

GEOGRAFIA E CINEMA: ENCONTRO ENTRE LINGUAGENS – IMAGEM E PALAVRA

GEOGRAFÍA Y CINE: ENCUENTRO ENTRE LAS LENGUAJEN - IMAGEN Y PALABRA

GEOGRAPHY AND FILM MEETING BETWEEN LANGUAGES - IMAGE AND WORD

THIAGO ALBANO DE SOUSA PIMENTA

Mestre em Geografia pela UFGD (MS).
Professor do Ensino Básico do MS
thiagoge@yahoo.com.br

CLÁUDIO BENITO O. FERRAZ

Doutor em Geografia. Professor do Depto, de Educação da FCT/UNESP de Presidente Prudente (SP) e Coordenador do GPLG
cbenito2@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo é o desdobrar das atividades realizadas no interior do Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG) e integra a Rede de Pesquisa Imagens, Geografias e Educação. Aqui discutimos os caminhos atuais do pensamento geográfico e os possíveis diálogos que a nossa disciplina pode estabelecer com outros saberes. Neste sentido o cinema se configura com uma possibilidade rica de captação de elementos que podem ser analisados do ponto de vista geográfico. Entendendo o cinema como território de potencialidades múltiplas, este artigo contempla um pensamento sobre como fazer geografia aliando diferentes linguagens.

Palavras-chave: Geografia, Cinema, Narrativa, Arte, Mercadoria.

Abstract: This article is the result of the activities developed by the Research Group Geographic languages (GPLG) and integrates the Search Network Images, Geographies and Education. Here we discuss the current ways in geographical thought and possible conversations that our discipline can establish with other knowledge. In this sense, the cinema is configured with a possibility of capturing rich elements that can be analyzed from a geographic perspective. Understanding the cinema as territory of potential multiple, this article includes thinking about how geography combining different possibilities of language.

Keywords: Geography, Cinema, Narrative, Art, Merchandise.

Resumen: Este artículo es el resultado de las actividades desarrolladas por el Grupo de Inves-

tigación Lenguajes Geográfica (GPLG) y integra la Red de Investigación Geografías, Imágenes y Educación. Aquí vamos a estudiar los caminos actuales del pensamiento geográfico y los posibles diálogos que nuestra disciplina se puede establecer con otros conocimientos. En este sentido, el cine es una posibilidad de la captura de elementos que se pueden analizar desde una perspectiva geográfica. En este artículo entendemos el cine como un territorio de potencial múltiple que permite algunas ideas sobre la manera de hacer geografía cuando se articula diferentes posibilidades del lenguaje.

Palabras clave: Geografía, Cine, Narrativa, Arte, Mercancía.

INTRODUÇÃO

Estamos vivenciando mudanças importantes na Geografia atualmente, aumentando o grau de dificuldade de identificação das causas e efeitos dessas transformações, principalmente por uma abordagem que tende a generalizar e uniformizar a dinâmica e flexibilidade das relações espaciais; no entanto, estas são perceptíveis tanto na escala do cotidiano individual quanto nas transformações que em geral vem alterando a complexidade espacial do conjunto social. Não à toa sabemos que o debate em torno de novas abordagens metodológicas na ciência vem crescendo, principalmente na questão sobre os parâmetros epistemológicos e ontológicos que se desdobram sobre como o conhecimento científico pode caminhar para perceber os movimentos do real com uma sensibilidade diferente.

Massey (2005) argumenta que a visão tradicional da Geografia¹ (assim como da abordagem da ciência moderna como um todo) não contribui para afirmar a multiplicidade própria do espaço, e que os caminhos percorridos majoritariamente pela Geografia tenderam a afirmar um espaço vazio de heterogeneidade, mais voltado para os interesses do poder, o qual se caracterizava e se caracteriza pela força hegemônica do Estado-Nação. Assim, as mudanças que derivam em novos processos de territorialização cobram categorias e conceitos como forma de estruturar uma melhor leitura de mundo, mais próxima das potências contingenciais dessa espacialidade múltipla, preche de sentidos e vivências.

Como forma de contribuir nessa direção, nosso estudo aqui se volta para a questão da linguagem científica desse ramo do conhecimento e tenta apontar como o contato com outras linguagens, notadamente as artísticas, pode estabelecer novas possibilidades de abordagem e de perspectivas analíticas, tanto para a Geografia quanto para os estudos críticos das expressões artísticas. Diante desse objetivo, traçamos um corte e, a partir da forte presença das imagens no contexto da formação de referenciais com os quais boa parte da população atualmente acaba

¹ Esclarecemos aqui que a conceituação de geografia tradicional não se restringe aos parâmetros com os quais usualmente se classifica a evolução da geografia institucionalizada no século XIX enquanto demarcação positivista, mas sim as práticas majoritárias com os quais se fundamentam a pesquisa e o ensino desse conhecimento que se diz científico a partir de um modelo ou imagem de pensamento que se atem aos referenciais delineados desde Platão e Aristóteles, sendo na modernidade da história ocidental os articulados por grandes pensadores como Descartes, Kant, Hegel etc. Essa imagem do pensamento se vincula a tradição da busca de uma verdade essencial e definitiva da dinâmica dos fenômenos, assim como crê expressar a mesma por meio da lógica do pensamento representacional, uniformizante e generalizante dos conceitos fixos, linearmente encadeados e que visam a generalização idealizada das respostas e soluções. Para mais detalhes, ver Deleuze (2007), Deleuze & Guattari (1992), Massey (2005).

estabelecendo os parâmetros de leitura e de interpretação dos fenômenos espaciais, optamos em abordar as imagens fílmicas para nos aproximarmos da questão.

Perante o exposto, fica claro que nosso entendimento de arte cinematográfica é bem amplo, já que a maioria dos filmes feitos atualmente possui função mercadológica, no entanto, entendemos ser o referencial artístico o que permite fundamentar a lógica da linguagem com a qual se elabora essas obras, tal referencial permite estabelecer um plano perceptivo que escapa dos rigores conceituais do discurso científico, por mais pobre esteticamente que venha a ser a maior parte da produção fílmica dessa importante indústria do entretenimento.

