

Gisele Girardi
Wenceslao Machado de Oliveira Junior
Flaviana Gasparotti Nunes
(Orgs.)

PEGADAS DAS IMAGENS NA IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA

PESQUISAS,
EXPERIMENTAÇÕES E
PRÁTICAS EDUCATIVAS

PEGADAS DAS IMAGENS NA IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA

pesquisas, experimentações e práticas educativas



Pedro & João
editores

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001



**Gisele Girardi
Wenceslao Machado de Oliveira Junior
Flaviana Gasparotti Nunes
(Organizadores)**

**PEGADAS DAS IMAGENS NA
IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA**

pesquisas, experimentações e práticas educativas



Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

GIRARDI, Gisele; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de; NUNES, Flaviana Gasparotti [Orgs.]

Pegadas das imagens na imaginação geográfica pesquisas, experimentações e práticas educativas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 296p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-5869-832-6 [Impresso]

978-65-5869-833-3 [Digital]

1. Pegadas das imagens. 2. Imaginação geográfica. 3. Pesquisas e experimentações. 4. Práticas educativas. I. Título.

CDD – 370/900

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

SUMÁRIO

**Pegadas das imagens na imaginação geográfica:
marcas da/na Rede** 9

**Huellas de las imágenes en la imaginación
geográfica: marcas de/en la Red** 23

Gisele Girardi

Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Flaviana Gasparotti Nunes

I - Pesquisando (as) imagens (e pensando através delas)

**¿Qué hacen las imágenes entre ellas? Itinerarios
iniciales de un proyecto de investigación** 39

Verónica Hollman

**Pesquisar entre fronteiras: imagens, geografias e
educação** 59

Valéria Cazetta

**Geografias negras e brancas de bebês e imagens de
seus deslocamentos em casa, na creche e nos terreiros
de Candomblé** 87

Gabriela Tebet

Ellen de Souza

Natália Santos

Bruna Santos

Paulo Fabrício Gomes

Disposiciones corporales y territorios de vida. Un estudio de los indígenas Emberá Katío del alto Sinú – Colombia desde la fotografía 107
Yamith Cuello Vergara
María Alejandra Taborda Caro

II - Educando (pelas) imagens (e ensinando através delas)

O cinema no livro didático de geografia: possibilidades para além da “ilustração” do conteúdo 127
Luís Henrique Dias Rocha
Flaviana Gasparotti Nunes

A fotografia como linguagem, fonte de investigação e ensino de Geografia 145
Sandra E. Gomez
Pablo Sebastian M. Fernandez
Sabina Prado

Pandemia, telas e janelas: a produção de imagens como estratégia pedagógica de interação 163
Sílvia de Amorim
Ana Paula Nunes Chaves

“Na Amazônia não tem cidade”: imaginações geográficas na produção de imagens de (um) mundo 181
Raphaella de Toledo Desiderio

Oficina, tentativa e cartografia intensiva: sobre um modo de fazer em educação 199
Luiz Guilherme Augsburg
Ana Maria Hoepers Preve
Danilo Stank Ribeiro

III - Falando (com) imagens (e vendo através delas)

- Comunidade de cinema com professores: uma experiência de encontro entre universidade e escolas públicas** 217
Carlos Eduardo Albuquerque Miranda
Wenceslao Machado de Oliveira Junior
- Os espaços, suas escutas e escritas em *Homem-peixe*** 241
Clarisse Maria Castro de Alvarenga
- Materia vibrante. Recorridos sensoriales y producción de lugar en el documental *Homem-Peixe* (2017) de Clarisse Alvarenga** 261
Irene Depetris Chauvin
- Sobre as autoras e os autores** 287

Materia vibrante. Recorridos sensoriales y producción de lugar en el documental *Homem-Peixe* (2017) de Clarisse Alvarenga

Irene Depetris Chauvin

El cine puede funcionar como crítica espacial cuando se aventura a retratar geografías preexistentes, reinventarlas, construir otras hechas de texto, texturas, sonidos e imágenes en movimiento o cuando crea dispositivos y propone reglas que desafían a personajes y espectadores a explorar espacios otros. Como dispositivo que examina y a la vez conforma nuestro presente, el cine es una práctica y una forma de pensamiento que tiene una dimensión espacial, sensorial, afectiva, política. Así, desde sus particularidades materiales y discursivas, las geografías cinemáticas participan de la producción y el consumo social y político del espacio y el lugar (Depetris Chauvin, 2019, p. 218).

En la actualidad se puede hablar de un “retorno material” en las geografías culturales que ciertamente alcanza a las exploraciones espaciales en el cine. Se percibe un nuevo énfasis en la agencia de las prácticas y *performances* del espacio; una atención hacia los afectos que producen las cosas — y no sólo la interpretación de significados— y una revalorización de enfoques “más-que-humanos” que reconocen la capacidad y agencia de lo no humano para comprender la co-fabricación del mundo socio-material (Whatmore 2006, p. 604). Este giro material permite volver a considerar las películas, las imágenes en movimiento, en relación con el espacio, el lugar, el paisaje y la vida restituyendo el valor a las imágenes como herramientas para el pensamiento y como fenómenos materiales con capacidad de afectar y modificar situaciones del mundo. Se trata de nuevas configuraciones geográfico fílmicas que sitúan su agencia, su implicancia, no solamente en los significados que — socialmente — se les adjudican a los universos representados, sino también en tanto afectan la

configuración de los espacios y de nuestros cuerpos y crean nuevos horizontes sensoriales y de sentido.

