

## A conceituação de Deslocografia para o cinema de migrações

Vicente Gosciola

Universidade do Algarve, Portugal - Universidade Anhembi Morumbi,  
Brasil

[vicente.gosciola@gmail.com](mailto:vicente.gosciola@gmail.com)

**Resumo:** Quando pensamos estudar filmes com deslocografia é porque entendemos que o procedimento de registrar indivíduo ou grupo social em movimento implica em um tipo de produção e “narrativização” (ou construção narrativa) diferente do que se faz com a câmera em um único ambiente (esteja ela em movimento ou não). Este texto apresenta o conceito Deslocografia, um termo criado para denominar uma inquietante característica particular nos filmes de migrações que estudávamos: longos trechos em que a narrativa audiovisual apresenta o próprio deslocamento das personagens, não só o ponto de partida e o de chegada, mas, principalmente, o seu percurso.

**Palavras chave:** deslocografia, cinema de migrações, narrativa cinematográfica

---

**Abstract:** When we think about studying films with dislocography is because we understand that the procedure for registering individual or group social movement implies a kind of production and "narrativization" (or narrative construction) other than what is done with the camera in a single environment (be it in movement or not). This paper presents the concept Dislocography, a term coined to describe a particularly disturbing feature of migration in the films we studied: long stretches in which the audiovisual narrative presents itself displacement of the characters, not only the starting and ending points, but mainly , your route.

**Keywords:** dislocography, movie of migrations, filmic storytelling

## 1. Introdução ao universo da deslocografia

Deslocografia é um nome que pensei para chamar uma inquietante característica particular nos filmes de migrações que estudávamos: longos trechos em que a narrativa audiovisual apresentava o próprio deslocamento das personagens, não só o ponto de partida e o de chegada, mas, principalmente, o seu percurso.

Trata-se de um estudo restrito à narrativa audiovisual, que certamente se faz com ambos os "ingredientes" relacionados: com (1) o deslocamento dos recursos técnicos de produção audiovisual (câmera, tripé, dolly, grua, trilho, refletor, rebatedor, carro, caminhão, cavalo, bicicleta, ... e edição) e com (2) o deslocamento dos personagens. É nessa soma que se faz o que pensamos ser o estudo da deslocografia, que em si é o ponto de partida metodológico para se fazer os mais diversos tipos de estudos cinematográficos.

Vemos atualmente a questão "sociológica" das migrações sociais pelo "viés" da deslocografia. Mas já estamos também estudando as condições de trânsito social no urbano, como no caso do "Não por acaso" e do "Jogo subterrâneo". Penso que podemos estudar a construção do imaginário da subjetividade no cinema utilizando a deslocografia em filmes como "O iluminado" ou "Paris, Texas". É certo que o mesmo tema pode ser estudado nos mesmos filmes somente nas cenas de câmera fixa, ou em todas as cenas independentemente da situação da câmera.

Quando pensamos estudar filmes com deslocografia é porque entendemos que o procedimento de registrar indivíduo ou grupo social em movimento implica em outro tipo de produção e "narrativização" (ou construção narrativa) diferente do que se faz com a câmera em um único ambiente (esteja ela em movimento ou não). Acho que aqui me dirijo mais especificamente à sua questão, porque o deslocamento de uma personagem dentro de um cômodo de uma casa, como no caso de *Persona*<sup>55</sup>, ou de um banco de uma praça pública à uma lixeira, como no caso de *The Matrix*<sup>56</sup>, pode não ter a menor relevância para a história contada pelo filme.

Seja qual for o tema, creio que, a deslocografia serve e sempre servirá para estudar as cenas dos deslocamentos das personagens, deslocamentos esses que sejam significativos para a narrativa. Por exemplo, saindo um pouco da discussão de migrações sociais, em *Persona*, no momento central do filme, a câmera acompanha a enfermeira Alma (Bibi Andersson) que vai do quarto à sala e retorna ao quarto; essa sequência de poucos planos não muda a narrativa, não traz nenhuma novidade para a história, apenas deixou o espectador curioso por saber se a paciente Elisabeth (Liv Ullmann) teria alguma alteração em seu estado emocional, o que não ocorre. Em contraponto, o final de *8 1/2*<sup>57</sup> é exatamente no momento em que a câmera acompanha o diretor Guido sendo levado pelos produtores até a mesa onde concederá a entrevista. Nesse percurso de 4 minutos os planos apresentam a abordagem convulsiva dos repórteres levando-o à revelação de sua definitiva paralisia criativa e comunicativa.

