

GEOGRAFIA DE VIAGENS NA ERA DO STREAMING

TRAVEL GEOGRAPHY IN THE AGE OF STREAMING

GEOGRAFÍA DE VIAJES EN LA ERA DEL STREAMING

<https://doi.org/10.26895/geosaberes.v15i0.1309>

FRANCYJONISON CUSTODIO DO NASCIMENTO ^{1*}

¹ Professor da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Norte (SEEC/RN). Rua Rio Largo, 107, Emaús, CEP: 59148-683, Parnamirim (RN), Brasil, Tel.: (+55 84 36446416), jonisoncustodio@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0001-9078-8097>

*Autor correspondente

Histórico do Artigo:

Recebido em 10 de Novembro de 2023.

Aceito em 25 de Março de 2024.

Publicado em 27 de Março de 2024.

RESUMO

O conhecimento geográfico foi construído através de viagens de descoberta. Viajar, então, logo se tornou uma preocupação dos geógrafos. Do mesmo modo, os filmes têm ganhado relevo na Geografia, posto que são pensados como formas de se pensar o espaço. Assim, as relações entre filmes, viagens e espaços precisam ser analisadas. Isso ganha mais relevância atualmente, quando os filmes de viagem ganham espaço nas plataformas de streaming, modificando imaginações geográficas sobre o ato de viajar como também sobre o próprio mundo. Com efeito, as mídias imagéticas, incluindo os filmes, são modos modernos de ler o mundo. Assim, este artigo objetiva analisar os discursos geográficos presentes em Toscana (2022), um filme de viagens da plataforma de streaming Netflix. Para tanto, além de uma revisão bibliográfica sobre as viagens, as geografias fílmicas e a Geografia das comunicações, o artigo elabora uma interpretação dos elementos fílmicos. Conclui-se que as imaginações geográficas no filme são articuladas num jogo de alteridade, no qual há um encontro/embate do viajante com o residente local e, consequentemente, de suas visões de mundo, de suas geografias, de seus modos de ser.

Palavras-chave: Geografia. Filme. Viagem. Netflix.

ABSTRACT

Geographical knowledge was built through voyages of discovery. Travel therefore soon became a preoccupation of geographers. In the same way, cinema has gained prominence in Geography, since it is conceived as a way of thinking about space. Therefore, it is necessary to analyze the relationships between films, travel and spaces. This becomes more relevant today, when travel films gain space on streaming platforms, changing the geographical imaginary about the act of traveling, as well as about the world itself. In fact, image media, including movies, are modern ways of reading the world. Thus, this article aims to analyze the geographical discourses present in Toscana (2022), a travel film from the streaming platform Netflix. To do this, in addition to a bibliographic review on travel, film geographies and the Geography of communications, the article elaborates an interpretation of the film elements. It is concluded that the geographical imaginaries in the film are articulated in a game of otherness, in which there is an encounter / disagreement of the traveler with the local resident and, consequently, of their worldviews, their geographies, their ways of being.

Keywords: Geography. Film. Travel. Netflix.

RESUMEN

El conocimiento geográfico se construyó a través de los viajes de descubrimiento. Los viajes, por tanto, pronto se convirtieron en una preocupación de los geógrafos. Del mismo modo, el cine ha ganado protagonismo en la Geografía, ya que se concibe como una forma de pensar el espacio. Por lo tanto, es necesario analizar las relaciones entre las películas, los viajes y los espacios. Esto adquiere mayor relevancia hoy en día, cuando las películas de viajes ganan espacio en las plataformas de streaming, cambiando el imaginario geográfico sobre el acto de viajar, así como sobre el propio mundo. De hecho, los medios de comunicación de la imagen, incluidas las películas, son formas modernas de leer el mundo. Así, este artículo pretende analizar los discursos geográficos presentes en Toscana (2022), una película de viajes de la plataforma de streaming Netflix. Para ello, además de una revisión bibliográfica sobre los viajes, las geografías fílmicas y la Geografía de las comunicaciones, el artículo elabora una interpretación de los elementos fílmicos. Se concluye que los imaginarios geográficos en la película se articulan en un juego de alteridad, en el que hay un encuentro/desencuentro del viajero con el residente local y, en consecuencia, de sus cosmovisiones, sus geografías, sus formas de ser.

Palabras clave: Geografía. Película. Viaje. Netflix.

INTRODUÇÃO

A convergência de mídias tem propiciado, nos últimos anos, o surgimento e a proliferação de plataformas de *streaming*. Tais plataformas não só transmitem conteúdo midiático em qualquer lugar, desde que se disponha de um *smartphone* ou equipamento com internet, como também passaram a produzir os próprios conteúdos. Estes últimos possuem uma variedade de temas, estéticas e orçamentos. Contudo, atualmente, é comum a produção de filmes. Não se pode esquecer que, como grande *player* da economia digital, a Netflix produz um conteúdo personalizado e as opções para o consumidor pode variar conforme o consumo, mas é inegável a presença de filmes de viagens, tais como *Toscana*, *Amor & Gelato*, *Até a próxima vez* e *Uma combinação perfeita* – só para citar os filmes lançados no ano de 2022. Nessas obras, o espaço fílmico é composto por mais de um país (no mínimo dois, o de origem e o de destino) e, por tabela, os atores e produtores são dos países da locação. Esse movimento faz parte de uma estratégia de internacionalização da Netflix, que, diante da pungente globalização, visa distribuir, de forma acelerada, seus produtos digitais internacionalmente.

Para além dessa estratégia de economia digital – e justamente por causa dela, os filmes de viagem estão enviesados de discursos sobre os lugares de locação (lugares onde os filmes são gravados). De fato, para além dos embates mercadológicos que os filmes e suas relações com lugares turísticos proporcionam, é preciso recordar que as obras cinematográficas também são produtoras e comunicadores de imaginações geográficas e discursos espaciais dos mais variados tipos (NAME, 2013; OLIVEIRA JUNIOR, 2014). Investigar tais discursos é tarefa do geógrafo, que intenta compreender as relações com o espaço e os diversos modos de falar com/sobre ele, incluindo as obras cinematográficas (COSTA, 2005; CLAVAL, 2014). Há muito tempo, aliás, se pesquisa a relação turismo, viagem e cinema, investigando como os diversos tipos de turismo – turismo de cultura, turismo de saúde, turismo de sol e praia, etc – estão presentes nas obras cinematográficas. Entre as várias maneiras de promover este diálogo estão aquelas que tentam analisar a imagem que o filme transmite sobre os lugares de destino (ASTORINO, 2019). Desse modo, os discursos sobre um determinado lugar turístico podem ser estudados e isso promove uma associação com as geografias fílmicas.