Si el cine no es sólo aquello que captura lo real y habla sobre el mismo, sino algo que lo configura en su práctica, componiendo y descomponiendo, se puede intentar discutir la relación entre esta fuerza performativa del cine y otras problemáticas vinculada a la agencia. ¿Qué rol tienen las imágenes en movimiento en la producción social y política del espacio y del lugar? ¿De qué modos el documental puede imaginar o desafiarnos a practicar nuevos “modos de estar juntos”? ¿qué modos sensoriales y afectivos crean sentidos de lugar? ¿Cómo conocer o imaginar un territorio otro? En *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y modos de estar juntos en el cine* estudio un conjunto de películas contemporáneas de Argentina, Chile y Brasil detectando “prácticas” del espacio, cuyas performances espaciales –paisajes, mapas e itinerarios– permiten pensar nuestra relación con el espacio fuera de pantalla e imaginar nuevos modos de “estar en juntos” por medio de una exploración de la dimensión sensorial y afectiva. En el cine ciertas imágenes en movimiento atraen una “visualidad táctil” que informa al sensorium, la organización corporal de la experiencia, pero también la dimensión “háptica” creada por algunas películas invita al espectador a responder a la imagen de una manera íntima y encarnada¹. Estas imágenes hápticas

¹ En *The Skin of the Film* Laura Marks moviliza el término “visualidad háptica” a partir de la idea de que los ojos pueden funcionar como órganos del tacto (162). Las imágenes sensoriales, los planos porosos e imprecisos característicos de la “visualidad háptica” invitan a la imaginación de los sentidos y la memoria. La autora se refiere a Deleuze como una fuente clave para comprender el afecto cinematográfico, basándose en su categoría de “imagen afección” para definir “imágenes que despiertan una respuesta emocional o visceral” (28). Para Marks el modo táctil de mirar supone una forma de cercanía y reciprocidad. Un énfasis más directo en los vínculos entre espacio y hapticidad se encuentra en *Atlas of Emotion* de Giuliana Bruno: “Como nos dice la etimología griega, háptico significa ‘capaz de entrar en contacto’. Como función de la piel, entonces, lo háptico —el sentido del tacto— constituye el contacto recíproco entre nosotros y el medio ambiente [...] Pero lo háptico también está relacionado con la kinestesia, la capacidad de

facilitan la experiencia de otras impresiones que se combinan para formar "geografías sensoriales" definidas culturalmente pero potencialmente divergentes de los modos espaciales y visuales hegemónicos (Depetris Chauvin, 2019, p. 13-18).

Considerando estas propuestas cinematográficas contemporáneas, que apuntan a pensar la relación entre cine y espacialidad desde una perspectiva que activa, pero también va más allá de su dimensión representacional o mimética, en este ensayo voy a detenerme en los modos en que *Homem-Peixe*, documental de la brasileña Clarisse Alvarenga estrenado en 2017, despliega la capacidad de pensamiento del cine a partir de las dimensiones materiales y sensoriales. Por otro lado, me interesa rescatar cómo esta película, al igual que otros documentales que se definen como "lecturas de un espacio", propone un dispositivo –en este caso el del viaje– para tensionar territorios, explorar y construir otras espacialidades y sentidos de lugar. Para esto, primero, voy a recuperar algunas nociones sobre espacio, lugar y movilidad que, desde la geografía y la antropología cultural, pueden iluminar las propuestas de *Homem-Peixe*.

Geografías sensoriales

Doreen Massey ofrece un paradigma para comprender el lugar y el espacio desde sus dimensiones relacionales y políticas. Lejos de considerar el espacio como una "superficie", limitada a la dimensión de la representación, esta geógrafa aborda los vínculos entre espacialidad y nuestro ser/estar en el mundo. Según Massey,

nuestros cuerpos para sentir su propio movimiento en el espacio" (2002, p. 6). Bruno argumenta que el cine, como la arquitectura, es un espacio en el que habitamos y vincula su modo de comprensión con un cambio de la visión y la conciencia de una sensibilidad kinestésica. Al dejar atrás la mirada óptica, se mueve hacia una comprensión de "una forma espacial de cognición sensual [...] el cine y la arquitectura son asuntos hápticos [...] unidos por] un vínculo espacial [...] que es táctil" (6). Incluso el mismo acto de ver películas es entendido como "una práctica del espacio en la que se habita, como en un entorno construido" (62).

el espacio es una imbricación de trayectorias abierta al azar, un espacio marcado por multiplicidades, por el encuentro con “el otro”. Inherentemente dinámico, inestable y en permanente transformación, el espacio modula nuestro entendimiento, nuestra política (2005, p. 5-9). Si el *espacio* resulta de interacciones sociales, y supone una simultaneidad de historias, los *lugares* serían colecciones de esas historias. Así Massey se refiere a los lugares como “abiertos y entretejidos a partir de historias en curso, como un momento de las geometrías de poder, una constelación particular dentro de las topografías más amplias del espacio” (2005, p. 130-31). Como colecciones de recorridos que atraviesan el espacio, los lugares son “eventos espacio-temporales” específicos (2005, p. 130). Este carácter de acontecimiento implica la unión de lo que antes no estaba relacionado, un conjunto de procesos que puede entenderse en términos de un *throwntogetherness*: el emplazamiento de trayectorias que involucran elementos humanos, no humanos y materiales (2005, p. 140).

