



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Orientador: Profº Drº Neio Campos

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Geografias e Cinemas:

A (des)construção espacial através da imagem cinematográfica

Octávio Augusto Rodrigues Schuenck Amorelli Ribeiro Pereira

10/0057977

**Instituto de Ciências Humanas – IH
Departamento de Geografia
Programa de Pós-Graduação em Geografia**

Geografias e Cinemas: A (des)construção espacial através da imagem cinematográfica

Octávio Augusto Rodrigues Schuenck Amorelli Ribeiro Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Geografia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Neio Lucio Oliveira Campos

Prof. Dr. Osmar Abílio de Carvalho Jr.

Prof^a. Dr. Roberto Arnaldo Trancoso Gomes

Prof^a. Dr^a. Tânia Siqueira Montoro

I. FICHA CATALOGRÁFICA

SCHUENCK AMORELLI R.P., Octávio A. R.

Geografias e Cinemas: A (des)construção espacial através da
imagem cinematográfica

Brasília, 2013, 44 Páginas.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Geografia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Geografia, sob orientação do Professor Doutor Neio Lucio Oliveira Campos.

1. Geografia 2. Cinema 3. Geografia Cultural

II. RESUMO

A Geografia e as Artes têm características comuns em seu desenvolvimento pois em suas esferas de possibilidades estão presentes: a sociedade, a natureza, o imaginário e, portanto, o espaço. O Cinema é parte desta abordagem à Geografia, como uma expressão artística e cultural, e também pelo seu alcance comercial e industrial, o que faz do cinema um agente de transformação do espaço. Este O objetivo dessa dissertação é analisar o potencial de transformação do espaço na produção cinematográfica tendo em vista, principalmente, sua veiculação e distribuição. Sendo assim é apresentado um estudo da relação entre geografia e cinema tendo como referenciais empíricos os filmes "*Cidade de Deus*", "*Tropa de Elite*", "*Tropa de Elite 2 – O Inimigo agora é outro*", e para ampliar a abordagem conceitual há também breves análises dos filmes: '*Babel*', "*Blade Runner – O Caçador de Andróides*" e "*A Origem*" assim como referências a outros filmes brasileiros e internacionais. Esta análise constitui uma pesquisa qualitativa utilizando-se da decupagem fílmica e análise relacional que leva ao cinema as diversas categorias da geografia numa busca pelas características que o definem como agente de transformação espacial através das imagens, sons, da sua contribuição ao imaginário e sua atuação nas políticas de cultura e informação do país, que resulta em um mecanismo cíclico de formação de conceitos e imaginário sobre as esferas de debate elucidadas pela composição fílmica.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema – Espaço – Espacialidade – Geografia – Imagem e Imaginário

III. ABSTRACT

Geography and the Arts have common features in their development because in their areas of possibilities are present: society, nature, imagination, and therefore the space. Cinema is part of this approach to Geography as a cultural and artistic expression, and also for its industrial and commercial reach, which makes the film an agent of transformation space. The objective of this dissertation is to analyze the potential transformation of space in film production viewing, especially, its broadcasting and distribution. Thus it is presented a study of the relationship between Geography and cinema with empirical framework based on films: "City of God", "Elite Squad", "Elite Squad 2 - The Enemy within" and to enlarge the approach there is the conceptual references to movies: "Babel", "Blade Runner" and "Inception" as well as references to other Brazilian and international films. This analysis is a qualitative research using filmic decoupage and relational analysis which leads to the Cinema the various categories of Geography in a search for the characteristics that will define it as an agent of space transformation through imagery, sounds, its contribution to the imaginary and its performance in political culture and country information, which results in a cyclical wheel mechanism of concepts and imagery on the sphere of subjects elucidated by filmic composition.

KEYWORDS

Cinema – Geography – Image and Imagery – Space – Spatiality

ÍNDICE DA DISSERTAÇÃO

- I. Ficha Catalográfica p.03**
- II. Prefácio p.04**
- III. Resumo p.05**
- IV. Abstract p.06**

APRESENTAÇÃO p.07

INTRODUÇÃO p.08

- 1. “GEOGRAFIAS DE CINEMA” – p.11**
 - 1.1. Conceitos De Construção e Desconstrução p.15**
 - 1.2. Cinema como Arte, Geografia para o Estudo do Cinema p.16**
 - 1.3. O Lugar, a Paisagem, o Território e o Espaço para o Cinema p.18**

- 2. A CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA – ESCOLHA DOS FILMES COMO REFERENCIAL EMPÍRICO – p.20**
- 3. OS ESPAÇOS FÍLMICOS E OS ESPAÇOS VIVIDOS NA REALIZAÇÃO DA “GEOGRAFIA DE CINEMA” – p.29**
- 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS – p.41**
- 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS – p.43**
- 6. REFERENCIAS AUDIOVISUAIS – p.45**

APRESENTAÇÃO

Esse trabalho é fruto de emoção, racionalizada, e ainda assim emoção. Paixão pelo Cinema. E admiração pela Geografia. Não se trata de impor limites, mas reimaginá-los ou abstraí-los. As primeiras ideias dessa pesquisa surgiram numa aula da disciplina Geografia Regional, era apenas um estalo de estudar geoeconomicamente como se definiram alguns centros de produção massiva de cinema no Brasil. Eu amadureci geográfica e cinematograficamente. Foram artigos e estudos sobre climatologia, geografia urbana, geografia biológica, epistemologia, ensino de geografia. Foram curtas-metragens e experimentações artísticas. Ao longo desses 6 anos que distanciam o estalo na aula e esta dissertação eu me atrevi a perguntar ao meu orientador 3 vezes, em momentos bem distintos da minha trajetória acadêmica sobre a possibilidade de se separar razão e emoção na análise geográfica. A resposta sempre foi a mesma. A experiência de conduzir essa pesquisa me comprovou que não há possibilidades.

O geógrafo... e bem, na verdade o cientista e/ou o artista são humanos e ambos os lados – razão e emoção – estarão sempre presentes, é parte da natureza, é parte da existência em si. Essa foi a maior experiência em relação a estes fatores. Pra mim não há mais controvérsia em razão e emoção, apenas ação. A força destes fatores orienta a ação. É difícil, mas não impossível, estabelecer diálogos entre áreas de pesquisa. As turbulências encontradas ao longo da pesquisa foram e ainda são pedras, rochas e imensos desmoronamentos bem difíceis de remover do caminho. Algumas perdas nesse período são irreparáveis, minha razão diz que são e estão sendo contornáveis, superáveis enquanto a emoção bloqueia e sacode o caminho em si. Os ganhos são inúmeros, independente da quantidade de publicações, independente das avaliações de bancas eu estou fazendo parte de um momento de inovação acadêmica, com uma busca inquieta, transdisciplinar. É bem isso que o texto dessa dissertação representa, a minha trajetória humana dentro da ciência, uma trajetória científica entre a correlação de paixões e interesses.

Eu passei por perdas e bloqueios seríssimos ao seu desenvolvimento... pressão, angústia, desânimo... mas também vivenciei por este trabalho a satisfação de ser compreendido e ajudado por familiares, amigos e professores, de encontrar em congressos outras pessoas que também trabalham os temas similares e afins, de ter artigos que desenvolveram essa dissertação aceitos em eventos nacionais e

internacionais. Sintam-se convidados a repensar as possibilidades da arte e da ciência. A transpor. Sintam-se abraçados, vocês, os envolvidos.

INTRODUÇÃO

Diariamente propaga-se um grande número de informações compostas por figurações repletas de simbologias, signos e alegorias através de uma, também ampla, gama de meios. Uma parte significativa dessas informações é veiculada através de imagens que são utilizadas para a representação de elementos presentes nas sociedades dentro das quais são forjadas. Assim, as informações traduzidas e expressas através de imagens se inscrevem no imaginário social do meio que as criou, tomando sua parte no processo de produção e reprodução de certa sociedade, e neste caso construindo um modelo hegemônico imagético para o seu objeto, o espaço vivido, rural ou urbano, delimitado entre as configurações de sua própria natureza, cultura, política e sociedade.

O vasto leque de meios que geram imagens se constitui, por exemplo, da pintura, da escultura, da fotografia, do cinema, da televisão, da propaganda, da internet e das redes sociais. Esses meios de comunicação são ao mesmo tempo, em sua essência, suportes artísticos e produtos industriais, constituindo categorias inerentes ao espaço quando da associação a cultura e o trabalho. Eis que busco então seus elos.

A arte cinematográfica é o ponto de partida desse texto. O filme é uma obra de entretenimento e reflexão que, assim como a televisão – inclusive como parte de sua programação, tem alcance volumoso entre a população, é uma espaço para formação de opinião. O texto a seguir explora o viés geográfico do conteúdo de filmes notórios em suas qualificações artísticas e/ou comerciais.

OBJETIVO

Esta pesquisa tem por objetivo identificar traços da representação imaginária dos espaços em filmes recentes da cinematografia nacional – *‘Cidade de Deus’, Tropa de Elite e Tropa de Elite 2* – pela construção e desconstrução do espaço produzido nestas narrativas. A obra cinematográfica, que se apropria do espaço vivido, o espaço real, propulsiona e realça algum tipo de transformação neste. São narrativas que giram em questões relativas ao crime, favelização e violência na cidade do Rio de Janeiro. Tais filmes e sua esfera temática serão os objetos utilizados para evidenciar a

(des)construção do espaço nos filmes - a espacialidade cinematográfica composta de paisagens, territórios e metáforas que as obras sustentam.

Para a realização desse objetivo geral tenho como objetivo específico a esse trabalho:

A – Conduzir a prática de um experimento acadêmico transversal entre a ciência geográfica e o cinema, sobretudo enquanto categoria de arte;

B – Ampliar o diálogo entre as linguagens cinematográfica e geográfica pela interpretação de imagens, cenas e ações das personagens nas obras em discussão;

C – Analisar filmes de renome do cinema brasileiro contemporâneo.

DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Essa espacialidade pode ser analisada na produção cinematográfica nacional através dos significantes e significados da narrativa que são construídos pelo autor, pelo texto em si e pelo espectador, e como esses são absorvidos para que a obra cinematográfica se transforme em um produto geográfico do lugar que ela representa.

Os filmes “*Cidade de Deus*”, “*Tropa de Elite*” e “*Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro*” foram escolhidos para análise diante esta dissertação por suas temáticas e qualidades. São temas preocupantes ao Estado e a Sociedade Civil: corrupção, tráfico de drogas, organizações criminosas, violência contra o estado e a sociedade. São filmes que tem influência determinante na cinematografia contemporânea e na representação nacional defronte ao mercado artístico internacional. Há também breves análises e referências a outras obras do cinema brasileiro e internacional a fim de exemplificar a busca por categorias geográficas no conteúdo cinematográfico.

Dados esses fatos, as obras serão analisadas diante seu conteúdo sonoro, imagético e discursivo sob as categorias de paisagem, lugar, território e metáfora apresentados. Utilizando-se sobretudo a decupagem fílmica como relato da obra audiovisual e a análise relacional para situar as variações narrativas entre os conceitos geográficos. Portanto em busca de cada categoria geográfica utilizada nessa pesquisa (paisagem, lugar e território) os filmes serão lidos na perspectiva dos elementos geográficos objetivados.

Entre os autores recorrentes nessa pesquisa será feita revisão teórica das categorias geográficas apresentadas através de:

- Yi-Fu Tuan, que tem um vasto trabalho sobre paisagens e lugar na geografia, lidando com as sensações humanas;
- Chris Lukinbeal e Stefan Zimmermann por sua produção acadêmica e organização editorial em obras que relacionam geografia e cinema, onde as categorias geográficas são aplicadas as análises fílmicas;
- Wenceslao Machado de Oliveira Jr., que em sua obra relaciona o cinema a educação visual e a geografia, sob os olhares da geografia cultural e da percepção;
- Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl, na série de textos e organizações editoriais sobre geografia cultural;
- Doreen Massey, por tratar de território e territorialidades na geografia contemporânea;
- Milton Santos, por tratar de consumo da imagem e globalização da mesma no viés geográfico.

Também entre os autores recorrentes nessa pesquisa tenho a referência de estudos de cinema e comunicação através de:

- Angela Prysthon, que trata da construção imaginária dos espaços urbanos através do cinema e da comunicação da cultura contemporânea;
- Juremir Machado da Silva, em seu trabalho com as tecnologias do imaginário;
- Leo Zonn e Stuart Aitken, que em seus estudos sobre cinema e geografia aplicam com versatilidade conceitos geográficos em estudos fílmicos.

Cada filme será estudado pela narrativa e por quesitos técnicos a fim de:

- Extrair a categorias geográficas citadas;

- Examinar o desenvolvimento das personagens para percebê-los como agentes na realização do espaço. A relação entre as ações realizadas pelas personagens situam as mesmas na dinâmica das territorialidades;
- Encontrar paralelos da composição fotográfica – iluminação, enquadramento, colorização e perspectiva – e sonora – desenho de som e trilha sonora – de cada filme a fim de qualificar os momentos do filme de acordo as categorias geográficas vislumbrada.

Através desse material de decupagem serão aplicados os conceitos e categorias geográficas em questão para qualificação dos filmes diante seu conteúdo e significado interpretados. Esta dissertação esta organizada da seguinte forma: Capítulo 1. “Geografias de Cinema” – capítulo de apresentação aos conceitos que relacionam Geografia e Cinema para compreensão da cinematografia apresentada no capítulo seguinte e análises apresentadas no terceiro capítulo; Capítulo 2. A cinematografia brasileira – escolha dos filmes como referencial empírico – capítulo de revisão histórica de momentos da cinematografia brasileira e justificação da escolha dos filmes a serem analisados no capítulo seguinte; Capítulo 3. Os espaços fílmicos e os espaços vividos na realização da “geografia de cinema” – capítulo de análise dos filmes descritos no objetivo da dissertação de acordo aos conceitos abordados no capítulo 1; Considerações Finais – apresentação de achados e resultados pelas análises dos filmes propostos e da relação entre a ciência geográfica e o cinema.

