

CIÊNCIA, ARTE E A GEOGRAFIA NO CINEMA DE DAVID LYNCH

Pedro P. Geiger *

RESUMO:

As correspondências entre Geografia e Cinema são densas, cobrindo temas do espaço vivido e das representações do espaço. Este trabalho procura discutir as relações entre Geografia e Cinema em uma perspectiva filosófica das relações Arte/Ciência.

PALAVRAS-CHAVE:

Geografia, representação, cinema, arte, espaço geográfico.

ABSTRACT:

The correspondences between Geography and Cinema are dense. They cover a range of lived space and representations of space issues. This work discusses the geography and Cinema relationships upon philosophical perspective of the Art/Science relations.

KEY WORDS:

Geography, representation, Cinema, Art, geographic space.

1. Introdução.

Especificidade tecnológica do cinema.

A luz da sala é apagada para se dar início à sessão de cinema. A escuridão é similar à que reina no Cosmos, e que será quebrada pelo jato de luz do projetor, lançando suas imagens sobre a tela. Não importa que as imagens projetadas descrevam atos vividos que se desenvolvem em velocidades distintas; o rolo do filme continuará girando em um ritmo uniforme. Como o faz a Terra, em seus movimentos uniformes, embora, sobre a sua superfície, os acontecimentos estejam se desenrolando segundo velocidades variadas.

Cada arte possui a sua especificidade tecnológica, condicionadora de suas possibilidades de linguagem, sendo que já existe vasta literatura, estrangeira e brasileira, tratando deste tema particularmente, é grande

a literatura sobre as possibilidades que a tecnologia da produção cinematográfica oferece para a sua linguagem e para o sentido de sua produção.

O cinema é uma arte que trabalha com a imagem construída, regra geral, por um conjunto de fotografias que foram tomadas de forma sequencial e impresso sobre uma fita de celulósida. (No chamado 'desenho animado' uma sequência de desenhos substitui a sequência fotográfica).

As fotografias, ao serem transportadas através de um projetor e numa certa rapidez, da fita para uma tela, criam uma imagem virtual que parece animada de movimento. Teatro, música, também lidam com movimento e tempo, mas, transcorrem num espaço limitado. O cinema também se realiza num espaço limitado, porém pode fazer o espectador se deslocar virtualmente por todo o espaço geográfico, por

todo o tempo histórico. Dada esta possibilidade, o cinema também é utilizado para produzir documentários. Haverá arte na produção de um documentário cinematográfico, do mesmo modo em que há arte na produção do formato de um jornal. O fato de se poder movimentar, tirando fotografias através de vastos espaços geográficos, e depois poder reuni-los num único filme, significa poder utilizar uma enorme quantidade de significantes numa mesma representação. Por outro lado, se o cinema pode servir ao trabalho da documentação, por outro lado, com o jogo de montagem das imagens é possível praticar o ilusionismo, como nas artes plásticas.

Com a capacidade de produzir as representações fotográficas do espaço real, o cinema pode abranger tanto o quadro natural, como o espaço construído, assim como cobrir as experiências vividas da população, inclusive as suas práticas do imaginário e do simbólico. Ele o faz, quer na forma de documentário, quer na forma de ficção. São estes os fatos que fazem dizer do cinema, que é como se ele possuísse um movimento que o faz "*sair dos limites do campo da Arte, como se passasse a explicar*", expressão de Michael Fried e citada por Steven Connor (Connor, 1996,127). Como se saísse do '*seu-eu-em-si-mesmo essencial*', expressão de Heidegger (Heidegger, 1966). Resulta em estabelecerem relações específicas entre esta área do campo da arte e as áreas do campo da ciência social, com a área da Geografia, em particular.

Regra geral, a produção cinematográfica compreende a utilização de uma câmara que fotografa em série, realizando uma representação do espaço. A observação continuada do espaço é também um aspecto da tarefa geográfica, que muitas vezes ilustra fotograficamente as suas proposições. Mais uma vez são constatados pontos de encontro da Geografia com o cinema. No presente trabalho pretende-se explorar o tema das relações entre a Geografia e o Cinema no contexto da perspectiva filosófica das relações Arte/Ciência. Mostra-se como algumas proposições correntes do pensamento geográfico

podem receber apoio e serem reconstruídas, a partir do cinema de David Lynch.

