passava, provava a Dogville que seus trabalhos não eram em vão. Mudou-se para o velho moinho com a ajuda de todos, como pode ser observado na imagem seguinte:

Figura 28 – Grace se muda para o moinho. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Dogville, como fora dito no início desta análise, era um lugar onde nada acontecia, onde a vida de todos era conhecida, e onde os segredos “ficavam entre quatro paredes” [45]. Porém, a partir desse momento da narrativa, mais especificamente do final capítulo quatro em diante, obra persegue uma dimensão universal e moralista. Obviamente, esta história moral adequa-se, com maior ou menor exatidão, às situações históricas atuais e pretéritas e poderia estar posicionada em qualquer lugar do mundo em função de mudanças na forma dos seus relacionamentos.

Em um lugar comum, onde o provincianismo, a estreiteza de vista e a falta de capacidade reflexiva e analítica imperam, basta que algo de diferente aconteça, a chegada de uma mulher muito bonita e em fuga de algo desconhecido e “atemorizante”, para que os habitantes de deixem cair à máscara da boa-vizinhança e partam para cima de Grace com toda a sua ferocidade. Com a chegada repentina da polícia a Dogville, em busca de uma moça que alegavam estar “perdida” todos os valores e comportamentos de adaptação da comunidade são colocados em cheque. A situação de preocupação e desconforto gerado por essa situação pode ser observada na sequência de planos e cenas a seguir:

Figura 29 – A polícia chega a Dogville. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

[45] É exatamente isto que Lars Von Trier faz: ele retira as paredes e portas deste local (por esse motivo inserimos as aspas), derruba a quarta parede e o que pode ser observado não é nada agradável.

Figura 30 – A busca por Grace. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 31 – Os habitantes “não sabem de nada”. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 32 – Grace:motivo de preocupações. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

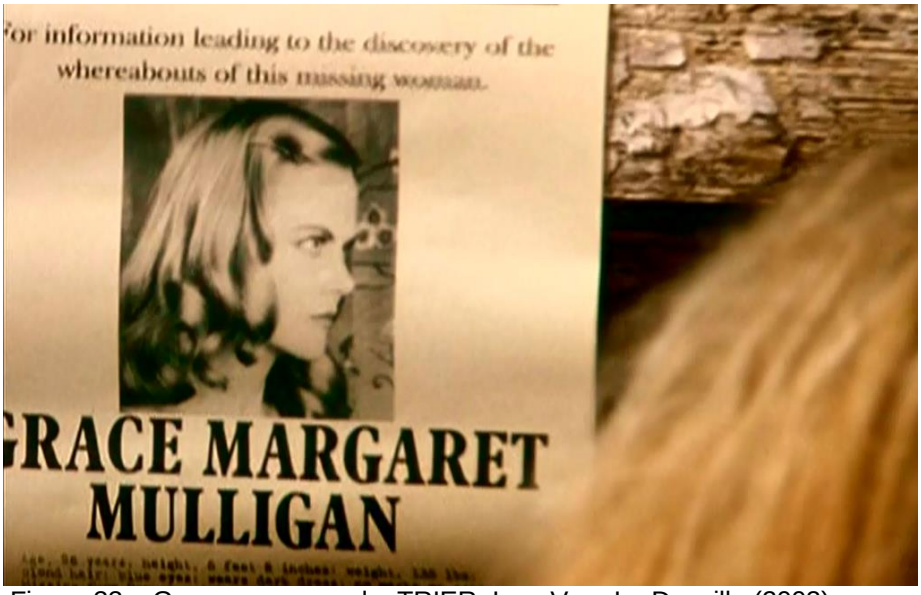

Figura 33 – Grace: a procurada. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

A chegada da polícia ao vilarejo é o estopim para o começo de uma nova forma de convívio em Dogville. Ou seja, uma nova geograficidade se estabelece a partir de motivações individuais, resultantes de uma somatória que é individualizada e se estrutura no convívio entre as pessoas. A resultante final dessa somatória é o tipo de clima que vai se estabelecendo com o progresso desse convívio e com o entrelaçamento das relações dos diversos membros do grupo. Sendo assim, os sujeitos nesse processo acabam representando as suas angústias, os desejos, os medos, a agressividade, complementares às vezes à formação de grupos fechados, a cumplicidade, o comprometimento e às vezes a falência total do comportamento ético. Esse processo de mudança da geograficidade de Dogville, em outras palavras, o ser e o estar espacial desses entes (MOREIRA, 2006) passou por diversos estágios desde a chegada de Grace.

O estar-no-mundo com outros seres humanos, segundo Santaella (2004), é o sujeito abandonar o seu espaço privado e individual e se por ou se arriscar às mudanças sob a pena de se ver reconstruído, talvez desconstruído. Conforme a autora, diante disso

> No lugar dos antigos “sujeito” e “eu”, proliferam novas imagens de subjetividade. Fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se

> de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem etc (SANTAELLA, 2004, p. 17).

A autora prossegue:

> Não obstante a pluralidade de caminhos, a constante deles está na busca por escapar do velho familiar eu, aquele reconfortante “eu” da filosofia humanista, da hermenêutica e da fenomenologia, que, segundo Rose (2001: 157), refere-se ao ator que interage com outros em um contexto cultural e linguístico, à pessoa em quem os efeitos de sentido, comunicação, assumem sua forma, com todos os pressupostos que a acompanham, pressupostos que afirmam a singularidade e o caráter do tempo vivido da consciência (SANTAELLA, 2004, p. 17-18)

Dando sequência à narrativa, quando a polícia afixa um cartaz à procura de Grace na parede, os habitantes sentem-se ameaçados. Com isso, Tom recomenda a Grace que dobre suas horas de trabalho, para que todos se considerem recompensados pelo risco que correm. A comunidade de Dogville aproveitando-se dessa situação passou a exigir que Grace pagasse caro pela sua proteção. A narração evidencia a sua situação e, na sequencia, uma imagem aérea da cidade exibe os caminhos percorridos cotidianamente por Grace em sua tarefa árdua de nova escrava de Dogville. Os números e o ponteiro do relógio projetado pela sombra do telhado representam a corrida de Grace contra o tempo.

“Minutos ocupados se tornaram horas ocupadas e horas ocupadas se tornaram dias ocupados. Eles pareciam achar que era justo que Grace trabalhasse mais e isso não deixou ninguém mais feliz. Muito pelo contrário”.

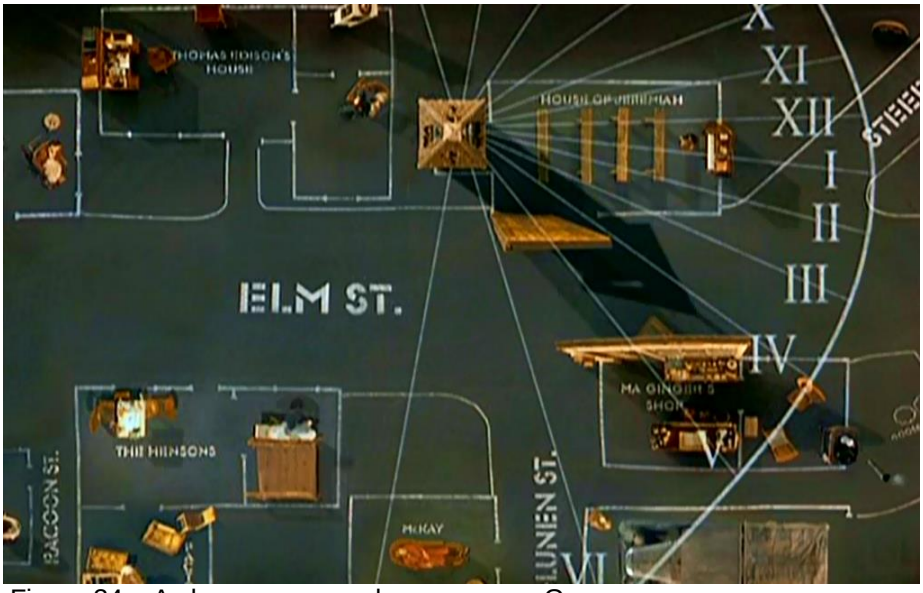

Figura 34 – As horas passam depressa para Grace.
TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

O pagamento, inicialmente em horas de trabalho, vai extremar-se até a mais aberrante exploração sexual, uma situação conhecida e legitimada por toda a comunidade. Sob a condição de não denunciá-la, Chuck chega a estuprá-la.

Grace acaba tornando-se submissa às vontades de todos os habitantes da cidade, transformando-se em objeto não só pelo trabalho físico, como pelo sexual, até seus limites. Não aguentando mais a humilhação e a alienação, Grace tenta fugir. Mas, sua tentativa é frustrada. Grace passa ser acorrentada em uma roda de ferro e, obrigada arrastá-la por toda cidade, enquanto, desloca-se às casas para cumprir suas obrigações. Em seu pescoço é amarrado um ferro e afixado um sino para que todos possam ouvir onde ela está. Tal fato pode ser observado na sequencia de cenas a seguir:

Figura 35 – O castigo. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 36 – O castigo e a humilhação. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Em seguida, passam a tratá-la como um animal: uma vaca que puxa um arado. Todas as noites ela passa a ser sistematicamente estuprada por todos os homens da cidade, exceto Tom que diz amá-la e pretender ajudá-la.

