BARREIRAS TOPOGRÁFICAS NO FILME *JOURNEY OF HOPE*: DRAMAS NA FRONTEIRA

TOPOGRAPHICAL BARRIERS IN THE FILM *JOURNEY OF HOPE*: DRAMAS ON THE BORDER

BARRIÈRES TOPOGRAPHIQUES DANS LE FILM *JOURNEY OF HOPE*: DRAMES À LA FRONTIÈRE

João Carlos Nunes Ibanhez
UFGD
zamoms@hotmail.com

Jean Flávio da Silva Santos
UFMG
jeanfssantos86@gmail.com

Destaques

- Tanto quem produz como quem assiste a filmes são informados sobre o espaço, e isso faz com que o cinema seja uma fonte valiosa para estudos geográficos, assim como outras vertentes das artes.
- Na perspectiva da motivação de migrar, o regime biopolítico das fronteiras permite a transformação dos corpos em mera mercadoria para que possam adentrar outros territórios, armazenados dentro de um contêiner.
- O território é caracterizado como um espaço político que revela limites, tanto no sentido das fronteiras físicas e simbólicas que definem e separam grupos sociais e culturais (...).
- A representação cinematográfica desse drama fílmico, não apenas retrata a tragédia particular da família, mas também oferece uma visão mais ampla sobre a dinâmica de poder relacionada aos fluxos populacionais, nos territórios fronteiriços.

RESUMO

Quando o ideal de uma vida melhor surge, há de se buscar outro lugar para ancorar a existência. É exatamente sobre isso que trata o filme *Journey of Hope*, do diretor Xavier Koller – um drama de uma família turca rompendo as fronteiras nacionais para tentar (re)territorializar-se em outra nação. Só lá, talvez, é possível construir um *lugar* com

esperança. Para atingir o objetivo de um novo recomeço, é preciso transpor a fronteira entre a Itália e a Suíça. No entanto, o pequeno grupo humano enfrenta barreiras topográficas (Alpes Suíços). A pergunta que impulsiona o diálogo geográfico com a cinematografia é a seguinte: como a transposição das *fronteiras*, apresentada no filme em questão, pode levar a se pensar em geografias mais humanizadas e mais sensíveis? Para tanto, utilizamos a influência da narratologia a fim chegarmos a percepções que abrem um universo de diálogo entre cinema e geografia.

Palavras-chave: Geografia e cinema. *Jouney of Hope*. Narratologia. Espaço Schengen.

ABSTRACT

When the ideal of a better life arises, you have to look for another place to anchor your existence. This is exactly what director Xavier Koller's film Journey of Hope is about - a drama about a Turkish family breaking national borders to try to (re)territorialize themselves in another nation. Only there, perhaps, can they build a place of hope. To achieve their goal of a fresh start, they have to cross the border between Italy and Switzerland. However, the small human group faces topographical barriers (the Swiss Alps). The question that drives the geographical dialogue (essay) with cinematography is the following: how can the crossing of borders, presented in the film in question, lead to thinking about more humanized and sensitive geographies? To this end, we use the influence of narratology to arrive at perceptions that open up a universe of dialog between cinema and geography.

Keywords: Geography and cinema. *Jouney of Hope*. Narratology. Schengen Area.

RESUMEN

Cuando surge el ideal de una vida mejor, hay que buscar otro lugar donde anclar su existencia. De esto es exactamente de lo que trata la película Journey of Hope, del director Xavier Koller: un drama sobre una familia turca que rompe las fronteras nacionales para intentar (re)territorializarse en otra nación. Sólo allí, quizás, sea posible construir un lugar con esperanza. Para lograr el objetivo de un nuevo comienzo, es necesario cruzar la frontera entre Italia y Suiza. Sin embargo, el pequeño grupo humano se enfrenta a barreras topográficas (Alpes suizos). La pregunta que impulsa el diálogo geográfico con la cinematografía es la siguiente: ¿cómo puede la transposición de fronteras, presentada en la película en cuestión, llevar a pensar en geografías más humanizadas y más sensibles? Para ello, utilizamos la influencia de la narratología para llegar a ideas que abran un universo de diálogo entre cine y geografía.

Palabras clave: Geografía y cine. *Viaje a la esperanza*. Narratología. Área de Schengen.

INTRODUÇÃO

> A escritura cinematográfica se exprime como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa. Construindo ficções visíveis, o cinema se apropria de modo particular do espaço e do tempo através das texturas de cenário, montagem, luz, som e edição. Nesse sentido, representações são construídas através da escrita cinematográfica como arquivos e narrativas da diversidade do espaço social.
> Jorge Luiz Barbosa
> (*A arte de representar como reconhecimento do mundo*: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social, 2000, p. 81).

Ligo a tevê e, com o copo de café na mão, começo a presenciar um drama cinematográfico que, rapidamente, leva-me a *insights* sobre a reflexão em torno do *espaço* como categoria geográfica[1]. Dou-me conta de que o encontro entre cinematografia e geografia vem ocorrendo há algum tempo e tem contribuído para o conhecimento científico, a exemplo disso, encontram-se estudos de Barbosa (2000); Oliveira Jr. (2005); Staszak, (2014); Levy (2013). Nesse ínterim, cada vez mais "[...] a Geografia, como as outras ciências sociais, passa a exigir de seus praticantes um lastro cultural crescente" (Geiger, 2004, p. 15).

Para não reprimir o desejo de concretizar uma análise geográfica solitária, convido um estudante de geografia para alinharmos nossas ideias e refletirmos sobre as *construções imagéticas* que são convocadas em um filme, desse modo, dialogarmos com as espacialidades[2] apresentadas. Portanto, se há possibilidades dialógicas entre a cinematografia e a ciência, o que pode oportunizar ampliação do conhecimento, desejamos dialogar com o filme *Journey of Hope* (1990), do diretor suíço Xavier Koller.

[1] Há um retorno criativo*, (re)virada,* em jogo na geografia internacional (Wylie, 2010; Eshun e Madge, 2016; Hawkins, 2019). No Brasil, mesmo que haja uma certa produção de poesia publicada por geógrafos em periódicos científicos (Xavier, 2021; Ibanhez, 2022), a exploração da escrita criativa ainda é tímida, quase nula. Souza Júnior e Almeida (2022), mesmo não botando em prática a escrita criativa, realizam um estudo bibliográfico, refletindo sobre as potências do retorno criativo na geografia, chegando à seguinte conclusão: "É importante alcançar uma maneira de expressar as tramas afetivas e experiência. Uma linguagem mais conectada à narrativa da existência que perpassa pelas condições de vida e da realidade geográfica pode expor as vísceras dos sujeitos-lugares" (Souza Júnior; Almeida, 2022, p. 491-492). O nosso texto, na Introdução, tenta descrever, partindo dos pressupostos da escrita criativa, como surgiu a ideia para o artigo no momento do "evento espacial" (Hones, 2008), e, ao longo do texto, mantém a rigidez científica da pesquisa e escrita acadêmica, "um modo criativo de expor os resultados dos estudos" (Souza Júnior; Almeida, 2022, p. 485).

[2] Quando dizemos espacialidades, queremos convocar uma experiência humana do espaço.

Reunidos, assim, tomamos conta de que essa cinematografia nos vislumbra situações que podem ser um grande laboratório para as ciências humanas.

