

Os Espaços e Paisagens Fílmicos e a Teoria de Gêneros: um ensaio sobre o *Western* no Cinema

Filmic Spaces and Landscapes, and Genres Theory: an essay about the Western

Karina Eugenia Fioravante

Doutora em Geografia, Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

karina_frr@hotmail.com

Almir Nabozny

Doutor em Geografia, professor do Departamento de Geociências da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

almirnabozny@yahoo.com.br

Resumo

O objetivo geral dessa reflexão é compreender a construção dos espaços fílmicos a partir da análise de um gênero cinematográfico específico, o western. O texto se constrói da seguinte forma: primeiramente, discutimos a antiga e pouco explorada relação existente entre a Geografia e o Cinema. A segunda subseção traz esclarecimentos essenciais acerca do que compreendemos por gênero cinematográfico. A discussão dos *espaços fílmicos* é defendida enquanto uma potente possibilidade de análise geográfica do cinema. Por fim, demonstramos a construção espacial no gênero *western a partir dos*: elementos icônicos; da forma de construção dos cenários; a constante presença de determinadas formas espaciais; os planos panorâmicos e gerais da câmera na composição das cenas e personagens típicos do espaço fílmico analisado.

Palavras-Chaves: Geografia e Cinema; Espaço Fílmico; Paisagem; Gênero Cinematográfico; *Western*

Abstract

The primary goal of this paper is to understand the construction of filmic space through the analysis of a particular movie genre, the western. The discussion is constructed in the following way: first, we discuss the old but little-exploited relation between Geography and Cinema. The second subsection brings essential enlightenment about what it is understood as a movie genre. The reflection about the filmic spaces is defended as a compelling possibility for geographical analysis of films. Lastly, it is demonstrated the spatial construction of the western genre by: iconic elements; manner of scenery construction; the constant presence of certain spatial shapes; movements of the camera in the scenes composition and typical characters of the analysed filmic space.

Keywords: Geography and Cinema; Filmic Space; Landscape; Cinematographic Genres; *Western*

1. A GEOGRAFIA (RE) DESCOBRE AS IMAGENS EM MOVIMENTO

Na apresentação do livro “Explorações Geográficas: percursos no fim do século” Castro, Gomes e Corrêa (1996) nos trazem que a geografia Geografia sempre esteve associada à ideia das explorações. Essas descobertas, anteriormente realizadas principalmente por viajantes e cosmógrafos enfatizavam a aventura de se deparar com o novo, com o desconhecido. A aventura de explorar, de descobrir não cessou, apenas apresentou uma profunda mudança em seu sentido. Os ‘novos mundos’ da atualidade não são mais representados por terras desconhecidas e locais nunca visitados, mas sim, são extratos do nosso cotidiano descobertos a partir de formas de olharmos, de concebermos e relacionarmos esses aspectos com percursos temáticos inéditos. Para os autores, nossas explorações geográficas atuais se remetem a ideia de repensar antigos processos de conhecimento para assim conceber novos aspectos, novos posicionamentos e novas abordagens. Ou seja, a aventura da descoberta continua, apenas com diferentes pretensões e instrumentos. Outras temáticas em diferentes contextos são exploradas.

Vivemos, hoje, uma verdadeira *rapsódia imagética*, visto a imensa quantidade de imagens que chegam até nós, não somente através das produções dos meios de comunicação, como telejornais e novelas, mas também das imagens construídas pelo cinema, fotografia, etc. É válido lembrarmos que, atualmente, temos possibilidade de entrar em contato com uma quantidade imensa de produções imagéticas, não somente a partir de nossa experiência concreta, mas, também, por meio de ambientes virtuais que nos permitem acessá-las em uma escala temporal relativamente curta, garantindo assim uma disseminação para um público ainda maior.

Entretanto, a Geografia tem dedicado limitado interesse pelas questões visuais, ignorando o fato de que, as imagens estão presentes na grande maioria das formas de relações sociais (ROSE, 2001), adquirindo, da mesma forma, uma considerável parcela de importância na construção de “geografias imaginárias” que (re) significam e ganham amplitude nos problemas de simbolização das formas e das ações de indivíduos no espaço.

Existem inúmeros caminhos por meio dos quais podemos buscar uma aproximação entre a Geografia e o Cinema. Costa (2009) discute que a partir da criação de uma “ordem imagética”, os filmes foram postos em primeiro plano nas discussões acerca da modernidade. Ao destacar que o cinema foi uma criação urbana, a autora explora a tese de que os filmes foram capazes de colocar os espectadores em uma posição privilegiada que possibilitava a visualização da constante e rápida transformação dos espaços.

Essa proposição é interessante no sentido de que propicia uma interrelação entre o cinema e a criação de uma “ordem imagética” com a ideia da Geografia enquanto uma ciência que produz “imagens do mundo”. Como lembra Gomes (2013), a ideia da geografia enquanto um ideal de contemplação já estava presente no discurso de pensadores como A. Humboldt, K. Ritter e E. Reclus no século XIX. No mesmo sentido, Berdoulay (1980) discute que durante esse período a Geografia buscou apresentar-se enquanto o campo responsável por estudos da Terra. Era de sua responsabilidade construir imagens do mundo, de suas aparências, partes e regiões, revelando, assim, o “(...) complexo jogo de interações de fatores e elementos do qual ela, a aparência, é o resultado-síntese” (GOMES, 1996, p. 16). O “olhar geográfico” era o elemento que diferenciava o geógrafo de outros estudiosos. De fato, a centralidade da ideia de visualidade para a geografia parece incontestável e o entrelaçamento da Geografia com as imagens em movimento do Cinema parece natural e esperado, mesmo que a temática ainda seja pouco expressiva quando comparada a temáticas que, se já não estão esgotadas, vêm se extenuando a cada nova publicação.

É somente com a chamada Nova Geografia Cultural que surgem novas possibilidades investigativas as quais vêm sendo desenvolvidas e discutidas com legitimidade e, principalmente, com um ponto de vista especificamente geográfico. A abertura que esse campo conferiu aos geógrafos é um extraordinário estímulo de valorização às problemáticas de pesquisas até então negligenciadas ou que possuíam pouca expressividade na agenda da Geografia (GOMES, 2008). As imagens, assim como outros objetos e temáticas de pesquisas, foram então “redescobertas” e os geógrafos passaram a olhar para os materiais visuais de uma forma diferenciada e promissora. É no âmbito desse novo subcampo que a grande maioria das pesquisas imagéticas relacionadas à fotografia, à pintura, ao cinema, aos videogames, as propagandas, entre outros, vem sendo desenvolvida.

Entretanto, quando observamos o contexto de desenvolvimento da Geografia enquanto ciência, percebemos que as imagens sempre estiveram presentes, mesmo que atuando enquanto coadjuvantes. A importância das cosmografias ao longo de sua construção enquanto campo institucionalizado é muito evocada por acadêmicos da área. Cosgrove (2008) aponta que as cosmografias foram elemento central na configuração das escalas de visão geográfica, uma vez que associavam às imagens a ordem existente no mundo, produzindo dessa forma, uma forma inteligível de apreensão dos lugares.

As pesquisas sobre cinema encaixam-se perfeitamente no domínio da Geografia. Filmes trazem questões sobre espaço e tempo, bem como, acerca das construções de lugares e significados. Filmes representam o mundo e, para muito de nós, o cinemático está embutido em experiências coti-

dianas. Apesar de os primeiros estudos sobre cinema desenvolvidos por geógrafos terem sido realizados nos anos 1950¹, é somente a partir das últimas três décadas que se observa um interesse mais diversificado pelo cinema. Estão proliferando trabalhos que buscam, a partir de uma perspectiva geográfica, compreender as imagens em movimento. Desde pesquisas que descrevem e analisam determinadas partes de um filme até questões relacionadas ao impacto econômico de determinada produção, a diversidade de abordagens é tamanha que parece complicado encontrar um ponto que possa unificar esses trabalhos.