2. Arte e Ciência. Geografia e Cinema.

2.1. O visível e o invisível.

No filme *Cidade dos Sonhos, Mullholand Drive*, há uma seqüência que se inicia com um casal de idosos e uma jovem loura saindo do aeroporto de Los Angeles. O trio conversa anima-damente, enquanto caminha, e a primeira impressão é de que se trata de um grupo familiar, ou de pessoas que se conhecem. Alcançada a saída do prédio, o trio se detém e começam as despedidas, os velhos desejando todo o sucesso e as felicidades para a jovem. O espectador percebe então que foi induzido ao erro, através das aparências produzidas na construção da cena. Na verdade, tratava-se de uma daquelas conversas animadas que se estabelecem entre pessoas sentadas próximas entre si, em situações como as que se reproduzem numa viagem de avião. Este é um dos jogos do cinema, confundir a verdade e o falso através da aparência, ou através dos incontáveis 'truques' que a tecnologia cinematográfica dispõe.

É interessante lembrar um momento vivido pela Geografia, quando a questão de interpretar o significado de formas convergentes, mas que podem partir de gênese diversas, foi motivo de fortes controvérsias. Foi o caso do debate sobre a existência, ou não, dos ciclos de erosão, proposta da teoria davisiana, apoiada sobre formas morfológicas. Teoria que foi contestada pela chamada "escola morfoclimática"

A seqüência do filme acima descrita mostra um comportamento que ocorre em certos locais, como nos que a Geografia tem denominado de 'não lugares'. A cena expressaria o que se define como 'o visível' da Arte. O 'não visível' ficaria por conta do não enunciado, de que existe uma proposição que define 'lugares' e 'não lugares' (visível e invisível corresponderiam ao 'apolíneo' e 'dionísico'), e que aquela cena descreveria o 'não lugar'. 'Não lugares' seriam aqueles lugares que não teriam,

atrás de si, desenvolvimentos historicamente diferentes. Por isso, apresentariam aspectos comuns em suas paisagens e nos comportamentos de seus frequentadores. Aeroportos, *shoppings*, seriam exemplos de 'não lugares'.

Ao estabelecer relações entre o visível e o invisível, o cinema constitui uma interação entre o ver imediato e sua significação, diz Jorge Barbosa, citando *Psychoanalysis and Cinema*, 1982, de C. Metz (Barbosa, 2000). Que "*a imagem fílmica é um significador imaginário, tendo em vista o fato de que a realidade evocada está sempre ausente, apenas presente em nossas imaginação*" Na cena do aeroporto, a realidade evocada, a do 'não lugar', se encontra oculta, é sugerida. Neste ponto, vale lembrar uma frase de Deleuze e Guattari, de que "*os estados das coisas, os objetos os corpos, os estados vividos, fornecem as referências de função*".(Deleuze e Guattari, 1992: 195).

2.2. O espectador é quem interpreta.

Para o cinema, como área do campo das Artes, é dito que "*Toda leitura da imagem é produzida de um ponto de vista: o do sujeito observador*"¹. É o espectador quem constrói e localiza o significado de um filme. Neste sentido se distancia da Geografia. O cinema, como a Arte, em geral, não produz proposições, uma função das ciências. Na Arte se expressa, basicamente, 'afectos' e 'perceptos' que se encontram contidos nos objetos, ou nas idéias que constrói. Deleuze e Guattari se utilizam da palavra 'perceptos', para distinguir de percepções, pois estes serão vividos pelo espectador. Os perceptos não são propriamente as percepções, pois são independentes do estado daqueles que os experimentam, são fabricados pelos autores das obras. Já "*Os afectos não são mais sentimentos, ou afeições, pois transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos, e excedem qualquer vivido. Encontram-se na obra, não no criador, fazem da obra de arte um ser de sensação, e nada mais, que existe em si. Caberá ao espectador captar sentimentos, afeições*"

(Deleuze e Guattari, 1992: 213).

De certo modo, estas diferenças entre Arte e Ciência explicam a freqüentação de um público maior para a primeira, em comparação à segunda.

2.3. Os planos da Filosofia, da Ciência e da Arte.

Deleuze e Guattari definem estas três formas do pensamento como sendo criações humanas para enfrentar o caos.