Não escolhemos deliberadamente o filme, ele brotou em nossas vidas, inesperadamente. Depois de um breve processo investigativo, pudemos compreender que ele "(...) é baseado em um evento real em outubro de 1988 com a trágica morte fria de um menino turco na Suíça, no Passo Splügen" (Albayrak; Öztürk, 2019, p. 118, tradução nossa). Nesse sentido, a trama do filme é envolta em uma movimentação espacial que se passa no deslocamento entre países, mas que tem seu *clímax* operado detidamente num drama familiar vivido na *fronteira* entre a Itália e a Suíça. Tal premissa nos fez refletir que "A experiência cinematográfica é, portanto, a de um deslocamento e, nesse sentido, é uma experiência geográfica" (Staszak, 2014, p. 599, tradução nossa).

Pensando nessa experiência, arrastamos para perto de nós a problemática levantada, por de Jean-François Staszak: "Como pode ou deve o filme de ficção constituir objeto de um questionamento geográfico?" (Staszak, 2014, p. 597, tradução nossa). A partir disso, a obra nos incitou o seguinte questionamento: como as *construções imagéticas* nos levam a pensar sobre os dramas humanos em uma *fronteira* que tem uma *barreira topográfica* para adentrar a Suíça? Vale ressaltar que, apesar de ser um país pequeno, limitado a uma área estrita de, aproximadamente, 42.000 m2, o que supõe alguma facilidade de acesso, a Suíça é cercada por altas montanhas (Albayrak; Öztürk, 2019), o que denota uma fortaleza de difícil transposição, não obstante ser essa fronteira "(...) um sonho e não impede fluxos" (De Wenden, 2017, p. 16, tradução nossa).

Para abordar essas questões, nosso texto será concebido como um ensaio. O objetivo é deslocarmos a cinematografia para uma visão geral sobre outras percepções de conceitos geográficos, tais como território, espaço, fronteira e migração. Para apresentação das ideias, de forma clara e sistemática, faremos quatro movimentos de escrita. Abriremos o texto com uma seção de pensamentos que justifiquem a aproximação entre a geografia e a cinematografia. Depois, como se trata de uma proposta científica arriscada, apresentaremos uma abordagem metodológica fundamentada na *narratologia*. Em seguida, apresentaremos o *script* do filme com informações espaciais que nos auxiliem em nossa programação. No último movimento,

colocaremos em prática o exercício de diálogo sobre a agência espacial na cinematografia em voga.

GEOGRAFIA E CINEMATOGRAFIA

> Com a capacidade de produzir as representações fotográficas do espaço real, o cinema pode abranger tanto o quadro natural, como o espaço construído, assim como cobrir as experiências vividas da população, inclusive as suas práticas do imaginário e do simbólico. Ele o faz, quer na forma de documentário, quer na forma de ficção.
> Pedro P. Geiger
> (*Ciência, Arte e a Geografia no Cinema de David Lynch*, 2004, p. 12).

A convergência entre geografia e cinematografia vem sendo processada há um bom tempo e, embora de difícil delimitação, são mais de 70 anos fazendo parte de projetos científicos diversos. Dessa maneira, foi dificultoso o encontro de alguma tradição de pesquisa entre essas duas áreas científicas, como confirma a pesquisadora Karina Eugenia Fioravante.

> Os trabalhos publicados na década de 1950, marco da primeira aproximação entre esses dois campos, expandiram-se em problemáticas tão variadas que, por vezes, dificultam tentativas de categorizações que buscam tradições de pesquisa e caminhos de análise (Fioravante, 2018, p. 273).

No Brasil, tais projetos são mais recentes, isto é, os "espaços fílmicos começaram a intrigar os geógrafos a partir da última década, quando observamos um crescente número de trabalhos de mestrado e doutorado relacionados ao cinema" (Fioravante, 2013, p. 104).

Destarte, quais seriam as justificativas para que o produto artístico cinematográfico seja cooptado pela geografia? O pesquisador Staszak tem uma resposta.

> [...] a geografia, como ciência social, não lida (apenas) com o mundo como ele é, mas também com o mundo como ele é apreendido, vivido e praticado. Para entender isso, devemos nos engajar em uma análise geográfica dos sistemas de representações, conforme evidenciado pelos discursos produzidos por uma determinada sociedade (Staszak, 2014, p. 597, tradução nossa)

A geografia acadêmica vai além das obviedades da realidade, debruçando-se sobre como o mundo é apreendido e sentido, e, nessa lógica, no "discurso científico, a articulação dos eventos cronológicos pela causalidade permanece sob a influência do contexto em que os enunciados são produzidos" (Marti, 2017, p. 201, tradução nossa). O grande lance da convergência entre ciência e arte é a percepção espacial dos sistemas de representações. Desse modo, o "cinema, ao narrar os acontecimentos enquanto imagem do mundo estabelece essa possibilidade de falar ao homem no seu presente espacial e temporal, sendo nestas condições que se dá a construção da existência humana" (Neves, 2010, p. 145). Posto isso, devemos entender a cinematografia como um arquivamento do mundo e, mais exatamente, do espaço social, nas palavras de Barbosa:

> O cinema é uma fábrica de arquivos onde as representações do espaço social ganham abrigo, revelando-nos o imaginário social de um período e os usos sociais que engendram as topografias urbanas. O papel do espaço arquivo não é tornar-se um registro de coisas que caíram em desuso ou sobras da erosão do tempo. O arquivo é uma presença na ausência que nos permite reportar o vivido através de um conjunto de imagens audiovisuais (Barbosa, 2000, p. 81-82).

Compreende-se que o cinema, como uma vertente das artes, é arquivo do mundo, em um determinado tempo e espaço, e, nesse caso, como será visto mais adiante, não só arquivo de topografias urbanas, ainda que em grande escala, mas de outras topografias fora da cidade. Dessa forma, o arquivo audiovisual guarda informações sobre o vivido: "Há nas imagens e sons fílmicos, permanências históricas, culturais, arquetípicas... que não sabia o produtor delas. Ali estão como vibrações de uma memória coletiva dispersa em nossos corpos" (Oliveira Jr, 2005, p. 29). E mais ainda...

> Os filmes são um tipo de fonte entre outras, que informam sobre as representações geográficas de quem os produz e possivelmente de quem os vê – desde que os espectadores de um filme sejam influenciados de uma forma ou de outra por ele. Nesse plano, o cinema é um objeto geográfico do mesmo tipo e da mesma forma que a literatura, a música ou a pintura, e merece o mesmo tipo de análise (Staszak, 2014, p. 597, tradução nossa).

Tanto quem produz como quem assiste a filmes são informados sobre o espaço, e isso faz com que o cinema seja uma fonte valiosa para estudos geográficos, assim como outras vertentes das artes. As categorias subjacentes ao *espaço* estão sendo mostradas nas telas do cinema ou nas televisões das casas, mundo afora. No filme em questão, trataremos do tema da imigração ilegal e o sofrimento na divisa entre dois países.

> As paisagens cinematográficas da Fortaleza Europa que esses filmes usam como pano de fundo para suas viagens no tempo e no espaço são tipicamente saturadas de traumas, em vez de curativas. *Journey of Hope*, por exemplo, um dos primeiros grandes filmes sobre a migração para a Europa, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1991, se passa nos Alpes Suíços, que neste filme se tornam a metáfora geográfica e simbólica da Fortaleza Europa (...) (Loshitzky, 2006, p. 750, tradução nossa).