Apesar das discrepâncias entre as posicionalidades, existe um consenso relacionado à necessidade de construção de maiores reflexões, teóricas e metodológicas, que sejam capazes de garantir visibilidade a aproximação entre a Geografia e o Cinema, legitimando assim, um novo subcampo temático. Autores como Aitken e Dixon (2006) discutem o crescimento do interesse dos geógrafos pelas discussões e inter-relações entre a Geografia e o Cinema, chegando mesmo a propor que, atualmente, podemos falar em um subcampo denominado pelos autores de “Geografia Fílmica”.

Azevedo (2009) nos recorda que a aproximação entre os geógrafos e os materiais fílmicos deu-se desde a criação do último no final do século XIX. É complicado periodizar o nascimento do cinema, se assim podemos dizer. As primeiras exhibições cinematográficas ocorreram simultaneamente nos EUA e na Europa, mas costuma-se apontar que ele surge com a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière na França. O chamado “Primeiro Cinema” foi rapidamente abraçado pelos geógrafos, pois devido à falta de estrutura narrativa e da inexistência ficcional que foram atribuídos aos filmes posteriormente, ele era um excelente meio para “mostrar a realidade”. Isso se deve, possivelmente, ao fato de que os primeiros filmes exibidos mostravam cenas do cotidiano. As imagens de operários saindo de fábricas, de pessoas fazendo compras e de bebês se alimentando eram comuns nos primórdios da exibição cinematográfica.

Por conseguinte, as primeiras aproximações entre essas duas áreas se deram a partir de interesses educacionais, ou seja, os filmes – e sua até então inquestionável verossimilhança com a realidade – eram utilizados como suporte pedagógico para o ensino em Geografia, visto que possibilitavam uma “viagem” ao campo de interesse. Segundo essa perspectiva, eles demonstravam com maior precisão as dinâmicas sociais e naturais, pois se constroem a partir da ideia de movimento e forma. Isso os tornava, pois, mais aptos do que outras formas imagéticas, como a fotografia e a pintura (AITKEN; DIXON, 2006).

A partir do final da década de 1970 que se observa um interesse mais denso dos geógrafos pelas imagens em movimento. Apoiados nas proposições trazidas pela Nova Geografia Cultural, pes-

¹ Ver: MANVELL, Richard. Geography and the documentary film. In: **The Geographical Magazine**, n. 29, 1956.

quisadores começam a problematizar filmes buscando, assim, uma nova fonte de pesquisa para análises geográficas. Os conceitos e metodologias utilizados são múltiplos e os posicionamentos costumam variar entre abordagens cognitivas e humanistas (KENNEDY; LUKINBEAL, 1997) e estudos socioculturais (AITKEN; ZONN, 1994).

Apesar de ainda ser uma temática pouco abordada pela Geografia brasileira, a exploração desse meio pode levar a problemáticas que busquem investigar o próprio modo como criamos e percebemos lugares a partir de filmes. O conteúdo geográfico dos filmes pode ser analisado a partir de uma grande variedade de perspectivas, levando em considerações inúmeros posicionamentos e escolhas metodológicas. Como alertam Lukinbeal e Zimmermann (2006, p. 316), “filmes oferecem aos geógrafos um domínio de conhecimento que combina múltiplas perspectivas, imaginação, arte, qualidades objetivas e subjetivas, informação geográfica e imaginação geográfica.”²

Corrêa e Rosendahl (2009) discutem a potencialidade das formas midiáticas, dentre elas o cinema, para pesquisas em Geografia. Os autores discutem que o cinema é uma criação social que expressa visões do mundo. Ou seja, não só pode como deve ser analisado sob a ótica da espacialidade. Azevedo (2009), por sua vez, afirma que com a apropriação dos filmes como temática pelos geógrafos, um novo desafio é posto à Geografia Humana.

Revelar as significações presentes no cinema pode potencializar nosso conhecimento de lugares. De fato, o desafio para os geógrafos parece ser o de relacionar novos percursos em busca de teorizações plurais que sejam capazes de combinar-se em múltiplas escalas, bem como, o desenvolvimento de diferentes quadros teóricos em novas e criativas abordagens.

2. A TEORIA DOS GÊNEROS E SUAS IMPLICAÇÕES NA TEORIA DO CINEMA

Podemos analisar, compreender e definir a Teoria do Cinema a partir de inúmeras formas. Ela pode ser concebida enquanto um conjunto de conceitos que busca explicar o Cinema em sua dimensão estética, social e psicológica. Existe a possibilidade de reconhecê-la enquanto uma linha de investigação dedicada a produzir generalizações acerca dos fenômenos cinematográficos, seus padrões e irregularidades. Em lugar de uma “Grande Teoria”, podemos pensar somente em teorias ou em uma atividade de teorização, com a produção de uma gama de conceitos, taxonomias e explicações gerais. Stam (2003) afirma que a história da Teoria do Cinema pode ser descrita a partir de várias formas possíveis. Segundo o autor,

² Tradução do original: “*Film offers geographers a realm of knowledge which combines multiple perspective, imagination, art, objective and subjective qualities, geographic information and geographical imagination.*”

Esta pode ser um desfile triunfante de “grandes homens e mulheres”: Munsterberg, Eisenstein, Arnheim, Dulac, Bazin, Mulvey. Pode ser uma história de metáforas orientadoras: “cine-olho”, “cine-droga”, “magia do cinema”, “janela para o mundo”, “*caméra-stylo*”, “linguagem cinematográfica”, “espelho cinematográfico”, “sonho cinematográfico”. Pode ser uma história do impacto da filosofia sobre a teoria: Kant sobre Munsterberg, de Mounier sobre Bazin, de Bergson sobre Deleuze. Pode ainda ser uma história de aproximação (ou rejeição) do cinema a outras artes: o cinema como pintura, como música, como teatro (ou antiteatro). E pode ser uma sequência de mudanças paradigmáticas de matrizes teóricas/interpretativas e de estilos discursivos – formalismo, semiologia, psicanálise, feminismo, cognitivismo, teoria *queer*, teoria pós-colonial – cada qual com suas palavras-chaves, seus pressupostos tácitos e seu jargão característico. (STAM, 2003, pp. 16)

A ideia central parece ser a de que a Teoria do Cinema e sua história não podem ser concebidas de forma fechada. O perfil da teoria apresenta variações e não deve ser abordada a partir de uma linearidade de movimentos e fases. Ela deve, imperantemente, ocupar-se de um conjunto gigantesco de influências, diálogos, cronologias, especulações e contradições. Como afirmou Stam (2003), a compreensão vai depender da posicionalidade e intencionalidade do estudioso.

É imprescindível não olvidar a própria geografia presente no seio da Teoria do Cinema. Isso significa levar em consideração que diferentes teorizações foram valorizadas em diferentes lugares, bem como, o fato de que a própria construção da grande maioria dos esquemas e matrizes explicativos foi fortemente influenciada pelos lugares nos quais surgiu³. Não podemos imaginar que algumas dessas teorizações são mais corretas ou verdadeiras que as demais, uma vez que todas elas apresentam pontos fortes e fracos e mais, geralmente, são os resultados de múltiplas molduras teóricas, enormemente diversificadas.

Por mais que o debate não se encerre neles, termos como realismo, autoria, formalismo, linguagem, interpretação, semiótica e intertexto representam, na Teoria do Cinema, algumas das principais discussões e embates travados entre pesquisadores, teóricos, cineastas e cinéfilos nas horas livres. Não é nosso objetivo aqui adentrar profundamente em cada aspecto analítico e teórico dessas abordagens citadas. Tampouco acreditamos que toda história da Teoria do Cinema pode ser resumida com tão pouco fôlego.

Nossa intenção é somente a de demonstrar, especialmente para aqueles que estão pouco familiarizados com questões presentes no interior da Teoria do Cinema, a pluralidade de possibilidades e de quadros explicativos que já foram construídos ao longo de pouco mais de um século de história do Cinema. Cada uma dessas possibilidades analíticas apresenta particularidades.