1. “Geografias de Cinema”

Glauber Rocha dizia que para fazer cinema bastavam algumas idéias na cabeça e uma câmara na mão. Os geógrafos sempre tiveram muitas idéias na cabeça e uma câmara na mão (Ruy MOREIRA, 2007, p.13).

O papel deste trabalho não é apenas apresentar de que maneiras a geografia e o cinema se conectam, alguns dos primeiros exemplos desta aproximação está nos trabalhos de autores como AITKEN (1994, 2008), OLIVEIRA JR. (2005, 2008), DIXON (2008a, 2008b). Esta pesquisa, diante à Geografia Contemporânea, tem o papel de apresentar uma leitura geográfica, e ao mesmo tempo transdisciplinar, sobre a arte cinematográfica, utilizando-se no foco da análise de obras recentes do cinema brasileiro – ‘*Cidade de Deus*’ (2002), ‘*Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida*’ (2007) e ‘*Tropa De Elite – O Inimigo Agora É Outro*’ (2010) - através dos

conceitos que firmam essas conexões e das temáticas de destaque nos filmes em questão.

São filmes que receberam grande destaque na mídia brasileira e também no exterior pela qualidade estética e, principalmente, por lidar com assuntos delicados e extremamente presentes nas manchetes dos jornais do país: violência, crime, corrupção, tráfico e uso de drogas, segregação social entre vários outros. Todos esses temas estão presentes no universo acadêmico geográfico desde os estudos clássicos, renovando formas e métodos até a contemporaneidade.

"Se nós, como geógrafos, concordarmos com muitos dos comentaristas sobre a condição pós-moderna que enxergam alguma pequena diferença entre a nossa cultura política e nossa cultura representativa - celuloide, entre a vida real e a vida no filme, então a representação cinematográfica precisa ser uma parte essencial da investigação geográfica." (AITKEN & ZONN, 1994, p.5)¹

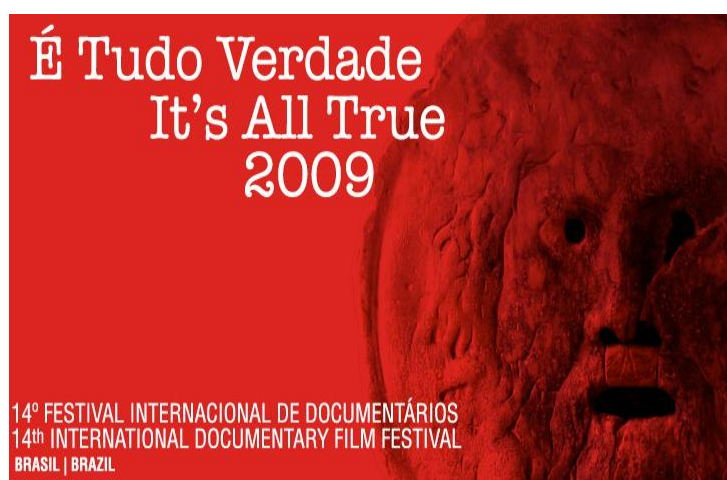
Cultura, trabalho, capital, produção e reprodução da sociedade, imagens, paisagens, o meio e seu significado. A ciência geográfica e as artes possuem um elo característico em seu desenvolvimento: a sociedade e, por conseguinte, o espaço. O cinema está inserido nessa aproximação com a geografia, não somente como expressão cultural e artística, o seu alcance comercial, industrial e enquanto instrumento de representação o torna um agente transformador do espaço. Esse potencial de transformação do espaço está em uma produção cinematográfica durante todos os seus estágios:

- a produção e realização do filme possui várias demandas como pesquisa, captação de capital, viagens, contratação de artistas, técnicos e serviços variados, intervenções urbanas para gravações fora de estúdio e etc. Apenas por esta etapa já há grande movimentação de capital, mercado e pessoas;
- a distribuição, que pela análise do mercado e possibilidades financeiras da produção definem o alcance primário da obra, além da participação em mostras e festivais por todo o mundo;

¹TEXTO ORIGINAL: *If we, as geographers, agree with many of the commentators on the postmodern condition who see little difference between our political culture and our celluloid culture, between real-life and reel-life, then cinematic representation needs to be a key part of geographic investigation. (AITKEN & ZONN, 1994, p.5)*

- e a veiculação do mesmo, quando o filme deixa de ser uma realização de produtores, técnicos e artistas e passa a fazer parte da experiência cognitiva e apreciativa do espectador. Esse processo é contínuo e praticamente imensurável, pois além da bilheteria da sala de cinema o mesmo filme será veiculado por canais de televisão aberta e por assinatura, disponibilizado em locadoras de vídeo e no sempre presente mercado paralelo da pirataria física e virtual.

Dessas etapas básicas de um filme é certo que a veiculação da obra confere maior momento para reflexão e percepção das mensagens contidas na mesma, cabendo a etapa de veiculação do filme o maior potencial de transformação do espaço. STEINBERGER (2006, p. 35) diz que “todos os processos constitutivos de um modo de produção - produção, distribuição, consumo e circulação - são histórico e espacialmente determinados através de uma formação social.”, observo que esses processos se alinham aos estágios de produção do cinema, que se insere, portanto, na esfera de formação sócio-espacial, a qual STEINBERGER (2006, p.35) ainda diz que “As relações entre espaço e formação social se fazem num espaço particular e não num espaço geral como para os modos de produção”. No entanto ainda são muito primárias, como parte de uma experimentação e inovação científica, as produções acadêmicas que relacionam os estudos de cinema e geografia seja a partir da Geografia Cultural, das Teorias de Comunicação de Massa, Linguagem e Estética Audiovisual ou pela Didática Geográfica, e aí percebo que há um largo caminho a percorrer.



²Figura 1 – Festival é Tudo Verdade

² **Figura 1** – Festival é Tudo Verdade – O festival “É tudo verdade” é um festival internacional de documentários que acontece anualmente no Brasil através de competições e mostras por várias cidades. O festival recebe esse nome baseado na assumpção de que filmes do gênero documentário trabalham a realidade, e por consequência a verdade, sobre os seus respectivos

Isto é, mostrar que filmes, ficção ou documentários, com a sua ampla capacidade simbólica, criam uma forma de ver e apreciar a paisagem que pode inibir outras visões alternativas (AITKEN & ZONN, 1994). Como aponta Robert Burgoyne (apud AITKEN & ZONN, 1994) “O filme utiliza a memória cultural embutida no gênero cinematográfico para dar forma à sua mensagem histórica e para defini-la.”



³ Figura 2 – Cartaz “Borat” (2006) e ⁴ Figura 3 – Cartaz “Turistas” (2006)

O cinema é construído através de uma impressão da realidade enquanto a geografia, como ciência do espaço, tem em seu campo de estudos a sociedade, a natureza, a paisagem e o território. O espaço, composição da realidade, ao ser representado em qualquer instrumento cultural – filme, teatro, mapa, romance e etc. – toma o partido de seu autor, recebendo significado político-ideológico.

temas. [fonte: Blog Cinema é Magia – disponível em <<http://cinemagia.wordpress.com/2009/03/27/rj-e-tudo-verdade-2009/>>]

³ **Figura 2** – Cartaz “Borat - O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América” (2006) – O filme “Borat - O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à América” de 2006 é um *documentary* – falso documentário – que representa através da estética cinematográfica comum aos documentários situações caricatas e por vezes inverossímeis da cultura do Cazaquistão e dos EUA. [fonte: Portal IMDB, disponível em <<http://www.imdb.com/media/rm2900331776/tt0443453>>]

⁴ **Figura 3** – Cartaz “Turistas” (2006) O filme “Turistas”, também de 2006, é um filme de ficção do gênero terror ambientado no Brasil, porém as concepções de roteiro e montagem do filme oferecem ao espectador uma sociedade voltada unicamente a diversão aonde turistas de outros países podem facilmente ser submetidos aos diversos tipos de violência. [fonte: Portal IMDB, disponível em <<http://www.imdb.com/media/rm848992512/tt0454970>>]

“o filme é uma obra. É, antes de mais nada, um elemento da cultura. Reage com e sob os outros elementos, ele é a própria cultura sendo praticada, agindo, a cultura em ação, como um romance, uma música. Isso não é grande descoberta, e seria óbvio se o filme não se pretendesse tão transparente, tão neutro, tão inconscientemente voltado para fora de si, esquecendo-se como gesto e como instauração de um fato num contexto.” (OMAR, 1997, p.198)

A narrativa de cinema nos apresenta uma imagem, um ambiente de recortes, elaborações e adaptações em que os agentes de modificação e representação espacial são caracterizados esteticamente em seus contextos políticos, sociais, econômicos e culturais. HOPKINS afirma que “o prazer do filme reside parcialmente na sua capacidade de criar a sua própria geografia cinematográfica, mas também o faz em seu poder” (1994, p.47)⁵. O filme sugere reflexões ao espectador mas também impõe ideias dentro de seus limites de forma e conteúdo.

1.1. Conceitos De Construção e Desconstrução

A percepção humana de espaço e tempo é o fator principal à (des)construção da informação, que no caso desta pesquisa se refere ao espaço geográfico para obras cinematográficas. Através desse processo cognitivo a noção de espaço se desenvolve pelas técnicas de edição e montagem utilizadas no cinema. Essa experiência de tempo e espaço sugere possibilidades inúmeras ao realizador e ao espectador pois o cinema tem em sua essência a capacidade de ir e vir, de sobrepor pensamentos através de imagens, de desalinhar a perspectiva cronológica-cartesiana da vida para desenhar, e sabiamente condicionar, a aceitação dos fatos narrados.

Em um dos capítulos de sua “A condição Pós-Moderna”, David Harvey descreve e analisa filmes que considerou abordar os temas da pós-modernidade, e o faz utilizando conceitos geográficos para tal, relativizando as temáticas de caos urbano e formação humana da metrópole com as possibilidades de aceitação da evolução humana em seu próprio sistema de reprodutibilidade técnica.

Ao fazer uma leitura de Gilles Deleuze e Roland Barthes no texto “Algumas Geografias que o Cinema Cria Alusões: os espaços e os lugares no filme ‘Cidade de

⁵“ the pleasure of film lies partially in its ability to create its own cinematic geography but so too does its power ” (HOPKINS, 1994, p.47)).

Deus”, Wenceslao Oliveira Jr. propõe um pensamento de que o real não é representável, e sim apresentado – construído ou desconstruído – em obras elaboradas pelas e nas linguagens. O cinema é nesse ponto uma nova apresentação do espaço, realizado pela e na linguagem cinematográfica.

(...) lugares ressoam palpáveis com os personagens principais e fornecem um sítio convincente para a desconstrução da forma como a sociedade ocidental contemporânea representa a si. (AITKEN & ZONN, 1994, p.4)⁶

O lugar é o conceito geográfico mais tangível na narrativa cinematográfica, sua essência estará visível entre os conceitos que constroem a personagem, sua origem, destino, afetos e jornada estão repletas de lugares, que no fenômeno narrativo se transpõe para a dinâmica do espectador durante e após o filme.

A maneira como os espaços são usados e os lugares são retratados no filme reflete as normas culturais predominantes, costumes éticos, estruturas sociais e ideologias. Concomitantemente, o impacto de um filme em uma audiência pode moldar as experiências sociais, culturais e ambientais. (AITKEN & ZONN, 1994, p.5)⁷

O filme absorve e se apropria da realidade de seus realizadores e de seus objetos para construir seus próprios conceitos, legitimando-se no impacto causado pela sua própria realidade criada pela representação.

1.2. Cinema como Arte Geografia para o Estudo do Cinema

Considerando que o cinema brasileiro, tanto no quesito de produção quanto de representação do espaço brasileiro, acompanha os ciclos políticos, sociais, econômicos e culturais que passa o país. A partir dessa história repleta de reviravoltas que se delinea o recorte temporal para o desenvolvimento dessa pesquisa: o cinema

⁶ (...) *places resonate palpably with the main characters and provide a cogent site for the deconstruction of the way contemporary Western society represents itself.* (AITKEN & ZONN, 1994, p.4)

⁷ *The way spaces are used and places are portrayed in film reflects prevailing cultural norms, ethical mores, societal structures, and ideologies. Concomitantly, the impact of a film on an audience can mold social, cultural, and environmental experiences.* (AITKEN & ZONN, 1994, p.5)

brasileiro feito a partir da metade da década de 1990, período conhecido como Cinema da Retomada, quando as produções brasileiras após um percalço político e acadêmico voltaram a se destacar internacionalmente e, principalmente, em salas de cinema brasileiras, aonde ganham crescimento de público e maior alcance de distribuição geográfica. O ponto crítico de todos esses movimentos é em 1995, a partir daí verifica-se crescimento de público e do total de salas. O ano de 1995 é também o ano que marca a retomada do cinema brasileiro, com o lançamento de “Carlota Joaquina”, de Carla Camurati, e nesse momento os produtos do cinema nacional voltam a crescer no mercado cultural.