Assim sendo, será visto, a seguir, que *Journey of Hope* trata-se de um filme que exibe um trauma de migração, retratando a paisagem da Europa como uma fortaleza impenetrável. Nesse processo, os Alpes Suíços ganham importância para a ação das personagens que estão num movimento de transição liminar.

Na sequência, faremos uma formulação da teoria da narratologia que se apega às imagens narrativas do cinema como uma possibilidade de ferramenta para o geógrafo e, justamente por isso, temos de ficar atentos a essa proposição: "[...] o espaço diegético é o lugar, existente ou fictício, genérico ou específico, onde a história se passa. Acima de tudo, presta-se a uma análise em termos de imaginários geográficos" (Staszak, 2014, p. 600, tradução nossa).

A NARRATOLOGIA COMO METODOLOGIA GEOGRÁFICA

> [...] toda a narratologia do cinema parte desse postulado de que não há história sem narrador. Postulado que foi colocado antes da virada semiológica de Albert Laffay (1964), que se preocupa em formular o que não chama de "ruptura semiótica", mas que tem sua característica, entre o mundo e o filme. Daí a afirmação de que o filme é um discurso e que esse discurso é ordenado por um showman de imagens, um "grande imaginador".
> François Jost
> (*À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée?*, p. 268, tradução nossa).

Para direcionarmos uma convergência entre a geografia e a cinematografia, devemos conectar questões metodológicas para atendermos aos parâmetros científicos. Em nosso programa, arrastamos, ousadamente, a *narratologia* para nossas aproximações, a fim de dar suporte ao diálogo.

A narratologia surge levando consigo críticas quanto à sua complexidade. Sobre esse aspecto, "O postulado que fica é o de uma maior complexidade da narratividade no campo literário, o que seria "transferível" para outros campos onde observamos os fenômenos narrativos" (Marti, 2017, p. 202, tradução nossa). Dessa forma, essa complexidade também pode ser vista no campo do cinema.

Para Toti (2012), os filmes são entendidos como um recurso cognitivo. Tal apontamento supõe um aprendizado da realidade espacial a partir da narratividade cinematográfica, tratando-se de um meio metodológico das ciências sociais, desde a metade do século XX.

> Com efeito, desde o pós-Segunda Guerra Mundial, a sociologia e outras ciências sociais, como a antropologia e a etnografia, recorreram ao cinema, considerando-o como um meio cognitivo da realidade e como um auxiliar fundamental para a pesquisa de campo (Toti, 2012, p. 327, tradução nossa).

Mas, afinal de contas, o que é a narratologia e qual a sua relação com os filmes? Cutting nos responde com clareza.

> Filmes populares são histórias, narrativas. Narratologia é o estudo de histórias e estrutura de histórias e as formas como elas afetam nossa percepção, cognição e emoção. As histórias cotidianas que contamos uns aos outros são a reconstrução de nossa experiência em forma de narrativa, e essas se tornam as unidades da vida lembrada. Além disso, histórias bem ajustadas são o conteúdo da maioria das obras em muitas de nossas artes – teatro, literatura e cinema; muitas vezes poesia, arte e dança; e ocasionalmente música (Cutting, 2016, p. 1713, tradução nossa).

À vista disso, textos narrativos são formados pela união de um significante (palavras, frases, trilha sonora, formas de imagens) a um significado (conteúdo da história), apresentando-se aos nossos sentidos; sendo o filme um objeto, um signo, composto desses dois elementos (Fonseca, 2023). Dessa forma, a narratologia afeta nossa cognição, porque se trata da restauração, em forma narrativa, de nossa

experiência. Os dramas narrados em um filme podem gerar conhecimento sobre uma dada realidade social que é fruto das vivências humanas.

Portanto se a narratologia pode ser entendida como a forma que nos sensibilizamos com uma determinada arte, cabe a nós, pesquisadores da geografia, "humildade interpretativa" para compreender as experiências vividas. Nas palavras de Toti:

> O pesquisador deve ter uma humildade interpretativa no que diz respeito ao aprendizado dos padrões sociais e culturais que construíram cada experiência. As imagens constroem fatos sociais e os tornam compreensíveis por meio da produção de formas icônicas que variam da comunicação visual à linguagem verbal ou mesmo formas simbólicas que definem a relação de sentido entre imagem e realidade, entre imagem e formas sociais e culturais que a produziram. Na sociedade contemporânea, as imagens ocupam um papel fundamental devido à sua capacidade de se fixarem e oferecerem uma reprodução mecânica de si mesmas e ao seu desenvolvimento histórico que tiveram que passar da fotografia ao cinema. (Toti, 2012, p. 326, tradução nossa).

As representações visuais instauram fenômenos socioculturais e os tornam acessíveis por meio da criação de formas emblemáticas que estão na comunicação visual, na linguagem verbal, ou nos símbolos que estabelecem a conexão de significado entre a imagem e a realidade, entre a imagem e as formas da sociedade que as originaram. Essas representações visuais desempenham um papel crucial devido à sua capacidade de se fixar e proporcionar uma reprodução automática de si mesmas. As cenas exibidas nos mais diversos lugares relativizam dicotomias que se expressam em imagem e realidade. Por isso, o geógrafo deve abordar, com humildade, a interpretação do conhecimento das normas sociais e culturais que moldaram cada vivência.

Em se tratando de metodologia científica, cabe ao pesquisador geógrafo uma observação bastante apurada da cinematografia almejada, como nos ensina Geiger: "O geógrafo observa o espaço geográfico, a geografia, de 'g' minúsculo, e elabora a partir de sua observação geográfica, uma Geografia, a de 'G' maiúsculo" (Geiger, 2004, p. 14). Isso é muito pertinente no momento em que o filme, alvo de nossas atenções, trata de um retrato real da existência: "A unidade geográfica da Suíça na realidade corresponde à localização da Suíça no mundo ficcional, como também é mostrado no filme *Journey of Hope* (1990)" (Albayrak; Öztürk, 2019, p. 115, tradução nossa).

Os filmes europeus sobre migração, geralmente, retratam paisagens fora do cânone, como aponta Loshitzky: “Muitos desses filmes são ambientados nas principais capitais europeias cuja paisagem urbana, particularmente em suas periferias e margens geográficas, foi transformada pela migração e pela diáspora” (Loshitzky, 2006, p. 746, tradução nossa). A filmografia europeia, que retrata a migração em seu território, vai colher os seus conteúdos – paisagens de alienação pós-moderna – na própria realidade. Esses produtos artísticos criam um tipo de desvio da paisagem clássica da Europa e sua arquitetura romantizada para se prender a outros movimentos que estão flutuando nas margens. Por isso, as *periferias* serão o *centro* das filmagens (*contradição espacial*), uma vez que foram transformadas pelos movimentos de massas humanas. É disso que trata o *script* de *Journey of Hope*.

A seguir, daremos ao leitor uma descrição geral do filme, ilustrando as imagens (em movimento) captadas da cinematografia. Nesse sentido, as figuras são prints de tela realizados no envolvimento da análise fílmica, evidenciando momentos cronológicos da imagem representada.

SCRIPT DO FILME

> De Maras Yaşar [Kahramanmaraş], (...) primeiro dirigem-se para Istambul. Normalmente, eles teriam viajado de trem, mas como Mehmet Ali não tem passaporte e tem pouco dinheiro, eles são forçados a viajar para a Itália em um navio porta-contêineres. Eles chegam a Nápoles e são levados a Milão por um caminhoneiro de Nápoles. De lá, são levados por contrabandistas de humanos com outros refugiados até a **fronteira** entre a Itália e a Suíça, onde começam os Alpes suíços. Como está nevando, Mehmet Ali morre congelado.
> Kadir Albayrak, Ali Osman Öztürk
> *(Werteorientierung bei Herta Müller am Beispiel des Filmes Reise der Hoffnung von Xavier Koller,* 2019, p. 108, tradução nossa) (ênfase nossa).