Se debruçar sobre essas obras contemplam a necessidade de compreender, por meio dos filmes, o movimento criativo na composição e na interpretação do espaço geográfico (FERRAZ, 2012; HAWKINS, 2014). Com efeito, há tempos existe o clamor de uma geografia criativa que rompa barreiras interdisciplinares e supere sua insegurança crônica de perder o *status* científico devido a um diálogo profundo com as artes e com as mídias imagéticas (MEINIG, 1983). Como parte da resposta a esse clamor, estão as geografias das comunicações e a geografia fílmica (FALKHEIMER; JANSSON, 2006; OLIVEIRA JUNIOR, 2014). Estas áreas do conhecimento, retratos de diálogos interdisciplinares, se entrelaçam por pensarem, entre outras coisas, a dinâmica do espaço e do filme num mesmo movimento epistêmico.

Este artigo se coloca nesse movimento e objetiva investigar os discursos geográficos presentes no filme *Toscana* (2022), da Netflix. Para tanto, o artigo se vale da proposta teórico-metodológica de Costa (2005) para interpretar geograficamente os elementos fílmicos. Assim, dentre todos os elementos citados pela autora, opta-se por utilizar a locação, a estrutura narrativa, as paisagens fílmicas e, em menor escala, a intertextualidade na interpretação, a fim de encontrar os discursos espaciais e as imaginações geográficas presentes no filme. Essa interpretação é acompanhada e sustentada por uma revisão bibliográfica sobre as intersecções entre Geografia, filme e os estudos de mídia, focalizando as geografias fílmicas e as geografias da comunicação. A revisão bibliográfica conta, ainda, com uma discussão sobre como as viagens se inter cruzam com o cinema e com a Geografia, desvelando como há uma natureza propriamente geográfica no ato de viajar e como a ciência geográfica, a exemplo do cinema, nasceu com as viagens.

GEOGRAFIA DE VIAGENS

A Geografia, pontua Silva (2020), teve ao longo do tempo seu conhecimento construído através de viagens de descoberta. Já Silva (2021) pensa a Geografia, principalmente depois de seu processo moderno de sistematização, como uma ciência viajante e busca, em Humboldt e Brunhes como também em outros geógrafos, argumentos para sustentar seu pensamento de que explorar, deambular e descobrir eram e ainda podem ser o âmago do fazer geográfico. Besse (2014) também relata a importância dos relatos de viagem na construção do conhecimento geográfico, sobretudo no que diz respeito ao conceito de paisagem. Com efeito, é comum apontar que

[...] os relatos de viagens – em todos os seus formatos: narrações orais, relatórios escritos, diários, croquis e outros desenhos, fotografias, etc – tenham sido, desde os tempos mais remotos da história humana, uma das principais fontes da geografia. (AMORIM FILHO, 2010, p. 81).

Não são poucos aqueles que, de fato, ajudaram a construir esta visão. De Ptolomeu e Estrabão na Antiguidade, passando por Humboldt na Modernidade até geógrafos culturais – humanistas ou radicais – no tempo contemporâneo, a concepção de que os conhecimentos de ordem geográfica nascem do ato de percorrer o mundo e refletir sobre este mesmo ato sempre foi presente (RELPH, 1985; COSGROVE, 2008). Justamente por isso é interessante pensar em como as viagens interferem na Geografia e, mais do que isso, como elas são importantes, enquanto experiência geográfica, no processo do conhecimento geográfico. Afinal, parte dos saberes geográficos residem nas experiências espaciais (BESSE, 2014).

Partimos da compreensão de que há uma natureza poética e geográfica da/na viagem. Elas se entrelaçam vividamente (SILVA, 2020). Ademais, segundo Sauer (2000), o geógrafo e/ou aquele que se prepara para este ofício (*geographer-to-be*, conforme o original em inglês) são sempre viajantes. Quer estejam lendo ficção, imersos no mundo da imaginação ou viajando efetivamente, são sempre seres a deambular (SAUER, 2000). Até mesmo o trabalho de campo, antes de ser atividade de agrimensura ou de recolhimento de dados, é uma exploração, uma viagem de descoberta, pontua Sauer (2000). Existe, então, não só uma natureza geográfica da viagem, mas uma dimensão viajante da Geografia. Paul Vidal de La Blache, considerado um dos responsáveis pela sistematização da ciência geográfica, inclusive, tratou da natureza geográfica da viagem através do tema da Odisseia, discorrendo sobre as viagens de Ulisses e, mais precisamente, acerca das enseadas dos recantos do Mediterrâneo visitadas por Victor Bérard, autor do livro que comenta em “A Geografia da Odisseia” (LA BLACHE, 1904). O fato é que ambas estão interligadas. Geografia e viagem podem, assim, mobilizar o pensamento do geógrafo.

Com efeito, nessa relação, não se trata de uma Geografia qualquer. Longe da concepção de uma ciência que pense o espaço como mero depósito de ações e localizações, pode-se pensar numa Geografia a partir das experiências de quem vive e experiencia o mundo. Efetivamente, ao pensar nesta perspectiva de ciência geográfica, são valorizados os sentimentos e os símbolos humanos bem como as memórias coletivas que estão presentes nos relatos acerca da experiência humana sobre a Terra (CLAVAL, 2014). Trata-se, verdadeiramente, de uma Geografia que se traduz num conhecimento holístico, vivido e empático do espaço geográfico.

Assim, trata-se de uma Geografia que pense o viajar em toda a sua inteireza, uma Geografia que una a qualidade do deslocamento às sensibilidades do perambular, aos olhares capazes de registrar e narrar, aos diários de bordo, às impressões e às manifestações topofílicas (TUAN, 2012).

Desse modo, a Geografia é inter cruzada pela viagem e pelas narrativas. As três se interpenetram na medida que a viagem e a narrativa têm também em si relacionadas a dimensão perceptiva dos lugares. Com efeito, por meio das viagens, são geradas narrativas a partir de

uma dimensão geográfica. Os sentidos desses deslocamentos e dessas narrativas podem munir o geógrafo no seu fazer, possibilitando a construção da perspectiva geográfica supracitada – aquela que valoriza os sentidos que os seres humanos dão ao espaço e investigam as relações que eles têm com o próprio espaço. É justamente por isso que a viagem “[...] é sempre a (re)descoberta de um espaço-tempo que gera a invenção de um mundo vivido que nos faz ser.” (SILVA, 2020, p. 160). A viagem, portanto, é a oportunidade do deambular por novos espaços e tempos, de engendrar novas relações com o espaço, de ter novas experiências espaciais.