É possível que o cinema, com sua reapresentação espacial, que se infiltra no senso comum, seja um agente de real transformação do espaço? Assumo aqui as palavras de Maria Helena Braga e Vaz da Costa, em seu artigo *Espaço, tempo e a cidade cinemática*:

Espaço, nesse caso, adquire uma significação através dos diferentes movimentos. A cidade cinemática é construída, adquire um significado e, como uma criação cultural, influencia a realidade, no momento em que é um produto dessa mesma realidade. No final, a cidade na tela não é apenas o reflexo da realidade. (2002, p.72)

O filme é o produto mais bem aproveitado na cultura de massa. A indústria de *merchandising* e *memorabilia*⁸, o comércio de filmes – seja em mídias apalpáveis ou *downloads* – e o turismo cinematográfico são exemplos disso. O público desenvolve o desejo de consumir o filme além do filme, as paisagens fílmicas, os lugares, as situações são oferecidos a plateia pela produção de sentidos e sensações do cinema, e nessa oferta que são reinseridas ao espaço real as buscas pelo espaço ficcionalizado. A cidade, o campo, a estrada são entregues ao espectador através de cortes que dão ao imaginário a noção particular de um espaço totalizado. Conforme Juremir Machado (SILVA, 2006, p. 12) “o imaginário é a marca digital simbólica do indivíduo ou do grupo na matéria do vivido” e instala-se por contágio social. O cinema alimenta e é alimentado pelo imaginário. Sua perspectiva comercial, de *mainstream*, *majors*, Oscar, multiplex e demais plataformas proporciona isso e inflama o imaginário com uma ideia de paisagem.

⁸ Produtos derivados de alguma forma das obras como roupas, jogos, figuras de ação e vários outros artigos colecionáveis.

1.3. O Lugar, a Paisagem, o Território e o Espaço para o Cinema

O cinema é capaz de projetar passado, presente e futuro. O processo de construção espacial em um filme utiliza-se certamente do tempo, formação das rugosidades. A paisagem não é apenas o contexto localizador da narrativa, na paisagem esta impressa a ação humana e os desejos. A paisagem no filme conecta-se diretamente ao lugar e ao território, está para a personagem como seu campo de possibilidades e categoria de contextualização de sua história.

A Paisagem, porém, apesar de sua primeira impressão visual se estende ao simbólico, ao imaginário, pois o filme se desenrola entre espaço e tempo, bem como supressão, recorte desconstrução destes. Para Milton Santos a paisagem é composta “não apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.” (apud TORRES & KOZEL, 1996, p. 61). Sendo assim não pode ser apreendida apenas com uma leitura visual, mas percebida através dos sentidos. Em outros termos, para entender a paisagem fílmica são necessárias as fotos e os sons, mas também é necessário o exercício intelectual, o ato de *ligar os pontos*.

Para quaisquer dos filmes estudados é fácil compreender um grande *lócus* através das imagens, sons, ações – o sotaque, os morros, o visual apresentado indica localidades do município do Rio de Janeiro, mas para captar a paisagem dos filmes além do visual é necessário observar os desejos e ações humanas em relação a sua própria vida. A paisagem está no filme como a marca da presença humana e se conecta a territorialidade das ações, as personagens deixam marcas no espaço-tempo, essas marcas tornam a paisagem um dos ganchos no fluxo da narrativa.

Uma paisagem de filme, ou uma paisagem cinematográfica, pode ser definida, no mais amplo sentido do termo como uma representação fílmica de um ambiente real ou imaginário visto por um espectador. (HOPKINS, 1994, p.49)⁹

⁹ A landscape of film, or a cinematic landscape, might be defined in the broadest sense of the term as a filmic representation of an actual or imagined environment viewed by a spectator. (HOPKINS, 1994, p.49)

1.3.1. O Personagem e a Paisagem

Enquanto ao espectador cabe a perspectiva criada pelos realizadores, à personagem é complicado notar o quanto esta conhece o espaço a que se insere além de pontuar pelas ações visualizadas ou mencionadas na trama.

A paisagem geográfica possui uma linguagem que pode ser compreendida por meio de seus conceitos e significados. Nessa perspectiva a paisagem tem uma gramática cujo domínio pode conduzir à sua compreensão e talvez melhor controle dos processos, sejam físicos, biológicos, culturais, etc.

“Outro aspecto extremamente rico para a análise das representações no cinema é a atual reflexão acerca das identidades culturais contemporâneas e de suas configurações a partir de seus entrelaçamentos com as representações mediáticas construídas e veiculadas no dia-a-dia(...)” (MONTORO, 2006, p.19)

Para a constituição de uma narrativa cinematográfica, essencial para a produção fílmica a paisagem modelada pela câmera e pela direção de um filme é capaz de gerar uma ilusão no espectador, inserindo na percepção social uma imagem, às vezes, avessa a realidade. Como qualquer arte, o cinema exprime, direta ou indiretamente, os valores do autor do roteiro, do diretor, da sociedade e do momento histórico no qual foi realizado. Por ser também uma indústria, de largo alcance, os produtores envolvidos nem sempre se interessam pela verdade e isso exige análise de seu papel e sua ideologia.

“As representações derivam também de práticas discursivas, produtos de convenções sociais, de articulações da linguagem, que não são apenas um meio de transparente a partir do qual a realidade é refletida. Nessa perspectiva os filmes são agentes significantes, produtores de sentidos, que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem.” (MONTORO, 2006, p.22)

A paisagem no filme é uma combinação entre os conhecimentos das personagens e a perspectivas de suas ações diante à narrativa, que resultam na paisagem apreciada pelo espectador.

1.3.2. A vida criando rugosidades

A ação das personagens sobre seu território e a forma como as ações se desenvolvem pela montagem temporal e espacial do filme possibilitam a percepção de marcas do tempo sobre o espaço, marcas de realizações humanas sobre os rumos que são permitidos a história.

Nesta perspectiva, o espaço geográfico na perspectiva fílmica é uma soma de leituras, visões e atribuições de valor que se dispuseram sobre ele, tomando em conta o peso de cada uma, sua localização temporal-histórica, as ideologias a cada uma vinculada, etc. Todo o valor simbólico atribuído a um espaço por suas representações se acumulam e, desta acumulação, forma-se uma síntese mais ou menos precisa das leituras na atualidade, de acordo com seu tratamento atual em relação ao resgate ou recorrência das representações. O espaço enquanto habitante de um campo imaginário é regulado por suas representações, sendo o cinema, na atualidade, um expoente de especialíssima importância.

1.3.3. Territórios no cinema

O cinema lida com o onírico, o imaginário e o simbólico. De maneira despreziosa é fácil afirmar¹ que há território e territorialidades em uma narrativa cinematográfica. Porém transpor esse conceito para a obra de arte demanda não apenas um vislumbre físico como cercas tangíveis ou limites inscritos em um produto cartográfico. O território é sim o cerco de ações, de influência, de poder, porém no filme ele não será representado e sim interpretado. As personagens são consideradas na sua continuidade cujas características constituem também um fator de (re)produção.

1.3.4. Lugar como conceito para o estudo cinematográfico

Lugar é, decerto, a categoria mais abstrata da geografia. O lugar está ligado às emoções e as ações humanas, a perspectiva de análise do pesquisador. O apreço ou o desprezo de uma personagem em relação ao cotidiano – espaço vivido, ao território – espaço de ações, e a paisagem – espaço percebido caracteriza o lugar no fluxo de espaço-tempo da obra cinematográfica.

2 – A CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA e ESCOLHA DOS FILMES COMO REFERENCIAL EMPÍRICO

O cinema brasileiro, tanto no quesito de produção quanto de representação do espaço brasileiro, acompanha os ciclos políticos, sociais, econômicos e culturais que passa o país. É por conta dessa história repleta de reviravoltas que se delinea o recorte temporal para o desenvolvimento dessa pesquisa: o cinema brasileiro feito a partir da metade da década de 1990, período estudado como Retomada, quando as produções brasileiras após um percalço político e acadêmico voltaram a se destacar internacionalmente e, principalmente, em salas de cinema brasileiras. Através da contextualização histórica do cinema brasileiro isso será melhor explanado.

O historiador Sidney Ferreira Leite (2005) apresenta um breve histórico da formação social do cinema no Brasil (vide Tabela 1).

ANO	Cronologia do Cinema Brasileiro da Retomada
1989	Fernando Collor de Melo vence a eleição presidencial e no início de seu governo, em 1990, extingue a Embrafilme. A produção de filmes entra em crise.
1991	É criada a legislação de incentivo à cultura, pelo Embaixador e Secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet.
1992	Neste ano não houve produção de longas-metragens nacionais.
1993	Carlos Reichenbach dirige <i>Alma Corsária</i> . Governo lança decreto que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual.
1994	Sérgio Rezende filma <i>Lamarca</i> , com Paulo Betti como protagonista. É aprovada a Lei do Audiovisual, sistema de financiamento baseado na renúncia fiscal.
1995	Carla Camurati lança o filme <i>Carlota Joaquina – Princesa do Brasil</i> , marco do chamado Cinema da Retomada.
1996	<i>O quatrilho</i> , de Fábio Barreto, é indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.
1997	<i>O que é isso, companheiro?</i> , de Bruno Barreto, é indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Hector Babenco concorre à Palma de Ouro de Cannes com <i>Coração Iluminado</i> .
1998	Lançado <i>Central do Brasil</i> , de Walter Salles. O filme recebe os prêmios de Melhor Filme e Melhor Atriz – Fernanda Montenegro – do Festival de Berlin, e é indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e de Melhor Atriz, totalizando aproximadamente 40 prêmios no ciclo de festivais. É criada a Globo Filmes, e o ‘padrão Globo de qualidade’ vai para o cinema na perspectiva de ‘Hollywoodização’ da produção nacional.
2001	É criada a Agência Nacional do Cinema – ANCINE.
2003	O filme <i>Carandiru</i> supera a marca de 4 milhões de espectadores e o cinema nacional alcança a marca de 25% do mercado brasileiro.
2004	O filme <i>Cidade de Deus</i> recebe quatro indicações para o Oscar, mas não conquista nenhuma estatueta.
2005	A proposta de criação da ANCINAV – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual desencadeia novos debates sobre os fomentos a produção dos conteúdos audiovisuais no país.

2006	<i>Dois filhos de Francisco</i> , de Breno Silveira atinge o marco de maior bilheteria do cinema de retomada e 4ª maior bilheteria da história do cinema nacional, com mais de 5,3 milhões de espectadores.
2007	O filme <i>Tropa de Elite</i> , de José Padilha é lançado com grande repercussão. Estima-se que mais de 10 milhões de pessoas tenham assistido cópias não-autorizadas da produção.
2009	<i>Se eu fosse você 2</i> , de Daniel Filho atinge o marco de maior bilheteria do cinema de retomada e 3ª maior bilheteria da história do cinema nacional, com mais de 6 milhões de espectadores.

Tabela 1 – Cronologia do Cinema Brasileiro da Retomada – baseado em LEITE, 2005, p.147 – 148.

O objetivo em abordar essa síntese histórica é para identificar e analisar as principais características do cinema brasileiro após a trágica experiência do governo Collor (LEITE, 2005), que culminou na extinção da Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME e uma exposição do mercado nacional a hegemonia do cinema estadunidense. O período em questão é chamado de Retomada, um momento caracterizado pelos processos de reconstrução do cinema nacional durante a década de 1990. Assim Pedro Butcher (2005) aponta que as principais ferramentas públicas para o cinema no momento são duas leis:

- a) a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), aprovada pelo Congresso Nacional em 1991, que permite a empresas públicas, privadas e a pessoas físicas a dedução do imposto de renda de parte dos recursos investidos na produção de obras culturais – incluindo produtos audiovisuais;
- b) a Lei do Audiovisual, aprovada em julho de 1993, seguindo o mesmo princípio de renúncia fiscal. Ela determina que qualquer empresa pode deduzir até 3% do imposto de renda se esse dinheiro for revertido para a produção de obras audiovisuais – artigo 1º - e incentiva distribuidoras estrangeiras a investir na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% de seu imposto sobre a remessa de royalties para o exterior – artigo 3º. Nos dois casos, a dedução é integral e não exige a contrapartida de investimento próprio.

O artigo 3º da Lei do Audiovisual tem grande importância nesse período e na posteridade, pois na prática esse estimulou a associação das grandes distribuidoras de filmes americanos no país – as majors – aos filmes nacionais. Essas leis, porém, por sua operacionalização complexa demoraram a surtir efeito, mas renderam os seus primeiros frutos ainda nos anos de publicação. Além disso, surgiram outros suportes

ao longo dos anos de retomada e da reafirmação da produção cinematográfica nacional, pois a criação dessas duas leis federais engatilhou uma série de artifícios estaduais, municipais e distritais, como os Fundos de Apoio a Cultura e outras empresas públicas como a RIOFilme, da prefeitura do município do Rio de Janeiro. O cinema, apesar de depender bastante do suporte do Estado, cresceu e vem se firmando no mercado nacional e internacional. A Tabela 2: *Ranking* do filme nacional 2000-2012 (por público) fornecida pelo Portal FilmeB exemplifica este momento.