> [...] os novos filmes transnacionais europeus – muitos deles coproduções multinacionais – que tratam da migração e diáspora fazem parte de um cinema independente, híbrido e transnacional que, como observa Laura Marks, expressa os efeitos físicos e psicológicos do exílio, da imigração e do deslocamento, limites culturais, cinematográficos e metacinemáticos.
> Yosefa Loshitzky
> (*Journeys of hope to fortress Europe*, 2006, p. 746, tradução nossa).

Journey of Hope foi lançado em 1990 e teve direção do cineasta e roteirista suíço Xavier Koller. A coprodução é uma parceria entre agentes suíços, turcos e ingleses. A história gira em torno de uma família rural curda[3], que habita um vilarejo remoto e árido, no sudeste da Turquia (As figuras centrais do enredo giram em torno de Haydar Sener (Necmettin Çobanoglu) – o pai de família, sua esposa Meryem (Nur Sürer) e o filho pequeno Mehmet Ali (Emin Sivas). Haydar, sua esposa Meryem, seus sete filhos e seus pais tomam conta de sua fazenda, uma propriedade de criação de ovelhas, que é um dos principais alimentos para a comunidade local. Acontece que, enquanto estão trabalhando no campo, recebem um cartão-postal de um parente que se encontra na Suíça, nele há notícias de emprego e de uma vida próspera. Loshitzky aponta essa capacidade de sedução que a representação de um cartão cartão-postal pode emitir.

> A fantasia de migração da família Haydar, da Suíça, como o "Paraíso além das montanhas" foi construída em torno de um cartão postal enviado a eles por um tio que imigrou para a Suíça. Esse cartão-postal de uma vista arrebatadora dos Alpes Suíços, parcialmente comido por sua cabra na Turquia, preenche todo o frame de um dos planos da cena de abertura do filme, evidenciando o poder de sedução da representação (Loshitzky, 2006, p. 750, tradução nossa).

Este cartão-postal é decisivo para o desenrolar da história. Isso pelo fato de a observação da paisagem dos Alpes suíços, por meio dessa representação, trazer algum tipo de expectativa para o pai de família que decide vender todos os seus bens e escolher um dos filhos para acompanhá-lo na jornada à Suíça, junto à sua esposa.

Eles estão enraizados em Kaharamanmaras, sudeste da Turquia, depois viajam pelo interior turco, de ônibus, até chegarem a Istambul. Ali, no litoral, um navio (porta-contêineres) os leva até a Itália como clandestinos. A família entra em um dos contêineres, por meio de esquemas e câmbios. Chegando à Itália, em Nápoles, depois de outro intercâmbio, um motorista suíço, Ramser (Mathias Gnädiger), atravessa, de caminhão, o interior da Itália levando a família até Milão. À essa altura, o caminhoneiro, já amigo da família, diverte-se com a criança. Dali seguem para tentarem entrar pela “porta da frente” da Suíça, no posto fronteiriço de Chiasso. Mas, na aduana,

[3] Os curdos são a maior nação sem Estado regulamentado no mundo, compostos por várias etnias, e religiões, em maior caso o islamismo, falam várias línguas e estão misturados entre diferentes tradições e culturas.

são interceptados por um guarda suíço que, não aceitando as declarações do caminhoneiro, ordena que os imigrantes deem meia-volta e retornem a Milão. É, então, renegada a entrada das *mercadorias humanas* – já que não há documentos formais, diga-se, *"notas fiscais"* (autorizações – visto aduaneiro, passaporte) para que as *mercadorias humanas* possam adentrar a fronteira.

O regresso a partir da aduana é feito de trem. Retornam para sua condição de imigrantes ilegais na Itália, e passam a noite na vazia e fria estação de Milão, onde um conterrâneo imigrante, da mesma região da Turquia, une-se a eles. No dia seguinte, através de contatos ilegais, reúnem-se com contrabandistas de humanos, dormem em um quarto rude, numa localidade escondida, dividindo uma pequena área com outros imigrantes ilegais turcos – ambiente onde a transitoriedade muçulmana, relativa ao rezar ou ao não rezar, naquele local, denota um impacto de multiculturalidades.

No outro dia, realizando negociações com os contrabandistas de pessoas, antes de iniciarem a jornada para o lado suíço, o pai é forçado a assinar um papel, admitindo que metade de seu salário fique com eles, quando arranjasse emprego na Suíça. Na sequência fílmica, iniciam outra viagem, junto ao grupo de turcos, numa van, com o mesmo intuito de adentrar a Suíça, de forma ilegal. Nesse ínterim, eles ainda não sabem que a jornada da esperança, através da fronteira física dos Alpes suíços, seria a principal barreira que vilipendiaria seus corpos, para sempre.

No pé dos Alpes, há um guia esperando o grupo para levá-los até a entrada da Suíça. Entretanto, o mau tempo faz com que o guia desista da missão. Diante disso, ele é assassinado pelos contrabandistas. O grupo humano, ligado pela irmandade da pátria, começa a subir os Alpes sem saber o caminho, "[...] a família de Haydar e outros refugiados têm que cruzar os Alpes ilegalmente e a pé para chegar à Suíça" (Albayrak; Öztürk, 2019, p. 114, tradução nossa).

Na comuna[4] de Chiavenna, na Itália, os Alpes aparecem pela primeira vez quando os imigrantes ilegais estão na van sendo levados para transpor a barreira topográfica a fim de ancorar no novo país. Desamparados de qualquer guiamento, o

[4] Comuna é a fração territorial de organização na Itália e Suíça e equivale a município no Brasil. As comunas estão ligadas a uma província, mas tem independência jurídica nas relações com suas regiões e o Estado.

grupo humano escala o acidente geográfico de Passo Splügen[5], localizado na fronteira entre a Itália e a Suíça. Trata-se de um setor espacial de passagem, entre a comuna de Chiavenna, na Itália, e a comuna de Splügen, na Suíça, o que pode ser visualizado a seguir (figura 1).

Figura 1: Escalada do acidente geográfico de Passo Splügen.



Fonte: Filme *Jorney of Hope* (1990).

Largados à própria sorte, na última fronteira – aquela que realmente importa e que mudaria suas vidas – a linha divisória é uma barreira física, mas também política e cultural, ultrapassam os picos e estão do lado suíço da fronteira onde a língua alemã opera. Após transporem a topografia, os refugiados vão de encontro com um posto de fiscalização situado nas montanhas. Um cão farejador desse posto identifica o grupo e empreende caça aos refugiados, o que acaba dispersando e separando-os, numa confusão fugidia com os policias fronteiriços. O pai fica perdido com seu filho a altas horas da noite, em meio à nevasca.

A jornada da esperança do pai, infelizmente, faz com que o filho tropece e não consiga mais andar naquele clima inóspito e derradeiro; o pai o agasalha, mas, agora, tem de carregá-lo no colo – abandona as malas para carregar, tão somente, a peça

[5] Passo Splügen é um *passo de montanha*, que é um local de passagem, uma transposição de uma cadeia de montanha ou uma montanha. O Passo Splügen é parte da cadeia de montanhas famosamente conhecido como Alpes suíços.

mais valiosa de que se esquecera diante do ideal de transposição da fronteira: o filho. Na sequência, a figura 2, demonstra a cena.