---

<sup>55</sup> *Persona*. Ingmar Bergman, Suécia, 1966, 85 min.

<sup>56</sup> *The Matrix*. Andy Wachowski & Lana Wachowski, EUA / Austrália, 1999, 136 min.

<sup>57</sup> *8 1/2*. Federico Fellini, Itália / França, 1963, 138 min.

Ainda que a conceituação de deslocografia esteja em processo, é preciso dizer que a origem dessa metodologia, se assim posso chamar, está nos estudos de Barry Salt<sup>58</sup> e sua metodologia de estilo fílmico, que não lida com interpretação, hermenêutica, semiótica ou fenomenologia, mas com a materialidade dos filmes, o que me lembra também de Hans Ulrich Gumbrecht<sup>59</sup>, que defende a abordagem dos mais diversos conteúdos não pelo que se possa interpretar deles, mas pelo o que se pode compreender de sua materialidade.

## 2. Da origem conceitual de deslocografia

Muitos teóricos tratam do tema “narrativa fílmica em que a personagem se desloca entre territórios” como “filmes de estrada” ou road movies, que são, em geral, iniciados por um conflito que leva o protagonista a se deslocar, seguido de outro conflito com o mesmo efeito sobre o protagonista e assim sucessivamente. Road movies é um autêntico sub-gênero e foi muito desenvolvido nos EUA. Dentre seus filmes, o road movie se faz representar em vários gêneros e períodos da história do cinema mundial. O que ocupa as telas nesses filmes é a história do protagonista que segue seu caminho, entretanto seu percurso é geralmente denotado pelo seu ponto de partida e seu ponto de chegada. Road movie tem um ponto determinante de sua conceituação, especialmente nos filmes dos EUA: a sedução e o envolvimento do público com o cinema e o automóvel (Orgeron, 2008: 2).

Mas, para muito além dessa característica, o road movie não faz distinção sobre como a história é contada, isto é, se o protagonista é registrado no momento de partida e no momento de chegada, ou se é registrado durante o percurso entre a partida e a chegada. E é exatamente aí que vemos a deslocografia: no percurso. As cenas que nos interessam são as que registram a personagem em movimento, em deslocamento, especialmente os filmes que utilizam esse momento da história para fazer com que as personagens se exponham, declarem seus medos, suas frustrações, seus desejos, seus planos. Isso é precisamente o que move as migrações no planeta. Sendo assim, deslocografia não vem requerer um lugar entre gêneros ou sub-gêneros. Tampouco vem definir uma nova metodologia de estudo fílmico. A deslocografia para nós é entendida como um campo muito particular dentro dos estudos de cinema, primeiro porque é uma característica de filmes sobre migrações e segundo porque realizar cenas em que os personagens se deslocam entre territórios e fronteira requer todo um aparato e um procedimento que são mais onerosos do que aqueles necessários para produzir cenas baseadas em campo e contra-campo.

E, em se tratando de procedimento, o cinema é prodigioso no desenvolvimento de técnicas e tecnologias para cada vez mais contar suas histórias da melhor maneira possível. É nesse sentido que vale observar alguns recursos que foram desenvolvidos para e no cinema, especialmente os equipamentos e as técnicas para registrar o percurso de personagens.

---

<sup>58</sup> Especialmente em seu livro *Film Style and Technology: history and analysis* (London: Starword, 1991).

<sup>59</sup> Especialmente em seu livro *Corpo e Forma, ensaios para uma crítica não hermenêutica* (Rio de Janeiro: EDUERJ 1998).