A Filosofia querendo salvar o infinito, dando-lhe consistência. Ela traça um plano de imanência, até ao infinito, de onde faz surgirem os 'acontecimentos', com os seus conceitos consistentes.

A Ciência não tem por objeto os conceitos, propriamente, mas as funções, que nos seus sistemas discursivos se apresentam como proposições. Ela define o estado das coisas, suas funções e lança proposições referenciais. Para esta tarefa, ela não necessita da Filosofia, pode renunciar às questões do infinito, desnecessárias para referenciar os seus objetos. Por exemplo, o geógrafo pode estudar um determinado território, propor-lhe funções, sem necessariamente, ter que conceituar sobre o espaço, em termos filosóficos.

Quanto à Arte, ela traça um plano de composição que carrega sensações que atingem afeições e com os quais constrói monumentos. Ela cria no finito, mas tenta re-estruturar no infinito.

O filósofo apresenta as variações. O cientista comparece com as variáveis e se ocupa dos processos de formação. Quanto ao artista, citando Paul Klee, ele produz variedades, apresenta as formas acabadas. Os objetos de arte se conservarão enquanto se conservarem seus suportes materiais. Florença muda ao longo do tempo, mas o Davi de Miguel Ângelo se mantém o mesmo.

Contudo, se os três pensamentos não se sintetizam, nem se identificam uns com os outros, no entanto, os autores citados o afirmam, eles se cruzam e se entrelaçam,

formando rico tecido de correspondência, que se estabelece entre os três planos, e dando margem a uma rede com pontos culminantes. Quando um objeto é cientificamente construído por funções, é válido buscar-se um conceito filosófico para o mesmo, o que não foi dado pela função. Este será um ponto culminante da rede. Assim, ocorrerão pontos culminantes quando um conceito for o conceito de uma função, ou de uma sensação; quando uma função for função de um conceito ou de uma sensação, e quando a sensação for sensação de um conceito ou de uma função.

Continuam Deleuze e Guattari afirmando que cada elemento criado sobre um dos planos apela por outros elementos, heterogêneos, que restam por criar sobre os outros dois planos. Um elemento não aparece sobre um plano sem que o outro possa ainda estar por vir, em outro plano, ainda indeterminado, ou desconhecido. Assim, o pensamento aparece como heterogêneo.

No entanto, os citados autores apontam para os perigos que podem decorrer da falta de um cuidado maior quanto ao significado deste entrelaçamento dos três planos, quanto a estes pontos culminantes da rede por ele formada. Eles podem reconduzir à uma opinião da qual se queria sair, ou precipitar no caos que se queria enfrentar. (Deleuze e Guattari, 1992: 151-256). Esta advertência é importante quando se notam movimentos no campo da Geografia que visam reencontros com a arte, como na 'Apresentação', da publicação *Geografia e Arte*, em que pede pelo resgate da "beleza e o prazer da geografia" (Paz, e Ricoca, 1996 :3). Propõe-se viver as sensações ao tempo em que se propõem as funções.

2.4. Geografia e Arte, com maiúscula e com minúscula.

Um número crescente de geógrafos vem se posicionando a favor da 'ampliação do diálogo da Geografia com a Arte' Tendência que vem refletindo uma condição geral contemporânea, e que vem sendo designada de pós moderna.

A crítica ao cientificismo; a relativização dos princípios da causalidade e da determinação, particularmente, quando aplicados em processos sociais; a maior

valorização do papel dos agenciamentos, para serem considerados, tanto quanto as estruturas nos processos sociais; o esmaecimento, no próprio pensamento marxista, do limite entre infra estrutura e super estrutura (Cosgrove, 1998), são alguns dos pontos que sustentam uma corrente de pensamento na qual se inserem novas tendências da Geografia.