Ranking filme nacional 2000-2012 (por público)

rank	título	distrib.	lançam	público total	renda total
1	TROPA DE ELITE 2	ZAZEN/RIOF	2010	11.081.199	102.663.525,00
2	SE EU FOSSE VOCÊ 2	FOX	2009	6.137.345	50.543.885,00
3	DOIS FILHOS DE FRANCISCO	SONY	2005	5.319.677	36.728.278,00
4	CARANDIRU	SONY	2003	4.693.853	29.623.481,00
5	NOSSO LAR	FOX	2010	4.060.000	36.126.000,00
6	SE EU FOSSE VOCÊ	FOX	2006	3.644.956	28.916.137,00
7	DE PERNAS PRO AR	DTF/PARIS	2011	3.563.723	31.521.072,00
8	CHICO XAVIER	DTF/SONY	2010	3.414.900	30.300.000,00
9	CIDADE DE DEUS	LUMIÈRE	2002	3.370.871	19.066.087,00
10	LISBELA E O PRISIONEIRO	FOX	2003	3.174.643	19.915.933,00
11	CAZUZA: O TEMPO NÃO PÁRA	SONY	2004	3.082.522	21.230.606,00
12	OLGA	LUMIÈRE	2004	3.078.030	20.375.397,00
13	CILADA.COM	DTF/PARIS/RIOF	2011	3.020.337	28.362.645,00
14	OS NORMAIS	LUMIÈRE	2003	2.996.467	19.874.866,00
15	XUXA E OS DUENDES	WARNER	2001	2.657.091	11.691.200,00
16	E AÍ... COMEU?	DTF/SONY	2012	2.572.594	26.023.633,00
17	ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE	DTF/PARIS/RIOF	2012	2.492.781	25.643.919,00
18	TROPA DE ELITE	UNIVERSAL	2007	2.421.295	20.422.567,00
19	XUXA POPSTAR	WARNER	2000	2.394.326	9.625.191,00
20	A MULHER INVISÍVEL	WARNER	2009	2.353.136	20.498.576,00

Fonte Filme B

Tabela 2: “Ranking do filme nacional 2000-2012 (por público) - Top 20 disponível em: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/graficosetabelas.php> acessado em 23/03/2013 as 18h30.

A produção cinematográfica brasileira está imersa entre políticas e ideologias. Ao longo de sua história, o cinema passou por diversos momentos em que lhe é imposto o dever de contribuir para a formação ou desenvolvimento de uma consciência nacional e ou mesmo ditatorial. “A função ideológica dos filmes foi quase inevitavelmente ligada historicamente às possibilidades de desenvolvimento da indústria cinematográfica” (ORUETA & VALDÉS, 2007). Isto é muito bem exemplificado com as intenções e intervenções governamentais através de agências, institutos ou, a exemplo da Era Vargas, o Departamento de Imprensa e Propaganda:

“Durante o Estado Novo, os meios de comunicação foram transformados em instrumentos para a propaganda governamental [...] Como na Itália fascista e na Alemanha nazista, os ideólogos do Estado Novo demonstraram interesse especial pela sétima arte [...] nessa perspectiva, os filmes brasileiros deveriam contribuir para reforçar mitos, como o temperamento brando e cordial do povo

brasileiro e a miscigenação racial. O movimento operário, o potencial de luta das classes trabalhadoras, as greves e os confrontos deveriam ser sistematicamente obliterados pela propaganda oficial, pois colidiam com a cordialidade e, simultaneamente, negavam a eficiência do Estado corporativo, visto como a solução para os problemas trabalhistas do país. Nesse contexto foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939. Seu principal objetivo: sistematizar a propaganda e exercer o poder de censura aos meios de comunicação.” (LEITE, 2005, p. 40-41)

Essas entidades, quando não agem como intermediador na distribuição do produto de cinema – momento em que marcam presença até mesmo como agentes de censura, caso que o DIP, por exemplo, proibiu a veiculação de *O Grande Ditador*, de Charles Chaplin em 1940. Trabalham também no incentivo a produção cinematográfica – desde que essa se adapte aos seus ideais - e na produção de seus próprios filmes, como ainda ocorre com as secretarias governamentais, que atuam no Brasil, em várias instâncias para a divulgação das ações e propostas de quem detém o poder político.

É verdade que o grau de compromisso ideológico varia muito, de filmes-propaganda para filmes que de uma forma transmitem os valores específicos de um Estado-nação com realizações comerciais. Um exemplo disso são filmes que retratam histórias de guerra onde o herói, que conduz e salva a história, representa o país cujos ideais foram vencidos pela disputa bélica.

Se o cinema é uma arte em comércio e transporta claras implicações ideológicas e industriais a partir de uma perspectiva - em alguns países, como nos Estados Unidos da América, é uma das indústrias líder de consumo - existem também outras derivações econômicas dos negócios realizados no comércio da sétima arte: a criação de estúdios, ou a apropriação da paisagem natural para gravações, quando as despesas da equipe de produção têm que ser transferidas para outro local, o que claramente vai gerar lucros aonde a atividade tomar lugar. O material gerado a partir dessas gravações em locação, sobretudo por conta do neorrealismo pós-segunda guerra mundial, causou o efeito que criou o termo turismo cinematográfico. Visto que um produto audiovisual tem plena capacidade para transmitir imagens de outros contextos geográficos, isso tem impulsionado a busca pela visita turística aos cenários, aos ambientes, as locações aonde as histórias fílmicas se desenvolvem na tela.

“Muitos clássicos do cinema mundial consagraram eternamente as locações onde foram filmados. Afinal, o desejo do espectador de viver as emoções e de se transportar para os cenários retratados na tela grande é tanto que já existe até um segmento de turistas que

viajam para as paisagens que servem de pano de fundo de filmes [...] Essa estratégia de atração de visitantes é hoje uma das grandes tendências do turismo mundial e vem trazendo resultados extraordinários para algumas nações que investiram sistematicamente nesse segmento, criando facilidades e ferramentas necessárias para prospecção e recepção de produções audiovisuais.” (MTUR, 2007)

Turismo cinematográfico é o tipo de turismo influenciado pelo conteúdo de um filme. Essa vertente da indústria do turismo deve se associar cada vez mais ao comércio ligado ao cinema, pois o cinema brasileiro, a partir da década de 1990 vive um “re-reconhecimento” nacional e internacional. No entanto, carecem de estudos e análises os números calculáveis das consequências sócio-econômicas (através, por exemplo, do turismo), de forma a compreender qual imagem do Brasil é veiculada no exterior e quais as suas consequências em termos de imaginário, representação e administração político-social.

Alguns estudos calculam o crescimento do turismo após a estréia de filmes realizados na região, como a situação da Nova Zelândia colocada na cartilha do Ministério do Turismo do Brasil, “a Nova Zelândia gaba-se, com razão, do aumento em quase 300% no número de visitantes após o lançamento da trilogia de *O Senhor dos Anéis* [...]” (MTUR, 2007), a série de filmes, finalizada em 2003, realizada por Peter Jackson tornou-se referencia na apropriação da paisagem natural para a criação da imagem fílmica, e devido às reações causadas na audiência essa apropriação é revertida, gera renda e divisas a partir do capital depositado pelos visitantes para o passeio pelas locações do filme. Este fenômeno de turismo associado ao espaço fílmico levou à criação dos escritórios de filme - *film office* – ou *film commissions* (MTUR, 2007) que funcionam como intermediários entre os conselhos locais e da indústria cinematográfica para promover e incentivar as suas filmagens em suas regiões de trabalho. Eles ainda desenvolvem estratégias de marketing para turismo, gerando produtos e serviços que incentivam a passear, como mapas fílmicos, por exemplo.

O cinema se ascendeu e se manteve no topo do comércio artístico desde sua criação. A ilusão e realização proporcionada pela narrativa na tela geram sentimentos dos mais variados. Filmes podem popularizar ou denegrir classes, nações, indústrias e quaisquer outras variáveis que se encaixem como objeto da narrativa fílmica.

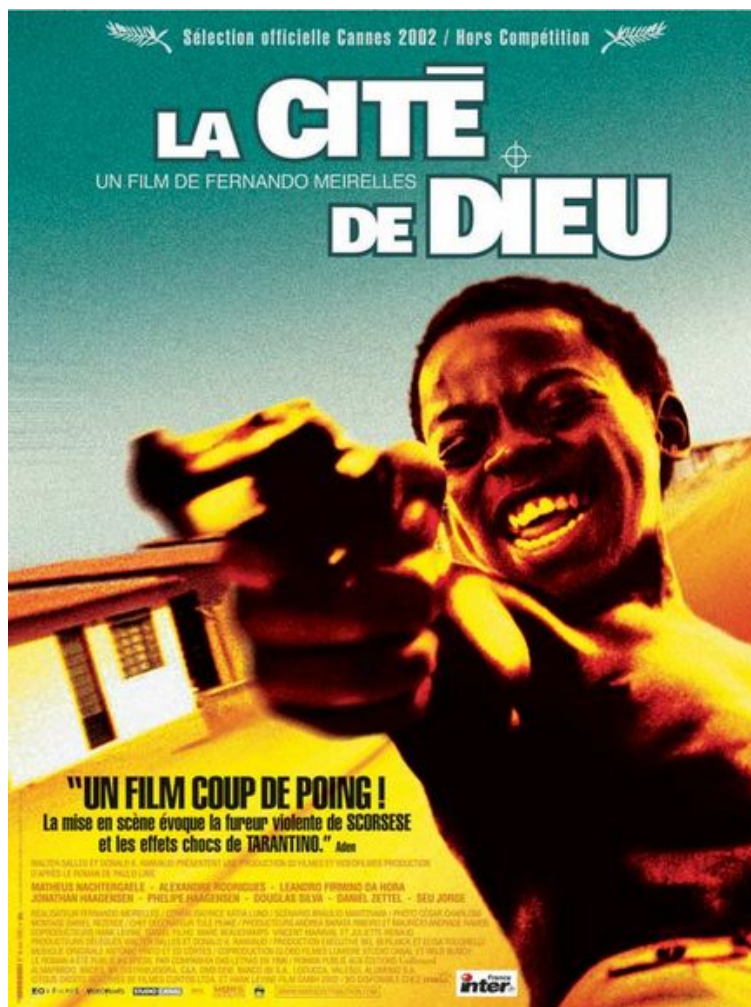
Os filmes escolhidos como referencial empírico são aqueles referentes ao cinema brasileiro contemporâneo e a recorrente violência nas telas, destacando-se: ‘*Cidade de Deus*’, ‘*Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida*’ e ‘*Tropa De Elite – O Inimigo Agora É Outro*’. Todos os três filmes ambientam-se no município do Rio

de Janeiro e oferecem diferentes recortes da vida e das paisagens urbana sob o mote da violência das políticas públicas para cidadania. São filmes de importante notoriedade no circuito cinematográfico nacional e internacional.

Cidade de Deus

O filme é, antes de tudo, um lugar, um espaço, antes de ser local fílmico já era lugar geográfico, imaginário, literário (OLIVEIRA JR, 2005). Seu roteiro faz um recorte histórico da violência urbana ao reconstituir o processo de instalação do tráfico de drogas em uma comunidade construída pelo governo de Carlos Lacerda entre 1962 e 1965, em Jacarepaguá. Criada a partir da proposta de remoção de favelas do Governo do Estado da Guanabara, a '*Cidade de Deus*' é um bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, este conjunto habitacional recebeu seus primeiros moradores em 1966. Eram desabrigados de uma das piores enchentes que o Rio já enfrentou. Pouco depois, moradores de outras 60 favelas (algumas destruídas por incêndios criminosos) foram deslocados para lá.

A geografia da '*Cidade de Deus*' tem como base prédios pequenos de no máximo cinco andares e casas de alvenaria, cercados por barracos de madeira. O crescimento desordenado logo transformou o conjunto habitacional num labirinto, favorecendo a instalação do tráfico de drogas. As primeiras guerras de quadrilhas explodiram em 1979. Hoje, a '*Cidade de Deus*' tem mais de 120 mil habitantes.



¹⁰Figura 4 – Poster Francês do filme Cidade de Deus (2002)

O Roteiro de *'Cidade De Deus'* é baseado no romance homônimo de Paulo Lins, que cresceu na favela de *'Cidade de Deus'* testemunhando a ascensão do crime organizado no lugar. Dirigido por Fernando Meirelles e produzido pela O2 Filmes em parceria com a Globo Filmes, *'Cidade de Deus'* teve um orçamento de US\$ 3.3 milhões e levou mais 3.3 milhões de espectadores às salas de cinema no Brasil - vide TABELA 2, um dos maiores sucessos de público do cinema brasileiro contemporâneo.

No filme a saga do avanço do crime no bairro, é retratada ainda com certo romantismo em seu início, nos anos 1960. Com o tempo, no desenrolar da história (no fim dos anos 1970 e começo dos 1980) o romantismo dá lugar a crueldade do mundo do crime. São apresentadas as várias territorialidades da favela pelo intersecção das ações e da vivência de personagens como Dadinho/Zé Pequeno - criminoso em ascensão, Mané Galinha – homem de 'bem' corrompido pela violência e pela vingança, Buscapé, Cenoura, Bené entre outros.

¹⁰ **Figura 4** – Poster Francês do filme Cidade de Deus (2002), que foi distribuído internacionalmente e teve grande sucesso e repercussão no cinema internacional sendo referenciado constantemente.

O filme começa com uma sequência em que algumas galinhas são preparadas para um almoço em alguma parte da comunidade da Cidade de Deus. Uma delas escapa e é perseguida por bandidos armados. A galinha para entre os bandidos e um jovem fotógrafo chamado Buscapé, que acredita que a gangue quer matá-lo. A partir daí a narrativa volta no tempo, onde Buscapé conta como ele foi parar naquela situação.

Anos antes um grupo conhecido como Trio Ternura, aterroriza os negócios locais com vários assaltos. Um deles, Marreco, é irmão de Buscapé, nesse momento ainda criança. O trio compartilha parte dos seus ganhos em roubos com os habitantes da Cidade de Deus, numa alusão ao mito de Robin Hood, e são acobertados por esses moradores em troca. Vários meninos da vizinhança idolatram o Trio, um deles, chamado de Dadinho, os convence a roubar um motel próximo a região. Nesse momento Dadinho se revela bem violento com a ação e começa ali a trajetória que o leva a ser o traficante que será apresentado nas sequências seguintes do filme.

