

GEOGRAFIAS E LUGARES DOCUMENTADOS/ÁRIOS: Convergências possíveis

Helena Augusta da Silva Gomes

Mestranda e Graduada em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.
outrahelena@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem o sentido de apontar as convergências entre as imagens de três filmes documentários e a geografia. Os filmes serão pensados como, em sua escritura, são uma experiência de relações interpessoais nos locais filmados. A partir do Pensando de Milton Santos (1997) acerca dos espaços do mundo, que, segundo o autor, são feitos de materialidade e ação humana, formação de fixos e fluxos, pensa-se ser possível conceber o espaço do filme também como dinâmico, feito de um anteparo material essencial e de ações deliberadas ou não, que modificam esse espaço. O conceito de *lugar*, trabalhado principalmente pelas correntes críticas e fenomenológicas da geografia, será relacionado à forma como os filmes se produziram como relações interpessoais em unidades de espaços, os locais fílmicos, e como estes foram transformados, por essas mesmas relações, em *lugares partilhados em cena*.

Palavras-chave: Geografia; Documentário; Lugar.

GEOGRAPHIES AND DOCUMENTED PLACES: Possible convergences

ABSTRACT

This paper intent to point some convergences between the images of three documentaries films and geography. The films are conceived in how they are experiences of interpersonal relationships in the location shot. Following the ideias of Milton Santos (1997) about the spaces of the world, which according to the author, are made of materiality and human action, a fixed and flux system, it is possible to think the space of the film as well as dynamic, done a bulkhead essential material and deliberate actions or not, that modify that space. The concept of place, held mainly by the critical and phenomenological geography, will be related to how films are produced as interpersonal relationships in space units, the location shot, and how these locations were transformed by these same relations in *places shared on the scene*.

Keywords: Geography; Documentary; Place.

GEOGRAFÍAS E LUGARES DOCUMENTALES: Convergencias posibles

RESUMEN

Este artículo tiene el sentido de señalar tres similitudes entre las imágenes de tres películas documentales y la geografía. Las películas son pensadas em como en su escritura, son una experiência de relaciones interpersonales en los locales de filmación. Desde el pensamiento de Milton Santos (1997) acerca de los espacios del mundo, que según el autor, se hacen de la materialidad y de la acción humana, como una formación de flujos e fijos, se cree posible pensar en el espacio de la película,

igualmente dinámico, hecho de una materialidade essencial y acciones deliberadas o no, que modifican ese espacio. El concepto de lugar, trabajado principalmente pela geografia crítica e fenomenológica, estará relacionado con cómo las películas se producen por las relaciones interpersonales en unidades de espacio, los locales de filmación y la forma como estos han sido transformadas por estas mismas relaciones en *lugares compartidos en la escena*.

Palabras clave: Geografía; Película Documental; Lugar.

INTRODUÇÃO

A geografia possui uma longa tradição em elaborações verbo-visuais, desde as ilustrações científicas compondo os textos descritivos dos relatos de viagem, às imagens cartográficas amplamente conhecidas e, mais recentemente, pelas imagens computadorizadas do geoprocessamento, assim como todo conhecimento pictórico acumulado anteriormente à sua consolidação como disciplina moderno-científica, conforme demonstram Gomes e Ribeiro (2013). O raciocínio geográfico, asseveram os autores, “[...] sempre esteve associado a um imprescindível aparelhamento visual, atendendo, desde seus primórdios, a um verdadeiro imperativo gráfico.” (GOMES; RIBEIRO, 2013, p. 28-29). Na linha de um pensamento renovado entre a geografia e as imagens produzidas no mundo, os autores propõem uma incursão menos utilitária das imagens, algo diverso do que convencionalmente vem sendo feito no âmbito das pesquisas na disciplina, na qual: “[...] há uma imensa dissociação entre o momento de reflexão e a figuração dos fenômenos. O papel das imagens se restringe, assim, à função exemplar e ilustrativa.” (GOMES; RIBEIRO, 2013, p. 28). Assim, o que propõem é olhar para as imagens como “instrumentos de descobertas”. Igualmente, Costa (2014) fala das novas demandas metodológicas e formas de análise partindo das imagens, no âmbito da pesquisa em geografia.

O presente artigo, na esteira de tais pensamentos, tem o sentido de apontar as possíveis convergências entre as imagens de determinados filmes documentários e a geografia, pensando em uma forma de análise que privilegia a feitura do filme em si como uma experiência espacial, a partir dos percursos construídos conjuntamente entre realizadores e personagens, ou seja, a partir de suas construções processuais, que configuram estéticas singulares a cada filme.

Basta uma simples busca pelos trabalhos que envolvam geografia e cinema para que sejamos levados a estudos de análise do discurso ou a abordagens que olham para as imagens e o que elas figuram como metáforas das categorias de estudo da geografia. Há,

também, um número relevante de artigos e estudos que tratam da relação entre o ensino escolar de geografia e o cinema, em que tanto o filme de ficção e o documentário são concebidos como recurso didático nas aulas¹. São igualmente relacionados à geografia os documentários expositivos, comumente televisivos, que abordam temas tais como população, vegetação e clima de determinadas localidades, assim como os documentários ligados a movimentos sociais tematicamente relacionados às questões estudadas pela geografia no âmbito do fenômeno urbano².