³ É interessante apontar que a Geografia do Conhecimento é uma corrente de pensamento que tem como objetivo, antes de tudo, espacializar a história da ciência a partir da reconsideração do discurso geográfico como elemento que integra e tem influência direta na criação do conhecimento científico

Nesse ensaio, optamos pela tentativa de tecer um diálogo entre a Geografia e uma das teorias desenvolvidas por interessados na área: a Teoria dos Gêneros Cinematográficos, ou, a chamada análise genérica. Para melhor compreensão dos pressupostos e também das limitações da ideia de gênero cinematográfico, é imperante contextualizarmos seu nascimento na Teoria do Cinema, o que nos leva a considerar também as ideias de estruturalismo autoral e a semiótica de orientação linguística. Ambas colaboraram para o processo de moldagem da Teoria dos Gêneros, apresentando críticas, questionamentos e as fragilidades que buscamos discutir.

Com as inovações trazidas pela semiótica de orientação linguística tornou-se mais difícil manter os olhos e ouvidos fechados para uma série de apontamentos e questionamentos os quais, previamente, eram varridos e esquecidos sob um tapete de certezas metodológicas e hegemonias teóricas. Essa corrente, preocupada principalmente com os conceitos de discurso e texto, explora a ideia de que o cinema é uma linguagem e que, portanto, significados e mensagens podem ser extraídos dos materiais de produção. Os filmo-linguistas pouco estavam interessados nas ânsias criativas de autores particulares.

Não causa espanto que uma das principais críticas dos estudiosos engajados com essa escola foi direcionada ao, até então dominante, culto ao autor, iniciado no final dos anos 1950 e princípio dos 1960. O autorismo⁴ tem como principal alicerce a ideia de que é possível associar determinado cineasta a certas produções. Assim como a literatura possui romancistas e poetas, o cinema conta com artistas os quais têm pleno direito criativo.

Truffaut (1954) foi uma das figuras mais importantes no âmbito da Teoria do Autor. Bradando críticas contra o que chamava de cinema burguês, feito por e para burgueses, o autor insistia na necessidade de um novo cinema que deixasse de lado a tradição de qualidade das produções francesas, com seus roteiros inspirados em clássicos da literatura que acabavam por ser transformados em filmes com estéticas previsíveis e imutáveis. Para o autor, o novo cinema deveria conter traços de sua mente criadora, ou seja, o estilo do cineasta responsável pelo projeto deveria não somente ser transparente ao olhar, mas também, conter escolhas estéticas e temáticas que fossem reconhecíveis e principalmente, identificáveis a um autor particular. O cineasta era, então, o responsável pela estética e *mise-en-scène* de um filme.

A *Nouvelle Vague* francesa abraçou essa política de autores, uma vez que ela poderia ser compreendida enquanto uma resposta ao menosprezo dos intelectuais do campo literário com relação ao cinema, um meio visual que ainda travava ferrenhos embates para garantir seu estatuto artístico. No mesmo sentido, o autorismo representou uma estratégia para cineastas que a utilizaram enquanto

⁴ Do original: “*Auterism*”.

uma ferramenta para conquistar seu espaço na cena cinematográfica francesa, extremamente desigual e hierarquizada (STAM, 2003).

A teoria do autor está presente, mesmo que de forma implícita na grande maioria dos trabalhos de pesquisadores que voltam sua atenção para a filmografia de um cineasta particular (SANTOS, 2007; JORDÃO, 2011; FIORAVANTE; ROGALSKI, 2011). Mesmo que o interesse geral não seja, a princípio, o de explorar ou evidenciar características específicas e particulares das produções desses cineastas, esses elementos acabam por ser evocados uma vez que eles têm o potencial de conferir maior densidade e poder analítico às reflexões.

Assim como as teorias relacionadas ao realismo cinematográfico, as abordagens cognitivas, da psicanálise e do nacionalismo, a Teoria do Autor também sofreu consideráveis modificações ao longo de seu percurso. Essas mudanças estão relacionadas principalmente com pontes criadas com outras teorizações. No caso do autorismo, observamos um casamento com o estruturalismo, resultando no chamado estruturalismo autoral⁵, já que a introdução da ideia de sistema na agenda da política dos autores possibilitou tal aliança. A partir dessa concepção, esses pesquisadores passaram a compreender que características de determinadas obras encobriam padrões e contrastes estruturais. Isso significa desmistificar a figura do cineasta e reposicionar a atenção para o conjunto de signos e simbolismos que são criados a partir de sua liberdade artística.

O estruturalismo autoral renovou o interesse pela análise genérica. A Teoria do Gênero é pautada da ideia de que existem certos elementos e características presentes tanto na estrutura narrativa quanto na *mise-en-scène* que são capazes de enquadrar os filmes dentro de uma estrutura de representação. Partindo desses elementos podemos criar uma série de categorizações que qualificam e classificam as produções cinematográficas. Para tal classificação são consideradas inúmeras características que vão desde mensagens simbólicas e signos até mesmo questões relacionadas com o caráter mais formalista do Cinema, como iluminação e exaltação de determinados cenários. A partir dessa ideia geral é que enquadramentos como comédia, musical, drama e *western* para citarmos alguns, são criados.

Como discute Stam (2003) a palavra gênero foi utilizada tradicionalmente em pelo menos dois sentidos: para evidenciar a proposição de que todos os filmes seriam pertencentes a um tipo particular de gênero; e, um sentido mais restrito que buscava evocar as produções hollywoodianas de menor prestígio, frutos do modo industrializado da produção. Em um trabalho que busca discutir os gêneros relacionados ao cinema de Hollywood, Schatz (1981) propõe uma divisão binária entre os filmes que tem como intenção restaurar uma ordem social – os *westerns* e policiais – e aqueles que buscam a promoção de uma maior integração social – melodrama, comédia e musical. Teóricos da Escola de

⁵ Do original: “*auteur-structuralism*”.

Frankfurt que escreveram sobre cinema demonstraram pouco interesse pela Teoria de Gênero. Para eles, o gênero era apenas o resultado de uma produção em massa. Visto que a própria ideia de que o cinema era um aparato utilizado para manipulação ideológica, as abordagens da Escola de Frankfurt pouco inovaram com relação à análise genérica.

Opondo-se a essas proposições, teóricos como Altman (1984) e Neale (1980) sustentaram outras perspectivas. O gênero, para o primeiro, possui uma abordagem semântica, já que o conteúdo narrativo é essencial, mas também é sintático uma vez que foca as estruturas nas quais os elementos narrativos são inseridos e desenvolvidos. Em seu entendimento, os gêneros cinematográficos podem ser altamente fluidos, uma vez que um *western* pode incorporar elementos de comédia ou melodrama. A tentativa de Altman (1984) de evitar grandes problemas associados à exaustiva classificação semântica de um gênero particular é louvável e, de fato, adianta uma das principais críticas postas a Teoria de Gêneros.

Por sua vez, Neale (1980) defende que os gêneros são frutos de um encontro da audiência com os cineastas, uma espécie de negociação a respeito do que é esperado de determinada produção. É comum esperarmos, imaginarmos – e por que não desejarmos? – que os filmes de Quentin Tarantino sejam sangrentos, que as produções de Woody Allen tragam à *mise-en-scène* Nova York e que Pedro Almodóvar subverta e inove mais uma vez as regras da linguagem cinematográfica. Entretanto, a definição supera essas classificações. Para o autor, os gêneros podem ser concebidos enquanto sistemas de convenções e expectativas que permeiam não somente a indústria cinematográfica, mas também os espectadores.

A Teoria de Gênero apresenta algumas limitações explicativas e analíticas. Stam (2003) afirma que existem seis problemas principais e críticas relacionadas a ela: a extensão, o normativismo, o biologismo, a submersão, a a-cinematograficidade, e, por fim, a ideia de que o gênero é monolítico. Com relação à questão da “extensão”, a crítica se pauta na ideia de que alguns rótulos genéricos são restritos demais enquanto outros apresentam uma amplitude tão grande que dificultam e acabam por impossibilitar a categorização.

