

A GEOGRAFIA, O CINEMA E AS CIDADES CINEMÁTICAS: UMA DISCUSSÃO A PARTIR DA TEORIA DOS GÊNEROS

Autor(01): Karina Eugênia Fioravante

Filiação institucional: Universidade Estadual de Ponta Grossa

E-mail: Karina_frr@hotmail.com

Autor(02): Lohanne Fernanda Gonçalves Ferreira

Filiação institucional: Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: lohannefernanda@gmail.com

RESUMO: O objetivo desse texto é trazer algumas considerações acerca da construção e representação das cidades cinemática a partir da Teoria dos Gêneros Cinematográficos. O texto se divide da seguinte forma: primeiramente, trazemos algumas considerações acerca da Teoria dos Gêneros com o intuito de esclarecer os significados, potencialidades e limitações dessa teoria. Em um segundo momento, discutimos as especificidades dos gêneros *Western*, *Fantasia* e *Drama* para explorar a forma como esses gêneros constroem e representam as cidades.

Palavras-chave: Geografia e Cinema; Cidades Cinemáticas; Teoria dos Gêneros Cinematográficos.

GT – 11: Práticas culturais na produção da cidade

INTRODUÇÃO

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 cotidianas. Apesar de os primeiros estudos sobre cinema desenvolvidos por geógrafos terem sido realizados nos anos 1950, 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 posicionamentos, 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”.

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, pesquisadores 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 e LUKINBEAL, 1998) e estudos socioculturais (AITKEN e ZONN, 1994).

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.”.

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. 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. Nesse sentido, o objetivo central dessa reflexão é discutir a construção e representação das cidades cinematográficas a partir da Teoria dos Gêneros Cinematográficos.

UMA DISCUSSÃO SOBRE CINEMA E TEORIA DOS GÊNEROS

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,

Esta pode ser um desfile triunfante de “grandes homens e mulheres”: Munsterberg, Eisenstein, Arnheim, Dulac, Bazin, Mulvey. Poder 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 *quer*, teoria pós-colonial - cada qual com suas palavras-chaves, seus pressupostos tácitos e seu jargão característico. (STAM, 2003, p. 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 ocupar-se de um conjunto gigantesco de influências, diálogos, cronologias, especulações e contradições. Como afirmou Stam (2003), a compreensão vai depender da posição e intencionalidade do estudioso.

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

A intenção é, somente, a de demonstrar, especialmente para aquelas 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. Nesse texto, optou-se pela tentativa de tecer um diálogo entre a Geografia e uma das teorias mais desenvolvidas por interessados na área: a Teoria dos Gêneros Cinematográfico, ou, a chamada análise genérica.

Para melhor compreensão dos pressupostos e também das limitações da ideia de gênero cinematográfico, é imperante contextualizar 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 autorismo 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 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 e 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 autoral, 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 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 espectadorialidade que aborda a importância do diálogo existente entre as construções criativas dos cineastas com a 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 Grant (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. De acordo com Altman (1984),

(...) podemos ver uma distinção entre definições genéricas que dependem de uma lista de traços comuns, atitudes, personagens, shots, locações, *sets* e outros semelhantes - enfatizando os elementos semânticos que criam o gênero - e definições que constroem relações constitutivas entre elementos não-designados e variáveis - relações que podem ser chamadas de sintaxe fundamental do gênero. A aproximação semântica enfatiza os blocos de construção do gênero, enquanto a visão sintática privilegia as estruturas dentro das quais eles são organizados. (ALTMAN, 1984, pp. 31)

Para o autor, o gênero pode ser compreendido enquanto um fenômeno que resulta da interseção entre o conteúdo narrativo - ou semântico - e sintático, ou seja, a estrutura na qual os elementos narrativos estão inseridos. Essa ideia é importante uma vez que ressalta a pertinência de se considerar a questão da hibridização dos gêneros cinematográficos, adotando a postura de que é possível que filmes utilizem a semântica de um gênero específico em conjunto com a sintaxe de outro.

A questão passa a ser muito mais voltada à atividade de reflexão e questionamento aos pressupostos já estabelecidos com relação a determinadas 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 é possível problematizá-la de forma densa e principalmente, de uma maneira a partir da qual ela seja capaz de propiciar abordagens inovadoras e inéditas.