No presente artigo, faz-se um recorte essencial e escolhe-se o filme documentário para se pensar formas diferenciadas de leitura e prática socioespaciais. O documentário como uma elaboração audiovisual que, por razões diversas foi julgada como passível de ser realizada, pode se inscrever nas elaborações científicas geográficas por trazer experiências em vários sentidos possíveis, como forma de análise do contexto e do corpo social pelo e no qual foi realizado. Afasta-se aqui de uma perspectiva do filme documentário como registro, tão comuns em abordagens das imagens do cinema, sobretudo em relação ao gênero em questão. Para tanto é preciso reconhecer o documentário para além de um filme que mais se aproximaria de um suposto “real”. Se nos movimentos teóricos específicos da área do cinema e da comunicação social em geral isso já é de amplo consenso, julga-se necessário fazer essa ressalva aqui, por se tratar de um artigo elaborado no âmbito da ciência geográfica. O movimento que o presente artigo procura criar é o da reflexão acerca das imagens de três filmes documentários a partir das relações, vínculos e dispositivos criados para que as suas cenas fílmicas se constituam. A partir disso, os locais filmados são pensados em como foram transformados, por essas mesmas relações, em lugares partilhados em cena. Sob a luz de conceitos de *lugar* vindos de diferentes teóricos que dele se ocuparam no âmbito do pensamento geográfico contemporâneo, a ideia de lugar como socialmente construído, imaginado e vivido é colocada como inspiradora para se pensar os lugares como, necessariamente, interpessoalmente construídos, e os lugares dos filmes como instâncias criadas com as relações colocadas em cena.

ACERCA DO CONCEITO DE LUGAR NAS GEOGRAFIAS

¹ Alguns interessantes exemplos correspondem aos seguintes trabalhos publicados virtualmente: FILHO (2007); SANTOS e SILVA (2009); PEREIRA e SILVEIRA (2009); DINIZ e ARAÚJO (2009).

² Destaca-se um documentário que aborda a questão da luta pela moradia na Ocupação Vila Soma, em Sumaré, produzido pelo SUP Mídia Livre, que pode ser assistido no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=BqaNKjatBZ0>>.

O lugar é *forma* onde há construção de *relações*, é constituído pela vida e é onde se compartilha um cotidiano, onde o mundo pode ser percebido e vivido, ao pensar a esquizofrenia do espaço e do território, Milton Santos diz:

Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo (SANTOS, 2001, p. 11).

Para além de uma categoria de análise socioespacial, essa ideia de lugar se superpõe àquela, muito comum, que o concebe como aquele corpo espacial que performa um “escapismo romantizado”, como assinala Massey (2008; 2000). Em alguns de seus trabalhos, a autora chama a atenção para a importância de se contrapor essa ideia e pensar num conceito progressista de lugar. O papel representativo do lugar no imaginário, como símbolo de segurança, enraizamento, identidade foi muitas vezes usado por alguns teóricos que o distinguem de espaço por este critério. Tal ideia, que incorpora, em sua dimensão imaginária e, algumas vezes material, a tradicional ideia de enraizamento à terra, frequentemente pensado e vivido nostalgicamente e para onde se projeta um reduto imaginário, um refúgio supostamente seguro e coerente. Reprodução (no sentido de uma produção artificial) de um estilo de vida que se acredita poder reviver na contemporaneidade. Porém, mesmo aquele lugar constituído por relações interpessoais, onde o acontecer é pautado por relações de traço identitário, relacional e histórico, como Marc Augé (1994), distingue assim o conceito de lugar, em oposição ao que ele denomina de “não lugar”, é também feito de mudanças, contingências, de relações harmônicas e conflituosas, configurando-se, essencialmente, como espaço de negociação política, como pensa Massey (2008). A autora aponta a nulidade do conceito de lugar ligado à identidade íntegra, o enraizamento e o refúgio³, ideias que podem reproduzir vários tipos de *ismos* conservadores e reacionários, hostilidade para com o outro, o estrangeiro, por exemplo. Ela apresenta, em contraposição, a ideia de um *sentido global de lugar*, em que os arranjos espaço-temporais singulares a cada lugar podem estar abertos, voltados para fora, para o movimento do mundo. Seria preciso, então, segundo a autora, imaginar o espaço como aberto, dialético e lugar de encontro e convivência de multiplicidades, de onde se pode desprender uma noção de lugar também aberto e dinâmico como o mundo, afastando-o da

³ Autores como Tuan (1983) conceituam o lugar associando-o à fixidez e à segurança. Ele apresenta em seu *Espaço e lugar*, conceitos bem específicos de espaço e lugar, associando o primeiro à liberdade e o segundo ao conforto e segurança, o que lhe daria uma suposta estabilidade, por conseguinte. Uma ideia de fixidez que Massey (2008) critica.

ideia de conservadorismo que historicamente (e geograficamente) seu conceito por muito tempo aludiu.

O lugar é onde a vida acontece concretamente e onde se encontram as suas manifestações simbólicas. Para Milton Santos, os lugares conferem ao mundo sua existência por serem a base da vida comum, de “[...] um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições” (SANTOS, 1997, p. 258). Hissa (2009) diz que a ideia de “mundo” não passaria de uma abstração, já que a vida se dá nos lugares, na escala dos cotidianos, como também pensa Santos (2011, p. 170), para quem “[...] ‘o mundo inteiro’ é uma ficção.” Se o espaço é socialmente produzido, constituído pela vida que o anima (SANTOS, 1997), o lugar é aqui concebido como recortes multidimensionais do espaço social, interpessoalmente sentido e vivido. Relph (2012, p. 19-20) chama a atenção para o seria a inspiração da chamada “geografia humanista”, a fenomenologia, já que lugar seria *fenômeno da experiência*, daí as abordagens dessa corrente frequentemente, mas não exclusivamente, se filiarem a pensadores como Husserl e Heidegger. Ao que o autor acrescenta:

A distinção entre *lugar* e *lugares* é fundamental. Geografia como estudo de lugares se refere à descrição e comparação de diferentes partes específicas do mundo; geografia como estudo de lugar baseia-se (e ao mesmo tempo transcende), naquelas observações particulares para esclarecer a maneiras como os seres humanos se relacionam com o mundo (RELPH, 2012, p. 22).

Partindo disso, pensa-se em como o filme documentário pode se realizar no processo de produção de um lugar, ao focarem nas relações dos locais filmados e pelo gesto dos realizadores de se porem, também, implicados nessas relações, se colocando em cena e em relação com os personagens. Ao se afastar de algumas diretrizes estéticas e subverterem a ordem ficção-documental, alguns filmes documentários se estabelecem como leitura de mundo e um tipo de pesquisa sensível sobre os costumes de um lugar. O filme pode ser, também, constituído como um espaço territorial, campo de relações.