Para melhor nos posicionarmos perante esse paradoxo, articulamos nossa argumentação a partir dos estudos e ideias de Walter Benjamin. Entendemos que as observações por ele delineadas indicam um caminho pertinente para a questão da linguagem geográfica na sua necessária abertura para o universo artístico, que no caso do cinema se encontra entre as linguagens potencializadoras de novos pensamentos e também como mercadoria a afirmar uma única imagem de pensamento. Dessa tensão é que o paradoxo reverbera nas possibilidades de leitura da dinâmica espacial atual

E A GEOGRAFIA?

A Geografia, enquanto conhecimento científico institucionalizado, é relativamente recente, sua sistematização se dá nos meados do século XIX, tendo como seus principais interlocutores Humboldt, Ritter, Ratzel, posteriormente, de fins do mesmo século para o início do vigésimo, temos outros nomes como La Blache, Hartshorne, Sauer etc. (SANTOS, 2002; MOREIRA, 2006). Desde então, como mostra Ruy Moreira (2006), a Geografia institucionalizada se alterou de forma constante, modificando suas metodologias e teorias para acompanhar os movimentos do saber que emergiram nos anos que se seguiram. Assim foram surgindo as diversas ramificações da Geografia científica: a Positivista, a Quantitativa, a Cultural, a Crítica, entre outras.

O movimento de reformulações do corpo teórico geográfico refletiu o próprio movimento das transformações da ciência, no entanto, isso não significa que houve grandes rupturas nessas mudanças em relação ao sentido ontológico do se entender enquanto ciência, pois, de forma geral, o conhecimento científico ainda se mantém como discurso hegemônico em relação às outras possibilidades do saber (arte, religião, técnicas tradicionais etc.). Essa autoimagem do pensamento científico se fundamenta na crença de sua capacidade superiora de desvendar a realidade essencial do mundo a partir da linearidade lógica do encadeamento dos termos e conceitos de sua argumentação, a qual passa a ideia de precisão em descobrir a verdade definitiva das coisas, estabelecendo assim os referenciais de representação do mundo em seus aspectos uniformes, generalizantes e fixos (DELEUZE, 2007).

A hegemonia do conhecimento científico como discurso legitimador do mundo aconteceu por meio do amplo e complexo processo de transição da sociedade feudal para a sociedade burguesa. A ciência foi o discurso articulador desse novo projeto societário, se

contrapondo ao discurso teológico da Igreja medieval europeia que, desde o século XV, já vinha dando sinais de desgaste frente ao novo arranjo espacial que se desenhava em nível global. Desta forma, a ascensão da ciência como discurso legitimador teve como “palco” as disputas e transformações que seguiram a afirmação do domínio das forças econômicas e políticas do mercado capitalista e da nova sociedade que estava emergindo.

Os caminhos necessários para a acumulação de riquezas começa a se desenhar, um deles é denominado “Grandes Navegações”. O “leitmotiv” dessas incursões além-mar era a busca de novos territórios para a expansão dos domínios de exploração econômica burguesa; a paisagem do mundo até então conhecido foi visivelmente ampliada, incorporando “novos” lugares aos olhos do europeu ao longo dos séculos XVI até XIX. No caso da América, o exercício da dominação se manifestou de várias formas, todas relacionadas à subjugação do outro, o que levava a subjugação também de outras possibilidades do saber humano se manifestar, as distintas formas de sentir/pensar (SANTOS, 1989; HISSA, 2006). Tal prática era necessária para o europeu dominar e controlar esses novos territórios e suas diversas e distintas populações; assim, deveria colocar sua leitura hegemônica do mundo como a única possível, empunhando a mentalidade mercantilista e subjugando aqueles que estavam distantes desta forma de produzir suas existências e formas de percepção de mundo.

Nesse ponto de vista, são importantes os dizeres de Boaventura de Souza Santos (2006), que bem explana a respeito do pensamento abissal moderno na reprodução da invisibilidade do outro, conformando a dominação, que se inicia naquele período histórico, entre uma dada visão científica do mundo com os parâmetros necessários para a reprodução do sistema capitalista, o que se desdobrou na atualidade cindida entre mundos que se desconhecem, mas são uniformemente pensados pela mesma perspectiva linear, desenvolvimentista e hierárquica de entendimento.

O pensamento abissal moderno salienta-se pela sua capacidade de produzir e radicalizar distinções. Contudo, por mais radicais que sejam estas distinções e por mais dramáticas que possam ser as consequências de estar de um ou outro dos lados destas distinções, elas têm em comum o facto de pertencerem a este lado da linha e de se combinarem para tornar invisível a linha abissal na qual são fundadas. As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha (SANTOS, 2006, p. 24).

A consolidação do modelo capitalista de sociedade aprofundou a divisão abissal, o que manifestou cada vez mais intensamente a capacidade segregacionista do conhecimento científico. Paralelo a uma ampliação nunca antes vivenciada do conhecimento humano sobre os diversos elementos da realidade, o conhecimento científico também ampliou as possibilidades de acumulação capitalista (contribuindo para o estabelecimento mais eficiente de processos de dominação, colonização, exploração, segregação etc.); tal poder e privilégio frente as outras formas de produção de conhecimento se deu por meio da imposição política, cultural e ideológica de uma única voz, ou uma única só trajetória entendida como a mais produtiva, eficiente e necessária.

Assim entendemos que o conhecimento científico, apesar das grandes contribuições que trouxe no sentido de novos horizontes de entendimento humano, acabou subsumido aos interesses políticos e econômicos das forças dominantes; tal subsunção levou o mesmo deturpar suas forças subversivas em relação a ordem teológico-feudal, aquelas forças que instauravam a possibilidade do homem buscar a construção de novos pensamentos e sensibilidades rumo a novos horizontes de vida, novos territórios de relações sociais e políticas por meio do conhecimento mais esclarecido dos fenômenos, e ir derivando essa capacidade de subverter a leitura e práticas até então dominantes para ir se acomodando numa postura cada vez mais conservadora em meio a nova ordem espacial e econômica, substituindo as intenções iniciais de tensionar o estabelecido por uma atitude majoritariamente dogmática de conformar o novo em padrões fixos e conservadores de dizer como o mundo deve ser.