### 3. Tecnologia e Estilo Fílmico a caminho da Deslocografia

Ao buscarmos informações sobre as evoluções de estilo e tecnologia no cinema, é facilmente perceptível o seu progresso. O cinema, de seus primórdios até hoje, é uma entidade cultural, em estilo e tecnologia, e uma indústria, que depende de seus resultados de mercado. Ainda que seja uma forma de expressão universal, o cinema soube equilibrar seus investimentos em inovação de linguagem para manter seu público. Vale atentar para o fato de que componentes como película cinematográfica (especialmente a partir de 1907), laboratório, iluminação (especialmente a partir da década de 1930), câmeras, suportes e movimentos de câmeras e objetivas têm sua transformação contínua a cada período e só serão citados no caso de uma renovação muito inovadora.

Os próximos dados são muito esclarecedores a esse respeito e trazem a metodologia de Barry Salt (1992), muito acurada e iluminada sobre tecnologia e estilo cinematográfico que demarcam a evolução do cinema em todos os seus campos, mas neste texto diretamente voltadas para a questão da deslocografia. Entre 1895 e 1900, não somente para os espectadores como também para os pioneiros do cinema, tudo era novidade e, na maioria das vezes, improvisado. Os componentes básicos do processo eram: câmeras, tripés, objetivas, projetores, enquadramento, sala de projeção, efeitos, copiagem, realismo e ficção e continuidade.

A técnica de filmagem ainda era muito presa à da fotografia, isto é, as pessoas posavam para as câmeras. O período de 1900 a 1906 traz novidades como a estrutura de estúdio nos EUA, a iluminação aplicada com rigor, a colorização de filmes, os fabricantes de câmera, os movimentos de câmera, a trucagem óptica, a normatização da velocidade da câmera para 16 f/s, a animação quadro a quadro, a divisão de uma cena em vários planos pelas mãos de Edwin S. Porter e Alf Collins, o rigor no corte entre planos próximos e nas transições, a divisão do plano em telas (split screen), a montagem alternada (cross-cutting), a montagem paralela, os intertítulos e a atuação mais realista e menos teatral. Entre 1920 e 1926 surgiu o processo de divisão de cores da luz pelo prisma, aproveitado pelo sistema Technicolor de cinematografia, as objetivas e a seqüência de montagem clássica.

De 1907 a 1913 os processos em laboratório evoluíram ainda mais -tingimento e viragem-, surgiram os efeitos de iluminação, as angulações de câmera, a pintura de cena em vidro (glass matte painting), o corte com inversão de ângulo, a tomada do ponto de vista (POV, ou câmera subjetiva), o flashback, o projeto do estúdio, a construção narrativa, os intertítulos de diálogos, o filme de longa-metragem.

Assim, estava praticamente tudo preparado para a chegada de filmes com o que conceituamos como deslocografia. Para tanto, o período de 1914 a 1919 vem a contento trazendo o enquadramento e a profundidade de campo, a direção de arte, a lente de efeito e de mascaramento, a anamorfose, a arte dos títulos, as mesas de edição. Além de instrumentar-se de todas as características necessárias para a deslocografia (à exceção do som que ainda chegaria na década seguinte) esse período é considerado como o da consolidação da linguagem cinematográfica, especialmente pelos trabalhos Giovanni Pastrone e D. W. Griffith.

Para ampliar o alcance dos filmes em direção à deslocografia, de 1926 a 1929 surgiram a grua, os recursos de captação / edição / sincronização de som, as melhorias dos projetores e das salas de projeção, e um embate altamente valioso para a linguagem cinematográfica com as discussões sobre a força da expressão cinematográfica na captação ou na edição, especialmente com os cineastas soviéticos Dziga Vertov, Lev Kuleshov e Sergei Eisenstein. A década de 1930 recebeu o Technicolor de três cores, a projeção em background, a padronização bitola da película de 35 mm a 24 fps é razão de aspecto (aspect ratio) 1:1.33. A década de 1940 contou com o extraordinário trabalho de Gregg Toland em profundidade de campo e objetiva de wide-angle.