GEOGRAFIA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

O poder projetivo da imagem de cinema documentário potencializa todo um campo de tensão existente nas relações entre imagem, representação, real e verdade. Alimenta um conflito constante entre a intenção de manter ocultos seus aspectos artificiais, na procura da maior *impressão de realidade* possível e o engano dos sentidos e, de outra, desvelá-lo: “O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema

é também o esforço constante para denunciar esse ocultamento e fazer parecer quem fala” (BERNARDET, 1986, p. 20.).

Pensar as convergências entre a produção do conhecimento científico e as dos campos artísticos leva a reflexão de que a tentativa de se produzir diretrizes teóricas unidimensionais para explicar os fenômenos da vida é limitante como único método de leitura do mundo, o que deve ser realçada é a dimensão da nossa capacidade de conhecer o mundo. A compreensão do filme documentário leva a pensar o documentário como pesquisa que se afasta da pesquisa convencional. Aqui, a imagem do documentário não é um atributo secundário e meramente ilustrativo, é também pesquisa que agrega formas novas de saber, de conhecimento, de leituras de mundos. Ela acontece como leitura do mundo e do imaginário social sendo, ao mesmo tempo, um produto deles. Sua visibilidade não está circunscrita às suas formas aparentes, é um documento não por produzir indícios das coisas e prová-las reais, mas por demonstrar as relações, em determinado momento de tempo, que levaram à sua realização. Construção e reconstrução significativa da realidade, sendo, portanto, a própria realidade. *Real* e *realidade* são palavras-conceito ambíguas e de amplo uso nos textos das ciências, para designar algo que seria da ordem de um mundo concreto, supostamente mais verdadeiro. O real — do mundo e do filme — não é simplesmente o que é designado como um valor de sua dimensão concreta, mas como um conjunto de relações das quais até mesmo suas representações fazem parte. Sobre o filme documentário, Comolli diz:

Podemos dizer que o documentário é tanto uma “invenção da realidade” quanto um objeto do mundo [...]. Se o documentário exige a invenção, é porque ele não pode pura e simplesmente ser assimilado a um documento desprovido de um ponto de vista (produzido por um sujeito, precisamente!). [...] Outra vez: se ele requer a invenção de um mundo (e não se contenta com o decalque ou a reprodução de um mundo já dado, pronto, pretensamente “à espera” para se render aos procedimentos do discurso), é porque o documentário persegue o realismo como uma utopia, sabedor do fato de que a representação jamais coincidirá com a vida (e que a escritura do filme não pode, absolutamente, colmatar, suturar esse hiato) (COMOLLI, 2008, p. 45).

O cinema nasce desenvolvendo uma relação ambígua entre o que se concebe como registro e criação de ficção e a relação entre os lugares e seu mero registro ou reelaboração por meio da ficção, o que aparece já nas primeiras décadas de seu desenvolvimento. Comolli (2008, p. 143) pensa a origem do cinema da seguinte maneira: “O cinema começou por ser documentário e o documentário por ser cinematográfico”. Não havendo uma intenção explícita de construção de uma tradição de documentários, conforme assevera Nichols (2005), a experimentação estética e a eventual incorporação de diferentes técnicas e

formas narrativas por alguns cineastas criaria a definição do gênero distinto do cinema de ficção. A instauração de formas narrativas híbridas ampliaria as matizes estéticas dentro do gênero, o que levou ao surgimento de outras designações, ou subgêneros, que consideram o modo narrativo que predomina em cada produção, tais como os modos *expositivo*, de *observação*, *reflexivo*, etc., conforme a classificação proposta por Nichols (2005). Porém, é possível, e mesmo comum, que os filmes documentários apresentem características e modos superpostos. Independentemente das formas de realizações e dos limites arbitrários — e, frequentemente, paradoxais — entre ficção e documentário, analisa-se, aqui, prioritariamente o filme documentário de longa metragem, levando em consideração as outras possíveis subdenominações que estes podem, eventualmente, adquirir, tais como “docuficção”, “docudrama” etc. Estas designações levam em consideração as formas híbridas que alguns filmes carregam por se utilizarem de elementos ficcionais em suas narrativas documentais.

Entende-se o objeto artístico como um documento de uma época e registro de um processo no tempo de seu andamento. Alguns documentários são elaborações do que se fez e a forma de fazê-lo, são por eles que se interessa aqui. Tais filmes são, então, como objeto artístico, documentos sobre eles mesmos, sobre as condições e relações das quais derivam sua produção, incluindo aí o que não enquadram na *mise-en-scène*. Olha-se aqui para os documentários como escrituras de si, não como produtos dotados de uma fidelidade enquanto representação autêntica e factual das coisas, mas como resultado de relações que acontecem em dado momento de tempo. Em uma importante conceituação de documentário, Comolli (2008) diz de uma forma que prefere não conhecer elaborações à priori e se elabora com uma fé no “à posteriori” que faz com que não se controle, ou controle pouco, as estilísticas e os procedimentos adotados no fazer do filme. Neste modo de fazer, as determinações externas formam um campo de forças no processo de filmagem e determinam seu aspecto final.

A hiperdocumentação do mundo atual é o principal documento de nossa época. Integrada pelo conjunto da técnica e da linguagem é sujeito e objeto da observação, é, igualmente, objeto de observação. Os documentos audiovisuais, em sua totalidade, são um sintoma do mundo atual. As imagens espetáculo, tão veiculadas ultimamente, sejam em jornais populares, em telejornais ou revistas sensacionalistas, trazem em seu crescente poder, o desejo último de publicizar, nesse caso de forma espetacular e sugestiva, o que é tido como urgente e passível de ser visto em uma sociedade extremamente midiaticizada. Mas refletir sobre as imagens em sua totalidade envolve, também, pensar as imagens de

resistência. Imagens que podem dar a ver os lugares do mundo, afirmando-os como formas de produção e percepção do mundo, como recusa aos processos homogeneizantes da contemporaneidade. Tais imagens possuem, por natureza, uma vocação política.