Mas é claro que o mundo, no nosso caso a América Latina, não se comportou conforme o desejo das forças dominantes e do pensamento científico a essas forças articulado, pois as tentativas de uniformizar para mais eficientemente controlar o território acabaram subvertidas pela dinâmica fluida e recriadora das camadas sociais exploradas, pelos referenciais culturais marginais, por mecanismos de sobrevivência que escapavam da ordem do Estado. Não que se negou a exploração e se inviabilizou o domínio, mas esses não ocorreram de maneira tão simplista e organizada.

O conhecimento científico almejava ordenar a caoticidade inerente a dinâmica territorial, mas acabou por encontrar elementos que fugiam de seus referenciais e capacidade teórica e técnica. Perante essa situação de caoticidade cotidiana, acabou por expressar seus limites, o que se desdobrou em uma situação de crise a expressar sua incapacidade de dizer a verdade de como o mundo deve ser e se comportar, pois esse acontece de maneira muito mais complexa, numa dinâmica de difícil fixação em parâmetros rígidos e definitivos.

Os exemplos são inúmeros desse processo de subversão que as relações cotidianas elaboradas e praticadas, notadamente pelas camadas populacionais mais pobres e marginalizadas, frente a ordem de controle e de poder expressado pelo gerenciamento territorial por parte do Estado-Nação e pelos grupos sociais, políticos e econômicos que se beneficiam com essa ordem estabelecida. Tanto os sincretismos religiosos (como os ocorridos entre os nativos andinos ou escravos africanos perante a imposição do cristianismo europeu), quanto a produção de ritmos musicais e rituais de dança, assim como revoltas contra certas políticas de Estado (como a famosa revolta da vacina no Rio de Janeiro ou as derrotas das forças militares brasileiras em Canudos no início do século XX), comprovam como a linha abissal e os invisíveis estabelecem linhas de fuga que desterritorializam os processos de uniformização administrativa, assim como subvertem e tensionam os parâmetros científicos que embasam essas políticas e tentam “naturalizar” o sentido de verdade estabelecida.

Ao desdobrarmos essas considerações sobre o conhecimento geográfico e os caminhos e trajetos de seu “desenvolvimento”, podemos perceber o quanto esse saber contribuiu para os processos de controle e exploração. Diante disso, então devemos perguntar: Como não reproduzir a linguagem científica que contribui para essa divisão abissal do saber? Pois as raízes

da sistematização do conhecimento geográfico vêm dessa concepção de mundo segregada, na qual os que observam (sujeitos da ciência) estão distantes dos observados (objetos de estudo). Por isso, concordando com Boaventura de Souza Santos (2006), o pensamento racionalista elaborado pelas forças colonizadoras do norte acabou por negar e desprezar toda uma diversa racionalidade praticada pelos povos e culturas colonizados do sul.

Contudo, um esclarecimento aqui se faz necessário, pois ao empregarmos esses referenciais de Boaventura de Souza Santos (2006) entre “epistemologias do Norte e as do Sul” como parâmetros de orientação de leitura, de entendimento de forças de poder e de resistências, não podemos simplificar a isso numa dualidade cartografável e mecanicista entre o todo do hemisfério norte contra o conjunto do hemisfério sul do planisfério; os múltiplos processos históricos das forças colonizadoras, de origem europeia, se incorporaram e se desdobraram em vários centros de poder, podendo estar localizados em partes privilegiadas de Paris, Nova Iorque, São Paulo, Buenos Aires, La Paz etc., os quais visam controlar e explorar o “outro”, seja ele qual for, podendo esse “outro” se encontrar na periferia das cidades europeias, ou se territorializar nos grandes contingentes sociais de favelados, sem tetos, cocaleiros etc., localizados nas porções marginais dos diversos países

Essa cisão abissal, que aqui se embrenhou pelos processos de colonização científico-cultural, delineou, para a Geografia por nós majoritariamente praticada, uma concepção abissal do mundo, algo que é difícil desvencilhar, pois esta tradição do olhar geográfico reflete uma linguagem de dominação do saber, uma forma de produzir conhecimento tão necessário para a dominação, e isso é algo que deve nos incomodar.

Massey (2005, p. 125-173) argumenta que o conhecimento geográfico tradicional seguiu uma linguagem de justificação do Estado-Nação, com o reconhecimento das especificidades de cada porção do espaço (cada lugar como uma região com sentido de uso específico), o que contribuiu para admitir que “espaços” distinguem por traços homogêneos internos e, portanto, podem ser classificados cientificamente para assim serem organizados e mais eficientemente gerenciados por um poder de regulamentação, o Estado moderno. A Geografia é marcada por essa tentativa de distinção das áreas através da classificação dos espaços que “carregam” traços homogêneos internos (SANTOS, 2002). Ao assim entender sua função e prática científica, esse conhecimento contribuiu para fortalecer este olhar que busca classificar os lugares através de variáveis homogêneas, viabilizando assim a fragmentação do território por porções distintas em suas formas e uniformes em seus conteúdos (MOREIRA, 2006).

Para tal, a consolidação de uma linguagem científica foi fundamental à Geografia, linguagem derivada de outras disciplinas que abordavam elementos tidos como naturais de um dado lugar geográfico: da Física elegeu elementos para criar uma tipologia regional de climas; da Biologia para padronizar áreas comuns de vegetação e habitat dos animais; da Geologia organizar os tipos de solo e relevo; da Sociologia definiu os padrões de agrupamentos e atividades humanas; da Economia formatou os modelos de produção, circulação e consumo de mercadorias; da Cartografia empregou as formas de representação estanques e fixas dos fenômenos abordados etc. (FERRAZ, 2006)

É claro que os estudos de Humboldt, Ritter e Ratzel, entre os pioneiros da consolidação da geografia científica, encontravam-se no caldeirão comum de ciências ainda não especializadas e distintas, como os estudos de botânica e vulcanismo de Humboldt, as classificações dos processos culturais e naturais no território em Ratzel e os de regionalização em La Blache exemplificam (SANTOS, 2002; MOREIRA, 2006), mas com a própria expansão espacial do mercado capitalista, assim como a incorporação de novas tecnologias de comunicação e informação, tornaram o mundo cada vez mais complexo, isso cobrou estudos cada vez mais especializados e precisos dos diversos fenômenos e da necessidade de entender suas causas e consequências. Tal fato levou as especializações, o que reverberou no conhecimento geográfico com suas áreas específicas e muitas vezes distintas.