Para a década de 1950 as inovações vão para as salas de projeção, especialmente os sistemas de wide-screen. Também o cinema iniciou o uso de computador para seus filmes, foi nos títulos para o filme *Vertigo*<sup>60</sup> de Alfred Hitchcock, um projeto de Saul Bass e realização de John Whitney com animações de espirais de Lissajous produzidas em seu próprio computador analógico mecânico (Auiler, 1998: 152-156). Durante a década de 1960 o cinema recebeu novas bitolas de filme ampliadas para as salas wide-screen e os gravadores sincronizados de áudio em fita magnética. Na década de 1970, as salas de cinema ganharam novos recursos de som, como o sensurround, o dolby system e o sistema de Time Code. Na década de 1980 entra em ação o vídeo de alta definição para o cinema, os recursos digitais para cinema incentivam a abertura de inúmeras empresas especializadas. As décadas de 1990 e de 2000 viram a transição da película para o digital no cinema, em todas as suas instâncias, do registro, à edição e efeitos até a copiagem, distribuição (por satélite), armazenamento (discos rígidos e memória sólida) e exibição (salas de cinema somente com projetores digitais). Ainda que na década de 2010 as duas mídias permaneçam convivendo, nota-se um grande jogo de interesses, sempre atento à demanda do público, que hoje tem outros canais de entretenimento muito mais à mão, especialmente pela web.

### 3.1. O papel da Deslocografia nos estudos cinematográficos

Em geral, os filmes que lidam com temas voltados às migrações, pertencem a um período mais recente da filmografia mundial. Não que filmes anteriores não contenham cenas compatíveis com o estudo da deslocografia, tais como *Cabiria*<sup>61</sup> de 1914 ou *The grapes of wrath*<sup>62</sup> de 1940. Mas no esteio de correntes teóricas com interesse no multiculturalismo (Stam, 2003, pp.294-307), surgem as evidências de uma filmografia do hemisfério sul e demais países periféricos de indústria cinematográficas muito jovens e mais instáveis do que as da Europa e dos Estados Unidos. O teórico Robert Stam lembra que um dos nomes dados a tal filmografia é terceiro cinema (Stam, 2003: 308), ou tercer cine como é o seu nome de criação pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino e Grupo Cine Liberación, no manifesto *Hacia un tercer cine apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. O manifesto define que o primeiro cinema, baseado

---

<sup>60</sup> *Vertigo (Um corpo que cai)*. Alfred Hitchcock, EUA, 1958, 128 min.

<sup>61</sup> *Cabiria*. Giovanni Pastrone, Itália, 1914, 148 min.

<sup>62</sup> *The Grapes of Wrath (Vinhas da ira)*. John Ford, EUA, 1940, 129 min.

no modelo de produção estrutura de Hollywood, seria o espetáculo de desvio da realidade e personagens individualistas para platéias passivas. O segundo cinema seria o filme de arte, especialmente o europeu, que não é comercial como o primeiro, mas centralizado no diretor-autor. E terceiro cinema, teria como diretor um membro de um coletivo de técnicos e artistas e seus filmes teriam como objetivo inspirar seu público ao ativismo. Para consolidar essa tendência veio o processo de globalização que disparou uma maior mobilidade e visibilidade de países e culturas anteriormente restritas às suas fronteiras.

Sabemos que a globalização tem sua parcela de responsabilidade nos exílios e diásporas detalhadamente descritos na cinematografia de migrações, conforme lembra Hamid Naficy (1999: 142). O desdobramento dos estudos de Naficy sobre os filmes diaspóricos o leva a chamar tais filmes de *accented cinema*, entendendo-os como reflexos da subjetividade liminar e localização intersticial na sociedade e na indústria cinematográfica (NAFICY, 2001: 10). No mesmo sentido, Robert Stam observa que o conceito terceiro cinema avançou para a teoria pós-colonial, como um campo interdisciplinar que permite identificar uma filmografia de “identidades e subjetividades complexas e multifacetadas resultando em uma proliferação de termos associados a várias formas de miscigenação cultural” (Stam, 2003: 320). Stam compreende que esta filmografia está além da pós-modernidade, que instaurava uma atenção ao que era “eurocêntrico, narcisista, alardeando a eterna novidade do Ocidente” (Stam, 2003: 324). E, em termos de movimentos sociais, os deslocamentos não são exclusivos da atualidade, como define apropriadamente Robert Stam, para quem a “ênfase sobre a miscigenação nos textos pós-coloniais chama atenção para as identidades múltiplas, já existentes ao tempo do colonialismo” identificando um hibridismo responsável pelas “identidades duplas ou mesmo multiplamente hifenizadas (franco-argelino, indo-canadense, palestino-libanês-britânico, indo-ugando-americano, egípcio-libanês-brasileiro)” (STAM, 2003: 324).