O “normativismo” torna-se problemático, segundo ao autor, devido ao fato de que institui uma ideia pré-concebida a respeito do que determinados filmes pertencentes a gêneros particulares, devem representar. Para Stam (2003) essa pré-concepção falha em destacar que o gênero é apenas um trampolim, utilizando a terminologia do autor, para a criatividade e inovação das produções cinematográficas. Essa crítica parece estar mais fortemente amparada por uma preferência conceitual pessoal do que por uma perspectiva propriamente crítica, uma vez que ela, mesmo que implicitamente é autoritária no sentido de que propõe uma pré-concepção fechada do que são os gêneros cinematográficos. Isso significa que o autor parece ter negligenciado o fato de que existem outros posicionamentos com

relação à Teoria de Gêneros e que muitos, não são apenas pautados, mas valorizam a ideia de normativismo. De fato, o autor pouco se preocupa em considerar a discussão relacionada à questão da espectralidade que aborda a importância do diálogo existente entre as construções criativas dos cineastas com as preferências da audiência no momento de concepção dos filmes.

A terceira crítica está relacionada ao “biologismo”, o que traria à tona uma ideia de existencialismo devido às raízes etimológicas da palavra “gênero” em *tropos* da biologia, bem como, o “ciclo de vida” que envolve nascimento, maturidade e o declínio paródico de gêneros específicos. Os gêneros também podem ser “submersos”, ou seja, em um nível aparentam pertencer a um gênero e em outro mais profundo, pertencer a outro. Stam (2003) afirma que é comum ocorrerem erros genéricos, aplicando padrões equivocadamente. Existe também o risco de acontecer o que o autor chama de análise “a-cinematográficas”, nas quais os críticos e interessadas esquecem-se de levar em consideração a importância de códigos especificamente cinematográficos, tais quais luzes, som e movimento de câmera, por exemplo.

Por fim, a concepção relacionada com a ideia de que o gênero é “monolítico”, ou seja, de que filmes pertencem somente a um único gênero. Essa crítica é dificilmente sustentada quando observamos que a maioria dos autores que trabalham com a Teoria de Gênero, como Schatz (1981), Neale (1980), Altman (1984) e Barry (2007), para citarmos alguns, são enfáticos em apontar não somente a dificuldade de caracterização última de uma produção cinematográfica, mas também, a fluidez a partir da qual podemos hoje, pensar os gêneros fílmicos. A questão passa a ser muito mais voltada à atividade de reflexão e questionamento aos pressupostos já estabelecidos com relação a classificações prévias do que simplesmente aceitar a ideia de gênero enquanto monolítico.

Acreditamos que, se existe a disposição de nos afastarmos de categorização e taxonomias estáticas, a Teoria de Gênero pode ser um interessante e desafiador caminho a partir do qual podemos discutir uma grande quantidade de temáticas. A própria validade da teoria deve ser constantemente testada, questionada, posta à prova. É somente a partir dessa postura que podemos problematizá-la de forma densa e principalmente, de uma maneira a partir da qual ela seja capaz de propiciar abordagens inovadoras e inéditas.

3. O ESPAÇO FÍLMICO: UMA DAS POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO DA GEOGRAFIA COM A TEORIA DO CINEMA

Ao longo do desenvolvimento do cinema, a audiência acabou por aceitar uma grande variedade de técnicas fílmicas como expressões do espaço fílmico. Essas convenções narrativas fazem parte da arte de contar histórias. Da mesma forma, o significado dos filmes é construído a partir de inúmeras técnicas de representação que nos encorajam, enquanto espectadores, a suspender nossa

sensação de incredulidade, deixando de lado o conhecimento de que filmes são compostos por cerca de 24 imagens que passam a cada segundo pelas lentes de uma câmera. Parte dessa descrença consciente pode ser atribuída às convenções narrativas e a desenvolvimentos tecnológicos que são capazes de obscurecer o aparato fílmico, criando um espaço cinemático o qual, utilizando os termos de Roland Barthes (1989), nos traz um “efeito de realidade”.

É imperante afirmar que o espaço de uma tomada tem grande importância para a narrativa do filme, sua sequência e seu ritmo. Isso significa que o papel criativo da câmera é essencial, visto que além de significações subjetivas, são essas técnicas que definem não somente o espaço da imagem, mas também, nossa posição perceptual com relação ao que está sendo apresentado. Martin (2011) afirma que durante muito tempo a câmera permaneceu fixa, e que o nascimento do cinema enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena. Os movimentos de câmera foram inventados e, com isso, surgiu a montagem que, para alguns, é o fundamento da arte cinematográfica. De fato, qualquer pessoa familiarizada com as teorias do cinema é incapaz de negar a importância da emancipação da câmera de sua imobilidade prévia. Da mesma forma, existe o consenso de que técnicas específicas, como as diversas formas de enquadramentos, de planos e ângulos de filmagem, constroem significações espaciais precisas.

Especificamente no âmbito da geografia, a maioria dos autores discute superficialmente a significação que o espaço fílmico confere, ou pode conferir, às narrativas. De fato, essa parece ser uma tarefa abraçada por pesquisadores que se debruçam sobre a ideia de paisagem cinemática. O espaço é visto por alguns autores como a materialidade⁶, o quadro através da qual a trama fílmica se desenrola. Uma locação construída para comportar uma história. O próprio termo locação, ou *set*, acaba por ser utilizado como sinônimo quando se discute o espaço fílmico.

Essa perspectiva não é errônea e a visão simplista dos trabalhos pode ser explicada pela própria dificuldade dos pesquisadores em refletir sobre teorias e técnicas específicas que fogem completamente do domínio dos geógrafos. Autores como Schlottmann e Miggelbrink (2009) discutem que ao contrário de disciplinas como a Filosofia, Psicologia, Comunicações e História da Arte que, explicitamente, estudam tipologias, usos e funções das imagens, a Geografia até agora pouco contribuiu para o desenvolvimento de uma ampla teoria visual. Segundo eles, a Geografia tem sido uma ciência que somente “utiliza” imagens e as ideias de visualidade e visualização geraram, até então, pouca reflexão.

⁶ Ver: ALVARENGA, André Lima. A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços fílmicos. In: **Espaço Aberto**, v. 01, n. 02, 2011; BENTON, Lisa M. Will the real/reel Los Angeles please stand up? In: **Urban Geography**, v. 16, n. 02, 1995.

Se observarmos atentamente a história do desenvolvimento da Geografia enquanto um campo institucionalizado e recordarmos que o Cinema foi uma das temáticas eleita pelos geógrafos culturais, não nos causa um sentimento de espanto que o conceito de paisagem, em suas múltiplas ramificações, tenha sido o mais abordado e problematizado. A noção, cara também à Nova Geografia Cultural, exerce uma hegemonia esplêndida e inquestionável no que concerne às produções sobre Geografia e Cinema. A paisagem contempla as ideias de simbolização, significação e subjetividade que muitos autores buscam problematizar a partir dos mais diversos filmes, possuindo também um indiscutível caráter pictórico.

Entretanto, autores como Jackson (1989), Claval (1992, 1995) e Massey (1999, 2008), para citarmos alguns, estão sendo enfáticos na necessidade de ultrapassar categorizações simplistas que tendem a conceber o espaço geográfico enquanto mero palco que comporta dinâmicas e práticas de forma passiva. Levando em consideração elementos culturais, significados e simbolismos, a problemática relacionada ao espaço vem sendo remodelada e novas maneiras de pensá-lo estão sendo construídas por geógrafos.

É interessante observar que a história do conceito foi confundida muitas vezes com a própria história da Geografia. Gomes (2009) discute que durante um longo período a identidade epistemológica dessa ciência foi associada à posse de um objeto o qual, se consagrado pelos geógrafos, poderia “salvar” a Geografia de uma crise científica. Esse objeto, o espaço geográfico foi, então, patenteado pelos geógrafos, ignorando o fato de que outras áreas do conhecimento também depositaram sua atenção sobre ele, abordando-o de maneiras particulares e diferenciadas.