Viajar, assim, é sempre a experiência do desconhecido, das terras incógnitas de Wright (2014). A viagem contempla o conhecido e o desconhecido, a partida e o retorno e está fortemente presente na ciência geográfica. O viajante, com efeito, carrega consigo uma amálgama da lembrança do visto e do desejo pela novidade (SILVA, 2020; SILVA, 2021). Assim, a atitude de experimentar o desbravar do mundo desconhecido, o ato viandante é a razão de ser dos estudos sobre o espaço geográfico, seja de forma empírica ou teórica (WRIGHT, 2014). Em todo caso, é sempre uma experiência com/ no espaço. Trata-se, pois, de uma prática espacial; afinal, no turismo, sempre existe uma relação entre o sujeito social – aquele que viaja – e o deslocamento espacial, em um tempo específico (BASTOS; CHEIBUB, 2020). Numa palavra, uma experiência espacial.

Por ser uma experiência, a viagem, ainda, tem um duplo aspecto sempre presente: memória e imaginação. É aquilo que Silva (2020) chama de repertório mnemônico-imaginário. Na viagem, de fato, ambos estão presentes. O ato de viajar promove, reafirma e/ou desmorona imaginários sobre um determinado lugar. Do mesmo modo, ele pode invocar lembranças de um passado distante ou não tão distante assim. O fato é que viajar não é um mero deslocamento de lugares. É, verdadeiramente, um evento prismático, essencialmente multifacetado que proporciona experiências diversas, de acordo com a sensibilidade do viajante e a fisiografia do lugar – que quase sempre estão em simbiose.

Assim, a relação entre espaço, viagem e narrativa, inclusive a imagética, é longa. Trata-se de relação que esteve presente antes mesmo do *boom* imagético hodierno, como, por exemplo, nas viagens realizadas no século XVII. Nesta época, os filhos das grandes famílias aristocráticas da Europa, com objetivos pedagógicos, realizavam viagens conhecidas como *Grand Tour*, a fim de possibilitar uma visão de mundo mais ampla. Os relatos vivenciados nessas viagens já despertavam em outros membros da elite europeia a busca do querer viajar. Mais do que isso: como relatos do mundo, também produziam geografias, posto que todo aquele que inspecione o mundo em torno de si é, em alguma medida, um geógrafo, isto é, faz geografias, narrativas das experiências no mundo (RELPH, 1979). De igual modo, as imagens vistas, as paisagens pintadas e narradas de um indivíduo para o outro já traçavam a relação entre imagem, viagem e espaço (GASTAL, 2005).

O cinema, a exemplo da Geografia, nasceu dos anseios viajantes, dos impulsos andantes. Não é à toa que o *travelogue*, centrado na figura do viajante-explorador, foi um dos primeiros gêneros cinematográficos. O movimento, então, não está somente na tela, mas também nas viagens que filmam o mundo e seus povos (SILVA, 2021). Essa relação não se esgota por aí. Os filmes ainda registram e narram trajetos e viagens – físicas e do olhar (MARANDOLA JR, 2013). Desde o início da linguagem cinematográfica, pontuam Bastos e Cheibub (2020), os lugares turísticos, sobretudo as cidades, são retratadas em obras de audiovisual, produzidas e distribuídas em todas as partes do mundo. É por isso que, assim como a viagem, o cinema também é evado de registros anteriores, de memória. É, no dizer de Almeida (1999), arte da memória.

Atualmente, os filmes têm ido além e são responsáveis também por promover viagens (ASTORINO, 2019; BASTOS; CHEIBUB, 2020). Para compreender mais sobre essa relação entre Geografia, viagem e filme, vamos debruçar mais um pouquinho sobre ela, com a ajuda da

Geografia das comunicações e das geografias filmicas (FALKHEIMER; JANSSON, 2006; OLIVEIRA JUNIOR, 2014).

GEOGRAFIA DAS COMUNICAÇÕES: ESPAÇO E FILMES DE STREAMING

A Geografia das comunicações é uma área do conhecimento que procura estabelecer possíveis articulações entre teorias espaciais e estudos da mídia em geral – incluindo, portanto, os filmes, nosso fenômeno a ser compreendido. Desse modo, ela busca novos modos, sejam teóricos e/ou metodológicos, que proporcionem “borrar” as fronteiras entre ambientes distintos do saber (FALKHEIMER; JANSSON, 2006). Tal busca está firmada no entendimento de mais uma virada espacial (*spatial turn*) no campo das ciências humanas nas últimas décadas (AZEVEDO, 2007). Dessa vez, a virada se dá no contexto dos estudos da Comunicação, denominada de “Virada Espacial nos Estudos da Comunicação” (SOUZA, 2017). Assim, há um esforço epistemológico de articulação entre Estudos da Mídia e Geografia, que fazem parte da própria condição fronteiriça. Realmente, esse esforço de trabalhar com os campos interdisciplinares e que acessam múltiplas ideias vão ganhando cada vez mais fôlego e potência, auxiliando a olhar para as questões contemporâneas de maneira mais complexa (HAWKINS, 2014).

Assim, os estudos da comunicação e a Geografia se inter cruzam vividamente desde o século XIX e, no caso brasileiro, desde o século XX (MARQUES DE MELO, 2014). Aliás, a Geografia foi precoce nestas articulações e os estudos de mídias abraçaram esta abordagem no fim da década de 1970, ao incorporar conceitos geográficos, tais como espaço, região e paisagem, na explicação comunicacional do mundo (NOGUÉ; SAN EUGENIO, 2009; MARQUES DE MELO, 2014). O fato é que a análise dos mais variados sistemas de mídia e suas implicações espaciais na sociedade hodierna bem como a dimensão espacial na lógica desses mesmos sistemas de mídia são objetos de interesse de investigadores das Geografias das comunicações. Dentre os objetos de mídia que estão nesse contato estão as obras cinematográficas, sobretudo aquelas que estão em plataformas de *streaming* (SOUZA, 2017). Na maioria dos trabalhos que tratam desse contato, não obstante a miríade de conceitos e noções, a paisagem ganha primazia, posto que ela, apontam Nogué e San Eugenio (2009) bem como Duncan (2004), tem o poder de comunicar, de emitir discursos. Não à toa, Lefebvre (2006) e Lukinbeal (2005) trabalham com o conceito de paisagem filmica.