Essa “linguagem mosaico” (FERRAZ, 2006), como uma espécie de “Frankenstein” discursivo, permitiu à Geografia apresentar uma espécie de rigor descritivo dos fenômenos, circunscrevendo-os em determinados tipos classificatórios, expressando assim as características que definiam os lugares em seus aspectos internos uniformemente caracterizados (MOREIRA, 2006). Apesar das transformações passadas pela economia mundial do século XIX até fins do século XX, o que levou a muitos pensadores da Geografia elaborarem outros referenciais metodológicos e incorporar novos temas e recursos técnicos de estudos, a linguagem geográfica continuou a reproduzir essa imagem de pensamento científico que visa mais padronizar a diversidade do mundo em áreas estanques do que se abrir para novas perspectivas de leitura espacial (HISSA, 2006).

Com a defasagem cada vez maior entre sua forma de ler o mundo e o que estava realmente a acontecer com a complexidade territorial do mundo globalizado, a carência de abordagens geográficas mais condizentes com os fatos acabou cobrando, por parte de alguns pesquisadores, a defesa de outro viés teórico-metodológico, mais aberto e capaz de contemplar interpretações que integrem visões múltiplas das questões. Diante disso, a contribuição de Doreen Massey mostrou-se profundamente instigante de novas possibilidades, pois não se pautava só numa nova metodologia, mas abarcava toda uma ontologia, uma outra forma de se pensar e fazer ciência geográfica.

Isto, então é bem o oposto da abordagem habitual. Aqui a representação do espaço acontece através de sua concepção como sequencia temporal. O desafio do espaço é tratado através de uma imaginação do tempo. Nesses discursos da modernidade havia uma estória, a que os países/povos/culturas “avançados” possuíam a liderança. Havia apenas uma história. A verdadeira importância da espacialidade, a possibilidade de múltiplas narrativas fora perdida. A regulação do mundo em uma trajetória única, via a concepção temporal do espaço, era, e ainda frequentemente é, um meio de recusar-se a tratar a multiplicidade essencial do espacial. Trata-se da imposição de um único universal (MASSEY, 2005, p.111).

Diante da constatação de crise e crítica a essa visão uniformizante e padronizante de se ler espacialmente o mundo, Massey propôs um novo reconhecimento da espacialidade:

O reconhecimento da espacialidade envolve (poderia envolver) o reconhecimento da coetaneidade, a existência de trajetórias que têm, pelo menos, algum grau de autonomia uma em relação à outra (que não são simplesmente alinháveis em uma estória linear). Isto é o que defenderei a seguir. Nesta leitura, o espacial é, crucialmente, o reino da configuração de narrativas potencialmente dissonantes (ou concordantes). Lugares, em vez de serem localizações da coerência tornam-se os focos do encontro e do não encontro do previamente não relacionado e assim essenciais para a geração do novo. O espacial, em seu papel de trazer distintas temporalidades para novas configurações, desencadeia novos processos sociais. E isto, por sua vez, enfatiza a natureza das narrativas, do próprio tempo, como se referindo não ao desenrolar de alguma estória internalizada (algumas identidades preestabelecidas) – a estória autoproduzida da Europa -, mas à interação e ao processo da constituição de identidades – a noção reformulada de (das multiplicidades de) colonização (MASSEY, 2005, p. 111).

Massey expressa muito bem como essa proposta de conhecimento deve ser um ato político que rompe com as permanências da dominação da visão eurocêntrica, que tradicionalmente precisou de um discurso linear de coerências lógicas e fechado, frente a um mundo que fugia dessa uniformização espacial, estabelecendo multiplicidades de discursos e de histórias a acontecerem nos mais diversos locais e escalas.

A ciência, nesse movimento que se origina no Renascimento e permanece hegemônico até os dias atuais, é o discurso da verdade única e imutável, subjugando outras formas do saber, ditas não capazes de atender com rigor e precisão a essência verdadeira do real. Assim a arte, a religião, as técnicas tradicionais são avaliadas como o “atraso” ou o não “conhecimento”, distinto da linguagem científica, entendida como a única capaz de dizer como o mundo é em si.

Dessa forma, no campo das ciências humanas, entendidas como áreas do saber que apontam como a sociedade deve se organizar e se desenvolver (tanto hierarquicamente em seu interior, definindo a posição social de cada grupo e indivíduo em seu grupo, quanto em seu processo de evolução de um grupo social “atrasado” e selvagem para o mais moderno e civilizado), nota-se que metodologias foram alteradas, mas as condições de vivência social, por essas ciências estudadas, se perpetuam pelas características de tentar classificar e estabelecer coerências que uniformizam e linearizam os processos históricos e espaciais de evolução (SANTOS, 1989; 2006). Ao assim procederem, tudo aquilo que escapa dessa ordem classificatória de representação idealizada, acaba sendo negada ou excluída.

A Geografia, no contexto dessa análise, acaba negando a própria dinâmica complexa e diferenciada da multiplicidade com que as relações sociais se espacializam, exclui assim a coetaneidade de outras formas de pensamento (MASSEY, 2005), exclusão esta à custa de uma “naturalização” dos processos de dominação (tanto econômica, como política, graças a sufocação e abafamento de outras vozes). Por isso, a reflexão sobre os caminhos metodológicos seguidos pela Geografia, mas não só por ela, deve se pautar por um compromisso político com outra forma de se pensar e fazer ciência (HISSA, 2006), mais aberta para o diálogo com os outros conhecimentos e saberes, que se coloque no contexto da multiplicidade e diversidade do mundo, potencializando a elaboração de novos sentidos ao invés de uniformizar o mesmo a partir de uma única resposta redentora.

CINEMA: NARRATIVA IMAGÉTICA E AS NARRATIVAS ESCRITAS

Como já apontamos na introdução deste artigo, optamos em abordar a questão da imagem cinematográfica como uma linguagem capaz de estabelecer outras possibilidades para o discurso científico da Geografia, instaurando a condição de abrir essa linguagem para a multiplicidade da vida ao invés de insistir na reprodução de respostas uniformizantes e fixadoras de realidade. As possibilidades e contribuições para a discussão sobre a questão da imagem no cinema na relação desta com a realidade espacial da sociedade atual são amplas, para não nos perdermos nesse rol de possibilidades, optamos aqui em destacar os enfoques que mais podem contribuir para um debate histórico-geográfico da questão.

