



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Tiago de Almeida Moreira

O ESPAÇO PÚBLICO DA CIDADE DE SALVADOR/BA



NO CINEMA DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

Tese de Doutorado em Geografia

Brasília (2017)



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Tiago de Almeida Moreira

**O ESPAÇO PÚBLICO DA CIDADE DE SALVADOR/BA
NO CINEMA DO INÍCIO DO SÉCULO XXI**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Geografia.

Orientação: Prof. Dr. Dante Flávio da Costa Reis Junior

Brasília (2017)



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Tiago de Almeida Moreira

O espaço público da cidade de Salvador/BA no cinema do início do Século XXI.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Geografia.

Aprovada por:

Prof. Dr. Dante Flávio da Costa Reis Junior - GEA/UnB (Presidente)

Prof. Dr. Paulo César da Costa Gomes - UFRJ (Membro externo)

Prof.ª Dr.ª Tânia Siqueira Monteiro - FAC/UnB (Membro externo)

Prof. Dr. Neio Lúcio de Oliveira Campos - GEA/UnB (Membro interno)

Brasília, 06/11/2017.

FICHA CATALOGRÁFICA

MOREIRA, Tiago de Almeida.

O espaço público da cidade de Salvador/BA no cinema no início do Século XXI.

Brasília, 2017, 226 páginas.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Geografia.

1. Geografia Cultural; 2. Geografias de Cinema; 3. Espaço Público.

Agradecimentos

Agradeço, antes de mais nada, aos meus familiares, que em todos os momentos da caminhada deste trabalho me deram apoio e incentivo: a minha mãe, Iêda Marques, e minha irmã, Ciana Sagrilo; meu pai, Luiz Marcelo Moreira, e minha madrastra Gal Santos; a meu irmão, Daniel Moreira, e sua mãe, Selma Irene Antonio.

Devo meu agradecimento também ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade de Brasília, período de 2015 a 2017, aos professores e aos colegas. O meu agradecimento também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo provimento da Bolsa de Demanda Social, que viabilizou o recurso necessário e imprescindível ao desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço ainda aos membros convidados a compor as bancas de qualificação e de defesa final da Tese, pelas contribuições relevantes ao aprimoramento do texto final, muito obrigado aos Profs. (as): Neio Campos, Paulo César da C. Gomes, Valdir Steinke e Tânia Montoro. Por fim, meus sinceros agradecimentos ao meu orientador nesta empreitada, o Prof. Dr. Dante Flávio da Costa Reis Júnior, pela orientação sempre presente, incentivadora, compreensiva e extremamente competente.

Obrigado a todos (as) por tudo!



A importância maior do cinema, no Brasil, neste momento em que a civilização da imagem vai se tornando irreversível, é a progressiva focalização de nossos contornos sócio-políticos-geográficos, tudo isso sendo continuamente fruído por nossa gente.

(David Neves, 2004)

Que inicie a sessão!



Juliana Paes e Leandro Hassum em *Dona Flor e seus dois maridos*, de Pedro Vasconcelos (2017).