Por certo, os gêneros cinematográficos são amplos. Em linhas gerais, é possível afirmar que o gênero é uma categoria de classificação que possibilita o estabelecimento de relações de proximidade, semelhança e identidade entre um conjunto de filmes (NOGUEIRA, 2014). Sendo

assim, essa subseção objetiva trazer algumas considerações essenciais para compreensão do que considera-se e compreende-se quando é realizada a invocação de gêneros específicos.

O *Western* ou Faroeste no Brasil, é o gênero cinematográfico clássico de Hollywood. De fato, ele é considerado como a excelência em questão de experiência fílmica. Uma criação especificamente cinematográfica, o filmes *westerns* se constituem enquanto um retrato efabulado do Oeste norte-americano. Questões de expansão da civilização, superação de fronteiras e a própria composição da identidade americana são temas correntes. O gênero estrutura-se a partir de uma visão altamente dicotômica na qual os conflitos entre a ordem e o caos, a cidade e o campo, o bom e o mal, o desenvolvido e o primitivo são imperantes. Possui algumas ramificações internas criadas por críticos e teóricos do Cinema para garantir maior facilidade no momento de classificação, que se subdividem em histórias de rancho, histórias de vingança, histórias de indígenas, histórias de foras da lei, entre outros.

Os elementos iconográficos dos filmes *westerns* são, possivelmente, os mais facilmente reconhecidos pela audiência: cavalos, armas, chapéus, carroças, saloons e prostitutas são responsáveis por acrescentar simbolismos muito particulares para os filmes. Os cenários geralmente são compostos por pequenas cidades localizadas à beira da civilização. A localização espacial comumente concentra-se a oeste do Rio Mississippi, fronteira natural de vários estados norte- americanos.

Por fim, é importante acrescentar que 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.

A fantasia é, possivelmente, o gênero cinematográfico de mais fácil delimitação. Em linhas gerais, filmes de fantasia são aqueles que contemplam elementos sobrenaturais e mágicos. A premissa é a da criação de um distanciamento da realidade concreta e das leis comuns do cotidiano (NOGUEIRA, 2014). Presente em outras formas artísticas, a fantasia apresenta alta permeabilidade com outros gêneros, especialmente com a ficção científica e com o terror. Pode-se apontar uma diferenciação essencial entre alta e baixa fantasia. Nos filmes de alta fantasia existe a construção de um mundo desconhecido, um universo paralelo. Os filmes

da baixa fantasia incorporam elementos mágicos e surpreendentes no mundo real. Podem ser épicas ou históricas.

O gênero tem origens antigas e que perpassam apenas as práticas cinematográficas. A fantasia tem um longo e ativo passado no mundo da Literatura e sua presença contemporânea no Cinema não pode ser ignorada. Amados por uns e desprezados por outros, os filmes de fantasia possuem características tão particulares que o gênero, ao lado do *western* e do musical, é, possivelmente, um dos de mais fácil reconhecimento.

As produções caracterizadas como de fantasia comumente apresentam diálogo com outros gêneros. A permeabilidade apresentada por ela é superior a de qualquer outro gênero cinematográfico e, portanto, é comum que os filmes apresentem elementos de sombreamento com outros gêneros específicos. A fantasia apresenta, também, alguns subgêneros específicos, muitos dos quais são provenientes da literatura e migraram para o Cinema. A Alta Fantasia, Baixa Fantasia, Fantasia Científica, Fantasia Romântica, Fantasia Sombria, Fantasia Distópica, Fantasia Medieval, Fantasia Mítica e Conto de Fadas são exemplos de subgênero.

É importante apontar que a grande maioria dos filmes de fantasia podem ser identificados dentro de dois ou mais subgêneros. Seja pela construção narrativa ou espacial, pelos objetos e simbolismos presentes ou mesmo pelo desenvolvimento da trama fílmica, as produções apresentam elementos e qualificações que permitem aos interessados classificá-las como pertencentes a mais de um subgênero.