Tendo isso como pré-condição, o debate sobre imagem e cinema tende a perpassar ao que André Parente (2000) identificou como equívoco dos linguistas e semiologistas, que classificam o cinema como uma linguagem, *“porque suas imagens são enunciados icônicos submetidos às regras linguísticas, sobretudo às sintagmáticas”* (PARENTE, 2000, p. 12-13). Diante desse entendimento, muitos teóricos que abordam o fenômeno cinematográfico, segundo Parente, tendem a reduzir o cinema a uma linguagem em sua estrutura gramatical e sintagmática, como se o cinema tentasse copiar em imagens o mesmo modelo da narrativa escrita².

Esse entendimento de Parente sobre a questão do cinema e linguagem desemboca na complexa discussão do que vem a ser linguagem, para não nos perdermos nessa rede complexa de interpretações, optamos aqui em entender linguagem como um veículo comunicativo capaz de passar informações e significados por meio de uma estrutura sígnica qualquer (FERRAZ, 2006; LEANDRO, 2001). Essa definição, por si só genérica, é pertinente para nossos objetivos aqui quanto a necessidade de caminhar entre o referencial conceitual mais elaborado e sua efetivação em meio a generalização cotidiana, o que no caso da definição de Parente do cinema não ser uma linguagem pautada na lógica da gramática, permite entender como uma linguagem outra, que se estrutura em uma ordem sígnica própria, inerente aos processos imagéticos e da sensibilidade estética, ao invés da ordenação racionalista do pensamento em palavras (PARENTE, 2000).

Parente aponta em seu texto que não devemos entender o cinema como composto por uma sequência de imagens pautadas na lógica da narrativa gramatical, estabelecendo uma narrativa tal qual um texto escrito, ou seja, como se a passagem de uma imagem a outra significasse a passagem de um enunciado a outro.

Parente concorda com Deleuze quanto ao fato do cinema se expressar por meio de imagens que não se restringe a narrar uma história ou acontecimento (DELEUZE, 1985), ou seja, as narrativas fílmicas não são representações de um acontecimento, mas instauram o próprio acontecer do mundo enquanto imagem. Entende que as imagens são narrativas, mas não narrativas gramaticais, restritas à sintaxe de uma língua, mas sim imagens que expressam o próprio acontecimento das coisas reais.

² A questão do cinema enquanto linguagem cai na complexa discussão do que vem a ser linguagem. Optamos aqui em entender linguagem como um veículo comunicativo capaz de passar informações e significados por meio de uma estrutura sígnica qualquer. Essa definição, por si só genérica, é pertinente para nossos objetivos aqui quanto a necessidade de caminhar entre o referencial conceitual mais elaborado e sua efetivação em meio a generalização cotidiana.

A partir dessa diferenciação é que Parente entende que a imagem cinematográfica não se opõe à narrativa, mas a um tipo de narrativa, aquela restrita pela semiolinguística, que reduz a narrativa a “*uma seqüência de enunciados que representam um estado de coisas e submetida às regras lingüísticas e discursivas*” (PARENTE, 2000, p. 27).

O cinema é composto por imagens que possuem narrativa própria, as quais não devem ser confundidas com os padrões lógicos da sintagmática do alfabeto gramatical. Assim, a ideia de representação no cinema não significa apresentar algo que simboliza em imagens a realidade captada passível de ser significada em palavras, pois o cinema trabalha diretamente com as próprias imagens, sendo as próprias imagens a potência instaurada de acontecimentos, de realidade assim acontecendo (PARENTE, 2000; DELEUZE, 1985). É claro que, quando a nossa preocupação com determinado filme se relaciona apenas com o conteúdo da história apresentada, esta pode representar um fato ficcional ou não que almejamos melhor entender em nosso mundo, mas as imagens cinematográficas não traduzem para uma outra simbologia as imagens reais, pois trabalha com a imagem das coisas reais.

Nesse aspecto, a imagem cinematográfica não representa os objetos e os fatos acontecidos na realidade, ela apresenta a própria realidade por meio da realidade das imagens em movimento (DELEUZE, 1985). Dito de outra forma: os fatos e fenômenos do mundo se expressam em imagens. O cinema narra a estes por meio das próprias imagens, não necessitando de uma “*metamorfose*” *sígnica* que coloque as imagens do real em símbolos escritos, como ocorre por meio das palavras (PARENTE, 2000).

O cinema é, portanto, uma elaboração *sígnica* que por meio de seus próprios elementos (planos, enquadramentos, montagens, edições, cortes etc.) organiza as imagens como narrativas imagéticas do real, não relatando assim aos fatos e acontecimentos do mundo por meio de representações, mas apresentando o próprio acontecer do mundo, de maneira a realizar-se enquanto imagem do real em meio ao imaginário do observador (FERRAZ, 2006). É o observador das imagens cinematográficas que dará o sentido às mesmas a partir da relação entre aquilo que vê na interação com o que vivenciou e idealizou do mundo.

É por meio do observador que a narrativa cinematográfica toma sentido e se realiza no mundo, portanto, vai muito além do que os semiólogos, linguistas e críticos tentaram dizer sobre os significados do cinema, ao reduzi-lo ao que se poderia entender enquanto texto escrito. Parente conclui o seguinte:

O que nem os semiólogos nem seus críticos nunca compreenderam é que o cinema, qualquer que seja ele, não é o resultado de processos linguísticos, mas de processos que são a um só tempo imagéticos e narrativos (PARENTE, 2000, p. 146).

Essas observações de Parente nos coloca em alerta quanto aos erros que costumeiramente incorremos quando tentamos analisar o sentido das imagens cinematográficas, substituindo a potência em aberto de sentidos das imagens por palavras que visam delimitá-las num sentido específico; não há como fugir dessa mediação verbo-gramatical para se aproximar e tentar comunicar nossas percepções e sensações imagéticas, no entanto, a questão não é

substituir uma forma de narrativa por outra, mas de tentar estabelecer aproximações de sentidos entre as diferentes narrativas possíveis.