RESUMO

As obras do cinema nacional do início do Século XXI permitem discutir contradições socioespaciais diversas sobre o espaço público de Salvador/BA na atualidade. Esta é a hipótese que norteia a Tese, que teve três objetivos básicos: 1. Apresentar um panorama das representações sobre o espaço público de Salvador/BA, no cinema brasileiro do início do Século XXI; 2. Testar operacionalmente metodologias ainda pouco utilizadas nos estudos que relacionam Geografia e cinema; 3. Comparar três diferentes narrativas fílmicas sobre o espaço público de Salvador/BA, no cinema brasileiro do início do Século XXI. A pesquisa está inserida na tradição da Geografia Cultural, e, de maneira mais específica, na linha de pesquisa que vem sendo chamada no Brasil de Geografias de Cinema. O país tem tido papel de destaque no desenvolvimento de trabalhos nesta linha de pesquisa, como aponta a revisão de bibliografia apresentada na Tese. As Geografias de Cinema surgem da interface entre a Comunicação Social e a Geografia Cultural, convergindo representações audiovisuais e representações sociais, para a análise geográfica de filmes. As técnicas de pesquisas utilizadas, de maneira convergente e complementar, foram a “análise fílmica”, defendida por Vanoye e Goliot-Lété (1994), e a “narratologia fílmica”, de Gaudreault e Jost (2009). As duas técnicas permitiram abordar os diversos elementos que compõem uma obra fílmica, suas especificidades e significados no ato de análise de filmes. Os conceitos principais mobilizados na pesquisa foram os de “personagens geográficos”, de acordo com Name (2008), e os de “territórios fílmicos” e “territorialidades no espaço fílmico”, desenvolvidos por Ó Filho (2009). A partir de um inventário com vinte e cinco filmes ambientados em Salvador, desde o ano 2000, chegou-se a três filmes selecionados para análises mais específicas e detalhadas: *Cidade Baixa*, Sérgio Machado (2005), *Trampolim do Forte*, João Rodrigo Mattos (2010), e *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro (2011). As análises realizadas abordaram diferentes aspectos do espaço público de Salvador: crianças vivendo nas ruas em vulnerabilidade social; turismo sexual e espaços de prostituição; corrupção policial; falta de perspectivas sociais para adolescentes e jovens; violências simbólicas e físicas contra espaços públicos do Candomblé, dentre outros. O espaço público de Salvador evidencia-se contraditório, e o cinema lança diferentes olhares sobre o tema. A partir dos filmes selecionados foi possível fazer emergir, dos significados mais profundos de cada obra, questões geográficas diversas, que puderam ser aprofundadas a partir das técnicas de pesquisa mobilizadas e dos conceitos utilizados. As múltiplas geograficidades enfocadas e escrutinadas possibilitaram confirmar integralmente as suposições de partida que deram início à Tese. Além disto, a pesquisa ainda abriu possibilidade para novas perspectivas de estudos que poderão ser aprofundados futuramente, como exemplo o potencial de cineturismo associado à cidade de Salvador.

Palavras-chave: Geografia Cultural, Geografias de Cinema, Espaço Público.

ABSTRACT

The works of the national cinema of the beginning of the XXI Century allow to discuss diverse socio-spatial contradictions about the public spaces of Salvador/BA at the present time. This is the hypothesis that guides the thesis, which had three basic objectives: 1. To present a panorama of the representations about the public space of Salvador/BA, in the Brazilian cinema of the beginning of the 21st Century; 2. Operationally test methodologies still little used in studies that relate Geography and cinema; 3. Compare three different film narratives about the public space of Salvador/BA, in the Brazilian cinema of the beginning of the 21st Century. The research is inserted in the tradition of Cultural Geography, and, more specifically, in the line of research that is being called in Brazil by Geographies of Cinema. The country has played a prominent role in the development of works in this line of research, as the literature review presented in the Thesis. The Cinema Geographies arise from the interface between Social Communication and Cultural Geography, converging audiovisual representations and social representations, for the geographic analysis of films. The techniques of research used, in a convergent and complementary way, were the “film analysis”, defended by Vanoye and Goliot-Lété (1994), and “film narratology”, by Gaudreault and Jost (2009). The two techniques allowed approaching the diverse elements that compose a film, its specificities and meanings in the act of film analysis. The main concepts mobilized in the research were those of “geographic characters”, according to Name (2008), and those of “film territories” and “territorialities in film space”, developed by Ó Filho (2009). From an inventory with twenty-five films set in Salvador, three films were selected for more specific and detailed analysis: *Cidade Baixa*, Sérgio Machado (2005), *Trampolim do Forte*, João Rodrigo Mattos (2010), e *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro (2011). The analyzes carried out covered different aspects of the public space of Salvador: children living on the streets in social vulnerability; sex tourism and prostitution places; police corruption; lack of social perspectives for teenagers and young people; symbolic and physical violence against public spaces of Candomblé, among others. The public space of Salvador is contradictory, and the cinema throws different views on the subject. From the films selected, it was possible to emerge, of the deeper meanings of each work, diverse geographic issues, which could be deepened from the mobilized research techniques and the concepts used. The multiple focused and scrutinized geographies made it possible to fully confirm the starting assumptions that led to the thesis. In addition, the research also opened the possibility for new perspectives of studies that could be further developed, as an example of the potential of cineturism associated with the city of Salvador.

Key words: Cultural Geography, Geographies of Cinema, Public Space.