Machado (2003), discutindo a possibilidade de pensar ensaios não-escritos, como “enunciados audiovisuais”, fala do documentário como uma forma de pensamento audiovisual. O momento em que o documentário se estabelece, como diz o autor, como uma elaboração para além da celebração de valores e ideologias é quando ele se transforma em uma forma estético-expressiva não convencional. Pensando o *ensaio* como uma forma de utilização não instrumental da linguagem e estendendo-o à forma de criação cinematográfica, o autor especifica suas possíveis convergências com a forma de realizar documentário:

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, *filmes-ensaios* (ou vídeosensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia). (MACHADO, 2003, p. 6, grifos meus).

No caminho do pensamento de Machado, que afirma a falência do argumento simplista de que no documentário o próprio “real gera sua imagem e a oferece para a câmera”, os filmes aqui são pensados, portanto, em como, em sua escritura ensaística, podem se estabelecer como uma experiência espacial em si, não por dotar maior grau de veracidade, mas que, ao se constituírem em percursos espaciais e formando cenas por meio do acionamento de elementos ficcionais, fabulatórios e de relações interpessoais mais simétricas entre os sujeitos dos filmes, possuem potências para produzir conhecimentos socioespaciais. A partir do pensando de Milton Santos (1997) acerca dos espaços do mundo, que, segundo o autor, são feitos de materialidade e ação humana, formados de fixos e fluxos, pensa-se ser possível conceber o espaço do filme também como dinâmico, feito de um anteparo material essencial e de ações deliberadas ou não, que modificam esse espaço. Sendo todas as relações humanas realizadas em arranjos espaço-temporais, o cinema, especificamente o documentário, pode promover por meio de narrativas imagéticas, leituras enriquecedoras dessa dinâmica. Experiência proveitosa e que emana potencialidades de análise e debate.

A imagem em movimento é uma forma de apreensão e compreensão do mundo, não apenas um decalque dele. Ela, em si, é uma experiência autêntica e inédita, aí residem sua força e sua fragilidade. É experiência perceptiva que pode levar à crença e aguçar a dúvida em relação a elas mesmas (LINS; MESQUITA, 2008). A linguagem que busca se adequar ao contexto que se apresenta contorna a confinante possibilidade de leitura do mundo sob uma perspectiva que tenta moldá-la para fins pré-estabelecidos. Sobre a imagem do documentário, Lins e Mesquita (2008, p. 82) dizem:

[...] ela pode mentir, falsificar, simulando dizer a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. As imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, que é possível trabalhar com ela [...]. É na articulação das imagens no tempo da projeção que oscilações; incertezas, sensações, reflexões e aprendizados se dão; é na duração que a impressão de realidade e a crença do espectador tão caras à tradição do documentário são colocadas em questão.

As autoras observam, ainda, que se os documentários abandonaram a busca pelos tipos sociais e a comprovação de uma ideia prévia do realizador, isso é como um reconhecimento de que não há caminhos certos, ou esteticamente mais corretos de se fazer documentário. O que concluem é que a evidência irrefutável da imagem não encontra lugar possível para se legitimar, não há nada nas imagens que assegure sua veracidade ou autenticidade em uma relação direta de reprodução das coisas concretas. Para além da evocação direta a uma conjuntura e/ ou mazela sociais, há o entendimento que fluxos outros, que, vindo de fora do quadro, podem dar a ver, de forma não visualmente imediata, outros tipos implicações e confrontos possíveis.

No documentário contemporâneo brasileiro há aberturas, tendências à suspensão de diretrizes orientadoras da forma documental tradicional. Essa maneira convencional de lidar com o dito “cinema do real” recai sobre a produção de teorias e práticas na esteira do pensamento tido como verdadeiro caminho de acesso ao real: este que procura desvelar uma realidade mais verdadeira, supostamente isenta da interferência dos artifícios criados pela mediação da câmera e do autor. O movimento elíptico na história dos documentários (como demonstra de forma detalhada Da-Rin, 2006) mostra que a tentativa de superação de alguns métodos tidos como falseadores do mundo são tão verdadeiros tanto quanto outros quaisquer, na contribuição ao discurso coletivo do homem.

Há, hoje, como sempre houve, em graus diversos, a experimentação formal e de linguagem, o tensionamento entre narrativas ficcionais ou documentais, soma-se a isso uma tendência à auto reflexividade importante. O modo reflexivo presente em muitos filmes

documentários contemporâneos enfatiza o que o Da-Rin (2006) denomina de dúvida epistemológica. Seu traço subversivo em relação ao ato cinematográfico demonstra um exame dos seus próprios instrumentos de persuasão, prossegue o autor. Filmes diversos, que reúnem metodologias diferenciadas, tensionam a frágil fronteira ficção-realidade, permitem a fabulação e o imaginário e entendem o conhecimento acerca de pessoas e comunidades para além de instâncias a serem objetificadas no processo de encontro e filmagem, subvertendo pensamento e métodos que poderiam inaugurar distâncias entre os sujeitos envolvidos. Tais filmes se concentram no encontro que acontece ao fazer do filme e tentam diluir uma possível emissão unilateral dos discursos do filme, abrem para a possibilidade de *auto mise-en-scène*, conforme Comolli (2008) diz das produções fílmicas que estabelecem uma *mise-en-scène*⁴ compartilhada, feita da consciência do realizador e da do personagem.

Pensar o cinema como lugar de projeção do mundo e da figura humana é pensar na construção de lugar de elaborações audiovisuais feito para e por um mundo de seres e aparências e espaços do mundo. É pensar no que se deseja ver, dentre as muitas aparências do mundo e no lugar que o cinema — como lugar que coloca em evidência e o projeta — possui no mundo. O filme pensa o espaço, ou produz um espaço? Confere novas qualidades ao espaço ou transforma as já existentes em novas qualidades na medida em que pensa o espaço sob outros novos olhares, olhares determinantes da escritura do filme?

