

SWEET TOOTH E AS GEOGRAFIAS TRANSMÍDIAS: IMAGINÁRIO E DISCURSOS ESPACIAIS

Francyjonison Custodio do Nascimento

Secretaria do Estado da Educação, da Cultura, do Esporte e do Lazer, Natal, Brasil

E-mail: jonisoncustodio@gmail.com

Resumo

A abordagem que investiga o contato do espaço com os filmes e as séries é frutífera na Geografia. Compreendendo estes objetos da cultura audiovisual como discursos sobre o espaço geográfico, a ciência geográfica privilegia a experiência humana e as formas de narrar esta experiência. Atualmente, as séries estão dentro da cultura da convergência, dialogando com outras narrativas e com os conteúdos do imaginário. Assim, é pertinente interpretar os discursos geográficos presentes nas séries. Este artigo objetiva realizar esta interpretação na série Sweet Tooth, da Netflix. Para tanto, produz uma revisão bibliográfica sobre a relação Geografia e cinema em interseção com as geografias da comunicação bem como usa como recurso metodológico a análise dos elementos fílmicos, focalizando a locação, a intertextualidade e a paisagem fílmica. Como conclusão, percebeu-se discursos relativos ao regresso da natureza, com valorização de elementos naturais e a cidade sendo perspectivada negativamente.

Palavras-chave: Geografia; Narrativa transmídia; Imaginário.

SWEET TOOTH AND TRANSMEDIA GEOGRAPHIES: IMAGINARY AND SPATIAL DISCOURSES

Abstract

The approach that investigates the contact of space with films and series is fruitful in Geography. Understanding these objects of audiovisual culture as discourses about geographic space, the geographic science privileges the human experience and its ways of narrating this experience. Currently, the series are within the convergence culture, dialoguing with other narratives and with the contents of the imaginary. Thus, it is pertinent to interpret the geographic discourses present in the series. This paper aims to perform this interpretation in the Netflix series Sweet Tooth. To do so, it produces a literature review on the relationship between Geography and cinema in intersection with the geographies of communication as well as uses as a methodological resource the analysis of filmic elements, focusing on location, intertextuality and filmic landscape. As a conclusion, it was noticed discourses related to the return of nature, with valorization of natural elements and the city being negatively perspectivized.

Keywords: Geography; Transmedia Storytelling; Imaginary.

SWEET TOOTH Y LAS GEOGRAFÍAS TRANSMEDIA: IMAGINARIO Y DISCURSOS ESPACIALES

Resumen

El enfoque que investiga el contacto del espacio con las películas y las series es fructífero en Geografía. Entendiendo estos objetos de la cultura audiovisual como discursos sobre el espacio geográfico, la ciencia geográfica privilegia la experiencia humana y sus formas de narrar esta experiencia. Actualmente, las series están dentro de la cultura de la convergencia, dialogando con otras narrativas y con los contenidos del imaginario. Por ello, es pertinente interpretar los discursos geográficos presentes en la serie. Este artículo pretende realizar esta interpretación en la serie de Netflix Sweet Tooth. Para ello, realiza una revisión bibliográfica sobre la relación entre Geografía y cine en intersección con las geografías de la comunicación así como utiliza como recurso metodológico el análisis de elementos fílmicos, centrándose en la localización, la intertextualidad y el

paisaje fílmica. Como conclusión, se observó que los discursos relacionados con el retorno de la naturaleza, con la valorización de los elementos naturales y la ciudad siendo vista negativamente.

Palabras-clave: Geografía; Imaginario; Narrativa transmedia.

Introdução

A Geografia nasceu de impulsos artístico-estéticos. De fato, seu surgimento, ainda que fora do prisma totalmente científico, está vinculado à narração de poemas e à construção de textos mítico-religiosos (LÉVY, 2006). Dessa maneira, a Geografia, histórica e conceitualmente, é uma ciência transpassada pela estética. Aliás, ela não é somente uma disciplina impregnada de estética, mas também uma ciência na qual a estética é central para seu desenvolvimento, do ponto de vista epistemológico (HAWKINS & STRAUGHAN, 2015). É interessante notar, inclusive, que este contato entre ciência geográfica e impulsos artístico-estéticos é permeado por condições e contextos sociohistóricos. Do mesmo modo que autores da Geografia Clássica, tais como Humboldt e Ratzel, tinham contatos com o Romantismo e suas várias maneiras de representar o espaço, os geógrafos contemporâneos se sentem convocados a promover diálogos com as linguagens artísticas de cunho audiovisual do nosso tempo (NASCIMENTO, 2021). Tal diálogo se mostra pertinente num contexto em que há uma enfática exortação para o fim dos limites rígidos das fronteiras disciplinares, dentro da própria ciência e com as artes (HISSA, 2006; HAWKINS, 2013).