Figura 2: Pai abandona as malas para carregar o filho.



Fonte: Filme *Jorney of Hope* (1990).

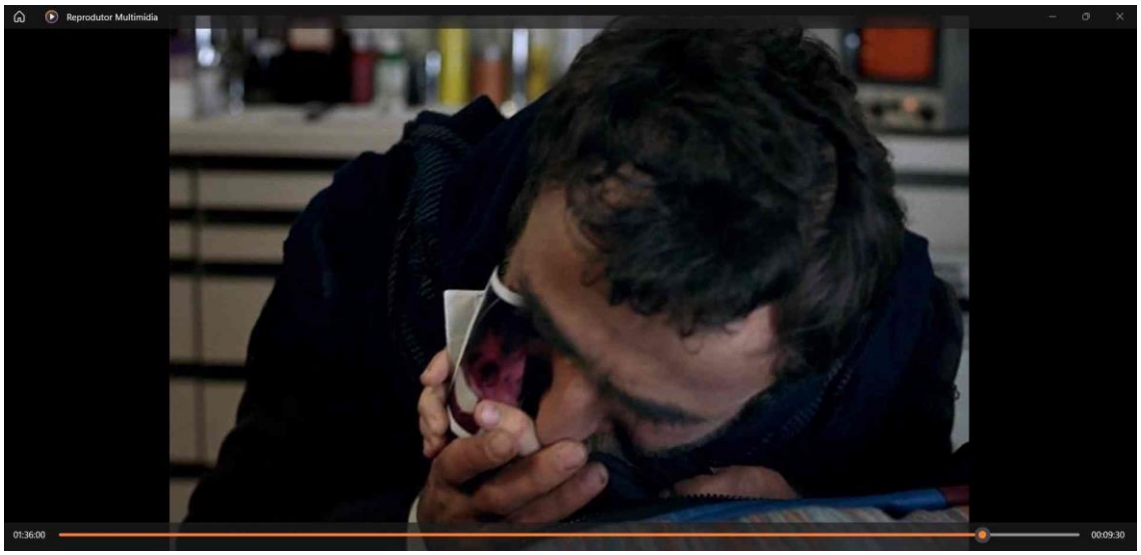
Do outro lado do enredo fílmico, os demais imigrantes ilegais do grupo pedem ajuda a um suíço, num estabelecimento semelhante a um spa. Esse renega o auxílio e sente-se ameaçado diante da disparidade da situação; isso se deve pelo fato de haver, um contraponto ambiental e cultural entre eles. Enquanto os imigrantes se localizam do lado de fora, na imensidão do externo, gelado e sombrio, o europeu encontra-se num ambiente interno, aquecido e iluminado. Enquanto, os imigrantes estão desamparados, feridos e maltrapilhos – corpos fora da disciplina da norma – o europeu encontra-se protegido e bem-aventurado: "Na verdade, se a Europa é percebida por muitos migrantes como terra de acolhimento, essa visão está longe de ser partilhada entre os próprios europeus" (Didelon; Blanchard, 2011, p. 89). Logo depois, quando da captura da mãe e de outros imigrantes ilegais, já, então, sendo tratados e aquecidos pelas autoridades suíças, pai e filho têm de passar a noite na natureza gélida dos Alpes, desamparados e sem proteção.

A película vai terminando com uma cena em que se visualizam o amanhecer e o pai carregando o filho, buscando algum "Norte" para sobreviver. Por conseguinte, naquele espaço desconhecido e irregular, no declive da topografia, acontece o trágico: o

menino desfalece em decorrência das baixas temperaturas. A alma do menino se desapega do corpo num ambiente totalmente antagônico ao seu habitat natural, mas seu pai ainda não se dá conta do ocorrido, “Na traição da noite gelada, Mehmet Ali perde a vida nos Alpes, na fronteira fortemente protegida entre a Suíça e a Itália, os quais a família tenta cruzar ilegalmente” (Grønbæk, 2018, p. 8, tradução nossa).

Finalmente, por intermédio de uma carona, chegam a uma clínica médica; em seguida, as autoridades suíças aparecem para levar Haydar. Contudo, ele diz que não sairia sem seu filho, o que leva a uma discussão explosiva, entre pai e autoridades, essas anunciam, repentinamente, que o menino morrera. A dor toma conta do pai (figura 3)

Figura 3: O cadáver do menino segurando a fotografia do motorista do caminhão.



Fonte: Filme *Jorney of Hope* (1990).

Importante assinalarmos que, na maca da clínica médica, o menino, mesmo morto, segura a esperança da Suíça, na figura do caminhoneiro amigo, já que o cartão-postal acabou perdendo-se na neve.

> O motivo do cartão-postal percorre todo o filme, desconstruindo e subvertendo essa imagem da Suíça e ressaltando o importante papel das representações produzidas em massa na geração de fantasias que se tornam forças motrizes na mobilidade geográfica global (Loshitzky, 2006, p. 750-751, tradução nossa).

Haydar (o pai) é levado até sua esposa para noticiá-la, e, através de um olhar, Meryem compreende o que houve: seu filho morreu. Cenas de muito sofrimento

emergem denotando como “É muito difícil para as pessoas que fogem para a Suíça chegar ao país cercado pelos Alpes” (Albayrak; Öztürk, 2019, p. 115, tradução nossa).

MIGRAÇÕES E DRAMAS NA FRONTEIRA

> A parte mais dramática do filme ocorre no cenário espetacular dos Alpes, uma paisagem que sempre teve uma aura de mistério. Abrangendo 700 quilômetros, através de sete países diferentes, os Alpes ficam no meio da Europa (Loshitzky, 2006, p. 750, tradução nossa).

Ao receber um cartão-postal, trazendo mensagens positivas sobre a Suíça, o pai passa a contemplar a imensidão do espaço árido de sua terra natal, a Turquia (**figura 4**), contrapondo-a com alguma autossugestão de uma imagem paradisíaca dos Alpes suíços.

Figura 4: O protagonista observa a paisagem árida do sudeste da Turquia.



Fonte: Filme *Jorney of Hope* (1990).

Aqui, a fronteira se faz presente na imaginação do espaço almejado pelo protagonista, como demonstra De Wenden:

> A fronteira também é virtual, porque muitas forças a transgridem: os meios de comunicação que mostram sonhos do outro lado da fronteira e muitas vezes alimentam o imaginário migratório de quem considera que não há esperança de ver a vida mudar no seu país (De Wenden, 2017, p. 20, tradução nossa).

A menção à fronteira como elemento central das cenas, nesse ponto do enredo, sugere que a questão, tanto das fronteiras físicas como simbólicas, pode ser fundamental para a compreensão da história e dos desafios enfrentados pela família curda, o que consequentemente dá uma visão geral do espaço.