A mediação imagética nos filmes documentários, ao dar a ver aparências do mundo a partir de uma relação que se estabelece no processo do qual o filme é produto, produz uma espécie de espaço de relações, muitas vezes por meio de um *dispositivo*. Lins e Mesquita (2008, p. 56), assim definem o dispositivo no filme:

A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo redutor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que “apreende” a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente.

As “prisões” espaciais e temporais são, segundo as autoras, espécies de maquinação que instituem regras e limites para que o filme aconteça, como exemplo elas citam os filmes “33” (Kiko Goifman) e “Um passaporte húngaro” (Sandra Kogut), ambos brasileiros dos anos de 2004 e 2003, respectivamente.

⁴ A *mise-en-scène* corresponde à organização de todos os elementos de uma cena, desde os corpos humanos aos elementos físicos que compõem o cenário. Para o cinema documentário, Comolli (2008) pensa o conceito em termos de duração e composição dos próprios personagens que se põe a ficcionar a si próprios diante da câmera e organizar a “sua” *mise-en-scène*, o que denomina de “*auto-mise-en-scène*”.

Mediante o dispositivo, os filmes aqui trabalhados estabelecem, em seus caminhos de escrita, relações com os lugares do mundo, relações que são sempre diferentes de filme a filme, mas que apontam para uma singularidade em comum, para a construção de relações específicas. A alteridade imanente a cada filme, o existir com outro como condição de realização é própria da relação que define o documentário: “[...] perde-se uma identidade pré-fílmica de cada um, ganha-se uma alteridade, que é uma nova identidade, cinematográfica, isto é, irreconhecível ao olhar da primeira” (COMOLLI, 2008, p. 157). Comolli segue dizendo da transformação do corpo filmado, condição de alteração do corpo não filmado. Resgatar sua ideia e trazê-la para pensar o lugar e a *alteridade do lugar no filme* pode significar *pensar a cena como um lugar criado*, alteridade condicionada/condicionante do filme.

Dissertando sobre a relação entre o referente e a imagem criada e da geografia como campo constituído, como um *lugar*, Costa (2014) contribui para o presente estudo dizendo que a geografia fílmica seria o traço que cinde a pura visualidade do espaço, a imagem em si, e a imagem fílmica. Ela permite, a autora prossegue, o entendimento dessa relação e do que é comum ou não ao espaço:

A geografia fílmica trabalha na e com a relação dicotômica do que é idêntico e do que não é mais poderia ter relação. A geografia fílmica é *lugar* de transição para o diferente, para o espaço de representação que é capaz de sugerir tramas narrativas que se constroem a partir da imagem (COSTA, 2014, p. 141).

Ao pensar convergências entre o fazer do documentário e a constituição de um lugar em comum – entre personagens e realizador –, penso aqui no conceito de lugar menos como forma e mais como relação, concordando com Hissa et al. (2011, p. 49), quando dizem:

O que é o lugar senão o que compreendemos por ele? O que é o lugar senão a representação conceitual que encaminhamos para tal mundo – o mundo dos lugares –, com base nele e em nós, para compreendê-lo melhor e para representá-lo de modo a nos compreendermos?

Estendendo tal ideia, pensa-se no amarró que constitui um filme como um movimento de concatenamento e encaminhamento de ideias, de procura por um sentido que se faça no acontecer do filme, na constituição própria de suas imagens, reelaboradas pelo ato de montagem e multiplicadas no olhar do espectador. O dispositivo do filme produz uma escala de filme, um ajuste, um arranjo entre tempo e espaço que se torna único, como um percurso, que não sendo mapeado, é filmado.

O DOCUMENTÁRIO E O LUGAR: *lugares em cena*

O lugar é forma e também relação, se constitui nas representações simbólicas, é onde se compartilha afetos ou dissensos, um cotidiano em comum. O lugar é concebido, desse modo, necessariamente determinado por relações específicas interpessoais, de solidariedade, de horizontalidades, onde se desenrolam, como pensa Marc Augé, relações de cunho identitário, relacional e histórico, se fazendo e reproduzindo-se “[...] pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores.” (AUGÉ, 1994, p. 73). Pensando para além de sua concretude, de sua existência física, o lugar é aqui concebido segundo as relações que nele podem acontecer, que o fazem: “O lugar não é necessariamente urbano, nem tampouco rural. Ele pode ser entendido como um centro de significações para a construção e transformação de identidades individuais e coletivas” (HISSA; MELO, 2008, p. 301).

Desde o início da produção propriamente caracterizada como documentários, o lugar, como abrigo à uma comunidade e portanto, produzido por ela, foi alvo de interesse dos realizadores. Robert Flaherty, pioneiro realizador desbravador, realizou incursões antropológicas, experiências estendidas em locais específicos, filmando e montando filmes em que utilizava o recurso da auto encenação de personagens nativos de lugares isolados do mundo como forma de resgatar e registrar seus costumes. Ao participar de missões de estudos em alguns territórios de condições climáticas adversas, ele acabaria por entrar em contato com sociedades que se desenvolviam de forma diversa da ocidental (DA-RIN, 2006). Citando exemplos que se estabeleceram como clássicos, em 1922, com seu “Nanook, o esquimó” no norte do Canadá e em uma ilha britânica em “Os Pescadores de Aran”, em 1937, Flaherty produziu filmes de características etnográficas, trabalhando os hábitos e costumes particulares a essas comunidades, pelas encenações de seu próprio cotidiano. Nesse caso pioneiro haveria ainda uma distância entre o realizador, personagens e os costumes reencenados, relação que levaria alguns anos para se desenvolver melhor no âmbito do cinema documentário.

Sobre uma das formas de dar a ver os lugares e seus habitantes, abrindo margens à plena participação dos personagens do filme Deleuze (2005) apresenta as *potências do falso* e a *função fabuladora* como uma força do cinema documentário. Ele observou que a ficção de si compartilhada, realizada por Jean Rouch e Pierre Perrault, nos anos de 1960, já tensionava os lugares dos sujeitos envolvidos nos filmes. O real em tais filmes, ele diz, é o que real da câmera. O imaginário, algo entre o real e o irreal, é uma das potências da imagem como

produto de um processo fabulatório que liga passado, presente e produz algo como uma elaboração de futuro. A fabulação supera a oposição, apenas dada, entre real e o fictício:

Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo (DELEUZE, 2005, p. 185).