Dentro desse movimento, as obras fílmicas e as séries de ficção são interpretadas sob uma perspectiva geográfica (NAME, 2013; OLIVEIRA JUNIOR, 2014). Estas interpretações se notabilizam, dentro da Geografia, pela capacidade de investigar os saberes e os discursos geográficos presentes nos citados objetos audiovisuais. Com efeito, nas últimas décadas, com a convocação para a análise de fenômenos estéticos bem como para a interdisciplinaridade, as linguagens audiovisuais ganharam espaço no *corpus* científico-geográfico (AZEVEDO, 2007; FERRAZ, 2012; COSTA, 2013; NAME, 2013). Aliás, mesmo tendo um caráter inovador, pode-se afirmar que é um movimento com bases no passado, já que a Geografia sempre esteve envolvida com a criação e, sobretudo, a interpretação de imagens (COSGROVE, 2008; HAWKINS; STRAUGHAN, 2015).

Todo este quadro tem razão de ser. De fato, nos últimos anos, é possível constatar uma cinematografização do mundo (SERROY; LIPOVESTKY, 2009). Nesse processo, as telas passam a mediar as relações do ser humano com o mundo. E as mídias imagéticas passaram a formar o olhar global dirigido às esferas mais diversas da vida contemporânea. Assim, no tempo hodierno, as linguagens audiovisuais são o grande *médium*, posto que é por

meio delas que o mundo se apresenta. Daí a profusão de imagens no tempo atual. Além dos filmes, séries das plataformas de streaming também fazem parte desse olhar global. Dessa forma, junto com as obras cinematográficas, as ficções seriadas também são interpretadas do ponto de vista espacial. Com efeito, as chamadas Geografias das comunicações têm se dedicado, entre outras coisas, a investigar a espacialidade das diversas mídias e, entre elas, as séries (SOUZA, 2017).

Estas últimas, aliás, têm ganhado proeminência nos estudos de mídia devido ao seu caráter transmidiático. As séries estão cada vez mais em alta devido à cultura de convergência, na qual é cada vez mais comum a tradução de outras narrativas para o mundo audiovisual das séries ficcionais. Desse modo, as séries se colocam como novas e instigantes oportunidades de interpretar as dimensões espaciais nos produtos audiovisuais (MOREIRA, 2013).

A cultura da convergência também proporciona uma profusão do teor imaginário, das obras de natureza onírica. Ainda que mídias com esse teor não sejam exclusivas do tempo hodierno e já são bem estabelecidas no consumo de massas, como explica Eliade (2010), os últimos anos têm visto a explosão de material dessa natureza, pois é próprio da cultura da convergência a necessidade de fabular, de inventar – sejam personagens, lugares, situações e até mesmo mundos inteiros (JENKINS, 2008). Assim, universos completamente oníricos, com características fantásticas, marcas da contemporaneidade como afirma Maffesoli (2021), são uma constante no universo transmídia.

É exatamente esse o caso da série que este artigo objetiva interpretar, *Sweet Tooth*. A referida série ficcional, tradução de histórias em quadrinhos de mesmo nome, narra a história dos híbridos, criaturas que possuem, ao mesmo tempo, elementos humanos e animais. Mais especificamente, conta a trama do híbrido (humano com olheiras de cervo) Gus (Christian Convery), que foi levado de um grande centro urbano para uma reserva ambiental por seu pai (Will Forte), a fim de fugir dos perigos da cidade num período “apocalíptico”.

Lançado em 2021, *Sweet Tooth* ganhou projeção na plataforma de *streaming* Netflix e na crítica por narrar uma história situada num período pandêmico – o mesmo contexto que a sociedade humana ainda vive e vivia com mais vigor na época de lançamento. Justamente por isso, mesmo sendo uma ficção onírica, a série passou a ser compreendida como uma metáfora dessa realidade pandêmica. Ou melhor, como toda produção audiovisual de caráter feérico, passou a ser vista como um modo de compreender a realidade e não uma fuga dela

(BULCÃO, 2013). Daí a pertinência de se estudar os discursos geográficos dessa série ficcional.

Para essa interpretação, uniremos as recomendações teórico-metodológicas das geografias filmicas, que, como o próprio nome alude, promove intersecções entre Geografia e filme bem como as das Geografias da comunicação, que investigam os aspectos espaciais das mais diferentes mídias, inclusive das narrativas transmidiáticas como é o caso de Sweet Tooth (MOREIRA, 2013; NAME, 2013; OLIVEIRA JUNIOR, 2014; SOUZA, 2017). Assim, como estratégia metodológica, usaremos a interpretação os elementos fílmicos, tais como a intertextualidade, as paisagens fílmicas, as falas, a locação e a estrutura narrativa (COSTA, 2013; NAME, 2013). Soma-se a essa estratégia uma revisão bibliográfica a respeito dos campos aqui trabalhados.

Espaço, ficções e séries: modos de compreender o mundo

A Geografia, nas últimas décadas, tem valorizado as diversas formas que os seres humanos falam sobre o espaço geográfico, a partir de uma noção de que um dos seus papéis é se preocupar com a experiência sobre a terra e os variados modos de narrar tal experiência (CLAVAL, 2014). Partindo desse pressuposto, as linguagens audiovisuais, sobretudo aquelas perspectivadas como expressões artísticas, ganharam espaço na ciência geográfica, posto que são portadoras e anunciadoras de saberes geográficos, de relações socioespaciais e de geograficidades mediatizadas (COSTA, 2013; OLIVEIRA JUNIOR, 2014; NASCIMENTO, 2018). Um dos modos potentes de estudar obras audiovisuais sobre esse viés é compreender os discursos de ordem geográfica presente nelas (NAME, 2013). De fato, nessa abordagem, a emissão de discursos espaciais, os significados geográficos e a consequente compreensão das relações espaciais são o âmago das interpretações geográficas (NASCIMENTO, 2018).