Tem-se a partir disso a nítida impressão de que o corpo de Grace deixa de pertencer a ela torna-se o lugar do discurso moralista de Dogville. Nessa perspectiva, Foucault, citado em Santaella (2004), desconstrói a noção tradicional de corpo. Em sua obra,

> “o corpo termina por desaparecer como entidade biológica, tornando-se um produto socialmente construído que é infinitamente maleável e altamente instável. Na verdade, para Foucault (1977: 138) o corpo ‘é a superfície inscrita dos eventos, traçada pela linguagem e dissolvida pelas ideias, o *lócus* de um eu dissociado, adotando a ilusão de uma unidade substancial – um volume em desintegração’ ” (SANTAELLA, 2004, p. 19-20)

Diante da gravidade da situação, Tom elabora um segundo plano: Grace deve denunciar o que cada um lhe fez. Ela acata seu plano, mas, a cidade, ao ouvir as verdades, se indigna, desmentindo-a, já que todos se conhecem muito bem e sabem que nenhum deles seria capaz de tal proeza. Tom se diz decepcionado com todos, dirige-se à casa de Grace e tenta fazer amor com ela. Grace o rejeita alegando que não seria correto, pois deveriam estar ambos livres para realizarem o seu amor, mas se ele quisesse força-la, como todos os outros fizeram, ela não poderia relutar. Grace acrescenta a sua certeza em relação as intenções de Tom.

O rapaz fica indignado com essa atitude e o narrador profere essa indignação: *“Tom estava bravo. E, no meio disso tudo, ele descobriu o porquê. Não era por ter sido falsamente acusado, mas sim porque as acusações eram verdadeiras. Sua raiva se resumia ao sentimento desagradável de ser descoberto. Foi um choque para o jovem folósofo... Grace era um perigo para a cidade, e para ele também.”*

Pode-se perceber que não só Grace e Dogville mudam, mas também Tom. O líder de Dogville, o porta-voz mal sucedido não escolhido pela comunidade tinha fracassado em sua tentativa em função de sua ideologia filosófico-existencial. Na verdade, o que pudemos perceber ao decorrer da trama é que as pessoas do vilarejo, não sentiam necessidade de relacionamentos interpessoais, elas estavam mais envoltas em um tédio profundo e sentimentos de obrigação. De fato, Tom sempre incomodou aquelas pessoas com suas teorias de liderança e assuntos que considerava importantes. Com a chegada de Grace, Tom passou a funcionar como uma espécie de observador passivo do grupo de habitantes, apaixonou-se por Grace, embora nunca tivesse assumido seu amor perante a comunidade e, por fim, decepcionou-se: com Grace e consigo. Santaella (2004) traz uma passagem interessante sobre esse aspecto das personalidades:

> Não é apenas o pressuposto de que existe um sujeito universal, unitário e central que está em questão, mas, sobretudo, como porventura o sujeito poderia estar situado, corporificado, fragmentado, descentrado, des-construído ou destruído. (SANTAELLA, 2004, p. 17)

Desta forma, decidiu colocar um fim na pequena metáfora que Grace representava para os seus planos de rearmamento moral e (re)educação social em Dogville. Na sequência retorna à reunião e incentiva os moradores a entregarem a foragida, chamando o gangster que a procurava.

4.1.5 Dogville e o juízo final

A partir dessa determinação de Tom, todos passam a tratá-la civilizadamente e, depois de cinco dias, oito carros chegam a Dogville. Tal fato pode ser observado na Figura 37, na qual a profundidade e campo reforça a ideia de que a escolta de Grace chegara de forma deveras imponente. Neste momento em que os moradores esperam ansiosamente a chegada do salvador que levará Grace embora e, em troca deixará uma grande recompensa, Tom decide tranca-la no moinho. Revela-se, na sequência, que Grace é filha do chefe dos gangsteres e que havia fugido de seu pai possessivo e arrogante, almejando ser uma pessoa melhor. No entanto, ao buscar a convivência com pessoas de bom caráter, Grace encontrou em seu caminho somente a hipocrisia humana. Após a grande revelação, Grace é retirada do moinho onde ficara presa, entra no carro de seu pai (Figura 39) e após uma longa conversa sobre aceitação, perdão e castigo, assume o poder que lhe é oferecido: ordena que a justiça seja feita e em seguida um cruel massacre ocorre em Dogville. A sequência de planos e cenas a seguir evidencia essa situação.

Figura 37 – Os Gangsteres retornam a Dogville. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 38 – A escolta de Grace. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 39 – O reencontro: Grace e seu pai. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 40 – Dogville é dominada pelos gangsteres. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 41 – Inicia-se o massacre. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 42 – Grace não perdoa ninguém. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Conforme aponta CRUZ (2011),

> O que antes era para ser uma história de um árduo calvário torna-se uma armadilha moral para quem assiste ao filme. A forma passa a ser um problema temático. Preso a uma identificação ilusória que a forma do drama impõe, e sofrendo junto com a jovem Grace os desprazeres que *Dogville* injustamente propicia, o espectador será levado a compactuar com o massacre sem misericórdia de toda a cidade deflagrado pelo salvador. Dessa forma, é levado a sentir prazer com vingança, de acordo com o desenvolvimento da reviravolta dramática – a vítima supera sua condição de oprimida e agora assume as rédeas do destino. Mas o massacre tem requintes de extrema crueldade. Grace pede aos capangas de seu pai que obriguem Vera a assistir ao assassinato de cada um de seus filhos sem derramar uma lágrima, da mesma forma que ela quebrara as suas estátuas chinesas. São crianças, entretanto, os seres exterminados. (CRUZ, 2011, p. 62)

Como ficou claro na citação anterior, ninguém sai imune da ira e do sentimento de vingança de Grace. Em muitos casos, como observou o autor, até mesmo o espectador pode almejar tal desfecho para a trama, tamanha a humilhação passada pela jovem. Ainda de acordo com Cruz (2011), Von Trier indiretamente associa os moradores de Dogville com os gangsteres que os exterminam. Talvez essa associação do diretor possa produzir no espectador uma identificação com o gangsterismo.

> Em Bretch, os gangsteres são personagens amorais que se encontram acima da lei, identificados como proprietários, donos dos meios de produção. E a violência da exploração capitalista provém direta ou indiretamente das decisões e das ações que esses personagens tomam. Em *Dogville*, por outro lado, essa função repressiva é, durante todo o caso ilustrativo, assumida pelos habitantes da cidade. Na primeira reunião que os moradores fazem na igreja para decidirem se aceitam ou não a fugitiva, Trier, de forma cínica antecipa a comparação da conduta dos habitantes de *Dogville* com a dos gangsteres. É da matriarca da família dos Hensen a

> seguinte frase: “Tom, não somos gangsteres, nós cuidamos do nosso próprio negócio, não pedimos nada a ninguém!”. Quando Grace anda pela cidade decidindo o que vai fazer com os moradores, refletindo sobre a ilustração que ela vai oferecer aos habitantes, o narrador anuncia mais uma “mudança de luz” sobre *Dogville.* Como se as paredes imaginárias sumissem, ela consegue, repentinamente enxergar todos os moradores que olham assustados para ela. Segundo o narrador “eles não se diferenciavam muito dos outros gangsteres que ela conhecia”. (Idem, p. 63)

Grace, com aparência de justiceira, executa pessoalmente Tom, o rapaz que lhe acolheu e depois lhe traiu. O único a ser poupado pela vingança de Grace é o cão Moisés. Segundo a garota, Moisés foi o único sincero desde a sua chegada, pois nunca escondeu que não gostava dela. No final do filme o desenho do cão pintado no chão se transforma em um cachorro real. Na sequencia, seguem as cenas do desfecho da trama.

Figura 42 – A execução de Tom. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 43 – Todos mortos em Dogville. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

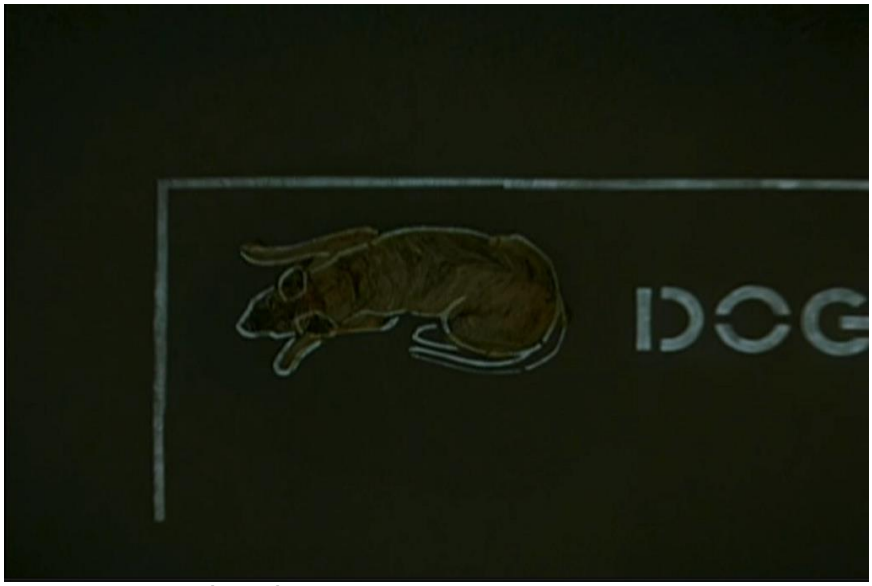

Figura 44 – Moisés: o único sobrevivente. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Figura 45 – Moisés. TRIER, Lars Von. In: Dogville (2003)

Na conversa que Grace tivera com o seu pai antes de o massacre começar, eles fazem uma analogia entre os moradores do vilarejo e cães. E se Grace queria usar o poder que o pai lhe dera para tornar o mundo um lugar melhor, a extinção completa de Dogville poderia ser o começo. No epílogo do filme, a moça afirma que se tivesse estado no lugar deles, dos habitantes de Dogville, teria feito a mesma coisa, ou talvez pior.