Alguns filmes documentários do cinema contemporâneo brasileiro se apresentam como experiências espaciais em si, produzindo conhecimentos a partir de funções fabuladoras e permitindo aos personagens produzir ficções de si, pela encenação ou conversas com o realizador. Ao mesmo tempo, são percursos documentários em *locais filmicos* que, ao produzirem relações específicas inscritas na própria cena do filme, produzem espécies de *lugares em cena*.

“O fim e princípio” (BRA, 2005), de Eduardo Coutinho é um desses filmes (Figuras 1 e 2). A busca iniciada por Coutinho — para além do local enquanto especificidade concreta — relaciona-se com a *dimensão representativa* própria do lugar, da qual Maria Luísa Nogueira fala: “O mundo dos lugares é um mundo de elementos que parecem intangíveis: o cotidiano, o simbólico, a subjetivação, a vida.” (NOGUEIRA, 2011, p. 48). O território constituído, campo de relações entre Coutinho e seus personagens, garante a singularidade do filme. Acompanha-se, ao longo do filme, todo o processo de aproximação e criação de afetos entre realizador e personagens.



Figura 1 – Coutinho conversa com Mariquinha.
Fonte: Filme “O fim e princípio” (2005).

No início do filme Coutinho tateia locais para a filmagem, em narração *over* diz que procura por personagens que tenham histórias sobre como é ou foi a vida no sertão, margens da imagem, fora de campo que aos poucos se transforma em cena. Com o achado

da comunidade que vive no sítio Araçás, no interior da Paraíba, consegue estabelecer conversas em que o diálogo se torna cada vez mais simétrico, os personagens se sentem à vontade e compartilham, nas conversas com Coutinho, memórias e imaginações sobre a vida e a morte. Não se sabe se somente a procura faria um filme, mas o encontro foi especialmente profícuo na experiência da busca de Coutinho pelos fins e princípios, e no encontro singular com vários personagens, em que a busca e o encontro do lugar institui o próprio caminhar e — ao mesmo tempo — o fazer de um filme. “O fim e o princípio” escreve, assim, um percurso no tempo-espaço da comunidade. O filme cartografa laços, a cena é construída como um mapa. Documentar, aqui, é cartografar a seu modo, escrever trajetos com metafóricas coordenadas referenciadas em elos que passam a ser vividos pelo cineasta e espectadores.



Figura 2 – A personagem Rosa desenha a casa dos personagens de **O fim e o princípio** no mapa.
Fonte: Filme “O fim e princípio” (2005).

Ao partir do impreciso e estabelecendo, processualmente, um dispositivo espacial, o filme inaugura um novo regime espaço-temporal, em que o lugar, do modo como nos é dado a ver, inscreve-se na cena e faz-se, assim, como uma reflexão sobre a linguagem em si, documental, de dispositivo, e da forma processual e de comunicação, de leitura de determinado lugar em um dado momento de tempo. Que seria da cena senão fosse o processo encaminhado a ela, e construído a partir dela? Outro filme se faria, talvez? Mesma localidade, mas, certamente, outro lugar-filme.

De maneira diferente, o documentário “Terra deu, terra come” (Brasil, 2010, Dir. Rodrigo Siqueira), que se passa em um distrito diamantino, escolhe constituir o lugar a partir da relação entre realizador e personagens e da fabulação desses últimos (Figura 3). Assim, o filme, que se concentra na vida de pessoas em distrito em que predomina a atividade do garimpo, tece sua forma pelos liames entre tradição e novos costumes, ligações entre o passado ressoam no presente, individualidades e relações que transcendem tipologias sociológicas ou antropológicas. Presenças e ausências, histórias, cantigas, dialetos

e ficção compõem um incessante exercício de sugestão-descoberta. Ausências também percebidas, por sua falta absoluta ou por sua presença inconstante em cena. No documentário do lugar a “prisão” é como um estilo, a revivência de costumes é condição de ser no filme. O local fílmico previamente pensado para o filme, um distrito de Diamantina, é campo de vivências em comum e de dissensos. Habitado por famílias de negros descendentes de escravos e brancos donos de terra, todos ligados à atividade garimpeira, o local é reinventado por personagens que fabulam sobre si e seus costumes, reencenam para a câmera seus costumes já deixados para trás. Nessa elaboração, a ficção de si é utilizada para provocar a proximidade dos habitantes a seus costumes e para deixar equipe e personagens – e espectadores – mais próximos, para, enfim, criar um *lugar de relações*.

Em uma importante análise de “Terra deu, terra come”, Amarante César chama a atenção para alguns aspectos de seu dispositivo comparando-o ao “Para que o mundo prossiga” realizado por Pierre Perrault nos anos de 1960. Sendo fruto de uma proposta feita pelo cineasta e aceita pelos personagens, o filme se estabelece, como diz Comolli (2008 *apud* CÉSAR, 2012, p. 90), como uma experiência duplamente perdida, por nunca ter sido filmada e sendo filmada é “recolocada à disposição do presente”. Sobre a fala ação, fala-vivida de Perrault César (2012, p. 90) ressalta que:

Uma fala que permite que o passado apareça nas expressões do presente também como coisa viva. Através da *encenação da tradição* como dispositivo catalisador de uma “fala-ação”, Perrault demarca também uma diferença que é urdida pelos atos de fala provocados pelo próprio filme.

Sobre “Terra deu, terra come” César trabalha a ideia que denomina de (re)encenação da tradição, catalisada por performances e falas que, em sua potencial ligação com o passado, o reporia ao presente, no ato do filme. O que, de acordo com as formulações de Deleuze acerca do conceito de fabulação, faz pensar esse centro de convergências de passado e presente como uma forma de elaboração de futuro.