A Geografia, inclusive, há tempos já discute este e outros conceitos na intersecção entre Geografia e cinema (LUKINBEAL, 2005; NAME, 2013; OLIVEIRA JUNIOR, 2014; AZEVEDO, 2015; SILVA, 2021). Aliás, a Geografia possui um interesse nas narrativas e nos modos de “contar histórias” nas mais diversas linguagens artísticas, sobretudo, no filme (AZEVEDO, 2007). Este último, na intersecção citada, é compreendido como um objeto trespassado de saberes geográficos, o que propicia o entendimento das relações com e no espaço (COSTA, 2005; NAME, 2013). Para uma interpretação desses saberes geográficos presentes nos filmes, metodologias diversas foram construídas e readaptadas da teoria do cinema e/ou dos estudos da comunicação. Aqui, faremos uso da metodologia proposta por Costa (2005), que propõe uma análise dos elementos filmicos. Tais elementos são fulcrais no entendimento dos discursos geográficos presentes na obra cinematográfica. Por opção metodológica, os elementos da paisagem filmica, da estrutura narrativa, da locação e da intertextualidade serão utilizados neste artigo. Enquanto a primeira está vinculada ao que está presente nos fotogramas que o filme emite, com todas os seus detalhes, incluindo o som; a segunda diz respeito ao que acontece no filme e sobre o que ele aborda. A terceira, por sua vez, é um elemento de vital importância, principalmente para os geógrafos; a locação, de fato, é o “onde” dos filmes, são os locais em que os filmes são filmados. Ela é importante na construção da interpretação filmica, pois os lugares não são neutros. Estes últimos significam, emitem significados e

compreender este movimento é vital para questionar o “como” e o “porquê” tais lugares são (re)apresentados nos filmes. A última, a intertextualidade, trata como outras obras podem dialogar com o filme, sendo este um texto sobre outros textos também (COSTA, 2005).

Outra questão pertinente, relacionada à locação, é a ideia de trajeto presente nas obras cinematográficas. Ela se torna mais pertinente ainda quando optamos por investigar filmes de viagens. Com efeito, a ideia de trajeto, de mobilidade é vital nos filmes. De fato, tanto os trajetos percorridos como aqueles rememorados pelos personagens apresentam significados nos filmes (MARANDOLA JR, 2013). Num fluxo viandante, os espaços ganham significações diversas e as mobilidades vão transformando estas significações (MARANDOLA JR, 2013). O espaço diegético – aquele do filme – potencializa e estrutura geograficamente o filme e a experiência de percurso nele. Mais do que isso: a ideia de percurso, ou melhor, a imagem de percurso, como sugere Oliveira Junior (2010), guia a narrativa dentro do mundo imaginal do filme. Dessa maneira, as falas e as imagens a respeito do percurso podem ser o centro das interpretações geográficas de filmes, posto que elas pronunciam uma versão do mundo (OLIVEIRA JUNIOR, 2010).

No que diz respeito a filmes de viagens, Bastos e Cheibub (2020) já comentaram como eles são capazes de serem objetos do estudo de geógrafos ao proporcionarem uma imagem de lugares específicos, seja devido a mera visualização de certos locais ou no experimentar o intangível (fascínio, sensações, emoções, etc.). Efetivamente, a Geografia pode e deve se enveredar pelos estudos dos significados espaciais que os filmes de viagem podem proporcionar. Vamos ao nosso caso.

VIAGENS FÍLMICAS DA NETFLIX: ANALISANDO TOSCANA (2022)

A Netflix, plataforma de *streaming*, tem produzido nos últimos anos filmes com temáticas de viagens. Isso faz parte da estratégia de internacionalização da plataforma. As produções são feitas em parceria entre autores, atores e produtores de países diferentes que, de alguma maneira, estão relacionados com os trajetos das viagens retratados nos filmes, seja como o lugar de origem ou como o de destino.

Dentro desse modelo de produção, estão vários filmes lançados em 2022 pela Netflix. Entre eles está *Toscana*, dirigido por Mehdi Avaz. Em sua narrativa, um chefe de cozinha dinamarquês, Theo Dahl (Anders Mathessen), viaja para a Itália para vender o negócio de seu pai, um restaurante num castelo cravado na região da Toscana, a fim de utilizar o dinheiro para investir no seu próprio negócio gastronômico na Dinamarca. Quando chega à Toscana, porém, ele acaba se envolvendo com os moradores locais, incluindo Sophia (Cristiana Dell’Anna), por quem se apaixona, e também com a própria Toscana, onde ele faz experiências gastronômicas e paisagísticas que irão modificar seu modo de ver a própria vida e toda a existência.

Neste ponto, já se vislumbra um dos efeitos das viagens. Ainda que vividas individualmente, as viagens nunca são totalmente solitárias. A amizade bem como o amor romântico com/por pessoas – e lugares! – do outro país sempre surgem. É como se a narrativa imputasse a possibilidade de se relacionar com tudo no outro país. O país de destino é um mar de possibilidades para o viajante, também do ponto de vista emocional. No caso de *Toscana* (2022), o mesmo acontece. Theo é convidado, mesmo que a contragosto no início, a se relacionar com o castelo e sua circunvizinhança na região da Toscana.

Com efeito, viajar solicita uma abertura passiva e generosa a emoções que advém do lugar (ONFRAY, 2009). O amor está sempre à espreita para tornar a paisagem ainda mais bela. Assim, a viagem é sempre uma experiência geográfica-emocional, seja de modo positivo ou negativo. De certo modo, a viagem é sempre topofílica (TUAN, 2013). No caso de *Toscana* (2022), o personagem principal, Theo, é tomado por memórias do passado na região italiana que surgiram durante a viagem. Elas variam entre a lembrança negativa da memória do pai e as

experiências positivas da infância idílica nas paisagens bucólicas da Toscana. O gatilho para essas últimas é o encontro com Sophia, a quem Theo descobre ser um amor de infância. O repertório mnemônico, então, é evocado; o passado interfere no presente e, portanto, nas experiências espaciais do personagem.

Na montagem do filme, cenas de tomadas aéreas são comuns (Figura 1). A ideia do voo de pássaro é utilizada para evidenciar imagens plásticas, de apelo estético. O viajante, geralmente, dirige-se a lugares-comuns. Dos corpos alegres na praia de Copacabana para resumir o Brasil até a sangrenta tourada ibérica para aludir a Espanha, os estereótipos são vários (ONFRAY, 2009). No filme aqui interpretado, o mesmo acontece. As tomadas em voo de pássaro, além de localizar a narrativa, servem como agenciadores de propaganda. De fato, nas paisagens fílmicas, o viajante se encontra com os geossímbolos do lugar, geralmente lugares valorizados turisticamente, ou com áreas que reforçam o estereótipo do local de locação. No caso da Toscana, conhecida como um lugar de produção de bons vinhos, as vinícolas e as áreas bucólicas são sempre remetidas.