4.2 Criar-se criando, fundar-se fundando: a geografia como fundamento do ser em Manderlay

No início do primeiro filme da trilogia, Grace chega a Dogville esquivando-se da arrogância de seu pai. De imediato, a jovem está disposta a experimentar a humildade e a presteza, pois acredita serem estes o caminho da harmonia na vida social. Quando chega ao lugarejo de Manderlay, Grace está deixando para trás uma Dogville arrasada. Depois de sofrer todo o tipo de humilhação e violência por parte dos moradores do vilarejo, Grace deixa se convencer por seu pai, que despreza o seu amor e a sua ilusão diante àquelas pessoas. Ela permite que os capangas do gangster queimem Dogville e matem seus habitantes.

No retorno à sua casa com seu pai (interpretado pelo ator Willem Dafoe), Grace (neste filme, interpretada pela atriz Bryce Dallas Howard) se depara com uma fazenda onde a escravidão permanece, setenta anos após seu fim oficial nos Estados Unidos. O local chama-se Manderlay e fica no Alabama, estado do sul do país.

Seguindo a mesma estética de Dogville, em Manderlay (2005) o diretor Lars Von Trier conserva a simplicidade do cenário e dos objetos que dão forma a este espaço fílmico. No entanto, em Dogville, o que se percebe é a existência de um vilarejo, uma vez que os objetos materiais usados por Trier sugerem esse conceito. Já em Manderlay, o diretor utiliza objetos e arquétipos mais apropriados para representar uma propriedade rural, como pode ser observada na imagem seguinte, retirada do filme (Figura 46).

Figura 46 - A propriedade em Manderlay. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Manderlay é composto por oito capítulos e neste subitem não pretendemos discorrer sobre cada capítulo do filme. O que será realizado é a apresentação do espaço fílmico com todas as características que atribuem uma geograficidade peculiar a esse lugar denominado Manderlay. Em seguida será exposta a narrativa do filme e, por último analisaremos algumas cenas e sequencias de planos que evidenciam situações, a nosso ver, importantes para entendermos a geograficidade fílmica em Manderlay e, da mesma forma, o geográfico como fundamento do ser e as transformações geográficas provocadas no espaço fílmico pelos sujeitos desta trama. Trata-se de uma análise diferenciada da que realizamos a partir do filme Dogville. No entanto, essa diferença realça as diversas possibilidades de se construir uma análise fílmica a partir do olhar geográfico e acreditamos que a apresentação de mais de uma possibilidade de análise torna mais rico o estudo em questão.

Lars Von Trier, ao construir o espaço fílmico de Manderlay, se inspirou no teatro Bretchiano. Assim que o filme se inicia, pode-se perceber o cenário caixa preta que Bretch utilizava em suas encenações, bem como a teatralização da cenografia: é a linguagem e a construção do espaço se constituindo como uma mescla entre as imagens criadas pelo cinema e por outros meios de representação, como o teatro, o estilo e formas diferenciadas de narrativa.

Apesar do uso constante de técnicas cinematográficas como o close-up, o espaço fílmico nesse caso é construído e fundamentado a partir das ações e

movimentos dos personagens. Um exemplo disso em Manderlay (assim como em Dogville) pode ser observado a partir do momento em que o personagem é colocado no centro da ação, inclusive como indutor do funcionamento do cenário, através de gestos de abrir e fechar portas “imaginárias” para indicar as entradas e saídas dos personagens (uma convenção para estabelecer o dentro e o fora) nas delimitações da propriedade sem divisórias convencionais.

Essa substituição do naturalismo cenográfico pelo corpo do ator é o que nos interessa neste filme. Se em Dogville, Grace é transformada pelo lugar, pelas pessoas e situações ocorridas na trama[46], em Manderlay, Grace é o sujeito que transforma a geografia desse lugar, mas ao mesmo tempo é transformada por ela.

A construção do espaço fílmico em Manderlay se dá, como já fora mencionado, em um galpão com o fundo negro. Alguns poucos objetos dão materialidade a esse lugar. Tratam-se de alguns troncos de árvores, uma rocha gravada com o nome do lugar (Manderlay), um portão grande, indicando a localização de uma propriedade privada, uma coluna e uma grade em espaço aberto, sugerindo a ideia de um pelourinho, a casa da senhora, representada por imponentes pilares brancos que cercam uma coluna que dá sustentação a uma escada, uma mesa e algumas cadeiras no piso térreo e uma cama, um criado mudo e uma porta de madeira no piso superior. Além desses objetos mostrados nas cenas iniciais do filme, podemos observar nas cenas seguintes desenhos pintados no chão a tinta branca, que representavam um pomar e o jardim da Velha Senhora, umas estruturas de madeira que representavam as casas dos escravos, outra estrutura de madeira que representava uma casa denominada Casa do Pêssego Velho, um poço, o espaço para as plantações e o celeiro que abrigava os gangsteres. Esses elementos que fazem parte da geograficidade de Manderlay podem ser observados na imagem seguinte (Figura 47):

[46] Não estamos, com isso, deixando de considerar o fato de que Grace foi responsável pelas transformações e pelo destino de Dogville.

Figura 47 – Esquema ilustrativo de Manderlay. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Dando sequencia à narrativa, quando Grace, seu pai e um grupo de capangas chegam em Manderlay, se deparam com uma propriedade dominada por uma velha senhora. Prestes a partir, ouve um pedido de ajuda de uma habitante negra, pois um homem estava prestes a ser chicoteado, sobre acusação de ter roubado vinho. Neste momento Grace descobre que a escravidão, abolida há setenta anos, ainda era preservada em Manderlay pela Senhora.

Para o gangster, não havia motivos para interferência, uma vez que se tratava de um problema local. Para Grace, contudo, era preciso ampará-los. A jovem ao interferir na situação e impedir que o negro fosse chicoteado, é interrompida pela senhora, que passa mal, é amparada e levada para seu quarto. No leito de morte solicitou a Grace que, após a sua partida, o livro que se encontrava embaixo do colchão e no qual se explicitavam as regras seguidas no controle dos negros, fosse queimado. Grace, de imediato negou-se e, minutos depois, com o falecimento da Senhora, anunciou a liberdade a todos na plantação, a despeito dos protestos de um negro idoso, Wilhem, alegando não estarem preparados para serem homens livres, tampouco preparados para enfrentarem uma situação totalmente nova.

A jovem consegue, com a ajuda dos capangas do pai, que se desarmem as forças da plantação. Antes dos carros partirem, Wilhem chama Grace, alegando que todos queriam agradecê-la formalmente por ter libertado-os. Grace caminha pela propriedade conduzida pelo escravo que a havia chamado. A narração em off surge nesse momento da trama enfatizando as péssimas condições de vida das pessoas que lá viviam:

"Grace foi conduzida através dos recônditos miseráveis concedidos aos escravos com suas deploráveis cabanas cheias de goteiras. Suas ações comportariam um reconhecimento incondicional à vida dessas pessoas. Disso nenhuma dúvida havia... Ou haveria... Efetivamente Grace não viu nada do brilho que ela esperava. O brilho que lhe daria certeza de que eles não acabariam como pequeno e pálido canário amarelo. Eles eram seres humanos, mas do tipo a quem a dor havia sido infringida, pensou Grace."

Wilhem, quando chamou Grace não tinha a real intenção de que todos a agradecessem, na verdade ele queria mesmo é que moça visse a todos, bem como as condições em que viviam. Após este primeiro contato com os habitantes de Manderlay, surge em Grace um desejo imenso de reparação e caridade. Ela sentia que devia algo àquelas pessoas.

O pai, antes de seguir viagem, alerta para as conseqüências dos atos da filha, no entanto, propõe que a mesma os auxiliem a se tornarem os homens livres que já deveriam ser como todo e qualquer cidadão norte-americano. Após algumas discussões a jovem deixa o pai seguir viagem e, acompanhada por alguns capangas e por um advogado, permanece em Manderlay.

A partir do primeiro contato com os habitantes, então escravos, a reunião para o estabelecimento de contratos (redigidos pelo advogado que seu pai havia deixado para auxiliá-la) até a tomada da decisão de que todos seriam trabalhadores assalariados, que receberiam um salário por cada colheita, Grace passa a estabelecer mudanças na Geograficidade de Manderlay. Estabeleceremos esta como a primeira situação onde o sujeito, no caso a jovem Grace, carregada de intencionalidade, provoca transformações no lugar[47].