Figura 3 – Início de **Terra deu, terra come**, o ritual fúnebre se inicia.
Fonte: Documentário “Terra deu, terra come” (2010).

Em outro sertão, também pelas bandas de Diamantina, Marília Rocha produz um filme de buscas. Em “A falta que me faz” (BRA, 2009), assistimos a uma procura por histórias. Seriam quem os melhores interlocutores no processo de conhecimento da localidade de Curralinho? Ao contrário dos outros filmes citados, nos quais os idosos são os interlocutores privilegiados no fazer do filme, aqui jovens mulheres são as escolhidas. Elas tateiam, em meio ao sertão, suas vidas e as pautam por procuras, ligadas à sobrevivência em meio ao ambiente de atividade mineradora, já um pouco decadente na região e pelas possibilidades de relacionamentos com os jovens homens que habitam o lugar. O corpo do sertão mineiro não é só chão de mundo, é lugar de relações. Na pele seca das meninas improvisadas tatuagens de caneta marcam os corpos com nomes de alguém presente ou que passou pela história daqueles corpos e ali são cristalizados, formando corpos-paisagens, de pele seca e abrigo de faltas e expectativas.

Em “A falta que me faz” a personagem da realizadora não está presente corporalmente nas imagens, a sentimos pelas perguntas reendereço a ela pelas personagens, mas sua presença fora de campo, já que apenas ouvimos sua voz, é fundamental na relação criada, as perguntas procuram por respostas, instigam importantes reflexões e o sentido da “falta” no filme.

Em uma análise comparativa entre “A falta que me faz” e o documentário “Morro do céu” (BRA, Dir. Gustavo Spolidoro, 2009), Mesquita (2010) diz sobre o privilégio que os filmes dão à relação entre corpos e espaços. Além disso, ao trabalharem a composição dos sujeitos filmados pela referência a certo vazio central e por uma ausência, deixam o fora-de-campo influenciar todo delineamento das falas e ações dos personagens. Nesse desenrolar, o local fílmico e a relação dos habitantes com ele está para além da criação de um mero cenário:

Esse território aberto, vasto, exterior, figura, paradoxalmente, não apenas o espaço que as envolve e situa (isoladas entre as montanhas recônditas), mas a interioridade mesma: vazia, erma desconhecida, abissal. Em resumo: mais do que *algum lugar* (a Serra do Espinhaço), vejo neste plano a figuração de *lugar nenhum* (projetadas, as meninas, alhures, pelo desejo) (MESQUITA, 2010, p. 146).

Acrescenta-se que esse *lugar nenhum*, sendo próprio da relação dos personagens com os espaços que ocupam, como aponta Mesquita (2010), é determinante das relações deles entre si e entre personagens e realizadores e são constituintes da própria cena do filme, aqui o *lugar nenhum* faz o *lugar em cena*, condição de o filme existir. Um simples olhar analítico endereçado às imagens desse filme poderia procurar algo como um registro da vida daquelas jovens no espinhaço, mas ao usar um método da conversa, de compartilhar a *mise-en-scène* com as jovens, Marília Rocha faz um filme revelador, em que o lugar é lugar criado, compartilhado e multiplicado em cena.



Figura 4 – Em **A falta que me faz**, meninas conversam sobre a venda de bijuterias.
Fonte: Filme “A falta que vc me faz” (2009).

Com a criação do lugar em cena, sabe-se um pouco mais sobre os ambientes em que os filmes se passam, os filmes não são meros trabalhos de campo filmados, não são pesquisas convencionais, mas apontam para singularidades ao apostarem na conversa e na forma processual como constituição da cena do filme. Convidam-nos, enfim, a apurar nossos olhares, para visibilidades diferentes acerca dos lugares do mundo.

Territórios constituídos, os filmes são campos de relações. Mais do que buscas pelo lugar a serem mostrados, os filmes documentários, sob essa nova luz, estabelecem um lugar pela aproximação e criação de relações. Além do chão de mundo compartilhado, a construção do corpo do filme é construção das relações em uma contiguidade espacial coincidente com a própria criação da cena. Os filmes estabelecem relações com um lugar desconhecido e ao fazê-lo, criam *um certo outro lugar*. Produzem *lugares em cena*, coexistente aos locais fílmicos e aos lugares vividos, feito pelo processo de aproximação e condição de sua existência.

NOTAS CONCLUSIVAS:

A imagem de cinema é um metadocumento, um documento imanentemente autorreferenciado que, ao expressar o/ao mundo se faz documento e ao documentá-lo, se faz como uma elaboração artística, que realiza-se pela possibilidade de construir e estar em presença de relações entre o que o filme mostra e oculta, por sua imagem, sons, montagem e ritmo.

A leitura do mundo por uma lógica concatenada da estrutura gramatical, como está pautado o discurso científico, como se refere Ferraz (2012), é limitante ao não considerar a própria imagem como acontecimento e discurso do mundo, falando por si, significando em si, e trazendo em suas possíveis interpretações (e não somente descrições) a complexidade do mundo. As manifestações artísticas dão contribuições para o conhecimento geográfico por compor o conjunto de procedimentos do pensar humano e de sua relação com os meios do mundo, tal maneira de estudar o homem e as sociedades não acontece em estratos e não pode ser separado em janelas disciplinares independentes por onde se olha o mundo.

O filme documentário sempre irá comunicar algo a alguém, ao mesmo tempo em que se confirma como meta – documento, novamente uma comunicação. O filme documentário, mesmo solicitando algo próprio das narrativas ficcionais, nunca deixa de lado algo que lhe é peculiar, a instigante e iminente ambiguidade de sua construção estética e narrativa, para além de tipologias redutoras desenvolvidas ao longo do tempo acerca de sua forma de criação.

No documentário contemporâneo brasileiro a documentação antropológica, sociológica e geográfica acontece de forma subversiva, o filme pode servir-se do artifício da encenação como dispositivo de forçar a revivência dos próprios habitantes a costumes que foram gradativamente abandonados. Ao assistir a alguns desses filmes, o espectador é apresentado a esses costumes reais ficcionalizados fora da ordem da narração direta e do discurso unívoco do realizador, resultando em uma elaboração que pode dar fins diversos à imagem.