O avançar do tempo dentro da narrativa nos conduz alguns anos a frente em que Buscapé se junta a um grupo de jovens usuários de drogas como entretenimento. Nesse momento vemos surgir os interesses por fotografia e registro do personagem. Dadinho, agora auto-intitulado Zé Pequeno junto com seu parceiro de infância Bené, estabelece como o maior traficante do bairro eliminando em ações bem violentas quase toda sua concorrência. As ações de Zé Pequeno levam a Cidade de Deus a uma relativa situação de paz. Após alguns incidentes em um baile que marcaria a despedida de Bené da comunidade e da vida bandida, Zé Pequeno, agora sem seu parceiro assassinado por acidente, começa uma batalha violenta de vingança e domínio completo do crime na Cidade de Deus, aliciando uma gangue de crianças chamada Caixa Baixa em combates armados contra a facção liderada pelo traficante Cenoura e por Mané Galinha, homem que busca se vingar da intromissão de Zé Pequeno em sua vida.



¹¹**Figura 5** – Cena do filme Cidade de Deus (2002)

Enquanto a violência se torna mais evidente na Cidade de Deus vemos também Buscapé trabalhar legalmente em entregas de jornal e se desenvolver como fotógrafo. Inclusive Buscapé é procurado por Zé Pequeno para fazer fotos dele e de sua gangue. É nesse pontos que o file retorna a sequência inicial, as fotos que Buscapé fez da gangue de Zé Pequeno são publicadas no jornal em que o fotografo trabalhava e em meio a perseguição à galinha o garoto acha que será executado, porém oq eu ocorre na mesma cena é o confronto final entre Zé Pequeno, Cenoura e Mané Galinha. O filme termina com a gangue da Caixa Baixa e Buscapé como sobreviventes ao conflito. Infere-se que a partir dessa cena final Buscapé segue sua vida “no caminho do bem” – canção de Tim Maia que fecha a o filme.

Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida (2007)

A história de '*Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida*' é uma livre inspiração nos relatos do ex-capitão do BOPE – Batalhão de Operações Especiais da

¹¹ **Figura 5** - Cena do filme Cidade de Deus (2002) em que o personagem Buscapé se vê encurralado entre o conflito das organizações rivais que buscam o domínio do território da Cidade de Deus

Polícia Militar do Rio de Janeiro, Rodrigo Pimentel no livro *Elite da Tropa*, lançado em 2005, uma co-autoria de Pimentel com André Batista – Major do BOPE-RJ, e Dr. Luiz Eduardo Soares – antropólogo e ex-Secretário Nacional de Segurança Pública. Posteriormente os três escreveram em parceria a sequência ‘Elite da Tropa 2’. Pimentel também é co-autor dos roteiros dos filmes ‘*Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida*’ e ‘*Tropa de Elite 2 – O Inimigo agora é outro*’, ambos escritos em parceria com Bráulio Mantovani, roteirista de ‘*Cidade de Deus*’ e José Padilha, diretor dos referidos filmes.



¹²Figura 6 - Tropa de Elite (2008) foi distribuído no Brasil e internacionalmente.

O filme começa com Capitão Roberto Nascimento, da Tropa de Elite do BOPE, sendo designado para chefiar uma das equipes que tem como missão apaziguar o Morro do Turano por um motivo que ele considera insensato, a visita do Papa ao Rio de Janeiro, em 1997. O Cap. Nascimento é o chefe da arma mais poderosa do Estado e tem que cumprir as ordens enquanto procura por um substituto após sua esposa grávida lhe pedir que se afaste da linha de frente do batalhão. Em meio a um tiroteio, Nascimento e sua equipe tem que resgatar dois aspirantes a oficiais da PM: Neto Gouveia e André Matias. Ansiosos para entrar em ação e impressionados com a eficiência de seus salvadores, os dois se candidatam ao curso de formação da tropa de elite. Ao mesmo tempo que o filme explora os cenários cariocas para mostrar o treinamento da tropa de elite a narrativa inicia um mergulho dentro do sistema político-urbano corrompido, mostrando as fragilidades das relações organizações políticas, criminosas e policiais.

¹² Figura 6 – Colagem dos pôsteres da versão brasileira e versões norte-americana, japonesa e britânica do filme ‘Tropa de Elite’ (2008).

Estima-se que antes do lançamento oficial, em outubro de 2007, *'Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida'* foi assistido por cerca de dez milhões de pessoas, entre cópias vendidas em comércio de ambulante, vídeo no portal *YouTube* e *downloads* ilegais. Além de cópias do filme em uma versão de edição primária e sem finalização, eram ¹³comercializadas também cópias do documentário *'Notícias de Uma Guerra Particular'* (1999), de João Moreira Salles e Katia Lund, e cópias do longa-metragem de ficção *'Quase Dois Irmãos'* (2004), de Lucia Murat, com os títulos e capas adulterados para *'Tropa de Elite 2'* e *'Tropa de Elite 4'*, respectivamente, e um DVD chamado *'Tropa de Elite 3'*, colagem de vídeos e imagens de ações policiais. Esse fenômeno não impediu o sucesso do filme nos cinemas, na verdade apenas impulsionou a divulgação do longa-metragem. O filme foi distribuído comercialmente no Brasil e em vários outros países, além da presença em mostras de cinema e premiação em festivais no Brasil, em Lisboa, Portugal e Berlim, Alemanha.

Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro (2010)

A sequência de *'Tropa de Elite'* (2007) foi lançada em 2010 com o nome *'Tropa de Elite – O Inimigo Agora é Outro'*. A produção do filme foi isolada de mídia e realizada com muito mais mistério e cuidado para impedir um novo vazamento da obra nos meios de pirataria. Esse cerco a produção para evitar que material do filme caísse contribuiu para que a sequência se tornasse o filme brasileiro mais assistido¹⁴ no cinema em muito anos.

¹³ "'Tropa de elite' já está na versão IV pirata" matéria de Alba Valéria Mendonça, publicada no portal G1 em 25/09/2007. Disponível no sítio da web <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL110108-5606-11375,00.html>> acessado em: 12 de Março de 2013, as 2h40.

¹⁴ "'Tropa de Elite 2' bate 'Dona Flor' e se torna a maior bilheteria do cinema nacional" matéria da Redação, publicada no portal UOL Entretenimento em 008/12/2010 no sítio da web <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2010/12/08/tropa-de-elite-2-bate-dona-flor-e-se-torna-a-maior-bilheteria-do-cinema-nacional.htm>> acessado em: 14 de Março de 2013, as 13h30.



¹⁵Figura 7 – Capa do DVD: Tropa De Elite 2 – O Inimigo Agora É Outro (2010)

‘*Tropa de Elite – O Inimigo Agora é Outro*’ (2010) também se passa no Rio de Janeiro, cerca de 16 anos após os acontecimentos do primeiro filme, apesar da datação incerta desta segunda parte da franquia. Roberto Nascimento agora é apresentado como Coronel do BOPE, porém após uma ação malsucedida de sua tropa em uma negociação de rebelião no presídio de Bangu I, Nascimento é nomeado Subsecretário de Inteligência da Secretaria Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro. Nas consequências dessa mesma ação malsucedida o sucessor de Nascimento, André Mathias, escolhido no primeiro filme, é rebaixado como punição e transferido para um setor burocrático e abandonado da Polícia Militar do Rio de Janeiro.

Enquanto o primeiro filme ia de encontro ao tráfico de drogas nos morros do Rio de Janeiro, nesta etapa temos Roberto Nascimento indo contra o crime organizado envolvendo agentes corruptos, milícias urbanas formadas por policias, articuladores de mídia e políticos que comandam o crime organizado. Em uma das cenas do filme o Capitão André Mathias é executado por colegas do grupamento policial em meio a uma ação armada numa das favelas cariocas. Esse é o estopim

¹⁵ Figura 7 – Capa do DVD: Tropa De Elite 2 – O Inimigo Agora É Outro (2010)

para que Roberto Nascimento mesmo com sua vida e de familiares ameaçada leve a guerra ao crime a outro patamar em que o mesmo articula ações violentas contra os grupos de policias corruptos e movimentações políticas e judiciais contra os não-policiais envolvidos nos esquemas de crime e tráfico do Rio de Janeiro.



¹⁶ **Figura 8** – Pôster Britânico do filme 'Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro' (2010)

3. OS ESPAÇOS FÍLMICOS E OS ESPAÇOS VIVIDOS NA REALIZAÇÃO DA “GEOGRAFIA DE CINEMA”

As idéias e a câmara formam em sua unidade o perfil do geógrafo, tanto quanto do cineasta, embora as idéias e câmara tenham natureza diferente para um e outro. E em ambos as idéias orientam e dão vida a maquina (e não o contrário) e fazem-na gerar um produto que será a imagem no espelho do real sensível da câmara arrumado pelas idéias. (MOREIRA, 2007, p.13)

¹⁶ **Figura 8** – Pôster Britânico do filme 'Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro' (2010), o cartaz sugere obrigatoriedade de assistir ao filme e o compara aos filmes 'Os Infiltrados' (2006), de Martim Scorsese e 'O Poderoso Chefão' (1972), clássico dirigido por Francis Ford Copolla

O cinema não é um palco da realidade; é mais sábio entendê-lo como uma construção de metáforas e ideologias da cultura de seu realizador. Por estar inserido nos meios de comunicação como parte da cultura de massa, o cinema faz parte da estratégia de dominação, de divulgação dos estilos de vida e das concepções do mundo, com a capacidade de transformar identidade cultural de uma sociedade. Esse está também para atuar sobre determinada tradição cultural, para modificar corações e mentes, para que pensem e ajam de modo diferente. Além de subjetivo, não é uma construção isolada do sistema sócio-cultural do qual se origina. Há, inclusive, coisas pouco perceptíveis, como o jogo de planos e de enquadramentos, cujas linguagens são criadas para se constituir em significações nas quais os personagens transmitem sensações variadas.

Seja como linguagem ou categoria estética e estilística, as metáforas estão presentes nos meios de comunicação, imagens, vídeos, nos textos, sejam produtos geográficos ou cinematográficos. A metáfora é uma maneira de compor uma cena, uma imagem, um som. Sua presença na interpretação geográfica dos filmes é o que possibilita a ligação de pontos entre as várias dimensões de realidade apresentadas. Jörn Seemann faz uma leitura sobre os conceitos básicos da metáfora para a geografia diante de Roger Downs:

“Roger Downs distingue entre duas formas de pensamento analógico: a analogia e a metáfora. A primeira quer dizer **A é como B**, isto é, o autor precisa definir as maneiras explícitas e particulares em que essa relação se realiza. Por conseqüência, a imaginação é limitada através de parâmetros de afirmação e relações claramente especificadas. A metáfora, por sua vez, tem como premissa uma relação implícita e não articulada: **A é B**. Nela, cede todo o espaço para a imaginação para revelar o significado do “é” na relação, o que resulta em conotações, associações e interpretações figurativas.” (apud SEEMANN, 2005, p. 13961)

O desenvolvimento dos Conceitos Geográficos na produção filmica

Na busca pela aproximação entre Cinema e Geografia é necessário estreitar a relação entre os conceitos de ambas as áreas, para ampliar a compreensão da análise dos filmes *‘Cidade de Deus’*, *‘Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida’* e *‘Tropa De Elite – O Inimigo Agora É Outro’* foram feitas análise breves e pontuais sobre outras obras de destaque do cinema a fim de extrair com objetividade conceitos

para a análise relacional. Estas análises foram feitas com os filmes *'Blade Runner – O Caçador de Andróides'* (1980), *'Babel'* (2006) e *'A Origem'* (2008).

***'Babel'*, uma Alegoria ao Espaço Globalizado**



¹⁷Figura 9 – *'Babel'* (2006) é o capítulo final da "trilogia da morte" de Alejandro González Iñárritu,

'Babel' (2006) é o capítulo final da "trilogia da morte" de Alejandro González Iñárritu, cineasta mexicano de grande destaque na contemporaneidade. A narrativa se desenvolve com base na incomunicabilidade, indiciado pelo título do filme, que remete a uma narrativa bíblica. São vários os arcos da história que, conectados, tratam das dificuldades de percepção social e espacial ainda ocorrente nos dias atuais. O rifle de um ex-caçador japonês é dado a um guia marroquino, quando esse esteve a excursionar pelo Marrocos. Essa arma é vendida a um pastor da região que designa aos filhos a função de vigiar o rebanho. Durante sua vigília uma das crianças dispara em direção a um ônibus turístico, aonde uma norte-americana é alvejada ao lado de seu marido. Esse atentado é o ponto de partida de uma caçada a terroristas na região e, conseqüentemente, a família do pastor de cabras. Os norte-americanos e o ônibus turístico rumam a um vilarejo da região em busca de tratamento de emergência para o

¹⁷ Figura 9 – *'Babel'* (2006) é o capítulo final da "trilogia da morte" de Alejandro González Iñárritu, O cartaz de distribuição norte-americana indica a incomunicabilidade simbolizando o título do filme como a própria Torre de *'Babel'*, da narrativa bíblica.

ferimento da bala e se deparam com a falta de estrutura. Na América do Norte e no Japão são desenvolvidos os arcos paralelos cujas personagens têm alguma ligação com o ocorrido no Marrocos. Em San Diego, no estado norte-americano da Califórnia, uma babá/governanta mexicana trabalha na casa da vítima do atentado marroquino, e precisa atravessar a fronteira para o México devido ao casamento de seu filho. Em Tóquio, uma jovem surda-muda, filha do ex-caçador japonês, vive, em seu cotidiano, os abalos da incomunicabilidade. Em ambos os arcos pode-se presenciar a existência de redes de comunicação global que noticiam os acontecimentos com fragmentos de informações, tendo em vista os fatos que só podem ser acompanhados pelos espectadores do próprio filme.

O filme *'Babel'* mostra objetivamente o que muitos outros filmes americanos mostram nas entrelinhas: Mexicanos e latino-americanos em geral são "alienígenas" nos Estados Unidos, a nação que lhes acolhe ao trabalho ilegal não lhes pertence e os renega enquanto cidadãos; Marroquinos, por serem muçulmanos, são terroristas e não há como pensar em outro motivo do tiro disparado contra a americana senão por terrorismo. Enquanto isso os americanos são os inocentes do mundo que sofrem ameaças e são vítimas de tudo, mas no fim tudo termina bem com eles.