Com Aitken e Dixon (2006), é possível delinear uma série de conceitos geográficos, considerados centrais – paisagens, espaço e espacialidades, mobilidades, escalas e redes – que foram e ainda são mobilizados por geógrafos que intentam compreender o espaço pelas lentes do audiovisual. Na verdade, não só geógrafos, mas todo um cabedal de profissionais que buscam debates interdisciplinares mais amplos, o que promove um repensar de várias ciências e de seus respectivos objetos por meio de um envolvimento com o audiovisual. É consensual, então, dizer que o audiovisual, sobretudo os filmes e as séries, é uma forma potente de compreender o mundo – ainda que esses objetos imagéticos estejam trespassados

de conteúdos do imaginário (AITKEN; DIXON, 2006; BULCÃO, 2013; MORIN, 2014). De fato, ainda que os filmes e as séries de ficção não sejam uma reprodução fidedigna do real, como apregoava o pensamento tradicional da racionalidade ocidental, eles são um discurso sobre a realidade, alusões aos espaços geográficos (AZEVEDO, 2007; OLIVEIRA JUNIOR, 2014). Não só as geografias fílmicas entendem assim, mas esta também é uma compreensão das geografias das comunicações, que buscam compreender as questões espaciais nas diversas mídias, inclusive as séries de plataforma de streaming (FALKHEIMER, J. JANSSON, 2006). Assim, o aspecto discursivo tem proeminência e o chamado realismo cinematográfico não tem vez nessas interpretações espaciais do audiovisual.

Assim, dentro da interpretação dos elementos fílmicos, o processo metodológico abraça a via hermenêutica ao optar por interpretar as paisagens da série ficcional – os fotogramas – e as relações de intertextualidade (COSTA, 2013). Desses elementos se apreendem discursos de ordem geográfica, sobretudo aqueles relacionados a visão da natureza e da cidade na série bem como a relação dos personagens com estes espaços. Com efeito, para investigar os discursos é preciso saber o campo discursivo em que a obra está situada, isto é, que outros textos e discursos dialogam com a obra (COSTA, 2013). Assim, discutir, ainda que brevemente, sobre os quadrinhos que dão origem a série é essencial no movimento teórico-metodológico. Do mesmo modo, é vital, no processo hermenêutico, optar pela descrição das paisagens da série e pelas associações com referências geográficas a respeito do campo discursivo, a saber: a cidade e os elementos naturais. No que se refere aos elementos fílmicos, o processo de análise se dá na associação do lugar narrativo com o espaço de locação bem como na já citada intertextualidade (OLIVEIRA JUNIOR, 2014).

Interpretando os discursos geográficos de Sweet Tooth

Para interpretar os discursos geográficos presentes em Sweet Tooth, é preciso ter em conta o processo de intertextualidade que envolve toda a trama. Ou, para ser fiel às referências transmidiáticas (JENKINS, 2008; SCOLARI, 2013), é necessário considerar as diversas convergências que passeiam entre a narrativa da série e a sua história-base, os quadrinhos que levam o mesmo nome da série, Sweet Tooth, do autor canadense Jeff Lemire. Como já exposto, a série é uma tradução desses quadrinhos e estes, por sua vez, compõem também o campo discursivo da série. Por ser uma expansão dos quadrinhos, a série tem suas diferenças em relação a eles, como o fato do tom pós-apocalítico dos quadrinhos ser muito acentuado, por exemplo. Contudo, o cerne da narrativa permanece: a tentativa de

compreender uma pandemia mundial, a fuga dos efeitos dessa pandemia e como os híbridos podem ou não serem utilizados cientificamente para uma pretensa cura. Do mesmo modo, a série e os quadrinhos compartilham o discurso espacial sobre o caos que se instala nas cidades e como as reservas naturais e os lugares mais afastados dos grandes centros urbanos podem servir de refúgio num ambiente tão caótico.

Do ponto de vista do espaço da trama dos quadrinhos, Souza (2017) explica que o autor dos quadrinhos, Jeff Lemire, utiliza de recursos que apelam aos sentidos do leitor para que este sinta a atmosfera que o personagem vive. Assim, o espaço é vital na construção dos quadrinhos. Ele possui uma significação na narrativa, portanto. A própria Souza (2017) argumenta que as imagens de Gus cercado pela floresta nos quadrinhos funcionam como simbologias de refúgio e proteção. Estas, com efeito, se remetem a um teor protecionista do pai do menino-cervo bem como ao seu isolamento do espaço urbano.