En la disciplina de la antropología la práctica etnográfica también ofrece rutas para analizar los modos en que las personas co-crean los lugares. Para Tim Ingold los lugares se producen a partir del movimiento: “no habría lugares si no fuera por las idas y venidas de los seres humanos y otros organismos” (Ingold, 2008, p. 1808). Precisamente, este antropólogo propone “caminar con otros” como una técnica de investigación que enreda o entrelaza (*entanglement*) a los etnógrafos con los sujetos de su investigación y con los lugares que estos generan al desplazarse por los ambientes. El caminar y conversar con otros abre la percepción a la *multisensorialidad* del lugar, generando conexiones a través del ritmo de los cuerpos, el paisaje, los sonidos, olores, entre otros sentidos (Lee & Ingold, 2006).² El lugar, que resulta de esta práctica,

² Varias décadas antes, al abordar las dinámicas de la vida cotidiana, Michel de Certeau (1999) discutió la importancia de la dimensión de la movilidad de los cuerpos a través del territorio. Aunque no esté desarrollado explícitamente en su planteo si el caminar produce lugar es porque éste tiene el fundamento sensorial de un “estar en el mundo”.

es un suceso abierto y cambiante que deviene del movimiento e interacción de humanos, no humanos, cosas, historias, sensaciones, pensamientos y discursos en el que la o el etnógrafo está ubicado.

En “Walking with video”, la antropóloga Sarah Pink (2007) propone incluir en este proceso el registro visual, el video tour como forma de generar sintonía reflexiva entre el ambiente y los participantes. El “caminar con video” sería un modo de investigación fenomenológica que atiende a los elementos sensoriales de la experiencia humana y a la creación de lugares (*place-making*). Como método, esto significa caminar con los participantes de la investigación y grabarlos en video a medida que experimentan, cuentan y muestran sus entornos materiales, inmateriales y sociales a nivel personal y cultural³.

Atender al dinamismo de lo sensorial en la conformación de sentidos de lugar supone reconocer el emplazamiento y entrelazamiento del cuerpo, o de los cuerpos y materialidades, en el entorno y confiar en la capacidad de la imagen para evocar algo de esa experiencia multisensorial. El trabajo de *Homem-Peixe* en el seguimiento de su personaje encuentra puntos de contacto con esta corriente de la “etnografía sensorial” que desestabiliza el dominio asumido de la palabra y la visión y apuesta al cine como una herramienta de participación sensorial, una forma de exploración y de reflexión (Pink, 2009).

³ Los conceptos de espacio y lugar (junto con las teorías del paisaje) a menudo enmarcan las discusiones sobre lo multisensorialidad de la experiencia humana en la geografía. Por ejemplo, Nigel Thrift ha conceptualizado el espacio a través de un paradigma que reconoce sus dimensiones afectivas. En *Sensuous Geographies* (1994) Paul Rodaway entiende la dimensión sensorial como clave para una relación con el mundo y a los sentidos en la estructuración del espacio y definición del lugar (1994, p. 4). Por otro lado, algunos geógrafos también han adoptado metodologías de la “etnografía sensorial” para analizar prácticas de movilidad específicas, por ejemplo, el trabajo de Divya P. Tolia-Kelly (2004) sobre las percepciones de los migrantes.

El documental como práctica espacial: contemplar, habitar, transitar

En su estudio sobre la materialidad en el documental observacional Kim Muro revisa el uso de las entrevistas y la voz en off características del modo documental y propone “descentrar” al sujeto que habla y que, en base al carácter “indicial” y “auténtico” de su discurso, construiría una realidad. Se trataría de no descansar tan sólo en lo “dicho” sino también en lo “mostrado” y abrir el documental hacia el registro y la escucha del paisaje ambiente como elementos pro-fílmicos, que transmiten experiencias más allá de lo lingüístico (2017, p. 17). Rescatando el concepto de “materia vibrante”, acuñado por Jane Bennett (2010), Munro apuesta a una “redistribución de lo sensible” que al darle agencia a la “materia muda” amplíe las estructuras convencionales del discurso documental.