Na já citada Apresentação de *Geografia e Arte*, se manifesta "Contra a ciência positivista. Em prol das explicações que privilegiem o sujeito e seus sentimentos. Pela fusão entre ciência e arte. Na tentativa de explicação de um imaginário-real e principalmente, pela necessidade de se resgatar a beleza e o prazer da geografia". Nesta mesma publicação, num dos seus artigos, lê-se que é importante "ver o mundo pelos olhos da Arte, tanto quanto a arte vê o mundo pelos olhos da Geografia. Fundir num só os olhares imagéticos sobre os espaços da geografia, ciências sociais, literatura, pintura, cinema, arquitetura, veres geográficos". E mais, que "Acostumados com o objetivo que impregnou o mundo da ciência, dissociamos no mundo o que é dela e o que é da arte. Não nos indagamos se não é este o nó cego que, até agora, afastou o olhar do geógrafo da capacidade de ver e acompanhar o mundo como o espaço tenso do ser contraditório" (Moreira, 1996:41 e 48).

Valeria lembrar, no entanto, como foi visto mais acima, que não se trata propriamente de realizar fusões, nem de sintetizar os pensamentos da Geografia e das Artes. O geógrafo observa o espaço geográfico, a geografia, de 'g' minúsculo, e elabora a partir de sua observação geográfica, uma Geografia, a de 'G' maiúsculo. O artista pode recorrer, também, ao espaço geográfico para a sua inspiração, à geografia de minúscula. Contudo, não necessita, forçosamente, de recorrer à Geografia maiúscula (à interpretação preparada pelo geógrafo. Sobre esta questão, a das palavras iniciadas com o uso de maiúsculas, ou minúsculas, ver, por exemplo, no filósofo Martin Heidegger).

No entanto, e ainda em concordância com o que fora dito anteriormente, o importante é estabelecer 'um tecido de correspondência'

entre os dois pensamentos, ou melhor, entre os três, o científico, o artístico e o filosófico. Um texto geográfico deve conter estilo, pode transmitir prospectos e afectos, estimular conceitos. O desenvolvimento cultural contemporâneo se desloca nesta direção através de uma interdisciplinaridade crescente. No próprio campo da Arte se observam os artistas se apropriando dos denominados mídia (não considerados como da tradição da arte) e de métodos de outras práticas, vindas das ciências sociais, da Antropologia, da Lingüística, por exemplo. Acoplado a este desenvolvimento, observa-se, nos tempos atuais, a diversidade na multiplicação da identidade dos artistas. Leonardo da Vinci foi uma exceção, no passado, alguém voltado para os meios não usuais da Arte. Hoje multiplicam-se os artistas que ocupam cadeiras de professores nas Universidades.

Na atual fase pós moderna, a Geografia, como as outras ciências sociais, passa a exigir de seus praticantes um lastro cultural crescente. O papel da cultura no quadro econômico e social é crescente. Isto significa, inclusive, recorrer às diversas mídias, para se conhecer os seus imaginários construídos. *"As construções imagéticas servem não somente como objeto constituído, mas ao re-ordenamento das imaginações geográficas que adquirimos do Mundo"*(citação de Mik Crang, *Cultural Geography*, por Vaz de Castro, 2000: 8)

2.5. Sobre a questão da forma.

Um aspecto que marca a proximidade particular da Geografia com a Arte diz respeito à questão da forma. Note-se que a palavra forma designa, tanto a terceira pessoa do verbo formar, como o substantivo forma. Qualquer objeto, ente, ou corpo, possui uma forma, e na medida que ele se modifica, a forma se altera. *"Do ponto de vista de um espectador, o que é consistência em si mesmo torna-se o que se expõe. É o que se oferece com o aspecto que se apresenta....Atingir sua consistência significa conquistar limites para si, delimitar-se, alcançar um 'fim' 'Fim' enquanto conclusão, no sentido de seu grau supremo de plenitude"* (Heidegger, 1966:

110).

A forma dos objetos, entes, ou corpos, marca tanto os seus limites, como as suas possibilidades. É através das formas que o objeto de arte exerce o seu potencial em termos de afectos e prospectos. Por outro lado, uma série de propo-sições da Geografia se referem aos potenciais e limites que as formas construídas pela natureza, ou pela sociedade, possuem.

2.6. Conclusão.

As correspondências entre a Geografia e o Cinema são muito densas, ambas cobrindo os temas do espaço vivido e das representações do espaço. 'O cinema produz dramas elaborados, vidas e eventos excitantes para os espectadores, que traduzem espaços vividos,' escreve José L. Barbosa, citando Mack Neuman. O Cinema é especificamente uma arte de representação, e a Geografia trata especificamente de representar o espaço geográfico. Ambas trabalham a construção simbólica, ao mostrar conscientizações quanto à imagem simbólica que o espaço geográfico assume, quanto a seu papel para a representação da identidade (Vaz de Castro, 2000).