Os filmes de drama buscam explorar a seriedade das situações cotidianas. O foco dos filmes encontra-se no ser humano comum que vive situações comuns. Existe uma preocupação intrínseca com a problematização da sociedade, dos valores e normais. As narrativas contam com densas consequências emocionais da vivência de personagens complexos. Costumam ser filmes sem grandes reviravoltas, com montagens lentas. De acordo com Nogueira (2014),

(...) a caracterização das personagens adquire, no drama, contornos de especial complexidade, já que o mais importante, do ponto de vista narrativo, são as consequências dos conflitos sobre aqueles que os vivem. É nesse sentido que podemos falar em tensão dramática, isto é, nos efeitos que os acontecimentos provocam sobre aqueles que se confrontam com situações de adversidade. (NOGUEIRA, 2014, p.24)

Esse gênero também pode ser dividido em subgêneros específicos os quais contam com modelos narrativos particulares. O chamado Drama Social dedica-se à exploração da dificuldade dos personagens em encontrar seu lugar no mundo; o Drama Psicológico concentra-se no enfrentamento do personagens com seus medos; o Drama Romântico foca nas incompatibilidades em relacionamentos; o Drama Familiar na desfuncionalidade familiar e conflito entre gerações. São várias as possibilidades para que a narrativa seja construída.

É importante afirmar que os gêneros cinematográficos possuem, em termos narrativos, diferenças explícitas, mas as semelhanças são abundantes. Encontrar um filme que represente de maneira inequívoca um gênero, que possa ser portanto considerado como representação última é uma tarefa quase impossível. Gêneros cinematográficos sofrem hibridização, ou seja, resultam de uma *mixité* de elementos que compartilham entre si.

Nessa reflexão, optamos por nos concentrar em três gêneros específicos para pensar a construção e representação das cidades, o *Western*, a Fantasia e o Drama. Existem outros, bem como, outras maneiras por meio das quais os gêneros podem ser abordados. Por certo, essa parece ser uma via de diálogo muito interessante para a Geografia e o Cinema.

AS CIDADES DO CINEMA: AS CONSTRUÇÕES DO WESTERN, DA FANTASIA E DO DRAMA

A fascinação do Cinema pelas cidades começou muito cedo. O encantamento explica-se, parcialmente, pelo fato de que o Cinema nasceu como uma forma de arte essencialmente urbana. Desde as primeiras filmagens, sem caráter narrativo, que retratavam cenas do cotidiano até as inúmeras possibilidades trazidas pelas inovações tecnológicas, o papel das cidades no Cinema, sem dúvidas, manteve sua importância na mesma intensidade em que foi alterado. Como afirma Ford (1994),

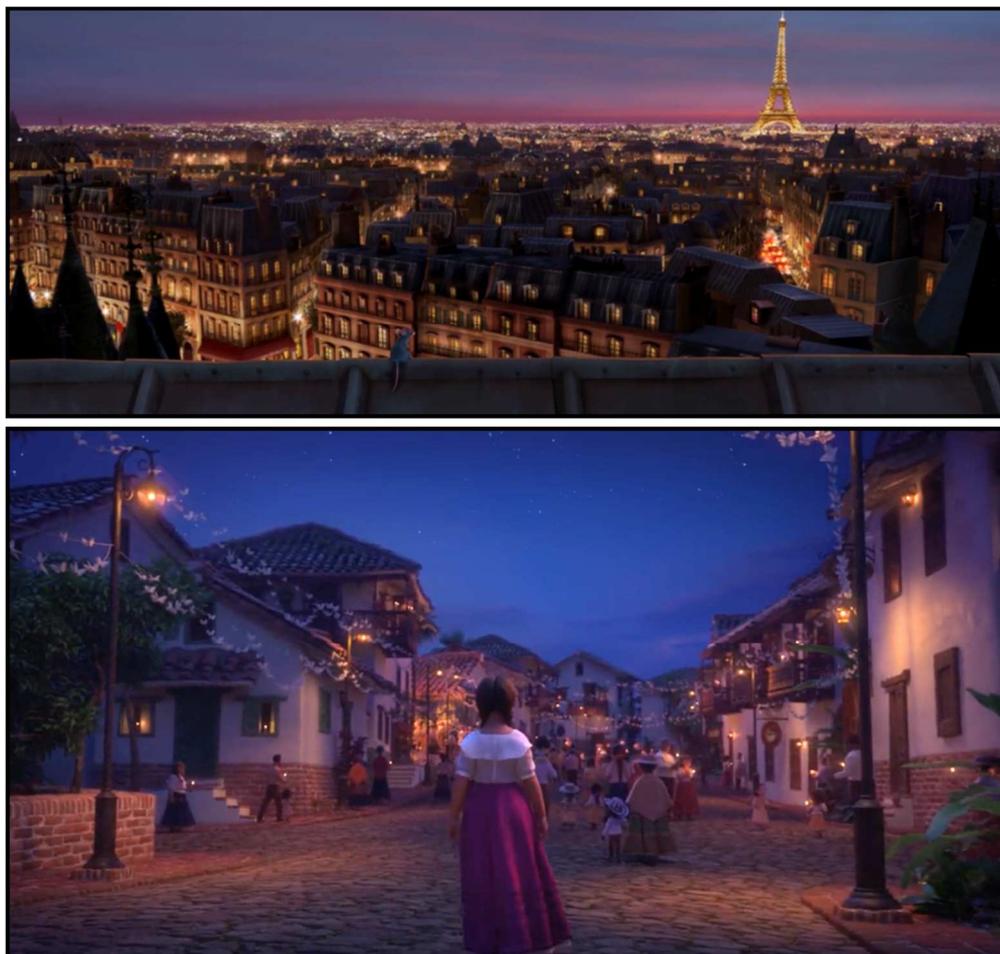
Ao longo dos últimos oitenta anos, filmes têm sido uma das fontes mais importantes para imagens da cidade e da vida urbana. É importante, mesmo imperativo, que nós geógrafos comecemos a examinar o papel que os filmes têm na formação do nosso entendimento e nossas atitudes com relação à cidade. Enquanto o papel das cenas urbanas enquanto personagens nos filmes pode ser menos óbvio e estereotipado do que um dia já foi, ainda é útil e divertido ponderar sobre como a cidade tem sido apresentada e retratada. (FORD, 1994, p. 113)