De fato, o conceito é essencial e a pluralidade de formas a partir das quais tem sido abordado demonstra sua potencialidade para as mais diversas problemáticas. Compreendido enquanto matriz, simbólico, campo de luta, sagrado, profano, condição social e espelho da sociedade, etc. (CORRÊA, 1995), o conceito foi remodelado, revalorizado ou desprezado a partir de sua viabilidade para problematizar questões relacionadas com cada contexto científico vigente. Na Teoria do Cinema a discussão acerca da construção do espaço fílmico perdura e, assim como na geografia, existem algumas posicionalidades que podemos adotar.

É interessante comentar que o espaço não tinha grande importância nos primeiros anos do cinema, visto que era concebido como mero plano de fundo onde as ações ocorriam (FORD, 1994). Contudo, os cineastas acabaram por perceberem que o espaço fílmico poderia ser utilizado para garantir maior autenticidade da trama para a audiência. Empréstimo algumas técnicas narrativas da literatura, os cineastas passam a criar espaços que “compartam” mais apropriadamente as ações dos personagens.

Esse momento foi de grande importância para a História do Cinema uma vez que representa a aproximação desta arte com a literatura e, especialmente, a criação da ideia de que o cinema é uma linguagem e que, portanto, pode-se extrair da heterogeneidade de sentidos que ele apresenta procedimentos básicos de significação. Pensar o cinema enquanto uma linguagem leva a necessidade de considerar que ele é um conjunto de mensagens formuladas em um determinado material de expressão, ou, utilizando as palavras de Metz (1980), um discurso organizado como narrativa a partir dos movimentos de uma imagem a outra.

Aumont *et al* (1995) discutem sobre a importância do espaço na construção do cinema – mudo. De acordo com os autores a falta de som, ou utilizando um termo especialmente geográfico, a falta de espacialização do som, exacerbava a construção da *mise-en-scène* a partir de elementos materiais, tais qual a composição espacial do quadro e da materialidade não figurativa da imagem, como os ângulos de tomada “explorados”. Da mesma forma, a temática desses filmes recebia grande atenção, e não são raros os temas sobre sonhos em tramas imaginárias e fantásticas que exploram a própria experiência transcendental dos personagens e seus destinos.

Apesar das questões de cor e sombras serem extremamente relevantes para as convenções narrativas, uma atenção diferenciada foi conferida, então, as articulações espaciais e temporais, bem como, para os “tipos de espaços” e suas normalizações e rupturas narrativas (HEATH, 1981). O espaço dos primeiros filmes é somente uma imagem estática, um conjunto de cenas de fundo ligadas a uma história. É somente quando essas cenas de fundo passam para o primeiro plano que as convenções narrativas tornam-se importantes. Ou seja, surge a ideia de *mise-en-scène*, um lugar dinâmico de ação, um espaço contínuo que atrai os espectadores para a condição de participantes a partir de um posicionamento pré-estabelecido. De acordo com Aitken e Dixon (2006),

Obviamente, a *mise-en-scène* é mais do que o quadro de uma cena. Ela é um espaço contínuo que é posicionado, um movimento posicionado. Isso também, com certeza, coloca problemáticamente a criação do espaço nas mãos no cineasta para que ele ou ela o construam como quiserem. A ideia de que o espaço fílmico é vazio até que seja estabelecido pelo autor⁷ é extremamente problemática e ignora duas décadas de trabalho geográfico⁸. (AITKEN; DIXON, 2006, p. 332)

Obviamente, a intencionalidade do cineasta não deve ser desconsiderada. Pelo contrário, ela é central durante toda a construção da trama fílmica. O espaço fílmico está conectado ao controle

⁷ Os autores estão se referindo a ideia de *autorismo*, um movimento surgido no final dos anos 1950 e princípio dos anos 1960 que passou a dominar a crítica e a teoria do cinema. Essa corrente, também denominada de *Política do Autor*, busca dar ênfase no reconhecimento de que os filmes exprimem a personalidade e as intenções diretas de seu idealizar, ou seja, possuem uma assinatura que identifica o cineasta responsável pela sua concepção.

⁸ Tradução do original: “Of course, the *mise-en-scène* is more than just the frame of a shot. It is a continuous space that is positioned and a positioning movement. This too, of course, problematically puts the creation of space in the hands of the filmmaker to do with as he or she wishes. The idea that film space is empty until fixed by the auteur is extremely problematic, however, and ignores a couple of decades of geographic work.”

criativo do autor a partir de inúmeras escolhas e técnicas narrativas. Vale recordar que, uma vez que o espaço fílmico é essencialmente visual, ele se torna potencialmente ilimitado em suas dimensões.

A câmera nos posiciona, atribuindo um ângulo preciso de visualização espacial, mas falha em conferir uma restrição última já que, enquanto espectadores, mantemos consciência de que aquele fragmento de imagem não acaba no limite da tela. A imagem da tela é somente um fragmento, um lugar representado, e, a contextualização espacial nunca deve ser obliterada, uma vez que se corre o risco de perder toda a inteligibilidade da estrutura fílmica. Jameson (1992) afirma que filmes que são gravados fazendo uso excessivo de *close-ups*, por exemplo, podem criar facilmente um sentimento de claustrofobia nos espectadores devido ao fato de que favorecem as emoções em detrimento da representação do lugar.

É interessante adotar a diferenciação entre um espaço fílmico e um espaço da tela, como afirmam Orueta e Valdés (2007), uma vez que a continuidade espacial não-visível no filmes é de extrema importância para contextualização da narrativa, bem como, para compreensão da audiência. Nas palavras dos autores,

(...) o espaço fílmico incorpora outros espaços que são não-visíveis para o espectador, mas são essenciais para a compreensão da narrativa. Esses são os espaços não cobertos pela câmera, mas que ocasionalmente formam uma realidade não visível que pode ser percebida quando personagens entram ou saem de uma cena (...) Assim, em um filme existe um espaço além daquele que é mostrado e o qual é indispensável para compreensão da história que está sendo contada⁹. (ORUETA; VALDÉS, 2007, pp. 06)

Outra problemática explorada pelos geógrafos busca considerar, exatamente, a tensão entre a construção do espaço e do lugar nos filmes. Essa é, de fato, uma das principais contribuições do diálogo da Geografia com o cinema, visto que busca trazer discussões acerca das múltiplas escalas de representação e do domínio explicativo de cada conceito a partir de filmes. Aitken e Zonn (1994) afirmam que o ritmo e a narrativa dos filmes transformam constantemente o espaço fílmico em um lugar cinematográfico que é responsável por significar o estado mental dos protagonistas. O lugar torna-se espetáculo, autenticando ou desconstruindo constantemente emoções e imaginários em uma grande variedade de circunstâncias.

O espaço fílmico não pode ser concebido, então, enquanto uma locação estática e fixa. Ele deve, obrigatoriamente, ser dinâmico e capaz de unir, de acordo com a percepção do espectador, a ação ao lugar. A questão passa a ser a de tornar claro para a audiência que determinada ação só poderia ocorrer nesse espaço particular, construído especificamente, para integrar e comportar tal

⁹ Tradução do original: (...) *filmic space incorporates other spaces that are non-visualized by the viewer but are essential to understand the narrative. These are spaces that are not covered by the camera but occasionally form a non-visible reality that can be noticed when characters either enter or exit a scene (...) As such, in a film there is a space beyond that which is shown and which is indispensable in order to understand the story being told.*

prática. O ritmo, a estética e o poder comunicativo dos filmes devem ser considerados a partir dessa dialética.

Em uma escala de representação, o espaço fílmico comporta e possibilita a criação do lugar cinemático, uma vez que este último é delimitado pela imagem da tela. Na medida em que os personagens se deslocam pelo espaço do filme, lugares cinemáticos são construídos a partir do reposicionamento da câmera e do espectador. Essa mobilidade deve ser lógica e amarrada a uma estrutura narrativa que seja capaz de garantir a coerência rítmica do filme, uma vez que se corre o risco de perder a unidade inteligível das sequências.