Fazendo uso mais uma vez de Parente (2000, p. 34-35), podemos entender que há diferentes tipos de narrativas: a) as que visam significar algo; b) as que designam alguma coisa; c) as que manifestam algum fato ou fenômeno; d) a que permite enunciar o sentido das próprias coisas no encontro com o imaginário humano.

As três primeiras formas narrativas acabam se imbricando, notadamente quando nos pautamos em narrativas articuladas pela ordem do texto escrito, como é o caso do discurso científico. A última é mais pertinente ao universo da imagem cinematográfica. Contudo, como lembra Benjamin (1993, p. 197-221), a narrativa deve articular as grandes experiências da história humana com as que acontecem no cotidiano dos sujeitos individuais. Nesse aspecto, os textos científicos apresentam os grandes acontecimentos, aqueles que envolvem grandes períodos históricos e afetam grandes extensões territoriais e populacionais, mas esses só tomam significados e sentidos quando articulados com as narrativas presentes no imaginário individual. Aí a relação entre as narrativas escritas pela ciência e a apresentada pelas imagens cinematográficas estabelecem contato e ampliam os sentidos possíveis para o ser humano melhor se entender no mundo (FERRAZ, 2006).

Perante essa interação necessária é que a possibilidade da imagem cinematográfica e do texto científico podem se encontrar, não necessariamente de forma harmoniosa, mas potencializadora de outros sentidos narrativos no próprio acontecer do mundo. Ao relacionarmos essas formas narrativas, entre as que se apresentam no nível do texto com aquela a partir da imagem no cinema, podemos pressupor um enriquecimento de compreensão do papel da narrativa cinematográfica enquanto imagem que não se reduz a representar ao real, mas expressa a este enquanto realidade imagética. Ao mesmo tempo em que se amplia as possibilidades das narrativas textuais, notadamente as científicas, que assim acabam não se restringindo aos modelos uniformizantes e generalizantes, mas reverberam nos aspectos perceptivos e afetivos do cotidiano das relações humanas.

Essa maneira toda própria do cinema de, conforme a maneira como o observador interage com o filme, instaurar a realidade imagética é que faz desse veículo um dos meios privilegiados para se narrar a experiência humana, permitindo assim a produção de uma memória individual/coletiva. Essa produção memorial se dá em cada indivíduo através dos meios com que o mesmo qualifica as imagens apresentadas (LEANDRO, 2001), e essa qualificação ocorre ao se preencher de significados os silêncios e vazios que permeiam as imagens apresentadas, aí as narrativas pautadas na ordem da palavra podem contribuir e mutuamente se enriquecer com o contato com as imagens.

LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: ARTE E MERCADORIA

A imagem cinematográfica não é apenas imagem, mas uma imbricação de elementos que são somados a ela, como música, falas, sons, ruídos e silêncios, efeitos de luz, sombras,

cores, entre outros elementos que constituem a linguagem cinematográfica. Essa soma produz sensibilidades diferenciadas e são organizadas a partir do objetivo do autor (quais sensibilidades ele objetiva potencializar), o que se dá, geralmente, por meio dos ângulos de filmagens, enquadramentos e tomadas, assim como pelo processo de edição e montagem.

A agilidade dos movimentos, os cortes nas sequências das imagens em seus diversos ângulos (aberto, fechado, próximo), o uso da música, da luz, das palavras, estabelecendo climas de suspense, de eroticidade ou paixão, de comicidade, solidão, angústia, dinamismo, letargia etc., assim como o emprego correto da montagem e edição, além do recurso de efeitos visuais e de novas tecnologias, permitiram a elaboração de uma linguagem específica que influenciou os processos com as quais cada indivíduo passou a elaborar imageticamente as percepções e representações dos fatos e fenômenos do mundo (FERRAZ, 2006, p. 11)

Mesmo conscientes desses elementos técnicos constituidores da linguagem cinematográfica, o processo final de elaboração de uma obra fílmica transcende o mero domínio desse alfabeto. Aí reside o potencial estético inerente a sua realização como obra de arte. Contudo, mesmo enquanto arte, no contexto do mundo atual, para se fazer cinema os recursos financeiros são imprescindíveis, daí o caráter mercadológico que essa linguagem carrega em seu bojo.

Boa parte dos responsáveis pela produção e elaboração de filmes optou em fazer do cinema mera espetacularização à custa dos mitos e referenciais do homem moderno, permitindo que os indivíduos apenas assistam as imagens e não que participem de suas reinterpretações enquanto referenciais de vida. (FERRAZ, 2006, p. 9)

As questões mercadológicas, que envolvem o fazer cinema, portanto, devem ser também analisadas juntamente com os aspectos artísticos dessa linguagem para assim melhor compreender as possibilidades da narrativa imagética cinematográfica ampliar os referenciais narrativos escritos pela ciência, no nosso caso a geográfica, tanto em suas potencialidades críticas e de atualização de novos sentidos e percepções espaciais, quanto pelo seu caráter meramente mercadológico e ideológico de reforçar a determinadas ideias e valores dominantes da sociedade atual.

A arte cinematográfica é a arte por excelência da modernidade capitalista (BENJAMIN, 1993). Ela possui o caráter industrial de produção, pois requer uma divisão de trabalho e de especialistas que se envolvem na elaboração da obra, desde roteiristas, técnicos diversos, atores, divulgação etc. Além disso, ela se pauta na concepção que o lucro deve ocorrer a partir da ampliação do mercado consumidor de seus produtos, ou seja, quanto mais público assistir uma obra, maior é o retorno financeiro da mesma. Como atualmente, uma mesma obra cinematográfica acaba derivando em inúmeros produtos complementares (vídeos, trilha sonora, roupas, bonecos, broches, livros etc.), a importância dos processos de marketing e de articulação com as demais mídias para divulgação e instigação do desejo pela mesma é fundamental à lógica de reprodução, tanto do filme, como de seus produtores e demais agentes relacionados (FERRAZ, 2006).