Nos dias que se sucederam desde a sua chegada, Grace passava o dia a observar o comportamento de todos em Manderlay, desde os negros ex-escravos até o advogado que lhe fora arrumado. Ela não fazia muitas coisas, além de supervisionar o andamento do lugarejo e servir de conselheira para aquela população, agora livre. Passou a observar também que todos os dias em um determinado horário, as pessoas se posicionavam em cima de números marcados no chão em frente à casa da Velha Senhora. Em Manderlay, a Lei da Senhora

[47] As situações que resultam em mudanças na geograficidade de Manderlay, bem como as cenas que evidenciam e representam tais transformações, serão analisadas em um segundo momento de nossa análise.

determinava as formas de manter a ordem na plantação. Os escravos eram classificados por números, em função de suas características psicológicas: havia os negros fracassados, os negros que resmungavam, os negros palhaços, os negros arrogantes, os negros amáveis. A cada um deles se atribuía um número, o que contribuía para designar seu lugar, para manter sua posição de escravo. Instituía-se, conclui Grace, "*um cativeiro com o apoio da Psicologia*". Mas, segundo os que conduziam a propriedade, e mesmo segundo alguns dos conduzidos, tratava-se de garantir comida e abrigo para todos, em vez de uma vida sem esperanças fora da propriedade. Tratava-se de manter a ordem. Tratava-se, dizia Wilhem, do "*menor dos males*".

Em conversas com os negros durante um jantar, Grace estimula-os a utilizarem a madeira disponível no intocável e sagrado jardim da Senhora para consertarem suas casas. Grace os convence e, no dia seguinte, algumas transformações começam a se concretizar. Os moradores de Manderlay estavam mais interessados em consertarem suas casas do que trabalharem na lavoura, atividade a qual tinham certo domínio e que realizavam há anos. Estabelecemos esta como a segunda situação em que Grace provoca mudanças na geografia de Manderlay.

Não havia vestígios, antes da chegada de Grace, de qualquer intenção de desassociar o negro de sua "identidade herdada". Ao contrário, procurava-se reforçar a sua condição, seus hábitos e sua conduta de escravo, a despeito do término da escravidão. Aquela era a geograficidade do lugar antes da chegada da jovem, que descobre a maneira como a viva funcionava naquele lugar através de uma leitura do livro da Velha Senhora. A moça, um pouco irritada com a preservação de determinadas atitudes, mesmo após a morte da Senhora, resolve ensinar aos moradores da propriedade o valor da liberdade. Dessa forma, convoca os habitantes para as aulas que se dispõe a lecionar, uma vez que concebia que todos precisavam aprender e seguir as regras e as condutas apropriadas à vida em um mundo livre. Para Grace, os indícios da escravidão deveriam desaparecer.

Nas aulas, buscava ensinar-lhes o que era democracia, como se decidiam questões importantes para a comunidade através do voto (onde a maioria sempre vencia) e como se enfrentavam os problemas que abrangiam a todos. Aplicando a recente aprendizagem, os negros decidiram, por votação, o horário pelo qual

deveriam guiar-se, haja vista que ninguém se preocupara em dar corda no velho relógio e não havia sido estipulado o responsável pela tarefa.

Na primeira aula para os habitantes negros tudo transcorreu sem algum tipo de problemas, já a primeira aula para os brancos, antigos proprietários da plantação foi, segundo o narrador, "*mais severa em caráter*". Nesta reunião com os habitantes brancos, Grace procurou conscientizá-los de sua responsabilidade e do crime que vinham cometendo contra os habitantes negros. Expressou sua severidade, criticando o modo pelo qual classificavam os negros e os alimentavam. Os brancos mostraram-se resistentes. Com isso, Grace os repreende e os castiga, fazendo com que utilizem maquiagem para parecerem negros.

Quando uma forte tempestade de areia, prevista pelo feitor da propriedade, devasta a plantação, trazendo como consequências a fome, prejuízos e doenças, Thimothy, o negro orgulhoso e arredio, propôs que todos trabalhassem para salvar as pequenas mudas que ainda restavam e, a partir delas, tentassem garantir algum sustento. Pela primeira vez na trama, os negros tomaram decisões sem esperar a ordem de alguém "superior". Sendo assim, todos, surpreendentemente, se uniram e trabalham lado a lado. Nesse cenário, a colheita de algodão revelou-se excelente. Sua venda propiciou uma boa quantia em dinheiro à comunidade. Grace mostra-se radiante e satisfeita com o trabalho coletivo e os resultados alcançados na propriedade. Será que, como conselheira e através de sua ajuda, formara-se em Manderlay uma verdadeira comunidade? Estabelecemos esta como a terceira situação de transformações geográficas no espaço de Manderlay.

Já a quarta situação em que a vida e a geograficidade em Marderlay passa por transformações se trata da prodigiosa colheita de algodão. Todos trabalharam com esmero desde a plantação até a colheita, que os rendera bons frutos e lucros. A colheita foi enviada aos compradores e o dinheiro depositado em um banco e sacado por Thimothy, o negro orgulhoso que havia chegado a cavalo da cidade com uma boa quantia em notas. A vida em Manderlay seguia harmoniosa e todos pareciam felizes com os resultados positivos que as mudanças estabelecidas por Grace trouxeram. Em um certo dia de colheita e abastecimento das carroças, Grace se depara com Edward, um dos capangas, que trazia uma mensagem de seu pai. A mensagem era de que ele iria buscá-la e ficaria esperando alguns minutos por sua saída.

Após a colheita, Grace declarou aos brancos, ex-proprietários da fazenda, que não mereciam censuras, graças ao trabalho efetuado, sendo os mesmos considerados cidadãos americanos e liberados para partirem quando desejassem. No entanto, eles decidiram ficar. Já os capangas do pai de Grace, consertaram os carros que estavam quebrados decidiram partir e a moça, apesar de um bilhete do pai dizendo que viria buscá-la, decide ficar. Orgulhosa, quer que seu pai tenha ciência de como as coisas mudaram em Manderlay: a pretensa liberdade, a harmonia e a ordem pareciam ter chegado à plantação. Ao menos o que ficou claro na trama foi que as diferenças e igualdades poderiam coexistir sem maiores tensões. Entretanto, outros desastres não demoraram a ocorrer.

Grace, encantada com o negro Timothy, que ficou responsável por guardar o dinheiro da colheita, acabou fazendo sexo com ele. Ao acordar, viu pela janela do quarto da velha senhora, onde havia passado a noite com Thimothy, seu cavalo correndo e em chamas. Na sequencia, foi informada por Wilhem de que havia fogo no alojamento dos negros, que o dinheiro sumira e que algumas pessoas haviam morrido. A jovem acaba descobrindo que Thimothy havia roubado o dinheiro e perdido no jogo para um trapaceiro que aparecera tempos atrás na propriedade. O trapaceiro, que havia sido humilhado por Grace quando apareceu em Manderlay pela primeira vez, voltou à propriedade e devolveu o dinheiro da colheita à jovem. Grace, desiludida, resolve ir embora de Manderlay com seu pai que decidira mais uma vez ir buscá-la.

Momentos antes de partir, Grace sobe ao quarto da velha senhora, onde Timothy ainda estava deitado nu e decide pegar, mais uma vez o livro para ler as descrições de cada ex escravo. Tentou abrir o livro no trecho em que ficava claro que Timothy era um negro amável, um verdadeiro camaleão e muito inteligente, e não um negro arrogante, orgulhoso, empreendedor, como se supunha.

Antes de partir, Grace convocou uma última reunião para despedir-se. Nesta ocasião, levou dois presentes para o grupo: o dinheiro da colheita e o livro com as leis da Velha Senhora. Durante a reunião Grace conta às pessoas presentes a verdadeira identidade de Timothy, pois ele havia mentido sobre a sua naturalidade e linhagem (dizia ser um negro de linhagem nobre e de costumes tradicionais). Wilhem lhe diz o número da página onde se encontravam as verdadeiras descrições sobre a personalidade de Timothy, confessando ter escrito o livro, há tempos atrás, quando não era possível conceber como os escravos poderiam viver livres no

mundo. Os escravos estariam preparados? O mundo estaria? Para Wilhem, a América, mesmo nos tempos mais recentes, ainda não estava pronta para olhar o negro como um homem livre. Dessa forma seria melhor, então, regras claras de conduta, ainda que isso significasse mantê-los na escravidão. Em seguida revela que alguns grupos de empregados sabiam da autoria do livro e haviam concordado com sua elaboração. Grace ficou horrorizada com a declaração de Wilhem e determinou-se a partir com o pai.

Entretanto, Wilhem reservara-lhe uma surpresa: o grupo restante de Manderlay desejava de fato retomar as leis da Velha Senhora e a escolhera, através de voto unânime, para o papel da mulher que falecera, ou seja, para ser a “Nova Senhora”, a guardiã da ordem na plantação e para fazer valer mais uma vez as regras que designavam aos negros: seus lugares destinados de escravos. A partir de então, à Grace caberia proteger os que jamais teriam chances fora de Manderlay. Em seguida Wilhem informou-a de que, se não aceitasse, seria forçada a ficar em Manderlay. Grace desespera-se e finge concordar, preparando-se, intimamente, para fugir com o pai, que estaria a chegar em meia hora. Através de um blefe e uma vingança pessoal, conclama o grupo de moradores a castigar Timothy, o verdadeiro ladrão do dinheiro. Assume tal tarefa e o açoita violentamente. Na saída da propriedade, encontra, então, um bilhete do pai, dizendo que esperara por ela e a vira chicoteando o negro. Concluíra que ela desempenhava bem seu papel de líder na comunidade e se fora, considerando os quinze minutos anteriormente combinado por ele. Nesta hora Grace concebe desnorteada, uma impossível fuga, no entanto, sai correndo, desnorteada para longe da propriedade.