Jorge L. Barbosa também lembra que para os pré Socráticos, como para Spinoza, *"a representação é um momento do conhecimento... tornar presente à consciência a realidade externa... ela comporta percepção/interpretação/reconstrução do objeto, mais a expressão do sujeito"* (Barbosa, 2000:6).

A Geografia se coloca atenta ao que produz o cinema, ou a literatura, ou qualquer outra arte, significa não se restringir unicamente a uma postura cientificista, limitar-se a um conhecimento desenvolvido segundo os paradigmas da modernidade e de suas 'metanarrativas' Significa trazer também o testemunho das observações de outras áreas, como as das Artes, contribuindo para o alargamento do saber pelo saber, e não atuar apenas para se obter a sua aplicabilidade como ciência, a rentabilidade imediata. Praticaria uma

ruptura com o consenso objetivista dentro da própria ciência (Connor, 1996 :30).

Para Lyotard (1987), as tendências contem-porâneas refletiriam a união do âmbito sócio econômico da pós modernidade com o âmbito cultural estético do movimento pós moderno, mediante a estetização do primeiro, o que faria considerar o social como parte do cultural. É fácil demonstrar, porém, a insuficiência da consideração do social como simples expressão do cultural. Neste sentido, Frederic Jameson (1996) avança, quando oferece combinação similar entre o âmbito sócio econômico e o âmbito cultural, mas onde a base econômica permanece com o seu vigor. Este autor aponta para a cultura como a estratégia da fase mais recente do capitalismo, em que se correlacionam as novas imagens formais da cultura com o novo tipo de ordem econômica e vida social.

Deste modo, a aproximação da Geografia à Arte, ao Cinema corresponde a 'um compromisso com a estética e à consolidação de um desenvolvimento pluralista' no interior da disciplina. Seria como que um exercício, na busca de estudar 'percepções, afeições e ações relativos aos objetos que ela examina quando trata das condições que dizem respeito ao vivido'.

3. Uma leitura geográfica de filmes de David Lynch.

Em David Lynch, a idéia da interação entre comportamento humano e espaço geográfico se revela de forma permanente, seja no enredo dos filmes, que ele mesmo escreve, seja na composição cinematográfica que ele dirige.

Na história do capitalismo, os Estados Unidos apareceram como um amplo espaço a ser colonizado, e que iria se tornar uma avançada economia nacional capitalista de dimensão continental. Este é o quadro de constringência que conduz à procura de velocidades crescentes, no transporte e na comunicação, e a uma mobilidade da população, como não fora vista na Europa. A história e a geografia americanas se constituem no meio,

produzido, que envolve a sociedade e os personagens dos filmes de Lynch, cada filme se passando em uma, ou em mais cidades, numa ou em mais regiões. Os meios e as vias da mobilidade se encontram sempre presentes, os automóveis e as estradas fotografados de forma particular.

Ideologicamente, numa atitude pós-moderna, o cineasta aprofunda a questão do trato formal como a essência da linguagem artística. Caberá ao espectador, através do que lhe é mostrado, reconhecer, ora uma forte crítica social, ora a exaltação de alguns 'valores americanos'

Veludo Azul (1986) começa com um carro de bombeiros desfilando lentamente pela rua de uma pequena cidade. A imagem do movimento lento dos bombeiros sorridentes transmite a sensação da paz e tranqüilidade que se supõe reinar nas comunidades de cidades pequenas. Logo em seguida, o jovem 'herói' do filme se depara com uma orelha cortada, jogada no chão, o que sugere, de imediato, a violência sob uma superfície supostamente pacata. As curvaturas da orelha, colocada em *close*, sugerem a figura do um ponto de interrogação, como que indicando questionamentos a serem tratados pelo filme. A câmara se aproxima do orifício auricular, apontando para uma via, uma passagem. O elemento via figurará em todos os filmes de Lynch.

A passagem será vivida principalmente pelo jovem 'herói', representado na aproximação da câmara acima descrita. Questionar, procurar entender e agir significa olhar de dentro e olhar de fora. Assim, este jovem tornou-se um forasteiro, já mora numa cidade maior e se encontra de passagem para visitar o pai que se encontra doente. A curiosidade pelo conhecimento cresce com o crescimento urbano.