Nesse aspecto que o cinema é fundamental para o pensamento geográfico atual, pois pela leitura de seus processos criativos e mercadológicos, é passível vislumbrar o poder dos referenciais estéticos na elaboração de um imaginário sócio espacial, através do qual se entende os mecanismos com os quais a sociedade capitalista territorializa seus processos de produção e sobrevivência. Pois tanto naturaliza a lógica de mercadorização dos produtos culturais, quanto instaura os referenciais entendidos como fundamentais para o conjunto social se localizar e se orientar no mundo, pelo menos o mundo da mercadoria e do grande mercado.

Complementar a essa força mercadológica, os processos imagéticos inerentes a construção de uma obra fílmica se pauta na lógica da fragmentação e da ilusão de realidade, tal ilusão, que apresenta uma história aparentemente coerente, mas que se pauta na edição de miríades de imagens fragmentadas, é que institui a força estética da imagem como forma de pedagogizar nossa percepção de espaço (LEANDRO, 2001), como se o mesmo fosse algo linear e uniforme, quando na verdade é um caos de fenômenos com suas múltiplas e dinâmicas escalas de acontecimentos (FERRAZ, 2006).

Essa força geográfica do cinema é que estabelece os fundamentos de uma nova percepção do mundo, pois nos educa pedagogicamente para o mundo dos fragmentos, dos detalhes, de partes separadas que se colocam num mesmo ponto e de unidade aparente fruto da velocidade alienante do nosso dia-a-dia.

A natureza ilusionista do cinema é [...] resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie [...]. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente [...]. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo (BENJAMIN, 1993, p. 182-192).

O cinema, portanto, expressa tanto a lógica da arte no interior da sociedade capitalista industrial, ou seja, é produzida no interior da mesma lógica do mercado, visando o mercado, mas também é um produto totalmente mediado pela técnica, pelos equipamentos tecnológicos que interferem na forma como percebemos ao mundo. Isso faz do cinema um produto artístico que requer uma lógica espacial na qual o controle da multiplicidade se faz pela ilusão da uniformidade do território (MASSEY, 2005).

Walter Benjamin (1993) identifica o cinema como a melhor expressão da obra de arte enquanto mercadoria, por isso aponta a importância da leitura e representação que esta faz do mundo como mecanismo de se buscar a salvação, a consciência de nossa humanidade justamente quando mais ela se apresenta oculta e alienada de nós, ou seja, em termos deleuzianos, o cinema apresenta uma geograficidade em que, ao mesmo tempo que nega a coetaneidade de tempos, instaura as potencialidades de fuga a essa negação, pelas tensões que a própria imagem rasura quando foge da lógica da palavra que a tenta enquadrar, por se pautar na força das sensações em aberto..

O cinema é capaz de passar a ilusão de um mundo harmonioso e sem conflitos por meio de uma sequência de imagens e sons que amortecem nossa capacidade de pensar e nos acomodam a uma ideia de território passível de controle pelo discurso científico, pela ordem política do Estado-Nação, pela desejo idealizado de normalidade, saúde e vida correta, contudo, essas mesma forma de articular os enquadramentos de imagens, a montagem, os cortes, panorâmicas, a banda sonora etc. expressam “imagens despedaçadas da realidade” (BENJAMIN, 1993, p. 171). Ao ficarmos restrito a exterioridade das imagens “experimentamos ao mundo como se fosse por meio de um prisma” que aborda aos detalhes do mundo, mas os coloca em uma relação externa de unidade aparente, exatamente por ser passageiro e efêmero. O espaço aí dobra sobre si mesmo e revela seus outros lados, seus múltiplos fragmentos ocultos pela ordem estabelecida. Uma outra geografia se revela, menor e marginal (FERRAZ, 2006)

Ao assim se proceder, a linguagem cinematográfica potencializa em cada obra, mesmo a mais reacionária e mercadológica, as forças perceptivas para um pensar sobre as condições fragmentárias e caóticas da complexa, múltipla e nômade espacialidade com que o mundo é vivenciado (MASSEY, 2005). O cinema acaba apresentando o cotidiano espacial de detalhes de forma concentrada e aparente, isso permite que experimentemos, a partir do cinema, os objetos e pedaços da vida que no dia-a-dia passam despercebidos de nossa idealização de território uniformizado, organizado e controlado pelas forças do poder político, econômico e científico.

O cinema tem o mesmo efeito da psicanálise, só que o tem para um mundo de coisas [...]. E é apenas o olho da câmara cinematográfica que tem esse olhar diabólico para o inferno do detalhe, quero dizer que é dentro do detalhe, que aparentemente não tem a menor importância, que se abrem as portas de um verdadeiro inferno (BOLZ, FANTINE, 1992, P. 97-98).

Esse abrir “*as portas de um verdadeiro inferno*” significa que o mundo, prenhe de fragmentos e pedaços de objetos a nos envolver e iludir, é um “inferno de detalhes” a turvar nossas mentes, cabendo à obra de arte abrir as portas para compreensão do sentido universal presente nesses detalhes individuais. O cinema permite que experimentemos a esses detalhes de maneira indireta, mesmo quando visa ocultar as profundas contradições e caoticidade do mundo, acaba por pedagogicamente exercitar nossa sensibilidade para o fato da dinâmica espacial da vida ser essa multiplicidade nômade de fenômenos e objetos muitas vezes sem causa plausível, ou cabível em uma lógica explicativa racionalista em si (FERRAZ, 2006). Desta forma, podemos tirar experiências humanas a partir das representações artísticas e mercadológicas do cinema, resgatando uma memória espacial que se apresenta banalizada, fútil e passageira, para podermos melhor nos localizar e orientar numa geografia que foge da ordem estabelecida.

A atividade crítica e salvadora do pensamento exercer-se-ia, segundo Benjamin, não tanto nos amplos vôos totalizantes da razão mas, muito mais, na atenção concentrada e despojada no detalhe à primeira vista sem importância, ou então no estranho, no extremo, no desviante de que nenhuma média consegue dar conta (GAGNEBIN, 1992, p. 44).

Benjamin, portanto, aponta para a importância da experiência artística, notadamente a cinematográfica, na preparação estética do homem para uma espacialidade que se encontra na ordem da vida cotidiana, portanto, que não se restringe aos parâmetros lógicos da racionalidade discursiva, de palavras que almejam representar a veracidade do mundo, uniformizando-o em padrões rigorosos de leitura e entendimento, mas que não dão conta dos detalhes da vida e acabam por reforçar uma visão melancólica e deturpada desta e de sua impossibilidade de romper o padrão espacial hegemônico atual.