Conclui-se, todavia que, através de Manderlay, desenhara-se um retrato muito negativo do país. Mas a partir disso há uma espécie de conforto quando se pensa que aquelas pessoas eram ingratas, pois não sabiam reconhecer a mão estendida para ajudá-los. O filme termina sem que o impasse se resolva e sem esperança alguma para aquele lugar, onde os estranhos continuariam estranhos, segregados, apegados às velhas regras, sem evidenciar qualquer gratidão para quem tanto buscara libertá-los. Estabelecemos esta como a última transformação em Manderlay.

Partiremos agora para a análise das cinco situações que selecionamos corroboradas a partir de sequencia de planos e cenas que evidenciam as transformações em Manderlay após a chegada de Grace.

A primeira situação é comprovada a partir do momento em que Grace, antes de partir, é chamada por Wilhem, que pede para que a moça conheça os habitantes de Manderlay e receba os agradecimentos formais. Neste momento da trama a câmera evidencia, através de um close no rosto de Wilhem, o mesmo conversando com Grace, que estava sentada no carro de costas para a câmera. Esta imagem exprime os efeitos psicológicos dos personagens, mais especificamente a dominante psicológica da ação: Grace, abalada por um sentimento de reparação é dominada pelo gesto de simplicidade e misericórdia de Wilhem e esta loucura impede a visão objetiva dos personagens. Neste ensejo, Grace, mesmo contrariada pelo seu pai, já tivera decidido permanecer na propriedade e ajudar aquelas pessoas[48]. Esta situação pode ser observada na cena sequinte (Figura 48):

Figura 48 – Wilhem e Grace. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Na sequência, após Grace aceitar o pedido de Wilhem, é conduzida por este até a casa onde os negros, agora ex-escravos, fazem as suas refeições. A imagem seguinte mostra o plano geral, valorizando a paisagem como espaço físico, ou melhor, a paisagem fílmica, sugerindo uma comunhão entre as personagens e aquele lugar.

[48] Acreditamos que a jovem Grace toma essa decisão com a intenção reparar os erros do passado, quando ordenou que os capangas de seu pai exterminasse os habitantes de Dogville, vilarejo do qual estava fugindo.

Figura 49 – Grace caminha por Manderlay. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Neste primeiro contato, Grace percebe a falta de brilho nos olhos daquelas pessoas por terem se libertado da condição de escravos. No primeiro plano, mostrado a seguir, pode-se observar que a profundidade de campo instaura uma relação dramática entre os dois grupos no interior de um espaço único, Grace e Wilhem e as pessoas que estavam jantando. No segundo plano médio de imagem, fica evidenciada a intensidade da tristeza daquelas pessoas. Nesta ocasião, Timothy de pé, descacado na terceira imagem a seguir, ressalta que em Manderlay eles nunca tiverem que agradecer a nada que lhes era dado. Grace retruca afirmando que não queria gratidão, uma vez em que era ela (no caso, a representante do homem branco em um sentido geral) a culpada por eles estarem em tal situação e, da mesma forma, que existia razão para serem gratos a uma coisa tão natural como a liberdade. A sequência de planos a seguir corrobora a situação do primeiro encontro.

Figura 50 - O primeiro contato.TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Figura 51 - As tristes expressões. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Figura 52 - A primeira conversa com Timothy. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

As cenas seguintes mostram os proprietários da terra, Grace e o advogado que a moça havia tomado de empréstimo de seu pai regularizando a situação dos escravos, e a regulamentação da propriedade, respectivamente. A segunda imagem trata-se de uma *plongee,* ângulo que valoriza o espaço, sugerindo uma espécie de sedução dos personagens pela ação do advogado e os trâmites que estava tomando para garantir, por lei, a melhoria das condições de vida dos escravos, que a partir de então passavam a ser livres.

Figura 53 - A assinatura dos contratos. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Figura 54 - A regulamentação da propriedade. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

A segunda situação que destacamos para ser analisada se trata de um momento da narrativa onde Grace se reúne aos habitantes negros para jantarem e, durante o jantar, os estimula a consertarem as suas casas utilizando a madeira disponível na propriedade. Grace toma essa decisão após ler o livro da senhora, que classificava os escravos de acordo com as suas condições psicológicas, reforçando assim, as características que definiam a personalidade de cada um. Ao marcar no chão da propriedade os lugares fixos onde cada escravo deveria se posicionar para receber o alimento ou as ordens que seriam dadas, a senhora contribuía para reforçar a condição de escravo de cada negro em Manderlay. A imagem aérea vertical a seguir e a narração corroboram o nosso entendimento:

"E lá na cama de madama, folheando o livro repleto de regulamentos bizarros e malignos, ela encontrou uma página que pareceu estranhamente familiar: uma tabela com números de um até sete. Em algum lugar Grace viu algo semelhante, com certeza. A lei da madama relevou tudo isso. Na lavoura de Manderlay com sua glamourosa mansão e fundos lastimáveis onde os escravos tinham seus aposentos e eram governados com mãos de ferro por esses mesmos números, eles representavam a divisão psicológica dos escravos de Manderlay. Sammy era do grupo V: o negro palhaço; a formidável Victória era, obviamente, o número IV: negro abatedor. Pudera que seu marido aceitasse uma mão amiga, ainda que de uma cor que não a sua própria; Wilma e Maack eram negros perdedores; Wilhem era o II: um negro falante; Flora, uma negra chorona e etc, etc, etc. E havia negros agradáveis e negros loucos em profusão; a categoria final, grupo I; negros orgulhosos, representados por Timothy, como era esperado e que não estava e Elizabeth."

Figura 55 - A posição dos escravos de I até VII. TRIER, Lars Von. Manderlay (2006)

No entanto, os habitantes negros aceitam a proposta de Grace e, nos dias que se sucederam, passaram a cortar a madeira e a reformarem as suas casas. Esta situação marca uma transformação primordial na geograficidade de Manderlay: os habitantes, até então escravos moradores de barracos em péssimas condições, passivos e “adestrados”, passaram a trabalhar para suprir um interesse próprio de maneira consciente e por suas próprias escolhas e, assim, modificar a forma física (as transformações espaciais) da propriedade. A sequência de planos a seguir ratifica essa segunda situação de transformações em Manderlay.

Figura 56 - A reforma das casas. TRIER, Lars Von. Manderlay (2006)

Figura 57 - Madeiras do jardim da Senhora. TRIER, Lars Von. Manderlay (2006)

Figura 58 - O trabalho e as mudanças em Manderlay.
TRIER, Lars Von. Manderlay (2006)

Estabelecemos como a terceira situação de transformações na geograficidade de Manderlay, as consequências de um desastre natural. Um dos feitores da propriedade alertara Grace sobre uma tempestade de areia que estaria por vir e que poderia prejudicar a plantação. Momentos depois a tempestade atingiu a propriedade e Grace, de mãos atadas, ficou imóvel e sem saber o que fazer, enquanto Timothy, o negro orgulhoso e de personalidade difícil, surgiu a cavalo tentando salvar a plantação. O diretor ao construir essa cena se utilizou de um *plongee.* Esta angulação captou o espaço e a dimensão da catástrofe e conseguiu demonstrar a perplexidade de Grace diante de tal acontecimento. Na sequência foi utilizada a escala do primeiro plano, para determinar o drama psicológico que Grace estava sofrendo naquele momento. A imagem na sequência evidencia esse entendimento:

Figura 59 - Grace em meio à tempestade de areia. TRIER, Lars Von. Manderlay (2006)

Figura 60 - Grace observando Manderlay arrasada. TRIER, Lars Von. Manderlay (2006)

Após a tempestade, ao contrário do que pensara Grace, todos se apresentaram na reunião, pois esperavam uma solução para tamanho desastre. Por conta própria, sem obedecer algum tipo de ordem, como na época da Velha Senhora, os habitantes passam a propor soluções para os problemas ocasionados após a tempestade. Nesse ensejo, Timothy sugeriu que todos trabalhassem para salvar as mudas que ainda restaram. Com isso garantiriam a venda de alguma parte da produção, ainda que não fosse o bastante. Assim sendo, todos acataram essa sugestão e, nos dias que se sucederam, passaram a trabalhar para recuperarem as mudas e os dias em Manderlay melhoraram. O trabalho e a união dos habitantes para salvar as mudas podem ser observados na sequencia de planos a seguir:

Figura 61 - Danos causados pela tempestade. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Figura 62 - Trabalhadores envolvidos com a recuperação das mudas.
TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Figura 63 - Recuperação de mudas. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

A quarta situação de transformações em Dogville, se trata da prodigiosa colheita de algodão. Após algum tempo de situações difíceis, que sucederam a tempestade de areia, as árvores de algodão começaram a crescer e florescer. Todos trabalharam arduamente desde a plantação até a colheita. Com isso adquiriram um bom lucro com a venda da produção. Durante esse tempo, a vida em Manderlay seguia em harmonia até que em um dia, Grace recebera uma mensagem de seu pai

e a mensagem dizia que o mesmo iria buscá-la. Pode-se observar na imagem seguinte que a profundidade de campo e o ângulo *plongee* valorizaram o espaço fílmico para nos dar a dimensão do trabalho realizado com a colheita, valorizando, da mesma forma, os outros objetos cênicos que atribuem geograficidade ao lugar Manderlay.

Na sequência de cenas a seguir podem ser observados esses acontecimentos que são responsáveis pelas transformações geográficas na propriedade.