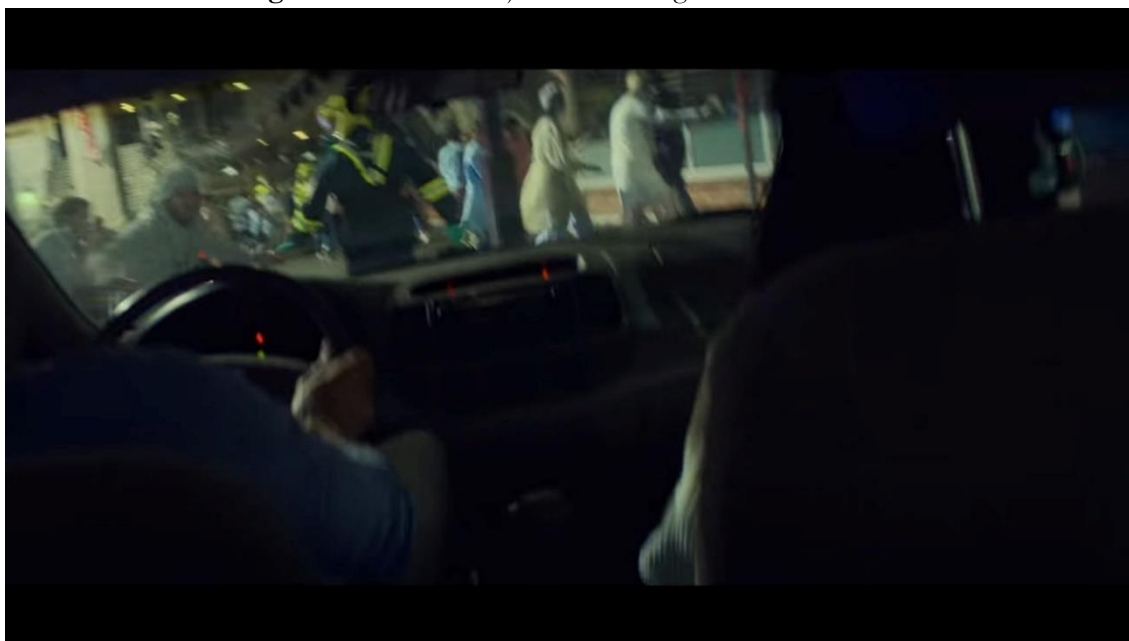
Sabendo desse campo discursivo sobre o ambiente natural que está presente nos quadrinhos, é possível se voltar para a série. Indo a ela, é perceptível que, devido a suas características, vários discursos geográficos podem ser abordados na sua interpretação. Entre eles, os discursos sobre o espaço citadino. De fato, séries e filmes trazem imagens urbanas há tempos, como aponta Reis (2020). As cidades, então, são visualizadas pelas telas e seus discursos imagéticos são discutidos – academicamente, inclusive – pela sociedade. Este movimento é frutífero para a Geografia e as imagens sobre as cidades são inúmeras e complexas, cheias de nuances e compreendidas de maneiras diversas ao longo do tempo (COSTA, 2002; REIS, 2020). Vamos a essa discussão, tomando a série *Sweet Tooth* como campo empírico.

É preciso recordar, de início, que as cidades foram criadas para a estabilidade, harmonia e segurança humanas (TUAN, 2005). E, pelo menos inicialmente, essa era a imagem da cidade vinculada em *Sweet Tooth*. Nesta imagem, é possível verificar uma visão da vida feliz em condomínios de casas, com famílias em sintonia e carros nas garagens de casas com cercas vivas de baixa altura. A cidade, assim, simbolizava a ordem, a harmonia, a liberdade e até mesmo a glória, como já diagnosticou Tuan (2012). Contudo, com o tempo, esse discurso perdeu espaço para outro discurso e as cidades passaram a estar associadas ao perigo, devido, sobretudo, ao emergir da pandemia que surge na narrativa. Assim, a cidade perspectivada como o lócus do colorido, da intensidade, se desvaneceu.

Interessante notar que, nos momentos iniciais, quando a narrativa se propõe a apresentar o surgimento de uma conjuntura distópica, o contexto do caos urbano instalado

devido a uma pandemia global, o modo como a câmera é utilizada visa acentuar esse discurso negativo sobre o espaço urbano. Com efeito, com o uso da câmera subjetiva promove-se uma sensação de estar “dentro da tela”. É como se o olhar fosse em primeira pessoa, isto é, como se o observador ocupasse o lugar do personagem. No caso da figura 01, é literalmente pegar uma carona com os personagens e sentir seus sentimentos, seus incômodos com o movimento do carro em evasão, em zigue-zague.

Figura 01. Câmera subjetiva e o “mergulho” na narrativa



Fonte: MICKLE (2021)

De fato, é dada a possibilidade de descobrir as aflições e medos dos personagens, e participar da sua fuga na cidade caótica. Afinal, a câmera subjetiva dá ao espectador a função de observador da cena e, mais do que isso, faz com ele coincida com um personagem (CASETTI, 2007). É o mesmo procedimento utilizado nos quadrinhos, como apontou Souza (2017). Essa arquitetura do olhar permite ao espectador da série aderir ao discurso da cidade como lugar do caos, local onde reina a desorganização, o conflito e até mesmo a morte – milhares de mortes, no caso da situação pandêmica.