Heath (1981) afirma que a inteligibilidade das imagens em um filme depende da negação do espaço em benefício da exaltação dos lugares cinemáticos, já que estes são responsáveis pelo fluxo e pela movimentação da narrativa. O autor parece não levar em consideração que a construção do espaço fílmico é condição primordial e é capaz de significar, da mesma forma, as ações dos personagens ao longo do ritmo narrativo. As espacialidades de um filme, ou a *mise-en-scène* propriamente dita, trazem questões relacionadas à continuidade, bem como, levam a considerar relações temporais que criam condições não-arbitrárias e pouco imediatistas.

A ideia é a de compreender a composição e o ritmo de um filme em sua relação com as convenções narrativas, criando espaços que são importantes para contextualização e reconhecimento da estrutura fílmica. É a partir dessa ideia de espaço não-visível e, muitas vezes, da evocação de pontos icônicos de determinadas localidades, que torna-se possível contextualizar os espectadores e dar inteligibilidade às construções espaciais dos filmes.

Quando evocam a ideia de espaço fílmico, a maioria dos trabalhos explora o quanto a exaltação de determinadas locações em alguns filmes interfere no imaginário espacial de tais locais (BOWDEN, 1994; ZONN; AITKEN, 1994; NATTER, 1994; KENNEDY, 1994; BRUNO, 1997). Muitos trabalhos buscam consolidar, assim, um diálogo com o Turismo, explorando o quanto alguns espaços tornam-se valorizados a partir do momento em que são eleitos como locações para determinada produção fílmica. Nesses trabalhos, os autores discutem que alguns filmes, especialmente os *blockbusters*¹⁰, acabam por conferir tamanha visibilidade a determinadas cidades e outros espaços que grande parte de suas dinâmicas cotidianas são alteradas, reformuladas e resignificadas. Ou seja, a imagem do local passa, então, a “valer” muito mais.

¹⁰ Tornou-se comum a utilização do termo *blockbuster* para designar filmes que apresentaram grande sucesso de público. Geralmente esses filmes possuem grandes orçamentos e contam com a participação de atores e/ou diretores consagrados na indústria cinematográfica.

Existem ainda outros tipos de espaço que podem ser problematizados a partir de uma perspectiva espacial e que ainda são pouco abordados pelos geógrafos: os espaços inexistentes e imaginados, construído por animações, filmes de fantasia e históricos que buscam representar um período particular. O estudo das representações e construções espaciais desses filmes revelam padrões de uso de paisagens as quais, geralmente, utilizam outras mídias como base. Nos filmes de ficção científica, por exemplo, alguns espaços são inspirados em histórias em quadrinhos, e a importância da literatura não deve ser negligenciada, visto que, assim como o cinema, ela é capaz de produzir imagens que contextualizam determinados espaços e tempos. De fato, essas “falsas” paisagens acabam por tornarem-se uma das principais atrações desses filmes. A intenção é sempre a de criar espaços que possuam um grande apelo visual.

O prazer do cinema consiste, especialmente, na capacidade dos filmes de produzir suas próprias geografias cinemáticas. Essas geografias situam os espectadores em um espaço e tempo cinemáticos que são constantemente comprimidos e expandidos, mantendo ou subvertendo regras, valores e ideias sociais.

4. O ESPAÇO E OS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS: REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS DOS WESTERNS

Para seguir na reflexão, é importante apontar de antemão que nossa fundamentação teórica está pautada principalmente na ideia de espaço fílmico, compreendido enquanto o conjunto dos elementos subjetivos, simbólicos e formais de uma produção cinematográfica. A escolha do gênero cinematográfico identificado como *western* foi direcionada por alguns fatores principais. O primeiro deles se relaciona com o fato de que este é um dos mais antigos gêneros cinematográficos. De fato, o *western* teve seu apogeu durante as décadas de 1950 e 1960, e desde então chama atenção de um grande número de críticos e interessados nas teorizações do cinema. Curiosamente, os trabalhos que buscam explorar suas características, particularidade e contradições são raros no âmbito da Geografia. O segundo fator está correlacionado a questão da extensão uma vez que os *westerns* são facilmente identificáveis. Juntamente com o musical hollywoodiano, esse gênero cinematográfico possuiu elementos iconográficos que permitem, não somente à audiência, uma categorização apropriada. Mais que isso, o *western* foi um gênero cinematográfico capaz de manter alguns elementos e categorizações desde os primeiros filmes. Essa questão será mais propriamente discutida ao decorrer do texto.

Por fim, o *western* é interessante devido a sua contextualização histórica já que as estruturas narrativas buscam construir representação de um momento relacionado principalmente com o período de colonização das fronteiras oeste norte-americanas. Produções como “How the west was won” (1962), por exemplo, trazem os maiores ícones das produções *western*. Bazin (1967), por exemplo,

afirmou que o *western* é o gênero de filme americano por excelência¹¹. Se recordarmos as discussões acerca do potencial que o cinema apresenta para criação de imaginários coletivos acerca de determinados espaços e tempos chegamos à conclusão de que esse gênero particular é uma interessante ferramenta de análise para a Geografia.

É imperante esclarecermos que não estamos considerando esses filmes enquanto espelhos da realidade, nem ao menos acreditamos que produzem imagens e representações últimas acerca desse período da história norte-americana. Estaremos considerando os filmes como construtores de realidades próprias, as quais são compreendidas somente a partir de sua própria coerência interna. Isso significa abandonar a sedutora tentação de criar quadros comparativos entre os filmes e uma suposta realidade material. É importante afirmarmos de antemão que essas abordagens não são errôneas, elas somente não são capazes de contemplar apropriadamente a discussão a qual nos propomos a realizar nesse trabalho.

Nesse ensaio estaremos nos focando com mais atenção na ideia de espaço fílmico. Isso significa que nosso interesse principal busca contemplar também os processos cinematográficos formais, como ângulo de filmagem, utilização da iluminação e do som, e, não somente as mensagens, signos e simbolismos presentes nas estruturas narrativas.

Buscombe (1970) chamou atenção para os elementos iconográficos que podem ser explorados no *western*. Para o autor, esses ícones fornecem pistas e constroem os cenários nos quais a narrativa pode acontecer. Buscando uma compreensão dos gêneros cinematográficos, o autor explora a tese de que a forma exterior de um gênero é dada pelos seus elementos visuais, e por sua vez, a forma interna é produto da forma como esses elementos são significados e utilizados na narrativa.

Acreditamos que esses elementos visuais também são um dos pontos fundamentais para compreender a construção do espaço fílmico (Figura 01). Nos *westerns* esses elementos icônicos são cavalos, armas, chapéus, carroças, bares e prostitutas, os quais são responsáveis por acrescentar simbolismos muito particulares para os filmes. Os cavalos, por exemplo, são reconhecidos enquanto signos que demonstram a honra, força e dignidade dos personagens. Também auxiliam a reforçar a natureza solitária e “fora da lei” de algumas personagens. No mesmo sentido, as armas representam o eterno conflito com a “lei” e os chapéus são geralmente utilizados para uma caracterização sensível entre personagens consideradas boas – o chapéu branco – e os maus – chapéus escuros.

¹¹ A título de curiosidade, é interessante lembrar que apesar de ser um gênero identificado fortemente com o cinema norte-americano, o *western* apresentou variações correlacionadas com outras nacionalidades. Na Itália, por exemplo, temos a escola do chamado “*western spaghetti*”, principalmente durante as décadas de 1960 e 1970.

Outros elementos icônicos também estão presentes nos *westerns*. Um deles é a presença de trens. Esse fato é interessante no sentido de que traz à luz uma das mais antigas associações relacionadas ao cinema, o chamado “*train effect*”. De acordo com alguns autores como Claydon (2006) os trens foram largamente utilizados nos primórdios da exibição cinematográfica para evocar as ideias de movimento e velocidade, obsessões do cinema. Especialmente no *western*, os trens representam também a civilização e trazem uma interessante ideia de fronteira, seja ela propriamente geográfica, seja a partir da ideia de que simboliza a separação espacial e simbólica da civilidade e da selvageria.