Esta atención a la materialidad y a lo sensible como modo de conocimiento en el documental ya se encuentra en las propuestas de la poeta chilena Gabriela Mistral quien, en las primeras décadas del siglo XX, apunta al potencial cartográfico del cine para ofrecer “paisajes vivientes y sensibles”⁴. Mistral no atiende a las cualidades representativas del documental, sino a la materialidad misma del cine que permite transmitir sensorial o físicamente los espectros de lo viviente; su capacidad de ofrecer una especie de cartografía encarnada: la proyección espacial mediante un tipo de “luz sensible” extraída de los paisajes y cuerpos que hace visibles, considerada no tanto por lo que refleja o representa, sino en calidad

⁴ En su discurso contrario a la geografía escolar Mistral declara de manera vehemente: “El mapa habla únicamente para el geógrafo [...] No ha podido inventarse cosa más abstracta, más inerte y más lejana, para dar el conocimiento de lo concreto y lo vital. La maravilla de la isla se vuelve una mostacita; el fiordo una rasguñadura en azul; la selva una mancha en verde descolorido [...] Este mapa pedante y paralítico va a ponerse entero a vivir en el cine, ofrecedor de paisajes vivientes” [Mistral en *Revista Atenea*, 1930].

de huella, una forma de darle vida a los paisajes y hacerlos “palpables” para los espectadores⁵.

Algo de esa “reverberación de lo viviente” es lo primero que pone en escena la película de Clarisse Alvarenga. La primera imagen, un gran plano general de algunos segundos, muestra un bosque (Figura 1). Se ve la línea divisoria entre la vegetación alta y la pradera o la siembra en un encuadre que recorta visualmente el entorno natural como paisaje. ¿Es el paisaje el mundo en el que vivimos o una escena que estamos viendo? Según Martin Lefebvre (2011), en su análisis sobre las modalidades “puras” e “impuras” de los paisajes fílmicos, la imagen en movimiento permite el ensamble de ambas dimensiones porque despliega mecanismos para la “contemplación” (el encuadre fijo y el gran plano general) pero también para la “inmersión” que complejiza el plano bidimensional de la representación y crea una realidad con sonidos, texturas, sensaciones y afectos de la que podemos participar; un paisaje que invita a ser habitado y vivido⁶. En la

⁵ Mistral volverá a retomar una concepción de cartografía de la presencia al referirse no sólo a la potencia vivificante del cine para con los paisajes, sino a la necesidad sistemática de ampliar, por zonas geográficas, el espectro sensorial de la experiencia del territorio nacional, continental o mundial. Como si imaginara una cartografía hecha en base a ecos o sombras sonoras, nos dice: “Ya se han hecho los mapas visuales, y también los palpables; faltaría el mapa de las resonancias que volviese una tierra “escuchable”. La cosa vendrá, y no muy tarde; se recogerá el entreveramiento de los estruendos y los ruidos de una región [...] posando angélicamente los palpos de la “radio” sobre la atmósfera brasileña o china, se nos entregará verídico como una máscara, impalpable y efectivo, el doble sonoro, el cuerpo sinfónico de una raza que trabaja, padece y batalla” [Mistral en *El Mercurio*, 1931].

⁶ A diferencia de los recorridos en los que el espacio geográfico se presenta como un espacio que habitamos, los planos generales nos vinculan con el paisaje teniendo en cuenta el encuadre y la distancia, es decir, privilegiando la visión por sobre la *performance*. Tradicionalmente en las artes plásticas el paisaje es una imagen fija, un momento detenido, mientras que la imagen en movimiento que caracteriza al lenguaje del cine de alguna manera traiciona la normativa de la convención del paisaje en la pintura. Pero en el cine hay también usos del paisaje que dialogan con esta tradición pictórica, como lo sugiere Martin Lefebvre (2006) en su conceptualización de los

primera imagen del entorno rural mineiro con la que abre *Homem-peixe* el paisaje se presenta atmosféricamente con capas sonoras densamente texturadas: la vista se mantiene fija en los arboles pero el sonido ambiente amplificado nos permite escuchar pájaros, moscas, chicharras, abejas, el ruido de un hacha golpeando la madera. Luego vemos una serie de planos detalles que recortan un panal, ramas de arboles, el tronco de un árbol (Figura 2). La visión fija se reemplaza por el mapeado de superficies y texturas, planos de recorridos táctiles que convocan la multiplicidad de lo sensorial. La película nos involucra físicamente, como si la imagen fuera una piel porosa que nos convoca a entrar a la pantalla o que sale a nuestro encuentro poniéndonos en relación con el mundo desde colores, sombras, sonidos y ritmos.

El sonido del hacha golpeando la madera que oímos en la secuencia anterior finalmente aparece visualmente cuando el protagonista entra en el plano con un encuadre que solo deja ver un fragmento, una porción del brazo llevando la herramienta de trabajo mientras camina por un sendero de tierra (Figura 3). En los siguientes planos ya lo vemos de cuerpo entero barriendo con una precaria escoba las hojas del piso en el jardín frente a una casa. El personaje, todavía sin nombre, se hace presente en fragmentos (brazos, pies, cabeza) pero siempre en relación a algún elemento sensible del territorio que conoce de manera directa, casi entrelazado con el mismo en el nivel de la imagen. Si este “hombre ordinario” ingresa por primera vez al plano como extensión de sus herramientas, otros planos vacíos de figuras humana muestran los

paisajes “puros o intencionales” y de los paisajes “impuros”. En la base de estos dos modos de presentación del paisaje en el cine se encuentra la sensibilidad del espectador hacia los paisajes como medios visuales y su habilidad de “detener” esa imagen, aunque más no sea en su propia mente. En otras palabras, el “paisaje intencional” descansa en estrategias visuales que nos llevan a experimentar el entorno natural de un film de manera similar a como experimentamos el paisaje en una pintura. En consecuencia, la función narrativa de ese escenario momentáneamente se desvanece y la configuración del paisaje adquiere, en la mirada del espectador, el tipo de autonomía que tradicionalmente este tiene en la pintura.

detalles y texturas del entorno; animales de granja, gallinas, patos conviven con otros domésticos, un gato observa casi en sintonía perceptiva con esa dimensión infraleve de lo real (Figura 4).