Figura 1: Tomada aérea do castelo de Theo na Toscana



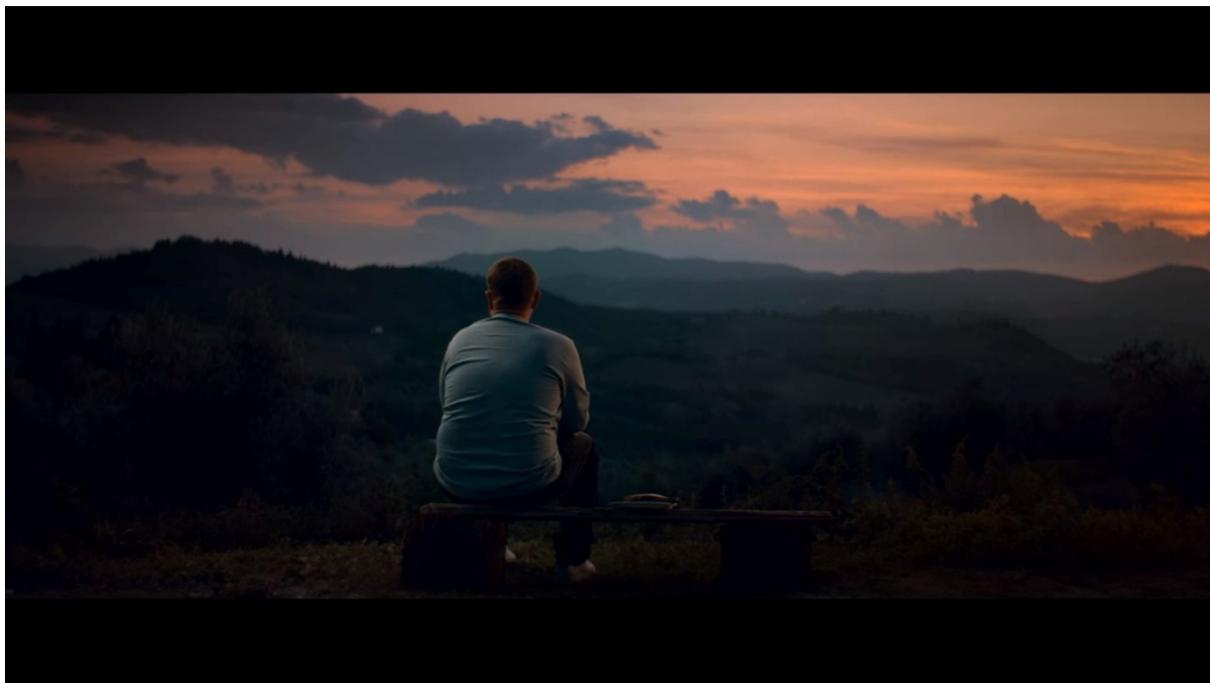
Fonte: Avaz (2022)

Este movimento não é inédito. Sob o Sol da Toscana (2004), filme de Audrey Wells, também utilizou de inúmeras tomadas em campos, chalés e vinícolas. O próprio título, aliás, reforça a questão do apelo ao natural, ao bucólico. Com Toscana (2022), não é diferente. A todo momento, são colocadas em oposição a vida no campo que a região italiana proporciona e a antiga vida agitada de Theo como chef renomado na Dinamarca. Da cozinha supermoderna à simples cozinha no subsolo do castelo da Toscana, passando pelos pratos elaborados em balcões sofisticados às mesas de madeira ao ar livre, o discurso geográfico é claro: a vida no campo é simplória, sem dificuldades e, portanto, mais feliz. Não são raras, aliás, representações que emitem tais discursos. Como explica Tuan (2012), é muito comum o entendimento de que o jardim e/ou a fazenda representam uma vida idílica, um refúgio, uma terra sem males.

O campo, não raras vezes, é apresentado como um espaço de bem-estar. Aliás, explica o próprio Tuan (2005), ele está associado a noção de lar e sempre projeta imagens positivas, de paz, de pertencimento e de lugaridade (Figura 2). De fato, aos poucos, essa vai se tornando a experiência de Theo no lugar de destino de sua viagem. O personagem, inclusive, opta, no fim

da trama, a morar definitivamente na Toscana, tocando o restaurante herdado do pai. Aos poucos, a experiência bucólica, que um dia cativou seu pai, ganha o seu coração também.

Figura 2: Theo e o crepúsculo



Fonte: Avaz (2022)

Outro ponto já tocado superficialmente que precisa de aprofundamento é o encontro daquele que viaja com os moradores locais. É muito comum, aliás, a existência de material filmico que frisa o encontro do viajante com o residente (ASTORINO, 2019). Tal encontro, de fato, evidencia o embate ou a convergência entre mundos diferentes, entre distintas maneiras de olhar e compreender o mundo. O filme não é o registro de um único olhar, mas é construído sempre na multiplicidade, nas variedades de discursos e imaginações (OLIVEIRA JUNIOR, 2014)