Mesmo nos trechos nos quais a câmera é objetiva esse discurso permanece e a cidade é apresentada como palco da desordem (Figura 02). Num contexto em que a sociedade humana é assolada por uma crise sanitária mundial, a cidade vira o lócus de milícias organizadas e das mais atabalhoadas tentativas de se organizar socialmente. Incêndios, sirenes soando alto, acidentes de carro, helicópteros sendo abatidos, ruas apinhadas de

pessoas em pânico, hidrantes desgovernados, hospitais lotados: a paisagem fílmica, em toda a sua inteireza, é repleta de confusão; é, literalmente, o retrato do transtorno. Com efeito, o horizonte da paisagem urbana, na narrativa, não é acalentador. O tumulto está em toda parte. E esta zorra, este caos, é grande provocador de medo no espaço citadino (TUAN, 2005),

Figura 02. Cidade e caos



Fonte: MICKLE (2021)

Também na série, a cidade é um palco de conflitos. Yi-Fu Tuan (2005) comenta sobre essa imagem inamistosa da cidade ao longo da sociedade ocidental:

Durante a sua história a cidade tem sido oprimida pela violência e pela ameaça constante do caos. Dentre os muitos intricados temas desta história, merecem especial atenção os seguintes: conflitos violentos entre cidadãos poderosos e a criação de uma fortificada paisagem do medo; perigo e ansiedade em relação aos estrangeiros no meio urbano; medo de anarquia e revolução, isto é, a queda de uma ordem estabelecida por massas inassimiláveis e incontroláveis; aversão e medo dos pobres, como uma fonte potencial de corrupção moral e de doenças; e medo dos imigrantes pobres. (TUAN, 2005, p. 521-252).

A cidade pode ser percebida na obra, então, como lócus da maldição, do horror e da infelicidade. Aqui, a conhecida metáfora da cidade como uma selva, também aludida por Tuan (2005), se faz presente. E tal metáfora liga a cidade ao perigo, à confusão. Desorientação, de fato, é a palavra que melhor define o estado final da cidade na série

ficcionalizada aqui interpretada. Em Sweet Tooth, com efeito, o caleidoscópio da cena urbana, onde impera a morte e a violência, imprime a sensação de horror, medo e desorientação.

Ademais, pontua Tuan (2005), esta compreensão da cidade acabou por promover também uma exaltação do campo, das aldeias e dos espaços ditos naturais. Assim, se o panorama do campo discursivo que envolve o espaço urbano em Sweet Tooth é o elucidado acima, o mesmo pode ser dito do espaço não citadino, seja o mundo rural ou as áreas naturais, posto que a série também trabalha nessa visão dual de exaltação dos espaços não-citadinos e aviltamento da imagem da cidade. Com efeito, se nos espaços urbanos a tônica era a sensação de medo, desorientação e infelicidade, nos espaço não-citadinos a relação com os personagens é de convivência, de agradabilidade. O discurso, então, é sempre de teor positivo. Tais espaços são apresentados como refúgio, como lugar de acolhimento. Ou, para usar a expressão tuaniana, estes espaços estão repletos de experiências topofílicas (TUAN, 2012).

Para reforçar esta postura dicotômica, as cenas em tomadas aéreas das florestas e/ou fora do caos urbano são trabalhadas concomitantemente com cenas que veiculam espaços citadinos. Apresenta-se, num dado momento, uma cena da cidade acinzentada em caos e, noutro momento, logo após um corte, vê-se um simples caminhante num prado aberto, com árvores, montanhas e nuvens ao fundo (Figura 03). Com efeito, esse jogo de montagem é utilizado para construir uma ideia dicotômica, que busca marcar fortes distinções entre os citados espaços. Há uma tentativa – exitosa! – da montagem de estabelecer um contraste entre um espaço que é afável, de natureza acolhedora, e um outro, que é horrendo, eivado de perigos que é a cidade.

Na verdade, o ambiente natural é tomado como lugar de refúgio, de tranquilidade. É ele o espaço escolhido para ser “distante” de um espaço citadino confuso e, portanto, ameaçador. Se a cidade é ameaçadora, o seu oposto, segundo a argumentação tuaniana, o ambiental natural, é lócus da paz, do acolhimento.

Interessante notar que, se, para Tuan (2012), a cidade é a fuga da natureza, o personagem faz o movimento inverso: foge da cidade, não para o campo, mas para a “natureza”, para o ambiente natural. Este último é compreendido como lócus das relações de segurança, de amabilidade.

Não à toa, Milton Santos (1992) tratou de uma concepção do Homem amigo e da natureza amiga. Citando o filósofo e historiador francês Jules Michelet em seu *Tableau de la France*, Santos (1992) recorda que, de alguma maneira, Homem e natureza se compreendem, dialogam, partilham a vida – isso antes da mundialização tornar a Natureza abstrata para o

Homem ao ser tecnicizada bem como promover uma ruptura na relação do ser humano com o seu entorno.