Antes de que escuchemos la palabra hablada, sobre la textura y los colores de la tierra aparece el título de la película, *Homem-Peixe*, y el nombre de su protagonista, Juscelino Rocha, quien en siguientes escenas recorre el espacio, charla con familiares y con su madre a quien visita en su casa. Apreciamos que nuestro “héroe” (¿que trasmutará en criatura marítima?) conoce las plantas, animales, las tareas de la siembra, las narraciones tradicionales, los rezos, cantos y fiestas del lugar de origen y que Clarisse lo ha invitado a un viaje a una tierra desconocida. Su madre le comenta imprecisamente qué tan lejos queda ese mar que la directora le ofrece conocer.

Efectivamente, Clarisse Alvarenga le propone a Juscelino Rocha, habitante de una zona rural del norte de Minas Gerais, hacer un viaje a la costa brasileña. Este hombre de mediana edad nunca había salido de la pequeña comunidad de Sítio pero tenía curiosidad por conocer el estado de Bahía, lugar de origen de sus antepasados quienes, como muchos otros migrantes, tuvieron que abandonar su tierra para buscar trabajo en zonas que prometían ser más prósperas. De este modo, la película desencadena y hace posible el periplo, lo acompaña en su desplazamiento y en el descubrimiento de la geografía física y humana de un pequeño pueblo bahiano junto al mar y luego filma su regreso y el reencuentro con sus familiares en Minas.

La experiencia del desplazamiento es breve, muchos planos detalles de partes del cuerpo del protagonista siguen presentando al personaje de manera fragmentada, con excepción de un plano medio que lo muestra de espaldas mirando el horizonte, al frente del barco, como señalando la expectativa de un capitán respecto de su propia aventura (Figura 5). En una crítica de la película Filippo Pitanga (2017) sugiere que *Homem-Peixe* trata de un “super-herói do cotidiano”. El hombre ordinario de campo es un héroe cotidiano de la vida real cuyo sacrificio originario es, al igual que el de muchas familias pobres nordestinas, el haber sido despojado de sus

raíces geográficas. Así, según Pitanga, la narrativa del documental parece tener la intención de fabular los recuerdos de una tierra onírica, perteneciente al sueño lejano de donde partió y, por eso, a diferencia de las escenas en Minas, la entrada a Bahía tiene como banda sonora el clásico de los 80 “Glory of Love” de Peter Cetera, que canta “todo lo hicimos por amor” (Figura 6), lo que instala una atmosfera sonora que marca el ingreso del hombre, con la camara pegada a su espalda, a un “nuevo mundo”.

Figura 1 – Plano general fijo o el paisaje como imagen que contemplamos



Figura 2 – Plano detalle de texturas y capas sonoras: el paisaje como mundo que habitamos.



Figura 3 – El hombre ordinario ingresa al plano a través de sus herramientas.



Figura 4 – Lo cotidiano y lo infraleve.



Figura 5 – El capitán de su propia aventura.



Figura 6 – El ingreso a un nuevo mundo.



Materia vibrante y mundos anfibios o de los modos de conocimiento encarnado

Homem-peixe sigue a Juscelino desde una perspectiva activamente subjetiva. Casi siempre la cámara registra al hombre, por encima de su hombro, mirando lo que él insiste en observar y mostrar. Atenta a un registro de sensaciones entrelazadas a las experiencias, la filmación es receptiva a un personaje que señala lo que se le aparece como novedoso y bello: el descubrimiento de “otro mundo” con mareas, playas, horizontes de cielo y agua y barcas pesqueras. Si Juscelino ya evidenciaba un vínculo cercano a los elementos de la tierra en su lugar de origen, cuando llega al litoral de Bahía busca acercarse a los nuevos elementos naturales con una misma disposición abierta y humilde: observa el mar y percibe sus cambios, las mareas que pueden hacer caer a los hombres, los peces, los caracoles, las aves. También se acerca a los pobladores para preguntarles sobre todo aquello que llama su atención en ese territorio: vemos a Juscelino conversar sobre culebras, árboles de coco o armadillos.