O autor aponta cinco momentos de interesse para refletir acerca da apresentação dos ambientes urbanos no Cinema. Esse momentos demonstram a (re)significação da cidade ao longo da tradição fílmica. Segundo o autor, nas primeiras décadas da produção cinematográfica norte-americana, também comumente nomeado de período mudo - as cidades não passavam de meros planos de fundo para atuação dos personagens. Durante esse período, as cidades eram representadas apenas enquanto palcos e não interferiam no desenvolvimento das narrativas fílmicas. O foco encontrava-se, essencialmente, nos atores. As cidades eram utilizadas pelo simples fato de serem a locação mais acessível na época.

A influência do expressionismo alemão, que obteve seu auge na década de 1920, trouxe a necessidade de que cineastas começassem a planejar de forma mais cuidadosa seus cenários a partir da utilização de efeitos especiais e ângulos de filmagem. Os alemães demonstraram o potencial da pouca iluminação combinada a becos escuros e ruas escorregadias e, a partir disso, o *Film Noir* nasce. As cidades adquirem, então, um papel essencial no desenvolvimento de atmosferas de pesadelo, centrais para o *noir*. É importante afirmar que a cidade não era em si “(...) retratada como horrível ou pesadelo, mas sim, como uma locação que gradualmente contribui para o desenvolvimento de tais sentimentos (...)” e, nesse sentido, as cidades *noir* são “(...) tensas, infelizes, solitárias, um lugar isolado que tende a empurrar as pessoas até o limite” (FORD, 1994, p.123).

Kennedy e Lukinbeal (1998), por sua vez, discutem que as cidades tendem a ser representadas no Cinema a partir de uma bipolaridade relacionada ou ao sentimento de extremo prazer da vida urbana ou de intensa solidão e frieza do cotidiano das cidades. Nos filmes de Fantasia, as cidades possuem construções e representações particulares. Devido ao próprio caráter de espetáculo do gênero, os ambientes urbanos apresentam-se de forma particular.

FIGURA 01 - As cidades nos filmes de Fantasia



FONTE: Ratatouille (2006) e Encanto (2021)

Esses espaços são construídos para comportar momentos específicos das narrativas. Colocando em outras palavras, sua representação muda dependendo do momento no qual a trama fílmica encontra-se. Nesse sentido, é perceptível que as cidades não são meros cenários nos quais a narrativa se desenvolve. Ao contrário, elas são personagens importantes e que tem papel na garantia de que o filme faça sentido.