Figura 64 - Colheita de Algodão. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Figura 65 - Processamento do algodão. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Figura 66 - Transporte da colheita de algodão. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Após a colheita, Grace declarou aos brancos, ex-proprietários da fazenda, que não mereciam censuras, graças ao trabalho efetuado, sendo os mesmos considerados cidadãos americanos e liberados para partirem quando desejassem. No entanto, eles decidiram ficar. Já os capangas do pai de Grace, consertaram os carros que estavam quebrados decidiram partir e a moça, apesar de um bilhete do pai dizendo que viria buscá-la, decide ficar. Orgulhosa, quer que seu pai tenha ciência de como as coisas mudaram em Manderlay: a pretensa liberdade, a harmonia e a ordem pareciam ter chegado à plantação. Ao menos o que ficou claro na trama foi que as diferenças e igualdades poderiam coexistir sem maiores tensões. Entretanto, outros desastres não demoraram a ocorrer.

Em análise última, estabelecemos o momento da partida de Grace como a quinta situação responsável pelas transformações em Manderlay. Após uma decepção amorosa com Timothy e com os demais habitantes e ao perceber que todo o esforço que dispensara para ajudar os moradores do lugarejo fora em vão, Grace descobre que foi o negro Wilhem quem escrevera o Livro da Velha Senhora e da mesma forma, classificara os negros reforçando suas condições de trabalhadores escravos, até mesmo com o consentimento e ciência por parte de alguns. Tal fato que deixara a moça horrorizada pode ser observado de acordo com as palavras de Wilhem, o autor do livro:

"*Foi eu quem escrevi. Está tudo em minha cabeça. Madame e eu éramos muito jovens quando a Guerra Civil terminou e esse novo estatuto nos aterrorizou... Tentamos imaginar em que tipo de mundo os escravos estavam sendo soltos. Estariam prontos para isso? Ou mais corretamente, o mundo para eles? Os legisladores nos prometeram todo tipo de coisa, mas não acreditamos neles e foi então quando a madama me persuadiu para registrar no papel o modo como eu acheva que as coisas deviam ser feitas aqui se todos ficassem em Manderlay."*

"Grupos II, III e V sempre souberam. Alguns membros dos outros grupos estavam melhor sem saber, mas agora todos sabem. Eu escrevi a Lei da Mestra para o bem de todos nós"

Na sequência, Wilhem, após ser advertido por Grace de que aquele documento não passava de uma receita de repressão e humilhação, retruca dizendo que a moça estava equivocada, já que aquele era o melhor dos males. Nesse momento o narrador é quem conta a estória sobre a aceitação daquelas condições. Segundo o narrador:

"Como a mestra garantia comida e abrigo e facultava a todos o privilégio de culpar a seus anos em vez de ter que culpar a si próprios pela vida sem nenhuma esperança que eles com certeza teriam que levar no mundo exterior como a parada do meio dia era uma bênçao, visto que a área de contagem era o único lugar com sombra na parte mais quente do dia. Como os grupos eram onerados de acordo com o padrão de comportamento a que os seres humanos recorrem, a fim de sobreviver numa comunidade opressiva de modo que a vida poderia ser mais fácil para cada um deles."

O narrador ainda salienta que um negro orgulhoso serviria de exemplo cada vez que fosse açoitado, o palhaço alegraria a comunidade, a bondosa daria bons e sábios conselhos, que a jogatina era garantida através da aposta de tufos de algodão, pois assim ninguém se arruinaria em dívidas, dentre outras tantas explicações. A cena seguinte mostra a escala de um plano médio, inscrevendo os indivíduos no espaço da senzala, instaurando um equilíbrio dramático entre as ações e o espaço narrativo (MARTIN, 2003). Pode-se perceber, através dessa cena, Grace em uma posição passiva e inferior à dos negros, somente ouvindo a versão dos fatos contada por Wilhem, em uma espécie de relação entre professor e aprendiz.

Figura 67 - Wilhem e seus ensinamentos sobre o Livro da Velha Senhora.
TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Nesta ocasião, a moça revoltada com tantas explicações que não conseguira absorver e entender decide partir. No entanto é surpreendida pelos habitantes que, por votação unânime, decidem que dariam um passo atrás e iriam

reimpor a velha lei em Manderlay, ao passo que à Grace teria de ficar e assumir o posto de “Nova Senhora”. Grace à espera de seu pai finge cair no jogo daquelas pessoas e através de um blefe, aceita o posto de Nova Senhora. No entanto consegue fugir dos habitantes de Manderlay, que a perseguiram por um curto período de tempo, com tochas de foco acesas, como fica evidenciado na cena seguinte:

Figura 68 - Grace em sua fuga desesperada. TRIER, Lars Von. In: Manderlay (2006)

Estabelecemos esta como a última transformação em Manderlay: a qual na verdade revela-se contraditória, uma vez que tudo estava sobre controle dos habitantes de Manderlay, desde o início. De fato aquelas pessoas queriam experimentar uma nova forma de vida e então deixaram que uma novata chegasse, estabelecesse, assim como a senhora, as suas regras disfarçadas de democracia e liberdade. Contudo, o que ficou provado na trama é que a democracia e a liberdade não passavam de pura contradição, tendo em vista que aquelas pessoas nunca foram de fato livres para tomarem as suas próprias decisões. E o que era obvio é que não queriam ser livres, já que em Manderlay, por pior que fosse a situação, eles recebiam comida, um teto para se abrigarem e um trabalho para afirmarem a sua condição humana e a sua dignidade.

4.3 O lócus, a existência e o filme: pensando as obras fílmicas a partir da consciência da geograficidade que elas apresentam

Quando iniciamos as primeiras investigações acerca dos conceitos geograficidade e consciência geográfica acabamos por formular algumas questões que posteriormente tentaríamos desvendar. Devido à complexidade temática desses conceitos, buscamos apresentar, nos capítulos anteriores, os pontos de vista dos autores que selecionamos para dar um corpo conceitual à dissertação presente. Tais reflexões nos servirão de base e consistência lógica neste subitem.

Analisando a necessidade de um discurso geográfico que reproduza no pensamento o movimento dialético da interpretação geográfica de obras fílmicas que traga consigo um caráter ontológico considerando a relação entre representação e espaço e a formação de uma consciência geográfica, achamos pertinente estabelecer essas interseções a partir da análise dos filmes Dogville e Manderlay.

Os ambientes nos filmes analisados podem ser considerados como o lugar dos tipos humanos e dos tipos estranhos de relações sobre as quais os filmes se detém, sendo que o lugar 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 a sua localização" (MARTINS, 2007, p. 48).

Relacionamos nos dois filmes o lugar fílmico ao sentido de localização. Complementando tal entendimento, o autor prossegue:

> o *Sentido de Localização* representa para o ente a 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 de essência do seu ser. É seu fundamento existencial (MARTINS, 2007, p. 48).

Nos dois filmes, a construção e a manipulação do lugar fílmico ao longo do desenvolvimento da narrativa, transformou esse espaço de representação

através dos movimentos dos personagens, dos movimentos da câmera, que permaneceu ao logo do tempo das filmagens nos ombros de Lars Von Trier. Sobre esse aspecto, cabe ressaltar que a câmera utilizada pelo diretor, comparada à mobilidade do olho, uma vez que executava os movimentos da cabeça, acabou por regular a visão do espaço, oferecendo aos espectadores uma visão diferenciada deste. Por fim, o movimento de uma tomada para outra também contribuiu para a manipulação do espaço fílmico, estruturado e construído através da montagem, da iluminação e da edição das imagens. Em suma, esses movimentos estabeleceram os espaços fílmicos de Von trier, bem como auxiliaram a construção de visões que obedeceram uma lógica e ordenação: a do movimento do sujeito na organização do espaço narrativo.

Assumimos aqui a nossa postura com relação a esta última colocação (a que diz respeito ao movimento do sujeito na organização do espaço narrativo) e, a partir disso, acreditamos na possibilidade de a Ciência Geográfica aliada à linguagem cinematográfica, elucidar aos espectadores questões relacionadas às suas próprias geografias. Isso se evidencia quando afirmamos em capítulo anterior que estabelecemos relações, através de analogias, entre a localização, ou os nossos lugares de vivência com os lugares representados nos espaços fílmicos.

Oliveira Jr. (2012) afirma que “um ambiente visto num filme só se torna existente quando nos afeta de alguma forma, tornando-se então um local narrativo”. Em última instância, ganham sentido, pois o cinema

> Não nos mostra um lugar, mas sim nos remete a ele, alude ou evoca certas paisagens, certos ícones, certos sentidos e formas desse lugar, trazendo-o para o filme não em sua inteireza, mas na inteireza do fragmento que foi aludido, evocado, para o qual fomos remetidos (OLIVEIRA, Jr, 2012, p. 128).

O reconhecimento de nossa própria geograficidade em analogia com o reconhecimento das geograficidades fílmicas é capaz de estabelecer uma consciência geográfica a partir do reconhecimento da localização, pois como afirmado em capítulo anterior, o homem ao se localizar estabelece relações com o meio onde está localizado, sendo capaz de reconhecer através de outros meios, por que não através do cinema? relações análogas à sua. Sendo assim, a consciência

geográfica se dá através do reconhecimento da geograficidade inerente ao sujeito (e através do reconhecimento da localização) e pode se dar através do reconhecimento de outras formas de geograficidades. Sobre esse aspecto, Martins (2008) sugere que

> O nosso existir, e a consciência desse existir enquanto homens, dá-se na medida em que designamos, conceituamos a realidade que nos cerca, ou seja, a nossa alteridade, o meio. Podemos fundar a sua existência e agir sobre ela de maneiras distintas (MARTINS, 2008, p. 38 e 39).