O que se vê em *'Babel'* é a desconstrução, não do território ou da paisagem, mas de outro elemento formador do espaço: as relações humanas. Essas relações se desconstruem além das fronteiras dos territórios e independente de qualquer paisagem apresentada pelo filme. No entanto essas desconstruções das relações acontecem sobretudo com a livre-circulação diferenciada nas fronteiras. Este é o caso da fronteira EUA-México onde a "livre-circulação" acontece somente dos EUA para o mundo e não do mundo para os EUA. Esta "livre circulação" idealizada pelos movimentos migratórios da década de 50 e 60, catalisada pelas tecnologias de transporte e informação sugerem observação de um planeta integrado e sem fronteiras, uma assertiva presente no imaginário contemporâneo. E não coincidentemente algumas propagandas de automóveis, telefones celulares e outros produtos tratam de brincar forçando essa utopia. Todavia, esse mundo sem fronteiras existe apenas poucos, as fronteiras se definem pelo poder econômico e informacional. Em *'Babel'*, Amália passou dos Estados Unidos para o México sem grandes dificuldades. O mesmo não aconteceu no trânsito de volta México-Estados Unidos, onde as circunstâncias e os procedimentos alfandegários dificultaram a entrada no país inclusive de duas crianças cidadãs norte-americanas.

Outro conceito geográfico presente no filme é a topofobia (TUAN, 2005) exemplificada pela própria narrativa e a maneira de interação entre personagens e as localizações a que são apresentadas. A paisagem exótica e turística de Casablanca em Marrocos, onde tudo é limpo, organizado e atende bem aos critérios e padrões de exigência do turista americano e europeu, é agradável aos visitantes, o comportamento calmo e sorridente destes simboliza a despreocupação com o resto. No entanto, ao saírem da área turística e entrarem em um pequeno vilarejo marroquino os turistas ocidentais se veem ameaçados, desterritorializados e desconfortáveis, e a paisagem exótica cede espaço à paisagem do medo, instaura-se uma penumbra de insatisfação e desconfiança do desconhecido, mesmo com toda pobreza e humildade dos habitantes do vilarejo. O mesmo sentimento de desconforto e desterritorialização acontece com as crianças americanas quando se vêem dentro do México, um lugar perigoso segundo seus pais. Apesar da inocência infantil que os leva a participar das brincadeiras mexicanas depois, o ar de desconfiança de tudo e de todos é idêntico ao dos turistas ocidentais no Marrocos.

O filme se conclui como uma tragédia de incomunicabilidade, com personagens que não compreendem a realidade geográfica de suas ações e localização. *'Babel'* é um filme de clara relação entre paisagem e imaginário, que resulta em vítimas da perspectiva da imagem transmitida pelos meios hegemônicos.

'Blade Runner' e a Reprodutibilidade Técnica



¹⁸Figura 10 – ‘Blade Runner – O Caçador de Andróides’ (1982), de Riddley Scott

Outra boa situação para pensar o espaço geográfico e as relações humanas diante o imaginário é a história de ‘Blade Runner – O Caçador de Andróides’ (1982), filme de Riddley Scott situado nos EUA, em uma Los Angeles bastante futurista para a época de lançamento da obra cinematográfica e também de sua inspiração literária publicada na década de 1960¹⁹. David Harvey apresenta no capítulo “Tempo e Espaço no Cinema Pós-moderno” do livro “A Condição Pós-Moderna”, publicação de 1989 um ensaio sobre ‘Blade Runner’ e ‘Asas do Desejo’ (1987), filme de Wim Wenders, aonde busca exemplificar a pluralidade temática do pós-modernismo através do cinema. ‘Blade Runner’ é um filme épico, com mais de 30 anos de lançamento ainda está presente em mostras, festivais, cineclubes atraindo fãs de ficção científica, de cinema conceitual e demais interessados por cinema.

O filme trabalha com a figura de um pequeno grupo de seres humanos geneticamente melhorados, chamados de ‘replicantes’, utilizados como mão-de-obra comercial em colônias extraterrestres. Esse humanoides são criados com o propósito específico de trabalhar em tarefas altamente qualificadas em ambientes

¹⁸ Figura 10 – ‘Blade Runner – O Caçador de Andróides’ (1982), de Riddley Scott, uma história sobre as relações humanas e o espaço geográfico.

¹⁹ O filme ‘Blade Runner’ (EUA, 1982) dirigido por Riddley Scott é uma livre adaptação da novela ‘Do Androids Dreams of Electric Sheep?’ – ‘Sonham os androides com ovelhas elétricas?’ do norte-americano Phillip K. Dick, publicada originalmente em 1968. O filme teve vários lançamentos contabilizando mais de 5 versões diferentes entre os diferentes cortes e fechamentos da história.

particularmente difíceis nas fronteiras da exploração espacial. Com habilidades mentais e físicas além das capacidades comuns a um humano. Eles também são dotados de sentimentos; pois só desta forma que é possível se adaptar à dificuldade de as suas tarefas de tal forma a fazer julgamentos de acordo com as necessidades humanas. Contudo o temor de que ‘replicantes’ possam abalar a ordem, seus criadores conferem-lhes uma vida útil de apenas quatro anos e são banidos do planeta Terra, obrigados a viver e trabalhar apenas nas colônias espaciais. Se escapar do controle durante esses quatro anos, eles têm de ser liquidados pelos *blade runners*, um grupamento policial para casos com replicantes que saem ao controle.

‘*Blade Runner*’ é ambientado em Los Angeles, EUA, no ano de 2019, com carros voadores, prédios gigantescos e outros desenvolvimentos tecnológicos que exemplificam imagens e expectativas dos realizadores em relação a evolução técnica, científica e social. A motivação do filme é por um grupo de replicantes que regressa à Terra para enfrentar os seus criadores por conta de seu curto prazo de vida. A trama gira em torno de Rick Deckard, um *blade runner* convocado contra sua própria vontade para investigar e eliminar a presença desse grupo de replicantes regressos ao planeta.

Os replicantes são reproduções humanas totalmente autênticas e como qualquer humano essas reproduções não se conformam com a curta vida útil. O propósito de um grupo de replicantes rebeldes na narrativa é ir a busca de seu criador para encontrar maneiras de prolongar a sua vida. Tyrell – presidente da corporação de mesmo nome que produz e comercializa replicantes e criador dos mesmos – aponta para Roy, o líder dos replicantes, que os seres-produto de sua espécie têm mais do que uma recompensa adequada para a brevidade de sua vida útil - eles vivem, afinal, com uma intensidade incrível devido a suas qualidades ampliadas. Em um diálogo do replicante Roy com o seu criador, Tyrell diz “Deleite-se com isso (...) a chama que queima duas vezes mais intensamente vive metade do tempo”.

Ao humanizar os replicantes com sentimentos é possível também inferir uma metáfora à existência humana no anseio das relações sociais, entre buscas e expectativas da espiritualidade. O caçador, os replicantes e o criador são vítimas de um espaço destruído em sua própria criatividade, a forma de se relacionar está tão erodida e capitalizada quanto as paisagens da Los Angeles futurista. O poder de representação da realidade é tão grande e massivo que uma replicante, Rachel, aparte do grupo rebelde, é capaz de recordar de sua vida pré-fabricação, com memórias embutidas em sua mente de uma vida que na verdade ela não viveu, a fim de humanizar ainda mais seus sentimentos e suas capacidades. Essa humanização

possibilita a aproximação amorosa entre Rachel e o *blade runner* Deckard, no ápice da ilusão e do convencimento pela reprodutibilidade técnica, pois já é impossível diferir a replicante de um humano.

O principal viés geográfico de *'Blade Runner'* é a humanidade, tanto pela razão quanto pela emoção, enquanto agente de transformação do espaço. Los Angeles, e subentende-se o resto do planeta também, demonstram a derrocada do progresso capitalista expansivo, em que as personagens não tem pertencimento, não tem lugar diante a cidade ou ao convívio, pois a paisagem é escurecida e chuvosa repleta de vazios urbanos ao mesmo tempo que engarrafada e movimentada em pontos específicos. O convívio é dominado por publicidades de grandes marcas e vazio de saúde mental e emocional. A artificialidade do momento e do ambiente gera a artificialidade das relações entre as pessoas desse espaço mas também possibilita a aceitação entre os envolvidos de um relacionamento entre um humano e uma replicante.

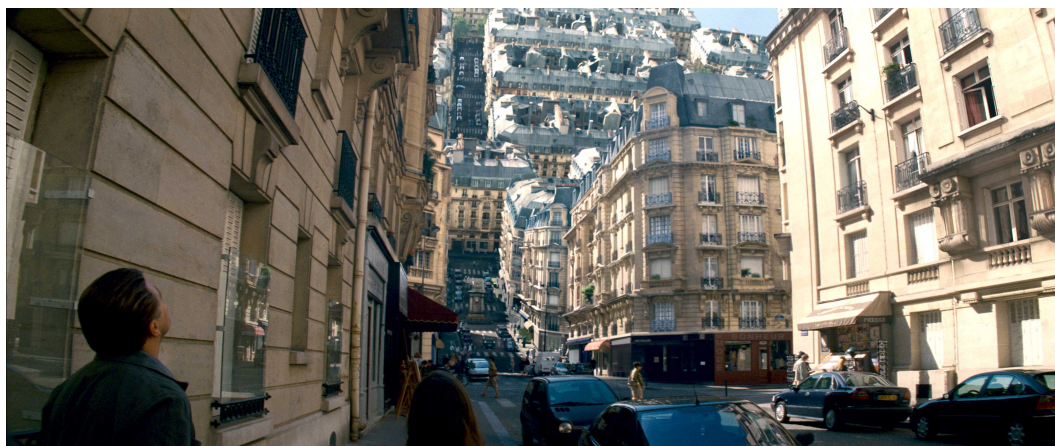
'A Origem' e A Metáfora Cinematográfica

Uma obra recente da filmografia estadunidense que leva a tela com perfeição a metáfora da cinematografia, sua relação com o espaço e a percepção humana, num processo auto-reflexivo e metalinguístico, é *'A Origem'*, (*Inception*, dir.: Christopher Nolan, 2010). Toda sua narrativa trabalha com um paralelo entre o onírico e a própria construção cinematográfica.

O filme conta a história de uma equipe especializada em roubar e inserir informações na mente humana através de técnicas de corrupção do sonho praticado durante o sono. A equipe é liderada por Cobb – pelo ator Leonardo DiCaprio – e todos os integrantes que ele convoca desempenham papéis nesta equipe que equivalem as funções de uma equipe de cinema. A personagem Ariadne – pela atriz Ellen Page – é uma arquiteta que entra para equipe de Cobb para projetar e desenhar o sonhos, como um roteirista escreve o filme enquanto o personagem Eames – pelo ator Tom Hardy – um golpista que muda de faces, de trejeitos e de voz dentro da esfera onírica do filme da mesma forma que um ator o faz em relação ao cinema. Temos também Arthur – interpretado por Joseph Gordon-Levitt – que se faz como parceiro imediato de Cobb, tendo ciência de tudo que ocorre dentro dos sonhos e como funcionam todos os mecanismos, da mesma forma que um produtor atua na realização de um filme. O personagem Yusuf – por Dileep Rao – é o especialista em efeitos especiais da equipe de Cobb sua função disfarçar detalhes e magnificar ações. E Saito – interpretado por Ken Watanabe – é o produtor executivo, que financia todas as ações do grupo de

Cobb, que pode ser interpretado como o diretor do filme, conduzindo as ações e buscando o desfechos para manter a ilusão do sonho/cinema.

No filme Cobb é contratado por Saito para, através das técnicas de manipulação do sonho, roubar e implantar idéias na mente de um industrial concorrente, sem que este o perceba. Essa ação se desenvolve planejando sonhos e a idéia do *inception* – a inserção em que para se entrar na mente dessa vítima Cobb não apenas precisa criar um exemplo de realidade crível como dado ao desenrolar da ação cria também subsferas oníricas, na metalinguagem do sonho dentro do sonho.



²⁰Figura 11 – Cena de ‘A Origem’ (Inception , 2006)

Da mesma forma que abstraímos exageros e incredulidades de outros filmes como: a série do agente secreto 007, as várias franquias de super-heróis – diga-se de passagem filmes que metaforicamente abordam questões de discriminação sexual, ideológica, *bullying* e etc. – e até mesmo produções como o ‘*Deus é Brasileiro*’, de Carlos Diegues (2003), há de se abstrair também conceitos técnicos e informacionais sobre as possibilidades de desdobramento da narrativa de ‘*A Origem*’ e a tecnologia de se infiltrar em sonhos alheios, e através desse mergulho no onírico ver que o filme, além de fazer em sua narrativa uma metáfora ao cinema carrega também diretamente ao conteúdo apresentado na tela inúmeras possibilidades de quebra, na verdade, de construção e desconstrução espacial.

Centrado principalmente nas interações entre os personagens Cobb e Ariadne e suas ações, enquanto diretor e roteirista respectivamente. Cobb instrui Ariadne sobre a criação onírica, sobre como reproduzir a realidade no sonho, tornando-o uma

²⁰ Figura 11 – Cena de ‘A Origem’ (Inception , 2006) em que as personagens Cobb e Ariadne desconstroem a cidade dentro da esfera onírica do filme.

espécie de tela de cinema mental, individual porem compartilhada pelas referencias de realidade. Essa construção onírica é feita pelos moldes do espaço vivido, do conhecimento da própria arquiteta-roteirista sobre o mundo ao seu redor. Isso cria no sonho uma realidade espacial sob a perspectiva de um autor aonde admite-se a subtração e adição de detalhes que fluem da própria noção do autor sobre o paisagem, o território, sobre as ações em que se espelha.