Os trens evocam, da mesma forma, a ideia da corrida pela modernidade e a partir disso, evidenciam-se também as espacialidades urbanas dos filmes as quais geralmente são construídas a partir da exaltação de características como a transgressão – bares e prostituição – e, o marasmo da vida urbana – delegacias e igrejas. De fato, os bares são possivelmente as espacialidades mais interessantes do *western*, tanto em sua construção formal quanto em sua utilização simbólica. Eles são os espaços onde os conflitos geralmente se iniciam, tornam-se visíveis e de conhecimento público e, por vezes, são solucionados. Longe de serem construídos enquanto ambientes de descontração, os cenários empregam uma iluminação fraca, e a própria corporalidade dos personagens reforça tensão espacial. Essas técnicas criam um espaço fílmico por vezes sombrio e o uso de planos-médios e close-ups provoca uma sensação ainda mais intensa de conflito.



Figura 01: Elementos icônicos no *Western*
Fonte: “Os Imperdoáveis” (1992)

Esses espaços também são interessantes uma vez que a sua construção exalta outro elemento icônico dos filmes *western*, a questão da prostituição. Buscombe (1970) afirma que o corpete das prostitutas é um dos ícones dos filmes do gênero, um dos elementos visuais que os categoriza e os compõem. É interessante observar que a própria noção de prostituição é utilizada para delimitar os papéis espaciais de gênero, ou seja, em um extremo tem-se a submissão e fragilidade feminina e, no outro, a bravura e força masculina. De fato, as questões relacionadas às representações espaciais de gênero nos filmes *western* são um excelente caminho para os geógrafos problematizarem duas áreas que ainda são pouco discutidas, especialmente na Geografia brasileiras: as questões de gênero e sexualidades e o cinema. Um possível caminho de análise relacionado aos filmes *western* é a identificação espacial feminina com os espaços urbanos, enquanto personagens masculinos tendem a ser representados a partir de uma visão romântica do campo.

É interessante observar que as cidades tornam-se personagens centrais no *western* somente quando viram palco para alguma disputa. O espaço fílmico da cidade é pouco ornamentado, geralmente apenas contando com uma avenida principal na qual estão localizados, sem exceção, um bar, uma delegacia e uma igreja (Figura 02). A simbologia que podemos tirar desse tipo de construção espacial está relacionada com a ideia de que as cidades eram desprovidas das tecnologias e avanços da modernidade, bem como, evocam a ideia de condutas de urbanidade transgressivas, ou seja, um espaço onde a lei impera, principalmente, a partir do uso de armas de fogo.



Figura 02: Representação da Cidade nos *Westerns*
Fonte: “Os Indomáveis” (2007)

Outros cenários comuns dos *westerns* são formações rochosas, como o Monument Valley, no Arizona e os Montes Alabama, na Califórnia, que já foram locações de inúmeras produções. É interessante observar, portanto, que gêneros fílmicos particulares exaltam diferentes locações, ou seja, a escolha espacial deve ser coerente com a estrutura narrativa. Nos *westerns* essa escolha e a própria construção espacial posterior é extremamente característica.

O *western* também é comumente associado a um tipo específico e muito conhecido de plano cinematográfico, o plano americano. Esse tipo de plano, que enquadra o corpo da personagem até os joelhos é associado às clássicas cenas de duelo presente nos *western* nas quais dois atores posicionados de frente um ao outro esperam o sinal para sacarem suas armas. Costuma-se afirmar que o inventor do plano-americano foi o diretor norte-americano David Griffith, já que ele foi um dos primeiros cineastas a explorar e utilizar de forma mais drástica os movimentos de câmera. O plano americano acabou por ser consagrado especialmente aos *westerns*, possivelmente devido ao sucesso e grande repetição das cenas de duelo nesse gênero (Figura 03).



Figura 03: Elementos visuais e cenário *Western*
Fonte: “Rastros de Ódio” (1956)

Os planos gerais e panorâmicas são utilizados na construção de espaços os quais têm como principal função contextualizar o espectador. Em termos narrativos, os filmes *western* costumam apresentar linearidade, sem grandes enredos e com papéis espaciais e morais bem delimitados. Uma

constante em todas as tramas é a questão do deslocamento contínuo das personagens, característica que nos permite trazer à tona uma reflexão acerca da ideia de mobilidade.

Cresswell e Dixon (2002) discutem que apesar de pouco considerado pelos geógrafos, o conceito de mobilidade é uma poderosa ferramenta para análise fílmica. De fato, a ideia de que o espaço fílmico é um continuum não-visível durante toda a duração da película é concordante com a ideia de mobilidade. A partir da última, podemos ver a complexa construção espacial de um filme. O ritmo da narrativa é, então, exaltado, e confere da mesma forma, um ponto espacial preciso de visualização para o espectador.

A grande especificidade do cinema está, justamente, na ideia de mobilidade. Filmes são imagens que aparentam estar em movimento. As convenções narrativas e técnicas de filmagem são poderosas ferramentas que permitem a suspensão de nossa incredulidade, o que por sua vez nos permite viajar juntamente com as imagens. A importância da construção do espaço fílmico reside nessa particularidade: ele é o responsável por nos situar enquanto “viajantes”, uma vez que nos confere um ponto preciso de visualização.

Kitses (1970) buscou analisar o *western* a partir de um conjunto de oposições a partir das noções de indivíduo/comunidade, natureza/natureza, lei/armas e ovelhas/gado as quais, para o autor, estruturam o gênero. Esse tipo de análise é comum, não somente nos trabalhos de pesquisadores que se interessam por esse gênero particular. No *western*, essa dicotomização também permite a observação de possíveis táticas de inovação utilizadas pelos cineastas, como a utilização de símbolos e ícones os quais, a princípio, buscam ridicularizar e subverter dinâmicas clássicas dos filmes. No filme “*Pistoleiros do entardecer*” de Peckinpah (1962), por exemplo, os cavalos são substituídos por camelos. Buscombe, utilizando recursos oferecidos pela iconografia conclui que as qualidades simbólicas representadas pelo cavalo são ridicularizadas e “para aumentar o insulto, o camelo ganha.” (BUSCOMBE *apud* GRANT, 1995, pp. 22).

Kennedy e Lukinbeal (2007) afirmam que geógrafos que trabalham com análises fílmicas tendem a trabalhar a partir de um quadro investigativo bipolar: indivíduo/sociedade, local/global, urbano/anti-urbano, natureza primitiva/ natureza utilizada. Os geógrafos concluem que, apesar desses quadros explicativos dicotômicos serem ferramentas heurísticas úteis, eles acabam por naturalizar ideologias na racionalidade de um dupla ilusão – a de que um lado reafirma e legitima o outro em um processo redundante que não necessita de justificção. Para os autores, isso se torna uma lógica falácia.

A sugestão dos autores é a de que os geógrafos precisam desenvolver uma abordagem holística nas pesquisas em materiais fílmicos. Isso significa construir abordagens que podem se relacionar tanto com as experiências individuais quando com as forças sociais. Da mesma forma, eles chamam

à atenção para a necessidade de reconhecimento da qualidade heterotópica das escalas. Pesquisas em filmes precisam ir além de quadros analíticos bipolares e o desafio para os geógrafos é o de conectar várias esferas de significado, materialidade, lugares, espaços e escalas de uma forma que seja possível compreender de forma mais densa as dinâmicas e dramaturgias presentes no cinema.