A leitura geográfica das imagens, frequentemente orientada por um uso utilitário das imagens foi aqui pensada em um caminho inverso, sendo o filme visto como uma experiência espacial em si, que pode contribuir para o enriquecimento do conhecimento socioespacial em geral. Nesse processo, os filmes “O fim e o princípio”, “Terra deu, terra come” e “A falta que me faz” foram pensados a partir de suas escrituras processuais e pela

maneira como dão a ver os locais filmados, como que os transformando em lugares partilhados em cena. Neste sentido, as imagens dos três documentários foram aqui pensadas no sentido de se pensar os filmes como elaborações espaciais em suas escrituras particulares. Em tais filmes, por meio da construção de relações de proximidade entre realizadores e personagens, funções fabuladoras e as ficções de si que se inscrevem no ato de fala projetado no diálogo, foram acionadas na procura por visibilidades inovadoras sobre os locais filmados, a vida de seus habitantes, seus costumes e visões de mundo.

Não se prendendo a um só conceito e abordagem acerca de lugar, as ideias de autores como Milton Santos e Cássio Hissa, dentre outros, foram evocadas no sentido de pensar o lugar como existência manifesta do mundo, sendo os filmes elaborações artísticas adjetivadoras das existências dos sujeitos filmados nos espaços de relações, os lugares. Retomando a ideia de Santos (1997) acerca dos espaços do mundo, feitos de materialidade e ação humana, os espaços dos filmes, também dinâmicos, são pensados como convergentes a estes, sendo feitos de multiplicidades de relações, vínculos e ações que fazem com que o filme aconteça. Dessa forma, no presente artigo, eles foram concebidos como instâncias criadas, arranjos espaço-temporais específicos, interpessoalmente construídos, em que os locais filmicos juntam-se ao seu imaginário, pela fabulação, encenação ou simples diálogo entre personagens, formando espécies de lugares-filmes, lugares de diálogos coexistentes aos locais filmicos, foram criados, na tessitura dos filmes: lugares em cena.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. **Revista Devires – cinema e humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, jan./jun. 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cidades e lugares culturais, espaços e geografias filmicas. **Revista Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 63, p. 139-153, jul./dez. 2014.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

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

DINIZ, Flávio Guimarães; ARAÚJO, Thyago Faria de. O uso de filmes no ensino de geografia: uma discussão sobre a representação de África. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/XENPEG/artigos/Poster/P%20%2827%29.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. **Revista Espaço & Geografia**, v. 15, n. 2, p. 1-28, 2012.

FILHO, Antônio Carlos Queiroz. Cinema, geografia e a pesquisa com imagens. **Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas**, ano 06, n. 11, 2007. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/4795/4285>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

GOMES, Paulo César da Costa; RIBEIRO, Letícia Parente. A produção de imagens para a pesquisa em geografia. **Revista Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 33, p. 27-42, jan./jun. 2013.

HISSA, Cássio E. Viana; MELO, Adriana Ferreira de. O lugar e a cidade: conceitos do mundo contemporâneo. In: HISSA, C. E. V. (Org.). **Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 293-308.

HISSA, Cássio Eduardo Viana; MAIA, Bruno Henrique Carvalho; ALMEIDA, Fabiana A. Bernardes; PIDNER, Flora Sousa; SANDER, Jardel; PALLADINO, Lucas; NOGUEIRA, Maria Luisa Magalhães. Lugar de diálogos possíveis. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 35-58.

HISSA, Cássio Eduardo Viana Hissa. Território de diálogos possíveis. In: RIBEIRO, Maria Teresa Franco; MILANI, Carlos Roberto Sanchez (Org.). **Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea**. O território como categoria de diálogo interdisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 34-82.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte: INTERCOM, 2003. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

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

MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. In: ARANTES, Antônio A. (Org.). **O Espaço da diferença**. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 176-185.

MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: A falta que me faz e Morro do Céu. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 150-161, jul./dez. 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NOGUEIRA, Maria Luisa Magalhães [et al.]. Lugar de diálogos possíveis. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 35-58.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar. MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Org.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia e fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-32.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. O mundo não existe. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 169-176.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Luciana Cristiana Araújo da; SANTOS, Walison Boy dos. O filme como uma visão do espaço e do lugar: a cidade de Queimados na visão dos educandos. In: ENCONTRO NACIONAL DE PRÁTICA DE ENSINO EM GEOGRAFIA – NEPEG, 10., 2009, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: AGB, 2009. Disponível em: <<http://www.agb.org.br/XENPEG/artigos/GT/GT1/tc1%20%2840%29.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

Filmes:

33. Direção: Kiko Goiffman. Brasil: Jurandir Muller, 2003. (75 min.), son., color.

A FALTA que me faz. Direção: Marília Rocha. Belo Horizonte: Teia, 2009. (85 min.), son., color.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes Produções Artísticas LTDA, 2005. (101 min.), son., color.

MORRO do céu. Direção: Gustavo Spolidoro. Brasil: Gusgus Cinema; TV Educativa do Rio Grande do Sul; ABEPEC - Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, 2009. (71 min.), son., color.

O ESQUIMÓ Nanook. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, França: Robert Flaherty, 1922. (79 min.), não sonoro, p&b, legendado. Título original: *Nanook of the north*.

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. Brasil/Bélgica/França/Hungria, 2002. (71 min.), son., color., legendado.

OS PESCADORES de Aran. Direção: Robert Flaherty. Irlanda, 1934. (76 min.), não sonoro, p&b, legendado. Título original: *Man of Aran*.

TERRA deu, terra come. Direção: Rodrigo Siqueira. Colaboração na direção: Pedro de Alexina. São Paulo: 7 Estrelo Filmes, 2010. (88 min.), son., color.

Recebido para publicação em 13/11/2015

Aceito para publicação em 14/01/2016