Aí voltamos para a questão da narrativa apresentada no item anterior deste artigo, qual seja, a narrativa cinematográfica, por ser uma linguagem pautada na articulação de imagens, propicia ao ser humano exercitar suas sensibilidades para os detalhes do cotidiano, mas para tal é que as narrativas escritas, principalmente a científica, no nosso caso a geográfica, tem que se colocar em aberto para abordar essa narrativa imagética, tanto para qualificar seus aspectos meramente estéticos quanto os referenciais políticos e ideológicos que se encontram amalgamados no caráter mercadológico da obra cinematográfica.

CONCLUSÃO: A PERTINÊNCIA DO CINEMA PARA A LINGUAGEM GEOGRÁFICA

Diante do exposto no final no último item, buscamos o desafio de pensar a Geografia por meio do estabelecimento de um intercessor com dada expressão artística (o cinema), de maneira a exercitarmos outros olhares e pensamentos para determinados fenômenos que nos afetam atualmente. No caminho da construção de novas referências do saber para a Geografia, encontramos a análise fílmica como uma das alternativas. Entendemos que ao fazer a interpretação geográfica da produção fílmica podemos vislumbrar captar elementos subjacentes que incorporam visões múltiplas de Geografia (ou Geografias).

Como já explanamos, a ciência deve buscar diálogos com outros conhecimentos ditos não científicos, sendo o cinema uma das possibilidades de captar diferentes formas de representar o mundo. As produções cinematográficas carregam inspirações na espacialidade, apontando sensibilidades potencializadoras capazes de nos afetar e instigar outras possibilidades de se pensar o mundo.

O contato que temos com os filmes (e nesse sentido buscamos justificar a importância de analisarmos os filmes pela potencialidade destes de significação do mundo) produz múltiplas significações que se manifestam com as relações que temos com as obras. O cinema produz novas sensibilidades, uma obra cinematográfica não é apenas representação do real, mas também é uma produção do novo, fruto deste contato perceptivo.

O cinema pode nos auxiliar na interpretação/análise do espaço geográfico. Com isso, faz-se necessário um esforço imenso para não reproduzirmos velhas condutas metodológicas, mas sim eivarmos esforços de se tentar novas formas de análise. Compreender e analisar os filmes de certa forma parte de uma ambiciosa tentação de entendermos melhor os elementos que contribuem para delinear formas de pensar, valorizar e significar os diversos fenômenos

que se territorializam em nossas relações sociais, ou seja, viabiliza a mais bem nos localizarmos e nos orientarmos perante o conjunto complexo e dinâmico de valores com que os grupos sociais articulam seus referenciais de pertencimento, de identidade grupal e territorial em relação ao que os distingue dos outros grupos e territórios (FERRAZ, 2006).

Nossa posição é que os filmes são expressões de dada forma com que os grupos sociais compreendem/vivenciam a espacialidade/mundo, manifestando essa por meio das imagens e do uso da linguagem cinematográfica, visando determinados objetivos, não só comerciais ou estéticos, mas atendendo esses fins por meio do agenciamento de referenciais que permitem se localizar e se orientar, ou seja, territorializam os parâmetros de sobrevivência em meio ao caos da vida (SANTOS, 2002), articulando-os de maneira a comunicar seus valores e formas de entendimento do mundo. Ao assim entendermos uma obra fílmica, podemos identificar a força geográfica que esta pode possuir no processo de organização dos elementos simbólicos e práticos com que o mundo acontece com determinada forma de sentido espacial

É impossível definir com rigor e precisão (e nem é esse o nosso propósito) o quanto o cinema é importante para as construções e referenciais estético-visuais da atualidade, mas é inquestionável o fato dessa linguagem contribuir enormemente para a construção dos parâmetros com que a sociedade tende a delimitar o imaginário sobre os fenômenos que a constituem.

São novas possibilidades de análise do espaço dito geográfico que surgem ao dialogarmos com o cinema, desta forma podemos captar elementos que interferem nas reconstruções dos significados que os sujeitos carregam do mundo no qual vivem. O cinema manifesta esta multiplicidade de elementos que se confluem, se somam e transformam as percepções e os processos com que as relações humanas especializam suas existências, ou seja, territorializam os mecanismos de sobrevivência.

BIBLIOGRAFIA

BABORSA Jorge Luiz. A Arte de Representar como Reconhecimento do Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. **Geographia**, Niterói: ano II, N° 3, p. 69-88, 2000.

BENJAMIN, Walter: O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov; in: **Obras Escolhidas**, vol. I. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221, 1993.

BENJAMIN, Walter: A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica; in: **Obras Escolhidas**, vol. I. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1993.

BOLZ, Norbert W. & FONTAINE, Michael de la: Onde Encontrar a Diferença Entre uma Obra de Arte e uma Mercadoria?; in: **Revista USP**. São Paulo: USP, n. 15. Set/Out/Nov., p. 92-97, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **O Que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FERRAZ, C. B. O. **Cinema e Geografia: A Imagem e a Paisagem na Construção de uma Mitologia Moderna** A literatura, a pintura e o filme de western. (artigo inédito), Presidente Prudente-SP: 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie: Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta; in: Walter Benjamin: **Obras Escolhidas**, vol. I. São Paulo; Brasiliense, p. 7-20, 1993.

HISSA, Cássio E. V. **A Mobilidade das Fronteiras: Inserções da Geografia na Crise da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LEANDRO, Anita. Da Imagem Pedagógica a Pedagogia da Imagem: Uso inadequado da imagem cinematográfica em atividades pedagógicas reforça estereótipos. **Comunicação & Educação**, São Paulo: Edição 21, p.29-36, 2001.

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

MOREIRA, Ruy. **Para Onde Vai o Pensamento Geográfico: Por uma epistemologia crítica**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PARENTE, A. **Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: SP: Papirus, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Introdução a uma Ciência Pós-Moderna**. Porto: Edições Afrontamentos, 1989.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo - para uma nova cultura política**. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

SANTOS, Douglas. **A Reinvenção do Espaço: Diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.