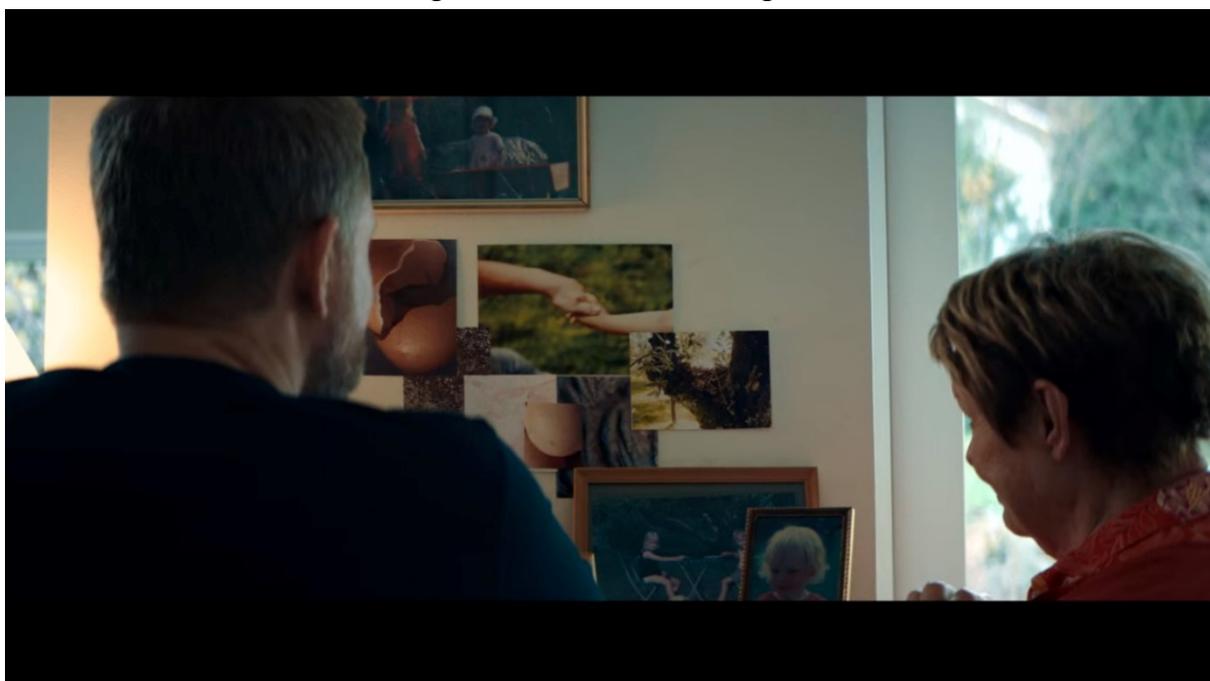
No filme aqui interpretado, essa dimensão de encontro de cosmovisões fica patente nos encontros entre Theo e Sophia. O homem ranzinza e intelectualmente sofisticado e uma mulher, a princípio, má educada e apaixonada; o homem de negócio e a mulher apaixonada pelo trabalho; o homem que mira o futuro e a mulher ligada ao passado, preocupada com o legado cultural. Para além da discussão sobre gênero, a narrativa trata de acentuar as diferenças entre os personagens. Elas são visíveis e os lugares de origem são marcadores dessas diferenças. Com efeito, os personagens carregam discursos geográficos: o “frio” dinamarquês e a italiana que se deixa levar pela emoção. Os estereótipos são utilizados no filme sem moderação. O fato dos atores representarem personagens de suas respectivas nacionalidades só reforça o discurso. As nacionalidades também são um recurso para mobilizar o discurso do filme e, muitas vezes, justificar as posturas dos personagens. Os espaços e os países, de fato, não são neutros e implicam em escolhas, em ações que conduzem a narrativa.

Diante disso, não raras vezes, Sophia indaga a Theo sobre a sua indiferença a respeito do castelo, do restaurante, das pessoas que trabalham e moram na propriedade. A noção de que o castelo não é só o ganha-pão de muitos, mas, literalmente, a casa das pessoas é sempre colocada em discussão por Sophia. O apelo emotivo – ou melhor, topofílico – ganha força em suas falas. Do mesmo modo indagativo e sob outra perspectiva da realidade, Theo questiona o porquê de ficar preso a um estabelecimento que dá prejuízo, cravado no mundo rural e desprovido de tudo o que é moderno. O confronto de cosmovisões é o mote para o contato dos personagens, que, durante a narrativa, será estreitado e se transformará mais uma vez, como na

infância de ambos, em amor. No fim da narrativa, saberemos que Theo se rende ao amor pelo lugar que mobiliza Sophia a confrontá-lo. As experiências paisagísticas, gastronômicas e amorosas converterão o frio dinamarquês num morador da Toscana, que cozinha a céu aberto e acolhe todos de maneira amistosa. E isso só foi possível devido a essa dinâmica de encontro entre viajante e morador local.

Essa discussão sobre o encontro de Theo com Sophia se desdobra num outro ponto digno de reflexão. Antes de morar definitivamente na Toscana, Theo volta para casa, pois o relacionamento na idade adulta com Sophia não deu certo a princípio. Na Dinamarca, descobre na sala da casa da mãe, onde passou a infância, uma foto. Nela, duas mãos dadas. Trata-se das suas e das mãos de Sophia. É uma foto de sua infância registrada por seu pai, quando Theo passou uma temporada na Toscana e descobriu o poder do primeiro amor ao se envolver com Sophia pela primeira vez (Figura 3).

Figura 3: Fotos, atlas de viagens



Fonte: Avaz (2022)

A foto, então, é um registro da viagem de anos atrás e motiva uma nova viagem de retorno para a Toscana. Ela é como que um atlas emotivo. Mostra não um lugar, mas uma relação topofílica, o amor ao lugar. Esses registros são vitais na motivação do personagem. Servem como pontapé inicial. Com efeito, a viagem não se inicia com o movimento de deslocamento, no ato de pegar a mala e partir para o destino. Se inicia no desejo, na ânsia de encontrar algo ou alguém. Se inicia também nas lembranças que acalentam esses desejos e ânsias (ONFRAY, 2009). O desejo de viajar, rever Sophia e a foto que registra as mãos de Theo e de sua amada, quando ambos eram ainda jovens, estão umbilicalmente ligados. É o registro fotográfico que serve como motivação para o deslocamento de Theo. De fato,

No começo do nomadismo, encontramos assim o sedentarismo [...] do domicílio onde se acumulam os livros, os atlas, os romances, os poemas, todas aquelas obras que, de perto ou de longe, contribuem para a formulação, a realização, a concretização de uma escolha de destino. (ONFRAY, 2009, p. 25).

A fotografia é essa obra que contribui para a decisão de viajar e para opção de retornar a Toscana. Interessante notar que não é uma imagem de estradas tortuosas, próprias da região

italiana, ou do castelo que herdou do pai que justificam o *start* para o deslocamento de Theo. Trata-se, aliás, de uma imagem que poderia, em tese, se localizar em qualquer lugar: duas mãos dadas e árvores num segundo plano. A inexatidão de foto, aliás, virou assunto entre Theo e sua mãe. O fato dela ser “subjetiva”, isto é, não indicar um lugar específico ou rostos conhecidos fez com que ela permanecesse sempre ocultada da atenção de Theo. Nunca antes um olhar sobre aquela foto causara algum tipo de reflexão ou de movimento no personagem. Agora, que Theo sabe que a foto é um registro com o amor da infância reencontrado, a imagem lhe causa o desejo inquietante de regressar a Toscana. O amor pelo movimento de viajar, de fato, precede o movimento físico. São nas obras, como as fotografias, que se iniciam as viagens.