Análises cinematográficas em torno da geografia pontuam que a cidade é o espaço geográfico mais evocado pelo cinema, como alega Barbosa (2000):

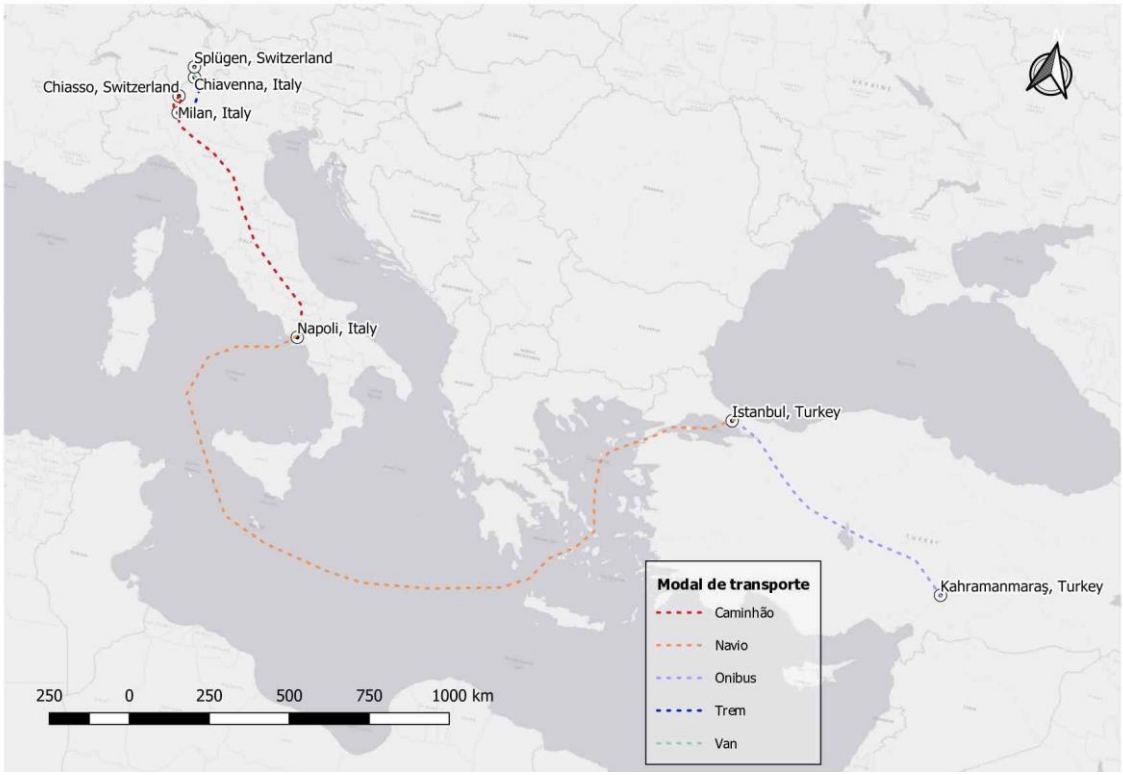
> Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo. A história do cinema se cruza com a geografia das cidades (Barbosa, 2000, p. 81-82).

Todavia, a narrativa fílmica, desde seu início, assim como da metade para o fim, não retrata a geografia das cidades, apesar de ser o alvo da família migrante, já que as cidades geram, no fluxo imigratório, expectativas de uma vida melhor, como aponta Loshitzky:

> Como a maior parte da migração contemporânea para a Europa é economicamente motivada, é natural que a cidade, com as oportunidades econômicas que oferece e com suas diásporas crescentes, seja o principal ímã para atrair migrantes em busca de uma vida melhor (Loshitzky, 2006, p. 749, tradução nossa).

A maior motivação da migração dos grupos humanos para Europa é o fator econômico, e a cidade com seus atrativos e ofertas de oportunidades será o espaço preposto, no entanto, mesmo sendo o objetivo principal da família, isso não ocorre devido a adversidades. As cidades vão aparecer em pontuados momentos, uma vez que o filme enfoca um trânsito migratório entre os extremos da Turquia (Kaharamanmaras e Istambul), Itália (Nápoles, Milão e Chiavenna) e a Suíça (Chiasso e Splügen), como visto no mapa a seguir (figura 5).

Figura 5: Rota do itinerário imigratório da família e os seus meios de transportes.



Fonte: Org. autores (2023).

Da Turquia até a Suíça, muitas fronteiras foram transpostas pelos migrantes, embora tenha sido aos cinquenta e um minutos e dezoito segundos do enredo que a fronteira entre a Itália e Suíça ocupa o plano central das cenas do filme. Daí a se visualizar os conceitos de *migração* e *fronteira*, que se entrelaçam.

> A relação entre fronteiras e migração é indissociável, porque não há migração sem fronteiras transpostas, nem fronteiras sem transgressões ligadas à migração, uma vez que um migrante internacional é alguém que nasceu num país e vive noutro, de acordo com a definição da ONU (De Wenden, 2017, p. 16, tradução nossa).

Dessa forma, ressaltamos que há uma relação íntima entre movimento humano e delimitações territoriais. A interligação entre fronteiras e migração é intrínseca, pois a migração envolve necessariamente a transposição de fronteiras, enquanto as fronteiras em si são desafiadas pelas transgressões associadas a esse movimento humano.

Nesse processo, somos levados à pergunta sobre como se dá a fronteira entre esses dois países (Suíça e Itália) e a Europa? Como resposta, podemos dizer que o filme é um marco, visto que ele arquiva um evento espacial do final da década de 1980, onde há o início nas mudanças gerais nas condições de fronteira, em boa parte da Europa – que por si só "é um objeto geográfico impreciso", diante de seu mapa político (Didelon; Blanchard, 2011, p. 77).

Em 1985, há a assinatura do *Acordo de Schengen*, firmado por cinco países europeus (Alemanha, França, Luxemburgo, Países Baixos e Bélgica), acordo que, em 1990, foi complementado pela *Convenção Adicional*, a qual inaugura o *Espaço Schengen*, implementado, a passos lentos, a partir de 1995. A Itália de fato implantou as regras em 1997, a Suíça, em 2008 (Barbas, 1997).

O *Acordo de Schengen* se trata de uma ação intergovernamental de alguns países europeus para suprimir o controle de fronteiras internas, criando uma zona de livre circulação entre os países componentes. Nesse sentido, a população interna europeia, que pertence a esses países, pode atravessar a fronteira para viver, trabalhar ou viajar no *Espaço Schengen*. Consequentemente, tendo em vista as fronteiras externas, houve um reforço no controle, com a criação de artifícios para manter a segurança por meio da cooperação policial e pelo Sistema de Informação Schengen (SIS). Em 2016, há a regulamentação das regras instituídas, desde 1985 para entrada no *Espaço Schengen*, no chamado "Código das Fronteiras Schengen". Para entrada de pessoas pertencentes a países externos, é necessário: (i) possuir passaporte emitido a menos de 10 anos, com validade de três meses após a data de retorno, (ii) possuir visto válido, (iii) justificar a motivação do ingresso ao país pertencente ao *Espaço Schengen*, (iv) comprovar condições de estadia e retorno ao país de origem, (v) não estar indicado no SIS, (vi) não ser suscetível a perturbações de ordem pública, segurança interna, saúde pública e relações internacionais (Kiefer, 2015; Sardagna, 2022).

Reflete-se: qual seria o efeito desses acordos para a geografia dos referidos países? Simplesmente, abolir as fronteiras internas e reforçar as externas. Antes disso, cada Estado/nação tinha sua própria legislação sobre a *faixa de fronteira*. A linha divisória entre Itália e Suíça, dos dois lados, era cercada por uma pequena faixa de fronteira e não havia uma largura regulamentada, a exemplo do Brasil que dista 150 km de faixa fronteiriça. Tudo dependia de conjunturas políticas, geográficas e históricas de

cada região onde havia postos de controle de segurança e fiscalizações. Atualmente, as fronteiras nacionais na Europa adquiriram outras condições.