A classe média habita casas individuais, com jardins, que formam a paisagem dominante. Um setor pobre da população habita em prédios de pequenos apartamentos. O utilizado pelo filme tem o elevador quebrado. Neste setor está localizada a cantora de boate representada por Isabela Rosselini. Automóvel é um símbolo que

se tornou acessível também aos pobres, e o veículo se torna, no filme, um pedestal, ou um palco, sobre cujo teto uma mulher dança ao som de Elvis Presley.

Um ícone é constante nos filmes de Lynch: a placa no poste, com um nome de rua, de um rio, um sinal gráfico no filme. Como são sinais gráficos uma coordenada no mapa, a toponímia. Cinema é uma arte gráfica e Geografia é uma ciência gráfica.

Coração Selvagem (1990) trata da fuga de um casal de jovens, da classe popular, na direção do Oeste. A saída para o Oeste representa a busca de uma solução para uma situação que vinha sendo vivida, através da inserção em novos ambientes geográficos. Sem ser um *road movie*, automóvel e estrada ocupam longas seqüências. A sensação que vai sendo passada ao longo desta estória em que o casal se movimenta, é como se este deslocamento espacial não influísse em nada, nem nas condições de conforto do casal, nem no seu modo de ser. No final, porém, se descobre que a aventura, a mobilidade vivida pelos protagonistas, atinge seu modo de comportamento. Como se protegidos por uma fada boa, que aparece na cena 'surrealista' final, como figura imaginária, o percurso fizesse as pessoas começarem a mudar. Remete ao Mágico de Oz. Lá também há uma estrada, é cantada a mesma *follow the yellow brick road!*, e figura uma fada protetora de aparência semelhante.

A Estrada Perdida (1996), se inicia por minutos desfilando o chão de uma estrada, numa corrida que faz lembrar a corrida do próprio celulóide do filme. Para tornar este elemento gráfico mais dramático, a filmagem é à noite. Mais uma vez a mobilidade dos personagens é alta e o automóvel exerce várias funções. Uma situação de tráfego é motivo para um ato de violência por parte do chefe mafioso. Sua amante também é tida como uma propriedade, sempre associada ao automóvel. Neste filme, o tema da identidade plural é tratado, um personagem da estória se transformando em outro. Mais uma vez o surrealismo é associado à mobilidade geográfica.

Na **História Real** (1999), Lynch se volta para o Meio Oeste, rural, conservador, que vota

Republicano. Aqui, a retidão linear dos valores tradicionais se superpõe à trajetória linear do filme que acompanha a viagem do personagem, Mr. Straight, ao longo de uma estrada.

O sobrenome, em inglês, do personagem principal (e do título do filme, *Straight Story*), um homem idoso, evoca esta linearidade e retidão. Encarna valores americanos tradicionais, e herdados da Inglaterra. Entre estes valores, o relacionamento estreito entre homem e máquina, herança da revolução industrial inglesa, no caso, um cortador de grama. Viajar sobre um cortador de grama, ao longo de uma rodovia, expressa a herança da aventura, do pioneirismo, dos colonizadores sobre o imenso espaço americano. Tomadas da paisagem de imensas searas figuram no filme, e o tempo da duração da viagem, praticamente, dentro de uma mesma região geográfica, sugerem o tamanho do espaço geográfico. Em *close*, a tabuleta Mississipi, quando a ponte é atravessada; uma imagem que assume carga histórica. Ao longo da estória, enquanto a estrada é percorrida, ocorrem situações que evocam, seja o fluxo da diversidade cultural que cobre os espaços geográficos, seja a permanência de aspectos dos tradicionais costumes comunitários.

E tudo desemboca em Hollywood. No filme **A Cidade dos Sonhos, Mulholland Drive** (2001), o cineasta, finalmente, penetra na grande metrópole americana. O filme se inicia com um acidente de carro, à noite, numa estrada na periferia elevada de Los Angeles. Diante da mulher que sai do carro, a tela, por muitos segundos, apresenta o imenso mar de luzes da gigantesca cidade. Em seguida, personagem e espectador iniciam a descida em direção à cidade de Los Angeles, e de Hollywood, como ambiente constringente para o que será narrado.