No entanto, acreditamos que o nível de consciência geográfica que esses filmes são capazes de gerar pode variar de acordo com cada espectador. Esta sempre será uma questão relativa, uma vez que não somos capazes de medir, de quantificar os níveis de consciência em cada indivíduo. Como questionou HARVEY (1980), qual é o nível de consciência que os indivíduos têm do papel do espaço e do lugar em sua própria biografia? Acreditamos e assumimos nesta dissertação que os filmes têm uma potencialidade ao contribuir para formação de uma consciência geográfica e esta é uma constatação mais qualitativa do que quantitativa. Tratando-se de níveis de consciência, que foi a questão proposta no início deste trabalho, deixemos esta questão em aberto, quem sabe, para futuras discussões.

Contudo, nessa perspectiva, o sujeito não pode como supõe Berdoulay e Entrinkin (2012),

> ser posto entre parênteses, nem ser considerado como uma entidade passiva, determinada por circunstâncias exteriores: ele forja sua própria identidade, sua consciência de si mesmo, em interação com o contexto de suas ações. Não há, portanto, fenômenos, ainda que sutis, cujo interesse e mesmo a novidade poderiam escapar à nossa abordagem científica? Para apreendê-los, servimo-nos de redes cujas malhas conceituais estariam suficientemente adaptadas? (BERDOULAY e ENTRINKIN, 2012, p. 94)

Deixemos essa última passagem também como uma questão em aberto. Confiamos suficientemente que a ciência, sozinha, não dá conta de questões como as do imaginário, da consciência e da subjetividade humana, como observamos em capítulo anterior. No entanto, este renderia um debate para outro trabalho.

Em relação à potencialidade dos filmes para a tomada de consciência geográfica, corroboramos a ideia de que os elementos básicos que compõem a linguagem cinematográfica tem a função de tornar presente à consciência os movimentos do real que se quer (re)apresentar, estabelecendo, dessa forma, uma relação entre consciência e realidade. Cruz (2011) ressalta essa relação quando realiza sua análise a partir do filme Dogville:

> Na medida em que a câmera se aproxima do palco, vemos as pessoas que habitam essa cidade. Elas respeitam os limites delineados pelos traços no chão como se esses fossem reais. Não há paredes nem portas, mas as personagens atuam como se elas existissem. O gesto de bater em uma porta e abri-la, tocando em uma maçaneta invisível, é a primeira atitude que o espectador estranha no começo do filme. Há uma contradição marcante que salta aos olhos: ao mesmo tempo em que o espaço cênico é estranhado pela falta de tridimensionalidade naturalista, os gestos realistas praticados pelos atores contrastam com o ambiente visivelmente estilizado, criando dessa forma um estranhamento recíproco entre cenário e atuação. A utilização de efeitos sonoros miméticos contribui para dar aos gestos das personagens um caráter extremamente realista: Ma Ginger trabalha com sua enxada sobre os arbustos invisíveis e é possível ouvir o barulho que a ferramenta faz sobre o solo. O que fica evidente é que há uma preocupação em apresentar a ação das personagens sobre o palco da forma mais realista possível para que o confronto estilístico com o espaço fique nítido (CRUZ, 2011, p. 67-68).

Em ambos os filmes foi esse o pano de fundo que nos levou à análise, pois acreditamos que a partir desse estranhamento sublinhado por Cruz que a dialética entre o real e o fictício se estabeleceu e contribuiu para a tomada de consciência. Seja por qualquer recurso utilizado, a interrupção narrativa foi extremamente relevante. A autonomia da câmera e a sua condição de superioridade como condutora e compositora de situações contribuiu para produzir novos e diferentes formatos de apreensão, percepção e construção mental dos espaços e dos lugares. A manipulação das cenas e dos objetos deu margem a uma grandeza

de questões sobre o espaço fílmico e sua relação com o espaço real e concreto e as diferentes formas como este é percebido. “Cada local narrativo apresentado/construído no filme captura um acervo de nossas memórias e as remete ao (ambiente) filme que assistimos” (OLIVEIRA JR., 2012, p. 130)

Por conseguinte, entendemos e afirmamos que enquanto um híbrido constituído pelas categorias tempo e espaço e pelos conceitos de movimento e relação em presença da unidade homem e meio, instituída pela relação de objetividade/subjetividade, a geograficidade e a consciência geográfica estão associadas, uma vez que a percepção desse híbrido se dá primeiramente por meio da localização e da distribuição das coisas apreendidas por processos cognitivos (MARTINS, 2007 e 2008) e, em um segundo momento, através do contato com as mais variadas mídias e tipos diferenciados de imagens, incluindo aí o cinema.

> 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 o seu Habitat” (MARTINS, 2007, p.48)

Assim, a consciência geográfica surge no indivíduo que se reconhece enquanto ser-no-mundo. Em análise última, nada mais é do que o homem reconhecendo a si próprio, sua presença no mundo e em um momento posterior, a mundanidade como sentido da própria ação geográfica do homem em sociedade na história.

Por sua vez, pelo fato de reconhecer as geograficidades e ordenações espaciais e, dessa forma, permitir diferentes entendimentos acerca do mundo, as imagens cinematográficas tornam-se veículos de função epistemológica (JAMESON, 1995, 2004), pois auxiliam na criação de uma consciência geográfica nos indivíduos.

Por tais razões, condescendemos mais uma vez com Oliveira Jr (2012) quando o autor infere que

> As imagens e sons fílmicos “sugam”/mobilizam certas memórias em seu “entendimento”, e, ao mesmo tempo que o fazem, criam

> memórias do mundo e da existência. Desse modo, os filmes estão a nos propor pensamentos acerca do espaço, não só resultantes das alusões literais – por verossimilhança visual e sonora – a uma realidade existente além-cinema, mas também de movimentos imaginativos resultantes do encontro inusitado nessas imagens e sons de outras formas de conceber e viver o espaço como forma da existência humana (OLIVEIRA JR, 2012, p. 130).

Pensando na contemporaneidade, podemos afirmar que Dogville e Manderlay configuram-se, contudo, em uma cultura do espetáculo da imagem, alimentada, por sua vez, pelo capitalismo tardio, que se recodifica aos moldes dos fatores socioeconômicos e culturais. Com isso, as formas estéticas mais ligadas ao naturalismo, por exemplo, passam agora a não dar mais conta da sociedade hodierna, ao passo que a própria noção de configuração do real está passando por transformações. Nesse contexto, surgem novas formas estéticas de representações fílmicas do espaço e da própria realidade, onde sua construção obedece a uma mescla de imagens criadas tanto pela linguagem cinematográfica, quando por outros meios de representação artísticos, como a linguagem teatral ou até mesmo a literária. Esse entendimento corrobora a ideia aqui defendida de que as imagens, sobretudo as de espaço, constituem-se em instrumentos cognitivos fundamentais para a construção do nosso pensamento.

Considerações Finais

Ao encerrarmos essa dissertação, julgamos pertinente retomar as hipóteses que se associaram à problemática de nossa pesquisa. Ao arquitetar um projeto que agregasse a Ciência Geográfica e a Linguagem Cinematográfica, estabelecemos como preocupação primária da pesquisa a construção da ideia de que os filmes tem uma função essencial para a geografia: a capturação, por meio do uso de câmeras e outras técnicas já ressaltadas, das geograficidades presentes na realidade e as representações de espaço e de mundos traduzidas em geografias fílmicas.

Tendo em vista o reconhecimento dessas geograficidades e do entendimento de seu funcionamento no espaço narrativo ou espaço fílmico, através de análises que realisamos a partir de duas obras fílmicas, Dogville (2003) e Manderlay (2006), pudemos averiguar que tais obras (cabe enfatizar que não somente as analisadas) auxiliam na criação de uma consciência geográfica nos indivíduos que a elas tem acesso. Estabelecemos este como o ponto central de nosso estudo.

Para chegarmos a tal apontamento, realizamos estudos sistemáticos e análises da literatura produzida acerca de temáticas como as de geograficidade, consciência geográfica, linguagem cinematográfica e da relação homem e meio. De fato pudemos constatar que no tocante às teorias sobre geograficidade e consciência geográfica, nosso país ainda carece de traduções e estudos mais sistematizados. Na leitura que fizemos de David Harvey, mais especificamente o livro A Justiça Social e a Cidade, o autor aponta para uma série de livros e artigos acerca da noção de imaginação geográfica, que acabamos por associar à consciência geográfica, no entanto esta produção, que é tão rica para os geógrafos e estudos geográficos se encontra dispersa e não sistematizada. Através da leitura da obra de Harvey e Dardel, bem como dos artigos de Martins, pudemos compreender a urgência da retomada e de uma reunião mais ampliada dos conceitos *Imaginação Geográfica, Reflexão Geográfica e Consciência Geográfica* para o interior da geografia científica. Não pelo fato de que nessas obras existam inconsistências teóricas, mas sim, pelo fato de que a Geografia realmente carece de mais estudos relativos a essa temática.