Antes deste *start*, contudo, vemos como a vida de Theo se tornou cinza por meio de um animismo. A tristeza reina não só no rosto de Theo, mas é plasmada na paisagem filmica da Dinamarca, contrastando com o caleidoscópio de cores da Toscana (Figura 4).

Figura 4: Theo e o animismo



Fonte: Avaz (2022)

Com efeito, nos filmes, comenta Morin (2014), a paisagem possui um rosto, ou melhor, uma alma. Assim, há um certo animismo no universo cinematográfico. Para sustentar esta posição, Morin (2014) exemplifica como um trigo agitado pelo vento e o oceano em fúria dizem algo, expressam sentimentos, são textos que revelam significados. Em Toscana, o mesmo acontece, como já indicado. Não só o rosto de Theo indica melancolia, mas o horizonte nublado aponta para a tristeza, para o lamúrio de decisões erradas do personagem. O céu cinzento denota o descolorir da vida de Theo naquele ponto da narrativa. Interessante notar que, desde o início da narrativa, nenhuma imagem ao ar livre do país natal de Theo, a Dinamarca, estava presente na montagem; apenas cenas em ambientes fechados. Somente neste ponto, no qual a melancolia do personagem principal seria crucial para a narrativa, é que a paisagem “fria” e cinzenta do país nórdico é colocada em cena. O animismo, neste ponto, revela a tristeza de Theo de encerrar a viagem e estar longe de um amor cálido e de suas paisagens coloridas.

Há, neste ponto da narrativa, uma espécie de “desencantamento” da terra natal, do lar original. Ele não tem o sabor de outrora. Theo se sente instigado a retornar para Toscana. É interessante notar como a viagem proporcionou a sua mudança, alterou sua concepção de mundo. O dinheiro na fria Dinamarca não teria sentido sem a vividez e o amor que a Toscana

o proporcionou. Aqui, percebe-se um discurso claro: a vivência geográfica, a prática espacial da viagem interfere no modo de ver o espaço e, portanto, a vida, a existência.

Neste ponto, percebe-se a relação intrínseca entre existência e espaço, defendida por Eric Dardel (2015). Na sua compreensão, procurar novos horizontes, inclinar-se a seguir direções novas significa buscar uma nova existência, uma vida completamente nova. Mudar de lugar é mudar a si mesmo. O deslocamento é, deveras, não só consequência de um mover de passos ou do intelecto mas também do coração: “[...] o êxodo exteriorizou a emoção interior, o movimento intenso do seu eu para outros lugares” (DARDEL, 2015, p. 13). A saída exprime uma escolha existencial e, de igual modo, emocional.

De fato, no filme, experiências fortes com o espaço marcam profundamente Theo. Anuncia-se, então, o discurso de que a vivência topofílica no mundo pretensamente idílico é mais importante do que a vida monetária no espaço urbano, para usar a expressão de Simmel (1976). Decidir por sair da Dinamarca e voltar para a Toscana, portanto, é essa expressão de uma escolha existencial, essencialmente topofílica.

CONCLUSÃO

Este artigo responde a ânsia do estudo do turismo cinematográfico ser perspectivado de maneira interdisciplinar. De fato, aqui, as interrelações entre disciplinas e entre áreas que já são interdisciplinares, como a Geografia das comunicações, foram realizadas a fim de proporcionar um olhar mais acurado sobre o papel da interdisciplinaridade na compreensão da realidade via filme. Afinal, o filme, antes de qualquer fuga da realidade ou de uma forma de se alienar, é uma maneira profícua de compreender a própria realidade, como apontam os pressupostos da Geografia fílmica.

Em Toscana (2022) é perceptível que as imagens fílmicas, de forte apelo plástico, são uma tentativa de turismo cinematográfico ou cineturismo, na qual há a estratégia de atrair visitantes, através do cinema. No filme, de fato, o viajante tem experiências em lugares valorizados turisticamente. Com efeito, como vimos, a propagação das imagens de destinos turísticos do mundo todo é um movimento comum. Elas fazem parte do turismo ao intervir na escolha do lugar de destino ao fortificar a relação do indivíduo com o local para o qual se deseja viajar como também no registro da viagem em si. Daí a presença de uma narrativa fílmica que provoque o desejo ao veicular imagens recheadas de experiências topofílicas. Assim, a viagem é sempre uma experiência geográfica-emocional.

Isso revela a natureza geográfica da viagem e, por consequência, dos filmes de viagens. Para além da dimensão viajante da Geografia, comentada no artigo, a dimensão geográfica da viagem é perceptível nos vários discursos geográficos encontrados no filme. Como vimos, a área do campo é idealizada como pura, afetiva, idílica. Do mesmo modo, o clima frio é postulado como negativo, como uma realidade que promove a tristeza, a ausência de amores e vida. Outros discursos espaciais são gestados no encontro do viajante com o residente, algo muito comum no material fílmico. As distinções entre Theo e Sophia evidenciam isso. Aliás, devido a essa constância nos filmes de viagem, investigar esses encontros e propor metodologias para isso é um movimento pertinente nas geografias fílmicas e na geografia das comunicações.

Nas últimas décadas, na busca de uma ciência geográfica cada vez mais interdisciplinar, inclui-se entre os deveres do geógrafo o papel de analisar objetos da cultura audiovisual, que estão eivados de saberes e discursos geográficos. Diante da profusão de imagens fílmicas relacionadas a viagem em *streamings* diversos, esse dever se impõe. Buscar sempre investigar geograficamente os discursos presente nas obras, que podem ser consumidas em qualquer lugar e em muitos dispositivos eletrônicos, é um imperativo ético. É não permitir que os discursos sejam consumidos inconscientemente. Desvelar os discursos e os jogos de poder enviesados

nele urge. O geógrafo não pode se furtar dessas investigações. Este artigo apenas responde a este dever. A velocidade do *streaming* – que reflete a velocidade da busca de lucros que suas plataformas almejam – nos impede de fazer o mesmo com todos, mas, um filme por vez, os discursos, impulsionadores de práticas espaciais, são desvelados. Este movimento, então, descortina possibilidades de compreensão da realidade. Que este caminho não se encerre por aqui. Muito a interseção entre geografia fílmica e geografia das comunicações pode oferecer.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema**: arte da memória. São Paulo: Autores Associados, 1999. 148p.

ASTORINO, Claudia Maria. Cinema e Turismo: filmes como subsídios para a discussão da atividade turística. **Revista Turismo em Análise**, v. 30, n. 3, p. 539-561, 2019. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/rta/article/view/172149/162364>> Acesso em: 15 ago. 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4867.v30i3p539-561>

AVAZ, Mehdi. **Toscana**, Dinamarca: Netflix, 2022, 90 min.