Esta gigantesca metrópole, muito fragmentada, social e funcionalmente, já foi apresentada pelo geógrafo Edward Soja, como um modelo de metrópole pós-moderna. Fragmentação e divisão compõem, também, a narrativa do filme. Personagens que não têm a ver diretamente com a trilha central do filme entram no mesmo, por alguns instantes, e saem.

Um casal de velhos acompanha, conversando, alegremente, uma jovem, saindo do aeroporto. Parece que são parentes, ou antigos amigos. Não, não são. Trata-se de mais um encontro de estranhos, no 'não-lugar' Logo após as despedidas, com os 'mais sinceros votos de felicidades', a moça procura a bagagem, que não vê, e se assusta. Não há razão. Trata-se de mais um gesto da intimidade fortuita, contemporânea, que ocorre na grande cidade; um taxista já está colocando a bagagem no porta-malas do carro. Noutra seqüência, um *homeless* das grandes metrópoles é uma aparição aterradora que se fixa na mente delicada de um personagem.

Os diversos problemas apresentados no filme são associados a diferenciados ambientes visitados na cidade e que vão sendo filmados. Deslocar-se de madrugada, de táxi, pela imensa Los Angeles já traz uma sensação de aventura assustadora. Palmeiras ladeiam ruas de Los Angeles. A câmera filma as copas, em seqüência, o que acentua a altura. Elas são muito altas, mas bem distantes uma das outras, não se juntam, mais uma vez transmitindo a sensação de setores sociais distantes entre si e elevados em relação a outros.

Estes e outros aspectos filmados associam a permanência da antiga atmosfera do *Far West*, ainda atraindo forasteiros, e simbolizada pela aparição de um *cowboy*. Lynch não deixa de mostrar a imagem clássica - cartão postal do letreiro de Hollywood sobre o morro. E por tudo isso, Los Angeles é, também, o centro da cultura cinematográfica americana; a fábrica dos sonhos.

É de um sonho que trata o filme? Dividido em duas partes, cada uma contém quase todos os mesmos atores e nomes de personagens, estes, porém, trocados. Não importa. Cada um fará a sua interpretação do significado. Pode ser uma chamada da atenção para a questão da uma identidade plural, mais difundida no mundo contemporâneo. Um pluralismo cujo desenvolvimento teve que passar pelos grandes movimentos das populações pelo espaço geográfico, pelos encontros das diversas culturas no seio das metrópoles. A repetição de personagens, de seus nomes, como que indica, também, as sucessivas repetições de situações, mas em formas variadas, uma sensação sentida nas grandes cidades.

Nota

1 I Xavier et alii, Cinema: revelação e engano, O Olhar, 1988, citado em Barbosa, 2000)

Bibliografia

BARBOSA, Jorge Luiz. "A Arte de Representar como o Reconhecimento do Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social" *Revista Geografia*, Niterói: UFF, II (3), 2000, p. 69-88.

CONNOR, Steven. *Cultura Postmoderna, Introducción A Las Teorías de La Contemporaneidad*. Madrid: Akal SA, 1996. Traduzido do inglês.

COSGROVE, Denis. "Em Direção a Uma Geografia Cultural Radical". *Problemas da Teoria, Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro: NEPEC/UERJ, Ano III, nº 5, 1998

DELEUZE, Gilles & GUATTARI. *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1992. Traduzido do francês.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. Tradução do alemão.

JAMESON, Frédéric. *Pós Modernismo, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1996.

LYOTARD, Jean François. *La Condición Post Moderna*.
Madri: Cátedra, 1987

MOREIRA, Ruy. "Grande Sertão, Veredas, na trilha
de uma geografia roseana" *Geografia Arte, Revista
Fluminense de Geografia I*. Niterói: UFF, 1996, p. 41-
48.

PAZ, Katia & RICOCA, Renata. "Apresentação"
*Geografia e Arte, Revista Fluminense de Geografia
I*, Niterói: UFF, 1996.

VAZ DE CASTRO, Maria Helena Braga. "Inédito",
apresentação no 3º Simpósio Nacional sobre Espaço
e Cultura, Rio de Janeiro: UERJ, em outubro 2003.

Trabalho enviado em novembro de 2003.

Trabalho aceito em março de 2004.