Figura 03. Em busca do refúgio natural



Fonte: MICKLE (2021)

O fato é que essa visão positiva da natureza não é nova e continua a deixar lastros no imaginário visual atual e, por conseguinte, nas paisagens da série *Sweet Tooth*. Na figura 04, por exemplo, percebemos esse ideário. Ela revela como é possível encontrar um lar em meio à floresta. O discurso – inclusive com aspectos sonoros de paz e tranquilidade – é de que mesmo um casebre em uma área remota pode ser lugarizado, para usar a expressão de Edward Relph (2014), devido ao contato com a natureza. De fato, até as cabanas em áreas rurais ou áreas com muitos elementos naturais parecem ser pitorescas, argumenta Tuan (2005). Realmente, é interessante notar que elementos negativos estão totalmente ausentes. É um retrato de uma vida idílica na floresta. Trata-se, com efeito, de uma visão edênica, na qual inexistente qualquer força hostil ou má, o que destoa de outros discursos comentados por Tuan (2013), nos quais a natureza é apresentada como fiadora do risco, como lócus do aventureiro.

Aliás, até a falta de uma luminosidade pungente, geralmente associada a experiências topofílicas com caráter tranquilizante e promotoras de paz, não gera medo ou sensações de perigo. Apenas de tranquilidade, de reafirmação do bucólico como elemento causador da paz. Os pequenos pontos de luz, a semelhança das fogueiras e lareiras dos seres humanos

que se lugarizaram, ilustram isso (Figura 04). A modesta luminosidade não rouba a luminescência da capacidade humana de lugarizar.

Figura 04. Cabana na floresta



Fonte: MICKLE (2021)

E os pontos luminosos aludem a calor, aconchego, luz, sensação de bem estar, paz de espírito: desenho claro daquilo que se chama de *hearth* (PÁDUA, 2013). Trata-se de uma expressão inglesa que não tem tradução exata para a língua portuguesa. Com efeito, a própria Pádua (2013) relembra que “lareira”, como é geralmente traduzido, transmite o significado profundo que o conceito, de inspiração tuaniana, representa.

Contudo, é possível tatear significados aproximados e a expressão pode significar “lareira” mesmo ou até “fogo” também. Isso porque foi diante de uma fogueira, do fogo, que os primeiros humanos passaram a se socializar e, por consequência, a criar laços. Do mesmo modo, a expressão alude a forma como a cozinha é perspectivada em muitas culturas: como o coração da casa, ponto de encontros afetivos e de lugaridade (PÁDUA, 2013; RELPH, 2014). De qualquer maneira, não obstante essas questões de semântica e/ou de tradução, o termo se refere um sentimento forte de lugaridade, de criação e circulação de calor humano. O rubro-alaranjado das luzes da cabana transmitem a sensação de aconchego, de hospitalidade e de bem-estar. Assim, a cabana ladeada por árvores e entrecortada por luzes é apresentada como detentora de um muro de resguardo existencial, um caleidoscópio de afetos para Gus e seu pai.

À luz do dia, o caráter edênico do ambiente natural é apresentado de maneira mais forte. Aliás, a série, repetidamente, exhibe paisagens com esse teor. Na figura 05, é notório como pai e filho não só tiram seu sustento da natureza no ato de pescar como também a *mise-en-scène* oferece importantes elementos para nossa interpretação. O *background* e a posição dos personagens enunciam como estes últimos estão “imersos” no mundo natural. Realmente, na cena, eles estão todos envoltos pelo verde, símbolo do universo natural. Mais do que isso: um com os pés na rocha; o outro, na água – dentro do rio, atufado parcialmente por ele, como se fosse um com ele. O verde e o marrom em profusão, a sombra das copas das árvores bem como o enlevar com os elementos naturais revelam, mais uma vez, discurso pró-mundo natural das paisagens da série.

Figura 05. Pescar e brincar no rio



Fonte: MICKLE (2021)

De fato, o envolvimento físico do verde vislumbra esse entendimento. Não à toa, o local narrativo, para usar a expressão de Oliveira Junior (2014), escolhido para a trama se passar é o Parque Nacional de Yellowstone nos Estados Unidos. Contudo, a locação da série é a Nova Zelândia – já conhecida no universo cinematográfico por proporcionar imagens exuberantes do meio natural, como foi o caso da trilogia de fantasia “O Senhor dos Anéis”. O fato é que essa locação favorece o discurso pró-natureza. Ademais, o olhar do diretor da série também é revelador no que diz respeito a como essa presença dos elementos naturais reforça a discursividade pró-campo. Jim Mickle, o diretor, já explicou a importância da

natureza na série e como ele também teve a experiência de viver perto de florestas e de ambientes naturais (SOUZA, 2017). Assim, a locação não é mero detalhe nos discursos da série; ela verdadeiramente importa, posto que produz significados espaciais na série.