Juscelino, descalzo, siente con las plantas de los pies la densidad de la arena, se agacha para recoger caracoles, se acerca temerosamente a la orilla del mar. Su exploración del entorno es móvil y encarnada (Figura 7). Si tradicionalmente la imagen geográfica se vale de la visión como autoridad y busca constatar un orden para establecer un modelo, la práctica cinematográfica puede apuntar a descentrar la visión como el órgano perceptivo dominante desde el paradigma cartesiano y explorar dimensiones multisensoriales del paisaje. Junto a los planos generales o medios que retratan las acciones de Juscelino en su exploración del nuevo entorno, otros planos más cercanos se detienen en lo no humano. Como si traspasara la perspectiva afectivo-corpórea, que caracteriza el recorrido del personaje y su vínculo con el entorno, a la propia imagen cinematográfica, un plano de la vegetación la deja expresarse como “materia vibrante” cuando el registro privilegia la textura y el sonido como una materialidad física (Figura 8). En estos momentos *Homem-peixe* explora las potencialidades sensoriales y texturales de la imagen, más que su valor referencial, para comunicar las “reverberaciones de lo viviente” que tanto emocionaban a Gabriela Mistral en su percepción de los paisajes móviles del cine, una forma de pensar el cine como “cartografía encarnada”, que registra huellas, ecos y reflejos de luces y da cuenta de la vitalidad de los lugares.

En su encuentro con el mar la cámara de Alvarenga atiende a una materialidad filmada que habla de un ensamblaje entre agencias humanas y no humanas en la producción del espacio, un reconocimiento de la “vitalidad” de la materia (Bennett, 2010) que no debe comprenderse como realidad pasivamente producida y transformada por la agencia humana, sino como flujo expresivo que hace “vibrar” la materia orgánica -humanos incluidos- e inorgánica que le rodea (Bennett, 2010), como se percibe en los planos de las texturas de las rocas erosionadas por las continuas mareas (Figura 9) o en el plano detalle que retrata a un cangrejo (Figura 10). El ecosistema marítimo revaloriza la materialidad multiespecie del territorio, más allá del ser humano como centro de

la producción de conocimiento. Es la dimensión sensorial y afectiva del cine la que produce lazos entre el mundo humano y las comunidades no-humanas de plantas, animales, agua y tierra que redimensionan la perspectiva geográfica acerca de la producción de espacio como práctica compartida con la agencialidad de otros seres con los que cohabitamos el planeta.

Pero estas formas “más que humanas” ocupan un lugar central en la película en las escenas que, como un desvío ficcional o performático, permiten fabular un entrelazamiento y transformación del personaje junto y con los paisajes anfibios. *Homem-Peixe* activa la experiencia sensorial y corpórea del medioambiente para dar lugar a una práctica geográfica “más que humana”, donde el espacio deviene otro asumiendo poéticamente las mismas características que definen al concepto de espacio: su multiplicidad, heterogeneidad, plasticidad. Un hombre (¿Juscelino?) se zambulle a bucear en el mar, el plano detalle de sus pies moviéndose por debajo del agua se asemejan a aletas de los animales marinos (Figura 11).

Antes en este ensayo decía que la imagen cinematográfica traza recorridos de experiencias somáticas, sensibles, afectivas y que algunas imágenes nos permite tocar con los ojos y mirar con el cuerpo. La idea de “visualidad háptica” apunta a funciones multisensoriales de la visión como la de tocar, oír y degustar, que descentran la visión como única fuente del registro de la experiencia sensible. Si hay en la película de Alvarenga algo de ese realismo sensorial éste es más patente en las secuencias “anfibia”, la entrada en el mar como momento ya no solo de descubrimiento sino de transfiguración. Al plano detalle de los pies-aletas se suceden otros en donde sólo la cabeza del hombre asoma por sobre la superficie, el registro es borroso. Se trata de una imagen imprecisa, inestable (¿destinada a desaparecer?), precaria que se desprenden de la claridad y de la distancia, demandando un nuevo tipo de mirada más atenta a los detalles, a los pequeños eventos que emergen en la imagen. Una imagen precaria que, como las imágenes hápticas, al esbozar antes que representar sus objetos, no

convocan una mirada que disecciona, que mira con atención, sino una que vislumbra, que mira como de costado y que funde percepción y sensación. En otro plano general vemos al hombre en la orilla junto a una roca. Todavía dentro del agua, el contraste lumínico y su posición de perfil no deja ver las piernas y nos permite imaginar una versión masculina de una sirena: un homem-peixe (Figura 13). En el último plano de la secuencia una imagen de paisaje; vemos el mar y arboles creciendo desde el agua: una verdadera ecología anfibia (Figura 14).

Figura 7 – Exploración del entorno.



Figura 8 – Vegetación como materia vibrante.



Figura 9 – Lo inorgánico.



Figura 10 – Lo viviente no humano.



Figura 11 – Los pies como aletas.



Figura 12 – Imágenes hápticas y precarias en el momento de transformación.