Outro elemento a ser considerado com relação ao gênero de Fantasia diz respeito a exaltação de elementos do belo, do espetacular. As cidades são construídas fazendo-se uso contínuo de técnicas que podem exacerbar uma imagem icônica concordante com a narrativa. No caso da animação *Ratatouille* (2006), somos transportados para uma Paris mágica, sublime. A cidade que vivenciamos na narrativa é àquela das possibilidades, do êxtase. No mesmo

sentido, os ambientes urbanos têm a potencialidade para serem contemplados. Na figura 01, a personagem central da animação, o rato Remy, contempla admirado a bela cidade.

Na segunda figura, da animação *Encanto* (2021) podemos observar alguns elementos interessantes. O primeiro deles diz respeito a própria forma como o enquadramento foi construído para a narrativa. Somos capazes de vivenciar a cidade a partir da perspectiva da personagem que caminha pelas ruas. Isso significa que a cidade que apreendemos é aquela do ponto de vista da personagem, ou seja, é uma construção particular à uma vivência também particular. Seguindo-a, somos apresentados à uma cidade iluminada, com ar festivo. O espaço também é composto por elementos da cultura colombiana. Os vestuários das personagens, adereços, bem como, a própria materialidade - as construções e as ruas - nos direcionam para criar um sentido de lugar específico.

A dinâmica é diferenciada em outros gêneros. Os ambientes construídos surgem no *Western* como anomalias na paisagem. Uma casa - ou rancho - ou uma pequena concentração de edifícios cravada nas paisagens naturais, as cidades cumprem uma função particular nas narrativas do oeste norte-americano, tornando-se personagens centrais quando se transformam em 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 - As cidades nos filmes Western



FONTE: Django Livre (2012)

Desprovidas de tecnologias e avanços da modernidade, as cidades evocam a potencialidade para condutas duvidáveis as quais resultam na construção de um espaço urbano onde impera o uso de armas de fogo. A ambiguidade das personagens materializa-se no espaço fílmico por meio da presença de alguns componentes materiais. A construção espacial reforça uma representação caótica onde a falta de higiene e a depravação constituem-se enquanto elementos subjetivos e icônicos.

A cidade também se configura enquanto lugar de espetáculo, ou seja, é no espaço urbano onde grande manifestações e conspirações ganham corpo. Conflitos armados entre personagens e explícita tensão garantem que os ambientes construídos diferenciem-se da natureza que é insubmissa, indômita. A presença de revólveres, pistolas e espingardas são ícones *western*. Sua utilização narrativa é dúbia. Podem ser utilizadas tanto para garantir a segurança urbana como para subverter normas.

Uma das técnicas cinematográficas mais importantes surge dos espaços urbanos *western*, o plano americano. Esse tipo de plano, que enquadra o corpo da personagem até os joelhos, é associado às clássicas cenas de duelo nas quais duas personagens, posicionadas de frente uma a outra, 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 à esse gênero, possivelmente devido ao sucesso e grande repetição das cenas de duelo urbano presentes nesse gênero.

As espacialidades urbanas dos *western* são construídas a partir da exaltação de características como a transgressão – bares e prostituição – e do marasmo da vida urbana – delegacias e igrejas. 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, 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.

Tais elementos visuais são um dos pontos fundamentais para compreender a construção do espaço fílmico. 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 são reconhecidos enquanto signos que demonstram a honra, força e dignidade das 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 más – chapéus escuros.

De fato, os bares são, possivelmente, as espacialidades mais interessantes do gênero, tanto em sua construção formal quanto em sua utilização simbólica. 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. Os *saloons* representam, assim, uma espécie de micro-cosmo urbano já que são espaços que incorporam e contêm práticas urbanas características da cidade *western*.

O Drama é um gênero cinematográfico que busca colocar à mostra todos os problemas e aflições psicológicos vivenciados pelas pessoas. Apesar de possuir internamente várias diferenciações em termos de foco narrativo, este gênero apresenta filmes que apresentam uma inegável preocupação com a construção de espaços e paisagem que atuam diretamente no desenrolar da trama fílmica. *Foi Apenas um Sonho* (2008) é um excelente longa a partir do qual é possível discutir algumas reflexões.