Noutro ponto da série, uma cena chama atenção: Gus e seu pai brincam. Estão numa brincadeira famosa em filmes e outras obras audiovisuais que rerepresentam o hemisfério norte do globo: fazer anjinhos na neve. Parece uma descontração trivial, mas também releva o discurso de harmonia com os elementos naturais. Literalmente, a natureza é um espaço de lazer, de alegria, da brincadeira. Não há rosto taciturno na natureza. Ela continua sendo hospitalidade – uma hospitalidade brincante. O discurso do ambiente natural como inóspito ou antipático não encontra lugar em Sweet Tooth.

Figura 06. Brincar na neve



Fonte: MICKLE (2021)

Com efeito, nem a neve e o frio roubaram o teor acolhedor da natureza. No lugar de sofrerem com as baixas temperaturas, o que o discurso da narrativa revela é o desejo de brincar, de considerar a neve como um *playground*. Interessante notar que a experiência do frio na série, em nenhum momento, lembra a forma como Dardel (2015) a descreveu: “significa hostilidade, sofrimento, escassez, isolamento.” (DARDEL, 2015, p. 24). Pelo contrário, a neve, como parte da natureza, é motivo de alegria, de gozo. É expressão de afabilidade do brincar, do divertir-se. A brancura gélida não afeta a visão positiva da natureza,

o discurso de que o ambiente natural é o lócus do deleite não só permanece como também é fortalecido.

Num único momento da trama que esse discurso pareceu se esvaír, foi na verdade um momento de reafirmação dele, uma outorga da compreensão da natureza como uma mãe, como uma instância que cerca os demais seres vivos com carinho e proteção. Com efeito, durante uma tempestade, Gus, ainda pequeno, sente receio e corre em direção ao pai. Este, por sua vez, pega o filho no colo em sua cabana e vão juntos ficar sob a chuva.

Neste ponto, a fala do pai de Gus revela claramente o discurso pró-natureza: “É a mãe natureza, Gus, lavando o mundo dela”. Essa frase revela muito mais do que um mero consolo do pai num filho amedrontado; ela, na verdade, é a enunciação da relação com a terra, ou melhor, com a natureza. Eric Dardel (2015) explica bem essa concepção na qual tudo pertence a natureza, que sustenta e gera a vida. Por ser mãe de tudo aquilo que vive, incluindo o gênero humano e os híbridos, a natureza é perspectivada como fornecedora de um laço parental. Afinal, se ela é a mãe de tudo, todas as criaturas seriam irmãs, de algum modo. Trata-se, efetivamente, de uma atmosfera mágico-mítica do mundo (DARDEL, 2015).

Figura 07. Chuva, manifestação da Mãe-natureza



Fonte: MICKLE (2021)

Assim, há um laço de parentesco que une os personagens a tudo que os circundam. Fica evidente o motivo de não fazer sentido que a tempestade cause medo; ela é só

manifestação do cuidado da Mãe natureza, que zela por tudo. Desse modo, os personagens não apenas dividem a existência com o mundo circundante, partilhando a vida e buscando refúgio, mas fazem parte do mesmo laço familiar, do mesmo círculo de cuidado da Mãe Natureza (DARDEL, 2015). E, mais uma vez, o natural vira *playground*. O contato com a chuva se transforma numa brincadeira, num momento lúdico, numa oportunidade de diversão. Gus e o pai acabam por sair pulando em poças de águas e abrindo a boca para provar da água da chuva, num clima de descontração.

Todos esses registros vão ao encontro daquilo que Ruy Moreira (2009) tratou ao discutir a respeito da pretensa dicotomia entre o ser humano e a natureza. Os discursos presentes nos registros imagéticos discorrem sobre um estado de identidade orgânica, de pertencimento. Para o autor do brasileiro, atualmente, a força do capital diluiu esse estado e, no bojo da destruição das chamadas sociedades naturais, acabou por implementar um estado de contradição, de degradação ambiental e de alienação – tudo isso porque o ritmo das atividades humanas não corresponde mais aos ritmos da natureza e acabam por depredar ambos os ritmos de vida (MOREIRA, 2009). Assim, tal como Santos (1992) e Dardel (2015), Moreira (2009) explica como, antes do emergir do poder do capital, nessas sociedades havia uma unicidade orgânica entre o Homem e a natureza como forma de relação. É, de fato, esta unicidade orgânica que está presente nos discursos – imagéticos e verbais – de Sweet Tooth.

Conclusões

Diante do exposto, vê-se que a série emite discursos pró-natureza e anticidade. Ela, a série, não ser perspectivada como mero divertimento, mas também como reflexão para a situação atual é uma forma de promover um instigante debate. De fato, a sociedade humana hodierna, ainda gestando discussões a respeito da sua separação da natureza, está em meio a uma crise ambiental, que inequivocadamente tem aspectos sociais, culturais e econômicos. Dessa maneira, promover reflexões sobre as relações com a natureza nunca foi tão necessária. Os conteúdos do imaginário e suas diversas manifestações, com efeito, auxiliam os geógrafos, seja na academia ou no contexto escolar, e toda a sociedade nessa reflexão tão atual e urgente.