> [...] Walters (2002), utilizando o método de genealogia de Foucault, introduz as fronteiras Schengen como biopolíticas, uma vez que visam populações, e não nações como no caso das fronteiras nacionais. Os Estados Membros de Schengen compensam a abolição das fronteiras internas por outras formas de controle. Em particular, os controles externos são reforçados e são um complexo de controles difusos, que não são mais de base territorial, é desenvolvido (por exemplo, bancos de dados, vistos, sanções de transportadora). Portanto, embora as fronteiras no Espaço Schengen não sejam sistemáticas e fisicamente vinculadas ao território do Estado, mas, sim, legais, elas são muito complexas e muitas vezes levam à criminalização da migração (Guild e Bigo 2010) (Votoupalová, 2020, 408, tradução nossa).

Tomando conhecimento do *Espaço Schengen*, as fronteiras, de alguma forma, sempre foram biopolíticas, pois impõem o controle dos corpos humanos pelos governos, instituições e normas. O filme retrata isso de maneira bastante clara, é o tema central – a saga de uma família turca tentando adentrar no território europeu. Na perspectiva da motivação de migrar, o regime biopolítico das fronteiras permite a transformação dos corpos em mera mercadoria para que possam adentrar outros territórios, armazenados dentro de um contêiner. Seus corpos, rejeitados, não podem adentrar, de modo civilizado e humano, pela porta da frente da Suíça.

No entanto, os sujeitos migrantes vão atravessar essa fronteira e o trágico vai acontecer numa barreira topográfica, modificando todo o imaginário da esperança de um paraíso espacial.

> Após a morte de Mehmet Ali, a Suíça se transforma em um inferno para Haydar e sua família. Todos os atributos paradisíacos que representavam a Suíça acabam simbolizando a tragédia pessoal dessa outrora esperançosa família no final do filme. Pode-se concluir que, para as personagens, os valores mudam por meio de experiências espaciais (Albayrak; Öztürk, 2019, p. 108, tradução nossa).

De paraíso e esperança, a Suíça muda de valor espacial, que, imediatamente, torna-se um inferno gelado para o personagem principal. Agora, ultrapassada a barreira topográfica e transposta a fronteira, não há mais como voltar atrás, o resultado

desastroso da decisão de imigrar para uma vida melhor transmutara para toda a vida o ideal fantasioso representado pelo cartão-postal.

A relação entre fronteiras e migração pode ser entendida à luz da conceituação de espaço/espacialidade, em que o reconhecimento da coexistência de diferenças e a multiplicidade de trajetórias são aspectos cruciais. É o claro reconhecimento do choque das multiplicidades, sendo o espaço produto das dificuldades e complexidades, como afirmam Massey e Keynes.

> O argumento é que, para a conceitualização de espaço/espacialidade, é crucial o reconhecimento de sua relação essencial com e de sua constituição através da coexistência da(s) diferença(s) - a multiplicidade, sua habilidade em incorporar a coexistência de trajetórias relativamente independentes. Trata-se de uma proposta para reconhecer o espaço como a esfera do encontro, ou não, dessas trajetórias - onde elas coexistem, afetam uma a outra, lutam. O espaço, então, é o produto das dificuldades e complexidades, dos entrelaçamentos e dos não-entrelaçamentos de relações, desde o inimaginavelmente cósmico até o intimamente pequeno. O espaço, para repetir mais uma vez, é o produto de inter-relações (Massey; Keynes, 2004, p. 17).

Como dito anteriormente, as fronteiras representam uma delimitação física e simbólica que define espaços distintos, enquanto a migração envolve a transgressão dessas fronteiras, resultando na interseção de trajetórias relativamente independentes. Nesse contexto, o espaço é concebido como a esfera do encontro ou não dessas trajetórias, onde coexistem, afetam-se mutuamente e, por vezes, lutam entre si. A jornada da família curda em *Journey of Hope,* particularmente, sua travessia por múltiplas fronteiras até chegar à Suíça, exemplifica essa dinâmica de inter-relações espaciais.

Essas particularizações do espaço fronteiriço ainda vão evidenciar a condição de território que são variações de escala na construção das relações de poder. Relações essas que podem ser entendidas no filme num contexto social, espaço político de conflitos e limites. O território é caracterizado como um espaço político que revela limites, tanto no sentido das fronteiras físicas e simbólicas que definem e separam grupos sociais e culturais, como no sentido das lutas e conflitos por poder e desigualdade na sociedade humana, como apontado por Haesbaert.

> Território, então, pode ser definido como o espaço construído/construtor de relações de poder, tanto no sentido mais estritamente social (político-econômico e simbólico-afetivo) quanto no sentido da interação indissociável com as chamadas forças da natureza. Nem apenas um espaço material e simbólico socialmente dominado e/ou apropriado, nem apenas um espaço moldado na imbricação com a natureza, o território seria, sobretudo, um espaço político revelador de limites – tanto de limites como fronts/fronteiras das lutas por des-ordenamento da complexa e desigual sociedade dos humanos quanto dos limites impostos a todo o conjunto da vida terrestre cuja existência, profundamente articulada, está em risco (Haesbaert, 2023, p. 6).

Isso reflete as relações de poder que operam nos territórios, onde certos grupos são excluídos e marginalizados com base em sua origem étnica, cultural ou social. A representação cinematográfica desse drama fílmico, não apenas retrata a tragédia particular da família, mas também oferece uma visão mais ampla sobre a dinâmica de poder relacionada aos fluxos populacionais, nos territórios fronteiriços.

A morte do menino representa a fraqueza diante do poder, e, consequentemente, diante do território, onde corpos são marginalizados, estigmatizados e sujeitos a violência e discriminação. A morte de um corpo estranho em um ambiente estranho destaca a interseção entre poder, identidade e espaço. A tragédia pessoal da família curda e a dinâmica de poder nos territórios fronteiriços evidenciam como essas relações moldam e são moldadas pelo espaço territorial, refletindo tanto as lutas sociais quanto os desafios enfrentados pela vida terrestre em um mundo cada vez mais fragmentado e desigual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A FRONTEIRA CINEMATOGRÁFICA

O filme *Journey of Hope*, do diretor Xavier Koller, lançado em 1990, é um marco sobre a fronteira, pois ele retrata e é produzido, no final da década de oitenta, período divisor de águas das políticas territoriais da Europa, “O filme mostra o quão pouco espaço é deixado para os ‘outros’ na tentativa de realizarem a promessa da Europa” (Grønbæk, 2018, p. 12, tradução nossa).

A retratação do drama é uma situação bastante pertinente para as ciências humanas, porque leva a refletir que "[...] a circulação é 'um êxodo global, ou realmente nomadismo'" (Loshitzky, 2006, p. 746-747, tradução nossa).

As personagens do filme passam por experiências espaciais de grande escala, uma vez que desterritorializam-se da Turquia tentando uma (re)territorialização na Suíça. Assim sendo, não medem esforços para percorrer um itinerário que envolve múltiplos meios de mobilidade (ônibus, navio, caminhão, trem, van). Mesmo com os corpos exaustos, ainda enfrentam a topografia dos Alpes suíços (Passo Splügen) para ancorarem no novo país. Essa topografia é a fronteira entre a Itália e a Suíça e sua transposição revela uma fortaleza bastante difícil de penetrar para chegar a um paraíso sonhado na árida terra natal, sudeste da Turquia.