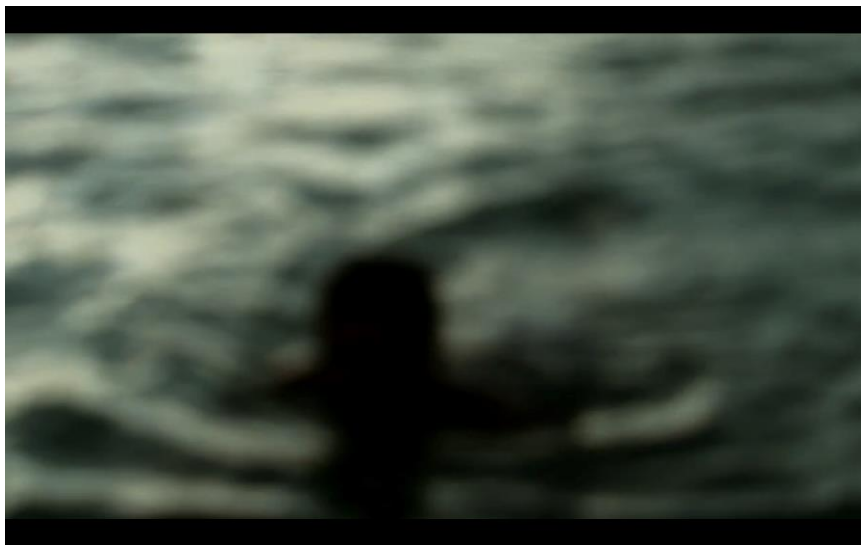


Figura 13 – El hombre pez.



Figura 14 – Ecologías anfibias.



Geografías fílmicas: desafíos y encuentros

En un artículo sobre las formas críticas del documental brasileño contemporáneo Consuelo Lins (2007) caracteriza *Acidente* (2006) y *Rua de mão dupla* (2002) de Cao Guimarães como documentales de “dispositivo” que producen obra cuando proponen reglas que movilizan el mundo a ser filmado. Un uso del cine para experimentar trayectorias, formas de pasajes en el espacio, aberturas, vínculos con el otro que también se perciben en otros documentales recientes como *El otro día* (Chile, 2012) de Ignacio Agüero⁷.

⁷ En *Rua de mão dupla* Cao Guimarães convoca a personas que no se conocen y les pide que intercambien casas por un período de veinticuatro horas. Cada uno lleva una cámara de video y tiene total libertad para filmar lo que quiera en la casa de este extraño. Luego los participantes intentan elaborar una imagen mental del otro a través de la convivencia con sus objetos personales y su universo doméstico. El director chileno Ignacio Agüero entiende todo documental como un ejercicio de “lectura de un espacio” (en tanto exploración, desmontamiento y reescritura) e inventa “dispositivos” para movilizar el mundo. En *El otro día* Agüero recibe a los

Homem-peixe (2017) es una película que abiertamente interviene en el espacio, crea una situación que moviliza el mundo a ser filmado. En un artículo sobre la realización de sus películas, Clarisse Alvarenga confiesa que el interés en seguir a Juscelino tenía que ver con pensar los modos de acercamiento al territorio del otro y la apertura de una experiencia sensible de desterritorialización y re territorialización: “Si desde el punto de vista de la escena, buscamos mostrar la percepción de Juscelino de las diferencias y sus intentos de traducirla, desde el punto de vista del montaje, lo que está en juego es este tránsito de un territorio a otro. Este movimiento que parte del territorio, pasa por la desterritorialización y posterior reterritorialización, identifica la propia narrativa en el montaje” (2017, p. 4).

En un momento Juscelino dibuja en la playa el contorno de una casa, con su techo, puertas y ventanas, y termina el diseño con una enorme palmera en el jardín que despliega sus ramas sobre el tejado. Esta acción inscribe sobre la arena, la superficie del nuevo territorio, el contorno de su hogar, el lugar de origen, al mismo tiempo que proyecta imaginariamente en el jardín de su casa un elemento central de la geografía del litoral. Luego, hacia el final de la película cuando Juscelino regresa a Minas vemos que éste lleva una botella de plástico con agua de mar para mostrarle a su familia y un coco para que haya frutos y agua para saciar la sed. Con cariño planta y bautiza el futuro árbol con agua de mar, la misma agua que minutos antes había bebido la madre sorprendida por el sabor (Figura 15).

Los procesos de desterritorialización y reterritorialización que le interesan a la directora tienen que ver también con el fenómeno de producción dinámica de los sentidos de lugar. En su libro Massey describe lo que podría significar el desplazamiento, el ir de

traseúntes que tocan el timbre de su casa para pedir limosna, vender cosas, o buscar trabajo, les cuenta que están siendo filmados, les pregunta sobre cuestiones personales y les comunica su deseo de visitarlos *otro día* en sus casas. Así, a partir de un acontecimiento tan cotidiano y azaroso, como es tocar el timbre de una casa, el director activa trayectorias en el espacio y articula un relato sobre la ciudad y las personas que la habitan.

un lugar a otro: “viajar entre lugares es moverse entre colecciones de trayectorias y reinsertarse en aquellas con las que uno se relaciona” (2005, p. 130). Cuando se encuentra con ese territorio otro Juscelino nos ofrece su propia percepción (el sabor del agua, la apariencia de los peces, el sonido de los pájaros, el peso de la arena) pero reorienta esos sentidos en un proceso de traducción que la directora, con clara influencia de la disciplina de la antropología, denomina “pensamiento salvaje”: una disposición y reordenación de los objetos que se quieren aprehender a partir de una mirada que se renueva; un saber basado en una relación con aquello que se quiere comprender que es del orden de la experiencia sensible, los afectos, la relación táctil con los objetos y no sólo un conocimiento disciplinado para ser sistematizado.