Contatou-se que todo o campo discursivo da série, somados ao local narrativo, auxiliam na compreensão do resgate da natureza no contemporâneo. Interpretar as paisagens de Sweet Tooth é se relacionar com imagens que clamam com o fim da abstração da natureza, com o reabilitar toda relação orgânica com o mundo dito natural. Assim, elas trabalham no

sentido de desnaturalizar a alienação generalizada em nossa sociedade. Desnaturalizar aquele movimento que assimila o pensamento de que o ser humano e a natureza estão cada vez mais em lugares opostos.

Ademais, seguir por esta vereda das narrativas transmidiáticas se mostraram um caminho frutífero, pois, além de promover um exercício de alargar as fronteiras do conhecimento no contato com as geografias das comunicações, propicia-se o contato da ciência geográfica com os discursos que circulam nos *streamings* e viraliza nos grupos geek e outros grupos identitários, como bem sugeriu Name (2013).

Percebeu-se, ainda, que os elementos das geografias fílmicas podem, de fato, auxiliar na interpretação de narrativas transmidiáticas, desde que a natureza própria das séries seja respeitada. Como parte da expressão dos discursos geográficos emitidos pelo capitalismo digital, a Geografia não pode, de maneira alguma, negligenciar estes debates que também emergem das narrativas transmidiáticas.

Este é um caminho que, aberto nesta década, tende a perdurar. Não se sabe ao certo se ele poderá ganhar corpo, com referências e metodologias próprias, se transformando numa espécie de subcampo do saber geográfico, como a geografia fílmica. Por hora, o que se sabe é que, enquanto fenômeno, ele está diante de todos e precisa ser perspectivado pelo olhar acurado do cientista espacial, do geógrafo. Sigamos em frente nesse propósito.

Referências

- ATKIN, S; DIXON, D. Imagining geographies of film. **Erdkunde**, v. 60, n. 04, 2006.
- AZEVEDO, Ana Francisca. **Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa**. 2007. 741 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade do Minho.
- BULCÃO, Marly. **Luz, câmera, filosofia: mergulho na imagética do cinema**. São Paulo: Ideias & Letras, 2013. 240p.
- CASETTI, Francesco. **El film y su espectador**. Madrid: Ediciones Catedra, 2007. 191p.
- CLAVAL, Paul. **Epistemologia da Geografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. 406p.
- COSGROVE, Denis. **Geography and Vision: seeing, imagining and representing the world**. I.B. Tauris: Londres/Nova Iorque, 2008. 256p.
- COSTA, M. H. B. V.. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura**, v. 13, p. 63-75, 2002.

_____. Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROZENDAHL, Zeny (Org.). **Geografia Cultural: uma antologia (2)**. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 247-265, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 184p.

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

FERRAZ, Claudio Benito O. Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. **Espaço & Geografia**, Brasília, v.15, n. 2, p. 357-384, 2012.

HAWKINS, H.; STRAUGHAN, E. **Geographical Aesthetics: Imagining space, staging encounters**. Ashgate: Surrey, 2015.

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

JENKINGS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008. 432p.

LÉVY, Bertrand, Géographie et littérature: une synthèse historique, **Le Globe**, t. 146, 25-52, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina 2009.

MAFFESOLI, Michel. **O theatrum mundi pós-moderno: o jogo da vida, a vida como jogo**. Curitiba: PUCPRESS, 2021.

MOREIRA, Ruy. **O que é Geografia?** São Paulo: Brasiliense, 2009.

MOREIRA, S. V.. **Geografias da comunicação: espaço de observação de mídia e de culturas**. São Paulo: Intercom, 2013. 236p.

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

NAME, Leonardo. **Geografia pop: o cinema e o outro**. Rio de Janeiro, Apicuri: 2013.

NASCIMENTO, F. C. O filme enquanto geografia: proposições e insights iniciais. **Revista de Geografia (Recife)**, v. 35, p. 167-177, 2018.

_____. O dever de sonhar em Geografia: os geógrafos como aprendizes do espanto. **Geografia (Rio Claro)**, v. 46, n.1, p.1-22, 2021.

OLIVEIRA JUNIOR, W. 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.

PÁDUA, Leticia Carolina Teixeira. **A Geografia de Yi-Fu Tuan:** Essências e Persistências. (Tese de Doutorado). São Paulo, Departamento de Geografia - USP, 2013.

REIS, E. R.. Cidade e cinema: ensaio sobre a presença. **Geograficidade**, v. 10, n.2, p. 30-47, 2020.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (Orgs.). **Qual o Espaço do Lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 17-32.

SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da natureza. **Revista Estudos Avançados**, Universidade de São Paulo, v. 6, n. 14, jan./abril, 1992.

SCOLARI, Carlos. **Narrativas transmedia:** cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto, 2013. 342p.

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.

SOUZA, Gêssica de. **O espaço da narrativa gráfica Sweet Tooth de Jeff Lemire.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Letras Português – Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017. 54p.

SWEET TOOTH. Direção: Jim Mickle, Estados Unidos: Netflix, 2021.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo.** São Paulo: Editora UNESP, 2005. 376p.

_____. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 2012. 342p.

Recebido em: dezembro de 2022

Aceito em: dezembro de 2023