AZEVEDO, Ana Francisca. Políticas de pós-memória e paisagem cinematográfica como categoria epistémica. Um lugar rugoso da experiência. In: AZEVEDO, Ana Francisca; OLIVEIRA JUNIOR; Wenceslao; RAMÍREZ, Rosa Cerarols. **Intervalo entre Geografias e Cinemas**. Braga: Editora da UMDGEO, 2015. p. 81-96.

BASTOS, D. ; CHEIBUB, B. L. . Investigación sobre la relación entre turismo y cine: temas y metodologías. **Gran Tour**: Revista de investigaciones turísticas, v. 22, p. 97-112, 2020. Disponível em <<https://eutm.es/grantour/index.php/grantour/article/view/176/75>> Acesso em 15 ago. 2022

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a Geografia. São Paulo: Perspectiva, 2014. 120p.

COSTA, M. H. B. V.. Geografia Cultural e Cinema: Práticas, Teorias e Métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). **Geografia**: temas sobre Cultura e Espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 43-78, 2005.

COSGROVE, Denis. **Geography and Vision**: seeing, imagining and representing the world. London: I.B. Tauris, 2008. 256p.

CRESSWELL, Tim. **On the move**: mobility in the modern western world. New York: Routledge, 2006. 368p.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015. 159p.

DUNCAN, James S. A paisagem com sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.) **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 91-132.

ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar con la tierra**: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014. 184p.

FALKHEIMER, J. JANSSON, A. (org.) **Geographies of Communication**: the spatial turn in Media Studies. Göteborg: Nordicom, 2006. 309p.

FERRAZ, Cláudio Benito O. Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. **Espaço & Geografia**, Brasília, vol.15, n. 2, p. 357-384, 2012. Disponível em < <https://periodicos.unb.br/index.php/espacoegeografia/article/view/39946/31048> > Acesso em 15 ago. 2022.

GASTAL, Susana. **Turismo, Imagens e Imaginários**. São Paulo: Aleph, 2005. 96p.

HAWKINS, Harriet. **For Creative Geographies**: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds, New York: Routledge, 2013. 310p.

LA BLACHE, Paul Vidal de. La géographie de l'Odyssee. **Annales de Géographie**, t. 13, n°67, p. 21-28, 1904. Disponível em < https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1904_num_13_67_6638 > Acesso em 15 ago. 2022.
<https://doi.org/10.3406/geo.1904.6638>

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. Nova Iork. Routledge, 2006. 361p.
LUKINBEAL, Chris. Cinematic landscapes. **Journal of Cultural Geography**, v. 23, n.1, Winter, p. 3-22, 2005. Disponível em:
<<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08873630509478229>> Acesso em 15 ago. 2022 <https://doi.org/10.1080/08873630509478229>

MARANDOLA JR, Eduardo. Trilhas de acesso a Lisboa: poesia, música, imagem e som em O céu de Lisboa (Lisbon Story), de Wim Wenders. In: CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao (Org.). **Grafias do espaço**: imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas: Alínea, 2013. p. 143-165.

MARQUES DE MELO, José. Geografia da comunicação: itinerário brasileiro. **Triade**, v. 2, n. 3, p. 8-17, 2014. Disponível em < <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/1929/1721>> Acesso em: 15 ago. 2022.

MEINIG, Donald W. Geography as an art. **Transactions of the Institute of British Geographers**, v. 8, n. 3, p. 314-328, 1983. Disponível em < <https://www.jstor.org/stable/622047>> Acesso em: 22 ago. 2022. <https://doi.org/10.2307/622047>

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014. 288p.

NOGUÉ, Joan; SAN EUGENIO, Jordi. Pensamiento Geográfico versus Teoría de la Comunicación. Hacia um modelo de análisis comunicativo del paisaje. **Documents d'Anàlisi Geogràfica**, n. 55, p. 27-55, 2009. Disponível em < <https://ddd.uab.cat/pub/dag/02121573n55/02121573n55p27.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao. Rumo às entranhas – um percurso pelo rio até o coração da treva. IN: MARANDOLA Jr. Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (Orgs.) **Geografia e Literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. EDUEL, 2010. p. 99-119.

_____. Lugares Geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das Geografias de Cinema. IN: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (Orgs.). **Qual o Espaço do Lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 119-154.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem:** poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009. 112p.

RELPH, Edward. As Bases Fenomenológicas da Geografia. **Geografia**, Rio Claro, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979. Disponível em <
<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/14763/11395>>
Acesso em 15 ago. 2022.

_____. Geographical experiences and being-in-the-world: the phenomenological origins of geography. In: SEAMON, David and MUGERAUER, Robert (eds.). **Dwelling, place & environment:** towards a phenomenology of person and world. New York: Columbia University Press, 1985. Disponível em <
https://www.researchgate.net/publication/238782957_Dwelling_Place_and_Environment_Towards_a_Phenomenology_of_Person_and_World>
[10.2307/214131](https://doi.org/10.2307/214131)

SILVA, Valéria C. P. Geografia serve, antes de tudo o mais, para fazer a viagem: real e imaginária. **Geografia, literatura e arte**, v. 2 n. 2, p. 146-172, 2020. Disponível em <
<https://www.revistas.usp.br/geoliterart/article/view/169348/164413>>. Acesso em: 15 ago.2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2020.169348>

SILVA, Rodrigo E. A Geografia e a imagem: a pintura e o cinema na construção de uma ciência viajante. **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais**, v. 10, n.3, p. 1-12, 2021. Disponível em <
<https://revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/12431>> Acesso em: 15 ago. 2022.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. IN: VELHO, Otávio G. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. 143p.

SOUZA, A. C. A.. Um olhar da Geografia da Comunicação sobre a Transmídia. In: **40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Curitiba. Comemorar e refletir: agir e transformar, 2017. p. 1-16

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 2012. 298p.

VOLVEY, Anne. Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique. **Belgeo**, v. 3, n.p., 2014. Disponível em < <https://journals.openedition.org/belgeo/13258>> Acesso em: 15 ago. 2022. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13258>

WRIGHT, Jonh K.. Terrae Incognitae: o lugar da imaginação na Geografia. **Geograficidade**, v.4, n.2, Inverno, p. 4-18, 2014. Disponível em <
<https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12896/pdf>> Acesso em 15 ago. 2022
<https://doi.org/10.22409/geograficidade2014.42.a12896>.