Esses movimentos sociais estão muito mais presentes em nosso cotidiano graças às novas condições de comunicação possibilitadas pelos avanços tecnológicos, geradoras de novas configurações sociológicas, como “sincretismos culturais gerados pela circulação global de povos e de produtos culturais em um mundo midiaticado e interconectado, de que resulta uma forma de sincretismo comodificado ou midiaticado” (STAM, 2003: 325). A ideia de globalização se desdobra na ideia de internacionalização, o que permite uma visão mais clara para este estudo dos novos panoramas sociais promovidos pelas alterações econômicas e políticas. Os filmes onde se encontra o processo de deslocografia cada território é passageiro e o que é fixo é o próprio deslocamento. Assim, fica imediato o reconhecimento da concepção de não-lugar que, segundo Marc Augé (1994), é onde fartamente se exercita a definição de identidade, como nos aeroportos, vias expressas ou auto-estradas, salas de espera, centros comerciais, estações de metrô, campos de refugiados, supermercados, espaços ocupados pelos sem-teto, etc. (AUGÉ, 1994, pp.73-74). Todavia, pelo o que demonstram os filmes, podemos perceber que o não-lugar tem potencial socializador. Cada personagem, em seu deslocamento, ainda que centrado no objetivo de sua busca, desenvolve relacionamentos em seu percurso, que são a própria temática das narrativas em desdobramento.

## 4. Considerações finais

Este texto apresentou o conceito Deslocografia como um termo criado para denominar uma inquietante característica particular nos filmes de migrações que estudávamos: longos trechos em que a narrativa audiovisual apresenta o próprio deslocamento das personagens, não só o ponto de partida e o de chegada, mas, principalmente, o seu percurso. É um estudo restrito à narrativa audiovisual, que certamente se faz com ambos os "ingredientes" relacionados na sua pergunta: com (1) o deslocamento dos recursos técnicos de produção audiovisual (câmera, tripé, dolly, grua, trilho, refletor, rebatedor, carro, caminhão, cavalo, bicicleta, ... e edição) e com (2) o deslocamento dos personagens. É nessa soma que se faz o que pensamos ser o estudo da deslocografia que, em si, pode ser o ponto de partida metodológico para se fazer os mais diversos tipos de estudos cinematográficos, como a questão "sociológica" das migrações sociais ou as condições de trânsito social no urbano. Quando pensamos estudar filmes com deslocografia é porque entendemos que o procedimento de registrar indivíduo ou grupo social em movimento implica em um tipo de produção e "narrativização" (ou construção narrativa) diferente do que se faz com a câmera em um único ambiente (esteja ela em movimento ou não). Creio que, seja qual for o tema, a deslocografia serve e sempre servirá para estudar as cenas dos deslocamentos das personagens, deslocamentos esses que sejam significativos para a narrativa. Por isso mesmo, aqui foram detalhados alguns filmes em que o deslocamento das personagens é substrato das narrativas e estas, por sua vez, relacionadas ao procedimento cinematográfico de cada filme, o que permitiu interessantes associações.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1994): "Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade", Campinas, Papyrus.
- AUILER, Dan (1998): "Vertigo, the making of a Hitchcock classic", New York, St. Martin.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1998): "Corpo e Forma, ensaios para uma crítica não hermenéutica", Rio de Janeiro, EDUERJ.
- NAFICY, Hamid (1999): "Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place", New York, Routledge.
- NAFICY, Hamid (2001): "An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking", Princeton, Princeton University.
- ORGERON, Devin (2008): "Road Movies from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami", New York, Palgrave Macmillan.
- SALT, Barry (1991): "Film Style and Technology: history and analysis", London, Starword.
- SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio: "Hacia un tercer cine - apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", Centro de Información e Investigaciones da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-

fnCl. Disponível em (20.12.2011)  
<http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/489.pdf>

STAM, Robert (2003): “Introdução à teoria do cinema”, Campinas, Papirus.