FIGURA 03 - As cidades nos filmes de Drama



Fonte: Foi apenas um sonho (2008)

A cidade representa uma armadilha da qual a personagem não conseguiu escapar e seu pertencimento a esse espaço, que tanto detesta e evitara previamente, evolui para a vivência de situações psicológicas e emocionais extremas. A cidade é o espaço que aprisiona, que condiciona, que doma e destrói sonhos. A materialidade, e a maneira como é construída ao longo da narrativa do filme, tem como objetivo principal reforçar a sensação de encarceramento e imobilidade emocional das personagens.

É possível afirmar que os espaços urbanos construídos pelos filmes de drama buscam, a partir de escolhas estéticas particulares, a criação de um cenário que reforce a situação de instabilidade emocional e psicológica dos personagens. Por mais que não sejam utilizados cores

escuras e movimentos de câmera particulares, a sobriedade dos espaços vivenciados e constituídos por tais personagens obtêm sucesso na criação de uma atmosfera de dúvida, angústia e sofrimento. É imprescindível que os espectadores possam se posicionar, material e emocionalmente a partir das personagens, vivenciar a cidade como eles à vivenciam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse texto buscou trazer algumas considerações que envolvem a Teoria dos Gêneros Cinematográficos e sua potencialidade para realização de análises geográficas. Para tanto, optou-se pela discussão da construção e representação das cidades nos filmes *Western*, de Fantasia e de Drama. Na medida em que cada um desses gêneros apresenta particularidades e especificidades que os singularizam, suas construções espaciais são mediadas por essa premissa.

Nesse sentido, é possível apontar, primeiramente, que para a Geografia, ciência preocupada especialmente com as dinâmicas espaciais, os filmes de gênero representam um leque investigativo ainda pouco explorado por acadêmicos e autores. Quando observamos como filmes de gêneros específicos constroem seus espaços e, especificamente, os espaços urbanos, conseguimos perceber diferenciações que são interessantes.

Os filmes *Western* constroem suas cidades de maneira particular. A câmera em panorâmica, que busca demonstrar a vastidão da vida no oeste norte-americano, cenário clássico dessas produções, também é capaz de revelar cidades que surgem na paisagem como locais de estranhamento, de conflito e de subversão. Longe de serem naturais, esses espaços construídos aparecem como elementos divergentes nas narrativas.

Nos filmes de Fantasia, as cidades se transformam em espetáculos. A partir da utilização da evocação contínua de elementos icônicos, a materialidade da cidade é representada de forma a proporcionar para o espectador experiências de beleza, por mais que não sejam construídas somente a partir disso. Seja pela presença de elementos mágicos, seja pela criação de uma estética específica, as cidades nos filmes de Fantasia não servem apenas como pano de fundo para o desenvolvimento de personagens, elas atuam em conjunto. O mesmo ocorre no gênero Drama. Os ambientes urbanos surgem como uma materialização do estado psicológico das

personagens. São capazes de exprimir sensações, impressões, bem como, permitem ao espectador mergulhar mais profundamente nos elementos emocionais da narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITKEN, Stuart; DIXON, Deborah. Imagining geographies of filme. In: **Erdkunde**, 2006, p.326-336.

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

ALTMAN, Rick. A semantic/syntatic approach to film genre. In: **Cinema Journal**, n. 3, v. 23, 1984, p. 6-18.

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.

BUSCOMBE, Edward. The idea of genre in American cinema. In: **Screen**, v. 11, n. 2, 1970, p. 33-45.

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**, n. 07, ano VII, 2010, p. 11-31.

FORD, Larry. Sunshine and shadow: lighting and color 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, pp. 119 – 136.

GRANT, Barry Keith. **Film Genre: from iconography to ideology**. New York: Wallflower Press, 2007.

JORDÃO, Georgia Moutela. **Espaço em Cena: um diálogo entre a Geografia e o Cinema de Hitchcock**. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia, Programa de Pós-Graduação em Geografia). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Chris. Towards a holist approach to geographic research on film. In: **Progress in Human Geography**, n. 21, v. 1, 1997, p. 161-179.

LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. Film Geography: a new subfield. In: **Erdkunde**, 2006, p. 315-325.

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

NOGUEIRA, Luis. **Manuais de Cinema II. Gêneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2014. 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.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2000. TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. In: **Cahiers Du Cinéma**, 1954.