Em *lócus*, as personagens vão descobrir que o espaço idealizado como paraíso leva a inúmeras barreiras de lastros biopolíticos que vilipendiam seus corpos. A principal barreira se situa na topografia acidentada dos Alpes suíços, que emerge como um marco na paisagem: a maior força que restringe a transposição de seus corpos para ancorarem no destino almejado.

A morte de Mehmet Ali simboliza a demonização marcada nas jornadas imigratórias de corpos renegados, nas vinculações de poder de um território. Trata-se de um drama verídico, representado por uma cinematografia que espraia no interlocutor uma representação de um universo fronteiriço. Nesse sentido, o filme é repleto de possibilidades de análises passíveis de compreender geografias diversas: culturais, econômicas, políticas, humanas, físicas, em suma, espaciais. A narratologia demonstrou-se pertinente em sua vinculação à arte cinematográfica, revelando histórias, narrativas, que impactam imagens romantizadas de territórios ascendentes.

Desse modo, convidamos o leitor a transpor as fronteiras cinematográficas, a fim de elas serem uma possibilidade para analisar geografias concretas a partir de espaços imagéticos construídos pelos textos fílmicos.

Fim do ensaio. Desligamos a tevê, terminamos o café: o filme acaba, mas arquiva uma realidade espacial dos territórios de fronteira. Juntos, consideramos assim, que essa colaboração entre dois amigos enraizados nas ciências humanas resultou em uma tentativa de exploração da (*re*)*virada* do retorno criativo em geografia. Ao unir nossas perspectivas e experiências, tentamos, dessa forma, elaborar uma abordagem

talvez inovadora que combinou teoria espacial e escrita criativa. Abordagem essa que além de permitir análise, proporcionou uma maneira envolvente e acessível de compartilhar esses resultados com o público. Ao desafiar as construções imagéticas tradicionais, demonstrou o poder da interdisciplinaridade e da criatividade na pesquisa geográfica.

REFERÊNCIAS

ALBAYRAK, Kadir; ÖZTÜRK, Ali Osman. Werteorientierung bei Herta Müller am Beispiel des Filmes Reise der Hoffnung von Xavier Koller. **Studien zur deutschen Sprache und Literatur**, v. 1, n. 41, p. 107-121, 2019.

BARBAS, Stela. A Livre Circulação de Pessoas e os Refugiados no Espaço Schengen, 1997. **Janusonline.** Disponível em: http://www.janusonline.pt/arquivo/1997/1997_3_11.html. Acesso em 28 jul. 2023.

BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **Geographia**, v. 2, n. 3, p. 69-88, 2000.

CUTTING, James E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. **Psychonomic bulletin & review**, v. 23, p. 1713-1743, 2016.

DE WENDEN, Catherine Wihtol. Frontières et migrations. **Revue d'ethique et de theologie morale**, v. h, no. HS, p. 15-28, 2017.

DIDELON, Clarisse; BLANCHARD, Delphine. A Europa e suas fronteiras, uma questão problemática. **Para Onde!?**, v. 5, n. 2, p. 76-100, 2011.

ESHUN, Gabriel; MADGE, Clare. Poetic world-writing in a pluriversal world: a provocation to the creative (re) turn in geography. **Social & Cultural Geography**, v. 17, n. 6, p. 778-785, 2016.

FIOVARANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: As Espacialidades do Filme Adeus Lenin! **Geografia em Questão**, v. 06, n. 01, p. 102-115, 2013.

FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico, Goiânia**, v. 12, n. 1, p. 272-297, 2018.

FONSECA, Keven Fongaro. **Uma introdução aos fundamentos da narratologia**. Editora Viseu, 2023, 210 p.

GEIGER, Pedro. P. Ciência, Arte e a Geografia no Cinema de David Lynch. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, *[S. l.]*, v. 8, n. 1, p. 11-18, 2004.

GRØNBÆK, Kristoffer. The search for Europe: A mythical reading of Reise der Hoffnung and La Haine. **Tidsskrift for Medier, Erkendelse og Formidling**, v. 6, n. 2, p. 5-22, 2018.

HAESBAERT, Rogério. CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA GEOGRAFIA: TERRITÓRIO. **GEOgraphia**, v.25, n.55, p. 1-7, 2023.

HAWKINS, Harriet. Geography's creative (re) turn: Toward a critical framework. **Progress in Human Geography**, v. 43, n. 6, p. 963-984, 2019.

HONES, Sheila. Text as it happens: literary geography. **Geography Compass**, v.2, n.5, p.1301-1317, 2008.

IBANHEZ, João Carlos Nunes. PORQUE EU NÃO POSSO SER DOREEN MASSEY? **Ensaios de Geografia**, v. 8, n. 16, 2022.

JORNEY OF HOPE. Direção : Xavier Koller. Países de produção : Reino Unido, França, Suíça e Turquia, agosto de 1990. Produzido por Beyond Films Premium, distribuído por Columbus Films. DVD (110 min).

JOST, François. À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée? **Questions de communication**, n. 31, p. 265-278, 2017.

KIEFER, Anna. The Thirtieth Anniversary of the Schengen Agreement: Retrospective and Perspective in Light of the Migrant Crisis. **Cornell International Law Journal online,** v. 3, p. 22-30, 2015.

LÉVY, Jacques. De l'espace au cinéma. In: **Annales de géographie**. n. 694, v. 6, p. 689-711. 2013.

LOSHITZKY, Yosefa. Journeys of hope to fortress Europe. **Third Text**, v. 20, n. 6, p. 745-754, 2006.

MARTI, Marc. De la narratologie littéraire à la narratologie générale: l'empire et ses limes. **Questions de communication**, n. 31, p. 199-214, 2017.

MASSEY, Doreen; KEYNES, Milton. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia**, v. 6, n. 12, p. 7-23, 2004.

NEVES, Alexandre Aldo. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. **Entre-Lugar**, v. 1, n. 1, p. 133-156, 2010.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, v.1, n.2, p. 27-33, 2005.

SARDAGNA, Laurence Tedeski Costa Petters. Estudo sobre as regras de ingresso de cidadãos brasileiros ao espaço Schengen. **RJLB**, n. 5, p. 703-721, 2022.

SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de; ALMEIDA, Maria Geralda de. Geografias criativas: afinidades experienciais na relação arte-geografia. **Sociedade & Natureza**, v. 32, p. 462-471, 2022.

STASZAK, Jean-François. Géographie et cinéma: modes d'emploi. *In:* **Annales de géographie**, v. 1-2, n. 695-696, p. 595-604, 2014.

TOTI, Anna Maria Paola. Analyse visuelle e representation de la réalité. **Internacional Review of Sociology: Revue Internationale de Sociologie**, v.22, n.2, p. 323-339, 2012.

VOTOUPALOVÁ, Markéta. Schengen cooperation: What scholars make of it. **Journal of Borderlands Studies**, v. 35, n. 3, p. 403-423, 2020.

WYLIE, J. Cultural geographies of the future, or looking rosy and feeling blue. **Cultural Geographies**. v.17, n.2, p. 211-217, 2010.

XAVIER, León Denis Fereira. Tire seus óculos. **Revista Geografia Literatura e Arte**, v. 3, n. 2, p. 196-197, 2021.

Recebido em março de 2024.

Revisão realizada em maio de 2024.

Aceito para publicação em junho de 2024.