Aceitando o desafio proposto por Kennedy & Lukinbeal (2007) de evitarmos uma abordagem pautada na exaltação de dualismos que são fortemente exaltados nas análises cinematográficas, e, em especial nas teses relacionadas ao *western*, tais quais selvagem/civilizado, natureza/cultura, lei/armas e indivíduo/comunidade, acreditamos que podemos construir uma forma nova e original de olharmos para tal gênero.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse ensaio buscamos trazer algumas noções que vem sendo trabalhadas por alguns geógrafos que voltaram seu interesse para uma mídia ainda pouco explorada, principalmente no contexto da Geografia brasileira. Também buscamos demonstrar, a partir da construção de um diálogo com a Teoria do Cinema a potencialidade das imagens em movimento para análises espaciais. Nossa opção conceitual relacionado aos gêneros cinematográficos e a ideia de espaço fílmico é apenas uma das possibilidades. Não obstante, a escolha de um referencial analítico específico para análise geográfica do Cinema é defendida como tarefa necessária para que possamos avançar para além das interpretações descritivas de filmes.

O campo é vasto e permanece aberto. Ousamos afirmar que os produtos imagéticos, tais quais as fotografias, a pintura e o cinema são uma ótima opção para construirmos novos percursos analíticos e expandirmos a nossa capacidade imaginação geográfica.

Como referencial de análise a escolha do *western* foi direcionada por três foi direcionada por três elementos. O primeiro deles diz respeito a própria importância do gênero na história e na teoria do Cinema. Sem sombra de dúvidas, o *western* é um dos gêneros cinematográficos mais facilmente reconhecidos pela audiência e isso leva ao segundo elemento, ou seja, a criação de uma estética cinematográfica particular. Em terceiro lugar, esse gênero é interessante já que proporciona uma contextualização histórica que pode ser explorada em análises geográficas.

Chapéus, cavalos, armamentos, bares, trens, prostitutas, formações rochas são acomodados em narrativas que buscam evidenciar a eterna dualidade entre o bem e o mal. A partir do uso do plano americano, os filmes *western* apresentam elementos iconográficos que auxiliam na construção de

espaços fílmicos particulares e interessantes. Outro elemento que caracteriza tais produzidas está relacionada a constante mobilidade dos personagens. Essa dinâmica implica, conseqüentemente, na construção de espaços que comportem tais ações.

Nesse ensaio buscamos trazer algumas noções que vem sendo trabalhadas por alguns geógrafos que voltaram seu interesse para uma mídia ainda pouco explorada, principalmente no contexto da Geografia brasileira. Também buscamos demonstrar, a partir da construção de um diálogo com a Teoria do Cinema a potencialidade das imagens em movimento para análises espaciais. Nossa opção conceitual relacionado aos gêneros cinematográficos e a ideia de espaço fílmico é apenas uma das possibilidades. O campo é vasto e permanece aberto. Ousamos afirmar que os produtos imagéticos, tais quais as fotografias, a pintura e o cinema são uma ótima opção para construirmos novos percursos analíticos e evitar, da mesma forma, a tentação de nos limitarmos a temáticas e problemáticas que estão, cada vez mais rapidamente, esgotando-se.

REFERÊNCIAS

AITKEN, Stuart C.; DIXON, Deborah P. Imagining geographies of film. In: **Erdkunde**, Dezember 2006, p. 326 – 336.

AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. Re-presenting the place pastiche. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E (Orgs). **Place, Power, Situation, and Spectacle: a Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 3 – 25.

ALTMAN, Rick. A semantic/syntactic approach to film genre. In: **Cinema Journal**, n. 3, v. 23, 1984.

AUMONT, Jacques (et.al.) **A estética do filme**. Rio de Janeiro: Papirus, 1995.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 95 – 127.

GRANT, Barry Keith. **Film Genre: From Iconography to Ideology**. Wallflower Press: 2007.

BARTHES, Roland. The reality effect. In: BARTHES, Roland (Org.). **The rustle of language**. Berkeley: University of California, 1989, p. 141 – 148.

BAZIN, André. **What is Cinema?** Berkeley: University of California Press, 1967.

BERDOULAY, Vincent. Professionnalisation et institutionnalisation de la géographie. In: **Organon**, n. 14, 1980, p. 149 – 156.

BOWDEN, Martyn J. Jerusalem, Dover Beach, and Kings Cross: Imagined Places as Metaphors of the British Class Struggle in *Chariots of Fire* and *The Loneliness of the Long-Distance Runner*. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E (Orgs). **Place, Power, Situation, and Spectacle: a Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 69 -100.

BRUNO, Giulianna. City Views: the Voyage of film images. In: CLARKE, David B. (Org). The cinematic city. London: Routledge, 1997, p. 46 – 58.

BUSCOMBE, Edward. The ideia of genre in American cinema. In: **Screen**, v. 11, n. 2, 1970, pp. 33 – 45.

CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. **Explorações Geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

CLAVAL, Paul. Champs et perspectives de La géographie culturelle. In: **Géographie et Cultures**, vol. 1, n. 1, 1992, p. 7 – 38.

CLAVAL, Paul. **La Géographie Culturelle**. Paris: Nathan, 1995.

CLAYDON, Anna. CityScope: The cinema and the city. In: **GBER**, n. 5, v. 1, 2006, p. 57 – 68.

CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço: um conceito chave da Geografia. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

COSGROVE, Denis. Introduction: landscape, map and vision. In: COSGROVE, Denis. **Geography & Vision: seeing, imagining and representing the world**. London/New York: I.B. Tauris, 2008, p. 1 – 12.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaços de subjetividade e transgressões nas paisagens fílmicas. In: Pro-Posições, Campinas, vol. 20, n. 03, 2009, p. 109 – 119.

CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah (Orgs.) **Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.

FIORAVANTE, Karina Eugenia; ROGALSKI, Sergio Ricardo. Da Geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar. In: **Expressões Geográficas**, nº 07, ano VII, 2010, p. 11 – 31.

FORD, Larry. Sunshine and shadow: lighting and colour in the depiction of cities on film: IN: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. **Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 119 – 136.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) **Espaço e Cultura: Pluralidade Temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: MENDONÇA, Francisco; SAHR, Cicilan Luiza Lowen; SILVA, Marcia (Orgs.) **Espaço e Tempo: complexidades e desafios do pensar e do fazer geográfico**. Curitiba: Ademadan, 2009.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do Olhar. Elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HEATH, Stephen. **Questions of Cinema**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1981.

JACKSON, Peter. **Maps of Meaning**. London: Unwin Hyman, 1989.

JAMESON, Fredric. **The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system**. New York: Bloomington, 1992.

KENNEDY, Christina B. The Myth of Heroism: Man and Desert in *Lawrence of Arabia*. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E (Orgs). **Place, Power, Situation, and Spectacle: a Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 161 – 179.

KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Chris. Towards a holistic approach to geographic research on film. In: **Progress in Human Geography**, n.21, v. 1, 1997, p. 33 – 50.

LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. Film Geography: a New Subfield. In: **Erdkunde**, December 2006, p. 315 – 325.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MASSEY, Doreen. Spaces of Politics. In: MASSEY, Doreen; ALLEN, John; SARRE, Phillip (Orgs.) **Human Geography Today**. Cambridge: Polity Press, 1999.

_____. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NATTER, Wolfgang. The City as Cinematic Space: Modernism and Place in *Berlin, Symphony of a City*. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E (Orgs). **Place, Power, Situation, and Spectacle: a Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 203 – 227.

NEALE, Steve. **Genre**. London: British Film Institute, 1980.

ORUETA, Agustín Gámir; VALDÉS, Carlos Manuel. Cinema and Geography: geographic space, landscape and territory in the film industry. In: **Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles**, 2007, n. 45, p. 157 – 190.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials.** Trowbridge: Cromwell Press, 2001.

SANTOS, Alice Nataraja Garcia. Espaço Público, Imagem da Cidade. Uma análise geográfica do filme de Eric Rohmer (“O Signo do Leão”, França, 1959). **Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.**

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genres: formulas, filmmaking and the Studio system.** Philadelphia: Temple Press University, 1981.

SCHLOTMANN, A; MIGGELBRINK, J. Visual Geographies – an editorial. In: **Social Geography**, vol. 4, 2009, p. 1 – 11.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2000.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. In: **Cahiers Du Cinéma**, 1954.

Trabalho enviado em 28/04/2018
Trabalho aceito em 07/01/2018