Por sua vez, é importante ressaltar que nas reflexões dos três autores encontramos noções como as de indivíduo, lugar, identidade, localização, relação, distribuição, distância, escala e existência. O que esse complexo de noções e

conceitos significa para as pessoas e para a Geografia enquanto ciência? Acreditamos como fora salientado em nossa análise, que é através desse complexo que o pensamento mais sistemático sobre a consciência geográfica pode dar seus passos secundários. Das três teorias pudemos apreender e concluir que consciência geográfica, fundamentada e associada aos conceitos de lugar, espaço e indivíduo, constituem-se em um instrumento cognitivo fundamental para a construção do nosso pensamento, e para a construção de nosso entendimento acerca das mais variadas obras de arte, em nosso caso, as obras cinematográficas. Com efeito, pelo fato de reconhecer as geograficidades e ordenações espaciais e, dessa forma, permitir diferentes entendimentos sobre o mundo, compreendeu-se que a consciência geográfica tem uma função social e epistemológica. Por este fato, o desenvolvimento deste conceito nos é tão caro.

Com relação à noção de geograficidade, bem como dos desdobramentos de seu emprego na Ciência geográfica, asseveramos que a mesma também se encontra em desenvolvimento. Os estudos mais antigos, embora também não sistematizados foram encontrados na obra O Homem e a terra de Eric Dardel. A partir de uma leitura inicial e, posteriormente mais sistemática, julgamos, apesar de não compactuar com muitas ideias encontradas no livro, extremamente profícuo a exposição do debate deste precursor, pois a pretensão inicial, que foi, em um segundo momento conquistada, era articular a noção de geograficidade formulada por este autor para um campo de discussões e interlocuções com outros autores que também se debruçaram sobre esse estudo, a saber, Ruy Moreira e Élvio Rodrigues Martins. Intentamos, a partir dessas interlocuções realizar uma leitura diferenciada sobre a noção de geograficidade, uma vez que a mesma fica, em sua maior parte no contexto dos estudos humanistas.

A partir das reflexões acerca das noções de geograficidade, articulada à de consciência geográfica, verificamos a necessidade de perpassá-las e empregá-las à análise de obras fílmicas. Como fora mencionado, escolhemos duas obras que fazem parte de uma trilogia denominada América, de autoria e direção de Lars Von Trier. As obras escolhidas foram Dogville e Manderlay. A intenção inicial, que acabou se concretizando foi a de investigar de que maneiras as mais variadas técnicas cinematográficas (que julgamos como construtoras das geograficidades fílmicas) atuam na construção e reprodução dos espaços e dos lugares nos filmes. Constatamos a partir das análises de ambos os filmes, que o diretor mencionado se

empenhou meticulosamente na construção de lugares fílmicos, a partir de técnicas que nos reforçaram essa ideia. Quando realizamos a redação do capítulo (quarto) que trata das análises fílmicas, estabelecemos relações entre os personagens do filme (sujeitos) e o lugar filmado (o cenário), produzido a partir dos deslocamentos dos personagens. Partindo dessa perspectiva, apresentamos essa relação – sujeito como condutor do cenário - como possibilidade para pensarmos a relação homem e meio no seio da geografia.

Em análise última, uma das conclusões desta dissertação é apontar para uma reflexão acerca da importância das artes e das imagens na contemporaneidade, bem como de seu uso adequado como ferramenta indispensável para (re)pensar a relação homem-meio nos diversos níveis formativos. Apontamos, de igual forma para a necessidade de se (re)pensar a relação dos sujeitos - sempre lembrando que a posição de sujeito é relativa e relacional - , na (re)produção do espaço sob o viés da geograficidade e da consciência geográfica. Encaramos tal “desfecho” como um desafio para estudos futuros, a partir de novas miragens, pois acreditamos que podem render fecundas contribuições.

Referências Bibliográficas

AITKEN, Stuart C. e ZONN, Leo E. Re-apresentando o lugar Pastiche. In: Correa, Roberto Lobato e Rosendahl. Cinema, Música e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

ANDREW, J. Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SILVA. Armando Corrêa da. O espaço fora do lugar. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. Geografia e Lugar Social, São Paulo: Contexto, 1991.

AUMONT, Jacques. A Imagem. Lisboa: Armand Colin, 2005.

_____. A Análise do Filme. Lisboa: Armand Colin, 2004.

BHABHA, H.K. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2007.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In:_____. *Teoria da Cultura de Massa*. (org.). LIMA, L. C.São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERDOULAY, V. e ENTRINKIN, J. Nicholas. Lugar e sujeito: Perspectivas teóricas. In: Marandola Jr. ET Al. Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BESSE, Jean-Marc. Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BESSE, Jean-Marc. Geografia e existência a partir da obra de Eric Dardel. In: O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo; Perspectiva, 2011.BLANC, Mafalda de Faria. Introdução à Ontologia. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

BORNHEIN, Gerd A. Dialética: Teoria e Práxis: Ensaios para uma crítica da fundamentação ontológica da dialética. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Editora Globo, 1983.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et Al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRETCH, Bertold. O Círculo de Giz Caucasiano. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAETANO, K. E. A encenação da violência: um exemplo no filme Cidade de Deus. In: Significação. Revista Brasileira de Semiótica. São Paulo: Annablume, 2004.

CANCLINI, Nestor G. Culturas Híbridas. São Paulo: Edusp, 1998.

CANEVATTI, Massimo. Comunicação Visual. São Paulo: Brasiliense, 2009.

CRUZ, Luiz Gustavo Pereira da. Dogville de Lars Von Trier e a utilização da obra de Bretch como modelo. Dissertação (mestrado). São Paulo. Universidade de São Paulo, 2011.

DARDEL, Eric. O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. 2003. Disponível através do link: www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *A imagem-movimento.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DUARTE, Newton. *Formação do indivíduo, consciência e alienação: o ser humano na psicologia de A. N. Leontiev.* In: Cad. Cedes, Campinas, vol. 24, n. 62, p. 44-63, abril 2004. Disponível através do link: <http://www.cedes.unicamp.br - acesso em 27 de abril de 2012>

GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia.* São Paulo. EPU, 1989.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Loyola, 2003.

HEIDEGGER: Vida e Obra. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural. 1999.

_____. Ser e Tempo. Coleção Pensamento Humano. São Paulo: Vozes, 2006.

HOLZER, Werter. A Geografia Fenomenológica de Eric Dardel. In: O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo; Perspectiva, 2011.

HOME, S. Assalto à cultura:utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999

JAMESON, Fredric. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. Pós-Modernismo: A lógica cultural do Capitalismo Tardio. 2.ed. São Paulo: Ática, 2004.

JAPIASSÚ, H. e MARCONDES, D. Dicionário Básico de Filosofia – 4.ed. atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KANT, Immanuel. *Doutrina Transcendental dos Elementos*. In: Crítica da razão Pura. Tradução Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo. Abril Cultural, 1980, p.37-56.

LEFEBVRE, Henri. Lógica formal/Lógica dialética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

LEITE, Sidney Ferreira. Cinema brasileiro: das origens á retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LUKÁCS. As bases ontológicas do pensamento e da atividade humana. Disponível através do link: <http://moviments.net/espaimarx/docs/cb.pdf - acesso em 15 de abril de 2012>.

MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Élvio R. Geografia e ontologia: o fundamento geográfico do ser. In: GEOUSP; Espaço e tempo. São Paulo, n. 21, p. 33 – 51, 2007.

_____. Élvio R. Pensamento geográfico é geografia em pensamento. In: KATUTA et Al. Geografia e mídia impressa. Londrina: Moriá, 2009.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. A Ideologia Alemã: crítica mais recente da filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). São Paulo: Boitempo, 2007.

MASCELLI, Joseph V. Os Cinco Cs da Cinamatografia: Tecnicas de Filmagem. São Paulo: Summus, 2010.

MORAES, Antônio Carlos Robert de. Geografia: Pequena História Crítica. Annablume, 2003.

MOREIRA, Ruy. Marxismo e Geografia (A geograficidade e o diálogo das ontologias). Geographia. Rio de Janeiro, n. 11, p. 21-37, 2004 a.

_____. Ser-Tões: O universal no regionalismo de Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Guimarães Rosa (um ensaio sobre a geograficidade do espaço brasileiro). In: Ciência Geográfica. Bauru, n.X, p. 186-194, 2004 b.

_____. Para onde vai o pensamento geográfico?: por uma epistemologia crítica. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Pensar e Ser em Geografia: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. O pensamento geográfico brasileiro, vol. 1: as matrizes originárias. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. O pensamento geográfico brasileiro, vol. 2: as matrizes da renovação. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. O pensamento geográfico brasileiro, vol. 3: as matrizes brasileiras. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Geografia e práxis: a presença do espaço na teoria e prática geográficas. São Paulo: Contexto, 2012.

MASCELLI, Joseph V. Os cinco Cs da cinematografia. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

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

MIGLIORIN, C. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. Revista Cinética, 2011. Disponível através do link <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm - acesso em 24 de outubro de 2013>

OLIVEIRA JR. Lugares geográficos e(m) locais narrativos. In: Marandola Jr. ET Al. Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto et Al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 167-182.

PANOFSKY, E. Estilo e Meio no Filme. In: LIMA, L. C. (org.).. Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 345-364.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto et Al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 361-366.

PINCHEMEL, Phillip. Biografia de Eric Dardel. In: O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo; Perspectiva, 2011.

SANTAELLA, L. Corpo e comunicação: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Douglas. A Reinvenção do Espaço: diálogos em torno da construção de uma categoria. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Referências Filmográficas

Dogville. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca, França, Itália, Suécia, Holanda, Noruega, Finlândia, 2003.

Dogville Confessions. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca, Suécia, 2004

Manderlay. Direção de Lars Von Trier. Dinamarca, Suécia, 2006