‘*A Origem*’ está entre as obras de maior representatividade nas possibilidades de correlação geografia-cinema. Através do seus recursos narrativos são exemplificadas as possibilidades de *geografar* o espaço para o filme de maneira brilhante. O paralelo entre a equipe de Cobb e uma equipe cinematográfica e maneira como estes agem para desconstruir a realidade e construir um sonho compreendem também as funções do geógrafo na análise do espaço entre as categoria de lugar, território e paisagem.

A Geografia para Cidade de Deus e as Tropas de Elite

Os três filmes – Cidade de Deus e Tropa de Elite 1 e 2 – levam ao expectador visões de uma cidade ou vários *Rios de Janeiro* – pela perspectiva de cada um dos personagens explorados nas narrativas além da beleza mítica proporcionada pelo turismo, carregam em seu viés a metáfora cinematográfica entre o espaço vivido e o espaço projetado na narrativa, a fragilidade humana do sistema que rege a cidade e nuances de interferências de origem externa a cidade que trazem demonstram a inserção do município e sua população em um sistema global de ações e demandas.

Cidade De Deus

A favela constitui um dos principais componentes da problemática urbana desde o início do desenvolvimento urbano no Brasil, ela é marca do crescimento desordenado. Esse crescimento urbano, social, violento, populacional é um indicativo para o fato de que os usos transformam os espaços como modo de apropriação (CARLOS, 2001) e na decorrência da prática social que é vivida, o mundo-vivido. Esses processos de construção de identidade na metrópole são exemplificados em ‘*Cidade De Deus*’, pela edificação das identificações locais, e nesse contexto a criação do bairro dá suporte ao que Ana Fani Carlos diz sobre o direito à cidade:

“O processo de reprodução da metrópole aponta para a constituição de um espaço que se desenvolve priorizando o valor de troca em detrimento do uso e de suas possibilidades, gerando conflitos que eclodem no plano da vida cotidiana, em que as contradições são percebidas em toda a sua magnitude, pois esse nível é aquele da reprodução da vida, que revela o fato de que o homem habita ativamente.” (CARLOS, 2001, p. 279)

O filme mostra opção para a população favelada além do crime. A cidade é o único personagem constante no filme. O personagem Busca-pé, narrador e testemunha dos acontecimentos na favela, pode ser considerado um representante do restante da comunidade. Apesar da convivência lado a lado com a ilegalidade, e até de tentativas frustradas de assaltos, Busca-pé é o símbolo de que, mais do que uma condenação social, a criminalidade é uma escolha. Assim como Bené, Busca-pé também tinha um irmão na quadrilha de ladrões retratada no começo da trama, mas ao contrário do primeiro e de seu comparsa Zé Pequeno, Busca-pé busca um emprego honesto. No fim Busca-pé é recompensado por sua escolha, conseguindo o emprego que deseja e assumindo o papel de sobrevivente, entre seus contemporâneos. MANTOVANI diz que "o estado só se apresenta no filme como fonte de violência, fonte de repressão e nunca como um amparo" (2002). Ao final, a escolha pela vida honesta é mais uma vez confrontada com aqueles que escolheram o caminho do crime, Busca-pé e um amigo passam pelos garotos da “caixa-baixa” planejando seu próximo passo e a trilha-sonora sobe ao som de uma canção de Tim Maia com o sugestivo nome de “O Caminho do Bem”.

No cinema, como aponta Oliveira Jr. (2005) às dimensões do espaço e do tempo conectam-se de maneira mais radical e explícita que no mundo real, pelos recursos roteirísticos e de montagem, fazendo com que, num filme como *‘Cidade de Deus’*, onde o espaço é tema central, eles se construam mutuamente, na maior parte das vezes sendo indistintos e inseparáveis. No roteiro, estão explicitadas as caracterizações estéticas de cada época fílmica, que são, em grande medida, cenários e movimentos espaciais, dos lugares filmados para se tornarem espaço fílmico. A proposta de Barbosa sobre esse espaço narrativo fílmico diz que:

“o *espaço narrativo* incorpora o trabalho de registro dos acontecimentos e o supera, pois se constitui de invenções, criações, interpretações, reconstruções, enfim, de representações do espaço social em movimento. Podemos falar de três momentos particulares do *espaço narrativo*: a exposição, a tradução e a abdução. Na exposição se coloca em causa as vertentes das concepções e práticas sociais, desenhando cartografias dos conflitos e contradições na apropriação do/no espaço; na tradução é possível

encontrarmos relações de identidade e de diferenciação no processo de reprodução do espaço, reconstituindo as matrizes do seu ordenamento social, e, na abdução temos as virtualidades da sociedade apontadas para conduzir o nosso pensamento na direção das possibilidades do futuro.” (BARBOSA, 2000, p.83)

Entendo que a identidade do bairro na esfera fílmica “se constrói a partir do sujeito no plano da vida imediata [...] pelo uso do espaço que marca as formas de sociabilidade, de reconhecimento, produzindo os referenciais que dão suporte à memória” (CARLOS, 2001). Essa identidade é caracterizada heterogeneidade, e para se compreender o espaço fílmico é necessário imaginar o espaço como a esfera da possibilidade da multiplicidade. Esse fator de heterogeneidade condiciona o espaço e a paisagem a uma construção de complexidades, que jamais poderá ser de simultaneidade completa por ser fruto de resultados imprevisíveis e de interconexões incalculáveis, mas não é a natureza específica das heterogeneidades, e sim suas realidades que são intrínsecas ao espaço (MASSEY, 2005).

O que se traça em “*Cidade de Deus*” com a identidade são os conceitos de território e territorialidades. Tal conceito é obtido pelas conexões entre personagens secundárias – a paisagem-locação-localização ‘*Cidade de Deus*’ na obra é a única personagem principal – do filme que suas interconexões vão fazer do espaço um produto geográfico, um prospecto de:

“condição e meio para a reprodução das relações sociais, um campo de força cuja energia é a dinâmica social, sendo que o território engendrado por essa energia, ou seja, por meio daquilo que é construído pelos homens, relevando relações de poder, fruto de uma ação programada dos atores sociais.” (CAMPOS & KHRAL, 2006, p. 85).

Mas não devemos confundir espaço e território, pois território diferencia-se como instrumento de poder. Campos & Khral dizem que:

“O território em si não se constitui em um conceito. Para a análise social ele só se torna um conceito quando pelo uso, juntamente com os atores que dele se utilizam. Há um uso privilegiado do território em função das forças hegemônicas existentes a cada momento presente.” (CAMPOS & KHRAL, 2006, p. 85)

O filme é sobretudo um retrato das relações de poder no espaço, da materialização delas para constituição de territórios, territorialidades e paisagens-imagens que reflitam essas relações. Através da película é possível vislumbrar a diversidade da população da favela e a fragilidade das relações entre esta e o restante

da cidade. O diretor Fernando Meirelles diz que "a ideia de fazer esse filme na verdade era um pouco para explicar para a classe média brasileira o que tava acontecendo e como que surgiu esse tráfico tão forte que existe hoje em várias cidades e principalmente no rio de janeiro." (2002). A *'Cidade de Deus'* é uma personagem construída plano a plano no cinema. Há nela muitas imagens e descrições dos lugares, além de tomar os elementos espaciais como participantes da narrativa.

Tropas De Elite

Enquanto *'Cidade de Deus'* dá vazão ao bairro carioca como seu protagonista apresentando o desenvolvimento da cidade sob as inúmeras pessoas e ações que a movimentam, a série *'Tropa de Elite'* digere a cidade sob a perspectiva de alguns poucos personagens, os focos da narrativa são as formas como Roberto Nascimento e André Mathias dualizam vida pessoal e profissional, explorando fatos adaptados das incursões do BOPE do Rio de Janeiro. Os filmes deixam marcas, seus protagonistas vivenciam vários momentos da jornada do herói, porém seus princípios e reações os tornam anti-heróis, cavaleiros obscuros de causas sociais.

Os filmes da série tratam do lugar, da desconstrução da paisagem e das relações humanas em tempos de crise. As câmeras de mão, tremidas, as imagens por vezes escurecidas e/ou opacas são marcas da violência dos filmes. O primeiro, de 2007, trabalha com a violência do estado contra personagens criminosas, exemplifica a agressão que agentes do estado podem cometer em busca de uma ilusão de bem-estar social. Para o BOPE se infiltrar em inúmeras ações por morros e comunidades cariocas a paisagem urbana descreve um Rio de Janeiro abandonado de políticas públicas, tomado pelos comandos do tráfico. E suas ações causam ainda mais devastação

A sequência de 2010 tem seus agente amadurecidos e leva a violência do estado contra o cidadão, a agressão física também é moral e emocional, o capitão Nascimento do primeiro filme se torna mártir de sua própria causa na sequência de 2010, amargurado pelas condições em que se vê trabalhando. Nascimento é desapropriado do que lhe é afetuoso e inserido em uma situação de desconforto em que suas causas tornam-se públicas, sociais. Apesar de sofrer com as agressões de seus inimigos, Nascimento eleva sua revanche a uma causa popular, suas principais ações no filme fogem do território tangível e da violência física do filme de 2007 para ir de encontro aos reais comandantes do crime que combateu anteriormente.

A série de filmes “Tropa de Elite” em seu caráter geográfico evidencia também o conceito de Escala geográfica em sua narrativa. No decorrer da saga do Capitão Roberto Nascimento suas ações que tomavam lugar apenas no Morro do Turano, no primeiro filme da série, se expandem para todo o município do Rio de Janeiro quando o Capitão assume a Subsecretaria de Segurança Pública e a problemática das ações se expande novamente para o Estado fluminense ao se instaurar uma CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito na Câmara Legislativa do Rio de Janeiro. O último índice da Escala está na cena de epílogo de “Tropa de Elite 2”, durante a narração em *voice over* de Nascimento, há um indicativo de uma nova sequência na série de filmes com uma história de abrangência nacional, pois a câmera sobrevoa Brasília em direção ao Congresso Nacional e Nascimento, em sua fala, aponta que o real problema de segurança do país se localiza no parlamento brasileiro.

O Território

O território se desvela no filme de acordo com as ações²¹ de cada personagem, em que cada um traçará pelas vias físicas e simbólicas apresentadas na tela uma rede de ações circunscrita em seu território. Porém o filme é apresentado em uma dinâmica de territorialidades, quando a uma variação da força apresentada, inclusive na própria tela.

²¹ O sítio oficial do filme Tropa de Elite (2007) disponibiliza um mapa virtual das comunidades apresentadas no filme. Disponível em <<http://www.tropadeeliteofilme.com.br>> acessado em 15/05/2011.



²²Figura 12 – Imagem do sítio do filme ‘Tropa de Elite’ (2007)

Enquanto numa perspectiva externa ao filme, o território pode ser considerado apenas a tela, e suas variações de imagens caracterizam um rol de territorialidades de acordo as forças e ações projetadas. Porém quando inserido no filme, o espectador que também é interprete da narrativa pode - e deve - entender a situação apresentada como uma nova dimensão da realidade em que toda extensão de ação das personagens constitui sua territorialidade por manter uma dinâmica de sobreposição de ações. No caso dos filmes da pesquisa isso é desvelado pela percepção das personagens e da sobreposição de ações entre Estado, Organizações Criminosas e Sociedade Civil.

O Lugar

No cinema o lugar pode ser o conceito mais visível e tangível para o autor, para o texto e para o espectador, pois se apresenta, por vezes, material, como o campo de futebol de barro apresentado no início de *‘Cidade de Deus’* (2002) ou a sala de operações do Batalhão de Operações Especiais em *Tropa de Elite 1 e 2* (2007 e 2010). O lugar é também numa perspectiva mais ampla a cidade do Rio de Janeiro, pois é onde se desenvolvem os conflitos, as sensações e ações das personagens para dominar, limpar ou apenas viver a cidade.

²²Figura 12 – Imagem do sítio do filme ‘Tropa de Elite’ (2007)

*Se a construção do lugar está no centro da geografia humana (apud Tuan 1991,p.684), então a noção de um lugar cinematográfico é uma preocupação fundamental para uma geografia do filme (HOPKINS, 1994, p.47)*²³

Imagem e Imaginário

O mundo figurado através do texto cinematográfico pode ser material ou imaterial, seu teor simbólico é o que confere ao filme a capacidade de se incluir no imaginário, na busca de interpretações. O teor metafórico de uma imagem, de uma obra de arte ou acadêmica, é imensurável diante as possibilidades de interpretação de cada fragmento exposto. Vejo nesse momento a metáfora como um conceito perigoso e dinâmico, pois pode gerar um *looping* na busca por significação, porém a metáfora concede aos filmes a existência de conceitos geográficos, visto que paisagem, espaço, território e lugar estão além da obviedade material e puramente visível da tela. A construção mental de conceitos pela obra cinematográfica parte da desconstrução dos mesmo pela referência empírica, de maneira que o espectador não esboce reações ao processo, apenas ao produto pois à exemplo da afirmação de Hopkins *“(...)o poder do meio fílmico reside na sua capacidade de esconder a mecânica da sua própria produção.”* (1994, p.59)²⁴.