Pero este conocimiento que se produce en el contacto directo de los sentidos con el mundo, que opta por traducir los elementos a partir de la experiencia sensible con centro en el cuerpo no es sólo una característica de un estar en el mundo propio del personaje. Es, en realidad, uno de los modos en que se propicia el encuentro entre el cine y el mundo, un “hacer lugar” que privilegia las cualidades sensibles de la experiencia no sólo como una capa de registro de lo real, sino también como uno de sus modos de fabulación.

Para Fabrício Cordeiro (2017) en la película de Alvarenga la imagen del documental parece transitar entre la mirada “pura” del personaje que descubre las bellezas naturales y cierta precariedad del registro cercana al vídeo que, por este motivo visual, señala la existencia de la filmación en cada escena. La reflexividad de la práctica cinematográfica nunca es más evidente cuando la directora pone en escena la construcción de una experiencia compartida entre quienes filman y quienes son filmados. Hacia el final *Homem-Peixe* coloca a la familia en la sala, sentada frente al televisor, en una organización espacial creada para la cámara. Después de recibirlo de su viaje de descubrimiento del mar, y de escuchar sus anécdotas sobre las experiencias que acaba de vivir, los familiares de Juscelino miran atentos la televisión que muestra el periplo filmado, la película documental, lo que afirma que es también el cine el que trae de la

travesía marítima el recuerdo (Figura 16). La cámara está colocada en la misma posición que el objeto y, mientras los vemos de frente en un plano general, una foto-pintura familiar permanece al fondo de la habitación, en un estante. Un plano detalle que se acerca al encuadre de esa foto-pintura, antigua tecnología de la memoria, deja ver el reflejo lumínico de lo proyectado en el televisor.

Como sostiene David Harvey, la imagen cinematográfica “es quizás la que posee mayor capacidad para manejar los cruces entre el espacio y el tiempo en forma aleccionadora” (Harvey, 1998, p. 340). Como una invitación a otro tiempo, el cine construye ahora una nueva pintura de los hombres, permite que esa familia recree e imagine su propia vida. La imagen en movimiento no como copia fiel de la realidad, ni tan sólo como mediadora de las representaciones sociales acerca del paisaje, sino como tecnología y poética que cuando aprehende lo real en su inmediatez, también fabula sobre él, como la ecología anfibia de la que emerge un homem-peixe.

Figura 15 – El ritual de reterritorialización.



Figura 16 – Las geografías fílmicas como encuentro.



Referencias

Alvarenga, C. (2017). Fazer cinema, pesquisar e conhecer: acerca das experiências de realização de *Ô*, de casa e Homem-peixe. In: *Anais do XVIII Seminário Internacional Fazendo Gênero*, Florianópolis.

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: a Political Ecology of things*. Durham: Duke University Press.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.

Cordeiro, F. (2017, 11 de febrero). Tiro pelas costas. *Revista Janela*. Recuperado de janela.art.br/index.php/criticas/20a-mostra-de-cinema-de-tiradentes-homem-peixe-de-clarisse-alvarenga/ 3/5

De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile*

- y Brasil (2002-2017). Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ingold, T. (2008). Bindings against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World. *Environment and Planning A*, 40 (8), 1796-1810.
- Labanyi, J. (2010). Doing things: Emotion, affect and materiality. *Journal of Spanish Cultural Studies*. 11 (3-4), 223-233.
- Lee, J., & Ingold, T. (2006). Fieldwork on Foot: Perceiving, Routing, Socializing. In S. Coleman & P. Collins. (Eds.), *Locating the field. Space, place and context in Anthropology* (pp. 67-87). Oxford, Reino Unido: Berg.
- Lefebvre, M. (2011). On landscape in narrative cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, 20, 61-78.
- Lins, C. (2007). "O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo". In Varios Autores, *Sobre fazer documentários*, pp. 44-51. São Paulo: Itaú Cultural.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Massey, D. (2005). *For Space*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Mistral, G. (1931, 21 de octubre). Mapa audible de Chile. *El Mercurio*
- Mistral, G. (1930). Cinema documental para América. *Revista Atenea*, 61.
- Munro, K. (2017). Rethinking first-person testimony through a vitalist account of documentary participation. *Frames Cinema Journal*, 12, 1-15.
- Pink, S. (2007). Walking with video. *Visual Studies*, 22 (3), 240-252.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Londres: SAGE Publications.

- Pitanga, F. (2017, 25 de enero). Homem-Peixe Super-herói do cotidiano, *Almanaque Virtual*. Recuperado de <http://almanaquevirtual.com.br/homem-peixe/>
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous geographies: body, sense, and place*. London: Routledge.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational Theory. Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Tolia-Kelly, D. (2004). Locating Processes of Identification: Studying the Precipitates of Re-Memory through Artifacts in the British Asian Home. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 29 (3), 314–329.
- Whatmore, S. (2006). Materialist returns: practicing cultural geography in and for a more than human world. *Cultural Geographies*, 13, 600-609.