De acordo a Juremir Machado Silva (2006, p.12) “o imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado, projeção irreal que poderá se tornar real, o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor”. E acrescento a isso o que Nina Velasco diz sobre a compreensão da fotografia:

“Não é possível entender a fotografia como um conjunto de práticas e imagens que possui uma autonomia em relação ao contexto histórico e a materialidade do real em que estão inseridas. Não se trata nunca apenas de uma fotografia, mas sempre de fotografias no plural (...) Isso significa que para a compreensão de um determinado corpus de imagens fotográficas sempre será necessária uma certa historicização que dê conta de sua relação com os demais discursos a que ele estará necessariamente associado.” (2007, p.3)

²³ (...) If place construction lies at the core of human geography (apud TUAN), then the notion of a cinematic place is a fundamental concern for a geography of film (...) (HOPKINS, 1994, p.47)

²⁴ “the power of the film medium lies in its capacity to hide the mechanics of its own production (HOPKINS, 1994, p.59)

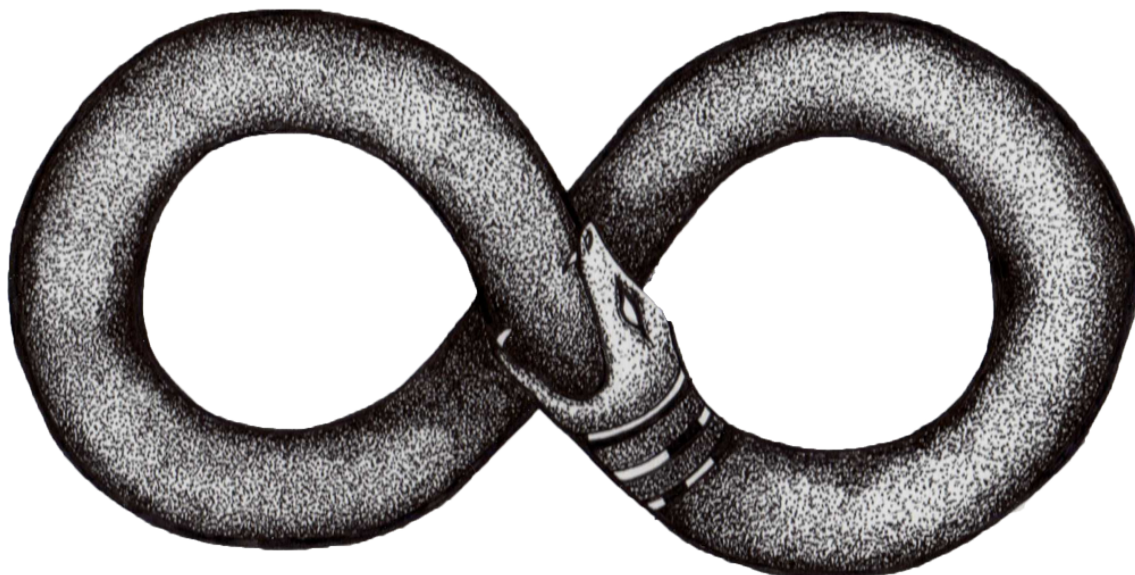
Os filmes são relatos alegóricos das realidades fora das telas, que de alguma forma tornam digeríveis e pessoais sensações boas ou ruins do mundo real pois em sua essência portanto o “(...)o poder do cinema pode estar - literalmente - em sua capacidade de deturpar. Este poder é exercido por cineastas para sustentar uma ideologia de faz de conta.” (HOPKINS, 1994, p.60)²⁵. O cineasta torna-se mediador de uma nova realidade e apresenta esta sua versão de mundo ao público conduzindo assim o sistema de retroalimentação do imaginário. A crítica de David Harvey coloca o cinema em sua devia posição no pós-modernismo.

Cinema é, afinal, o criador e manipulador supremo de imagens para fins comerciais, e o próprio ato de usá-lo bem sempre implica a redução das complexas histórias da vida cotidiana a uma sequência de imagens sobre uma tela sem profundidade. A ideia de um cinema revolucionário sempre encalhou exatamente por esta dificuldade. No entanto, o mal-estar encontra-se muito mais profundo do que isso. As formas de arte e artefatos culturais pós-modernos, por sua própria natureza, devem automaticamente abraçar o problema de criação de imagem, e, necessariamente, voltar para dentro em si mesmos, como um resultado. Torna-se então difícil escapar de ser o que está sendo imaginado dentro da forma de arte em si. (HARVEY, 1989, p.323)²⁶

A arte está inserida no espaço como representação e possibilidade de renovação dos meios de reflexão sobre técnica, a ciência e a informação na contemporaneidade, sua análise a partir dos conceitos e categorias geográficas possibilita novas fronteiras para os ambientes de construção de conhecimento, nisso eu incluo a sala de aula, com nicho para uma nova utilização da geografia através das artes e mídias. Por essas breves análises sobre as várias vertentes que o cinema percorre, considero-o essencial para a consolidação, exemplificação e recriação do conhecimento sobre o espaço. O cinema “nascido com as grandes cidades e produto de suas transformações socioculturais [...] constitui-se como um arquivo dos atos, relações e do próprio imaginário presentes e construtores do espaço [...]” (BARBOSA, 2000, p. 82) e cria uma relação cíclica entre a cidade escrita no imaginário, a memória social e arte-indústria-representativa.

²⁵ *power of film may lie – quite literally – in its ability to misrepresent. This power is exercised by filmmakers to sustain an ideology of make-believe. (HOPKINS, 1994, p.60)*

²⁶ Cinema is, after all, the supreme maker and manipulator of images for commercial purposes, and the very act of using it well always entails reducing the complex stories of daily life to a sequence of images upon a depthless screen. The idea of a revolutionary cinema has always run aground on the rocks of exactly this difficulty. Nevertheless, the malaise lies rather deeper than that. Postmodern art forms and cultural artefacts by their very nature must selfconsciously embrace the problem of image creation, and necessarily turn inwards upon themselves as a result. It then becomes difficult to escape being what is being imaged within the art form itself. (HARVEY, 1989, p.323)



²⁷Figura 13 – Ouroboros

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A despeito da paixão, vejo no cinema um mecanismo de criação e recriação sem fim definido, de construção e desconstrução de mundos e mentes. A realização artístico-cinematográfica está para a geografia como objeto e resultado.

Através dessa pesquisa eu começo a vislumbrar que as geografias de cinema consolidam uma forma, na ciência geográfica, de entender e até mesmo planejar o espaço para conceber o conteúdo visual, para que as multiplicidades das relações espaciais que se alastram na formação de redes sejam evidenciadas na imagem, para que a geografia acadêmica possa penetrar cada vez mais nos processos de produção artística e assim a espacialização tornar-se intrínseca a representação, bem como a paisagem à imagem.

O espaço geográfico é ciclicamente (des)construído na realização artística. Status pleno do cinema que produz uma relação de ideias entre autor, público e o espaço consumido/referenciado. O geógrafo e o cineasta vislumbram o espaço da mesma forma, nas mesmas perspectivas, sob análises similares porém com finalidades diferentes. Ambos estão na sociedade como leitores e críticos do espaço vivido.

²⁷ **Figura 13 – Ouroboros** – figura que simboliza a continuidade cíclica, a retroalimentação do sistema e sua constância

A realização cinematográfica é mais do que uma experiência artística, e isso é uma noção comum no meio, porém vejo a realização cinematográfica como suporte de realização, ou vivência, geográfica. Ambos, cinema e geografia, devem se apropriar mais das possibilidades de transversalidade para recriação e inovação em seu desenvolvimento, pois suas ferramentas são apenas uma pequena parte do sistema estabelecido pelo desejo e capacidade da mente humana em se expandir pelo espaço vivido.

A desconstrução espacial da “geografia de cinema” é um processo de reflexão sobre a criação humana que se realiza entre a noção de indivíduo, o geógrafo, e sociedade, o público do cinema, da, mídia, da arte. Percebe-se que no espaço há um sistema complexo e muito bem arranjado entre toda criação humana e a apreensão da natureza, aonde até mesmo os conceitos menos óbvios, caso do cinema e da geografia, se conectam na reprodutibilidade das ideias e criações.

5 – Referencias

5.1 – Bibliográficas

AITKEN, S.C. e ZONN, L.E., (org.) **Place, power, situation and spectacle. A Geography of film.** Rowman and Littlefield. Londres, 1994.

ALMEIDA, A. P. **A percepção da paisagem urbana de Santa Maria/RS e os sentimentos de tofília e tofobia de seus moradores.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Geografia – UFSM. Santa Maria, RS, 2007.

BARBOSA, J. L. A. **Arte de representar como reconhecimento do mundo: O Espaço geográfico, O Cinema e o Imaginário Social.** Universidade Federal Fluminense GEOgraphia – Ano. II – No 3 – 2000.

CAMPOS, N. & KRAHL, M. F. L. **Territorialidade: Elo entre o espaço rural e o espaço urbano.** In: STEINBERGER, M (org). **Território, Ambiente e Políticas Públicas.** Paralelo 15 e LGE Editora, Brasília, 2006. p. 83 – 100.

CARLOS, A. F. A. **Espaço-tempo na metrópole – A fragmentação da vida cotidiana.** São Paulo, SP, Ed Contexto, 2001.

DIXON, D., ZONN, L., BASCOM, J. **Post-ing the Cinema: Reassessing Analytical Stances Toward a Geography of Film.** In: LUKINBEAL, Chris & ZIMMERMANN, Stefan (org). **The Geography of Cinema – A Cinematic World.** Ed. Franz Steiner Verlag. Alemanha, 2008a. p.25-50

DIXON, D. 'Independent'Documentary in the U.S.: The Politcs of Personal Passions. In: LUKINBEAL, Chris & ZIMMERMANN, Stefan (org). **The Geography of Cinema – A Cinematic World.** Ed. Franz Steiner Verlag. Alemanha, 2008b. p.65-83

HARVEY, D. **The Condition of Postmodernity.** EUA, 1989.

LEITE, S. F. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada.** Coleção História do Povo Brasileiro, Fund. Perseu Abrámo. São Paulo, 2005.

METZ, C. **A significação no cinema.** Ed.Perspectiva, São Paulo, 1977.

MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (orgs.). **De olho na imagem.** Fundação Astrojildo Pereira. Brasília, 2006.

MOREIRA, R. **Para Pensar e Ser em Geografia.** São Paulo, Ed. Contexto, 2007.

MTUR – MINISTÉRIO DO TURISMO. **Turismo Cinematográfico Brasileiro.** Cartilha, Brasília, 2007.

NEVES, A. A., FERRAZ, C. B. O. **Cinema e geografia: em busca de aproximações.** Espaço Plural, Ano VIII, nº. 16. Ed.UNESP. Presidente Prudente,SP, 2007. p. 75-78.

OLIVEIRA JR, W. M. . **Algumas geografias que o cinema cria as alusões, os espaços e os lugares no filme 'Cidade de Deus'.** In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005, São Paulo-SP. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005.

_____. **O que seriam as geografias de cinema?** Revista txt - leituras transdisciplinares de telas e textos. Belo Horizonte, n. 2, p. 1-9, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> acessado em: 25 nov. 2008.

OMAR, A. **O antidocumentário, provisoriamente.** Cinemais, Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, p. 179-203, set./ out. 1997.

ORUETA, A. G., VALDÉS, C. M. **Cinema and Geography: Geographic Space, Landscape and Territory in the Film Industry.** Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles N.º 45 p. 407-410. Universidad Carlos III, Madrid, Espanha. 2007. Disponível em: <<http://age.ieg.csic.es/boletin.htm#45>> acessado em: 19 set 2008.

QUEIROZ FILHO, A. C. **Geografias de Cinema: a espacialidade dentro e fora do filme.** Estudos Geográficos - UNESP, v. 05, p. 73-91, 2007.

SEEMANN, J. **Metáforas Espaciais Na Geografia: Cartografias, Mapas E Mapeamentos.** Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina. FFLCH, USP. São Paulo, 2005. p.13955-13971

SILVA, J. M. **As tecnologias do Imaginário.** Ed.Sulina. Porto Alegre, 2006.

TORRES, M. A., KOZEL, S. **A Percepção Da Paisagem Sonora Da Cidade De Curitiba.** Anais do II Colóquio do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações. UFPR, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://www.geografia.ufpr.br/neer/NEER-2/Trabalhos_NEER/Ordemalfabetica/MicrosoftWordMarcosAlbertoTorres.ED1VI.a.pdf> acessado em: 07 mai 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Language and the making of place: a narrative-descriptive approach.** Annals of AGG 81, EUA, 1991. p.684-696

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do Medo.** Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo, Ed. UNESP, 2005.

VAZ DA COSTA, M. H. B. **Geografia, gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo.** X Colóquio Internacional de Geocrítica. Barcelona, maio de 2008. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/-xcol/34.htm>> acessado em: 12 jan 2009.

VELASCO, N. **A série vulgo de rosangela renó: Fotografia, documento e estética.** Anais do III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

5.2 Audiovisuais

A ORIGEM (INCEPTION). Christopher Nolan. EUA e Reino Unido. DVD, 2010.

BABEL. Alejandro González Iñárritu. EUA, México e França. DVD, 2007.

BLADE RUNNER – O CAÇADOR DE ANDRÓIDES. Ridley Scott. EUA. DVD, 1982.

BORAT - O SEGUNDO MELHOR REPÓRTER DO GLORIOSO PAÍS CAZAQUISTÃO VIAJA À AMÉRICA (BORAT: CULTURAL LEARNINGS OF AMERICA FOR MAKE BENEFIT GLORIOUS NATION OF KAZAKHSTAN). Larry Charles. EUA. DVD, 2007.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil. DVD, 2002.

Comentários em trilha de áudio com Fernando Meirelles, César Charlone e Bráulio Mantovani In: CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil. DVD, 2002.

TROPA DE ELITE. José Padilha. Brasil. DVD, 2008.

TROPA DE ELITE 2 – O INIMIGO AGORA É OUTRO. José Padilha. Brasil. DVD, 2011.

TURISTAS. John Stockwell. EUA. DVD, 2006.