RESUMEM

Las obras del cine nacional de principios del Siglo XXI permiten discutir contradicciones socioespaciales diversas sobre el espacio público de Salvador/BA en la actualidad. Esta es la hipótesis que orienta la tesis, que tuvo tres objetivos básicos: 1. Presentar una visión general de las representaciones del espacio público de Salvador/BA en el cine brasileño del principio del siglo XXI; 2. Probar operacionalmente metodologías aún poco utilizadas en estudios relacionados con la Geografía y El cine; 3. Realizar comparación de tres narrativas fílmicas diferentes sobre el espacio público de Salvador/BA en el cine brasileño del principio del siglo XXI. La investigación se inscribe en la tradición de la Geografía Cultural, y, más concretamente, en la línea de investigación que se ha llamado en Brasil de Geografías de Cine. El país ha tenido un papel destacado en el desarrollo de trabajos en esa línea, como se informa en la revisión de la literatura presentada en la tesis. Las Geografías de Cine surgen de la interfaz entre la Comunicación Social y la Geografía Cultural, convergiendo representaciones audiovisuales y representaciones sociales, para análisis geográficos de películas. Las técnicas de investigación utilizadas, de manera convergente y complementaria, fueron el “análisis fílmico”, defendida por Vanoye y Goliot-Lété (1994), y la “narratología fílmica”, de Gaudreault y Jost (2009). Ambas técnicas permitieron abordar los diversos elementos que componen una película, sus especificidades y significados en el acto de análisis de películas. Los principales conceptos movilizados en la investigación fueron los de “caracteres geográficos”, según Name (2008), y los de “territorios fílmicos” y “territorialidades en el espacio fílmico”, por Ó Filho (2009). De un inventario de veinticinco películas ambientadas en Salvador, desde el año 2000, alcanzó tres películas seleccionadas para análisis más específicos e detallados: *Cidade Baixa*, Sérgio Machado (2005), *Trampolim do Forte*, João Rodrigo Mattos (2010), e *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro (2011). Los análisis realizados abordan diferentes aspectos del espacio público de Salvador: los niños que viven en las calles en vulnerabilidad social; el turismo sexual y los espacios de prostitución; falta de perspectivas sociales para adolescentes e jóvenes; la corrupción policial; la violencia simbólica y física contra los espacios públicos del Candomblé, entre otros. El espacio público de Salvador es evidente contradictoria, y el cine lanza diferentes puntos de vista sobre el tema. A partir de las películas seleccionadas fue posible hacer emerger, de los significados más profundos de cada obra, cuestiones geográficas diversas, que pudieron ser profundizadas a partir de las técnicas de investigación movilizadas y de los conceptos utilizados. Las múltiples geografías enfocadas y escrutadas posibilitaron confirmar integralmente las suposiciones de partida que dieron inicio a la Tesis. Además, la investigación aún abrió posibilidad para nuevas perspectivas de estudios que podrán profundizarse en el futuro, como ejemplo el potencial de cineturismo asociado a la ciudad de Salvador.

Palabras claves: Geografía Cultural, Geografías de Cine, Espacio Público.

Lista de Figuras

Figura 1	Os “personagens geográficos” de <i>Cidade Baixa</i> - Karinna, Naldinho e Deco.	67
Figura 2	Os “personagens geográficos” de <i>Trampolim do Forte</i> , Déo e Felizardo, à esquerda, e de <i>Jardim das folhas sagradas</i> , Bonfim, à direita.	67
Figura 3	Correlação esquemática entre os âmbitos de análise.	70
Figura 4	Planta de Salvador, elaborada por João Teixeira Albernaz em 1605.	82
Figura 5	Cuíca de Santo Amaro pelas ruas do Pelourinho - década de 1930.	86
Figura 6	Imagens de Salvador entre os anos 1940 e 50 na visão de Pierre Verger.	87
Figura 7	Três fases da vida da freira soteropolitana Irmã Dulce.	88
Figura 8	Duas adaptações contemporâneas da obra de Jorge Amado para o cinema.	88
Figura 9	Orla da Ribeira revitalizada, infraestrutura urbana no Subúrbio Ferroviário.	91
Figura 10	Shopping Bela Vista e a valorização imobiliária do Cabula, ao fundo.	95
Figura 11	Orla da Praia da Barra, antes, à esquerda, e depois da revitalização.	97
Figura 12	Pelourinho, patrimônio histórico, arquitetônico e cultural de Salvador.	98
Figura 13	Terreiro do Gantois, o <i>Ilé iyá Omi Áse Ìyámase</i> .	102
Figura 14	Jam no MAM, shows de jazz no Solar do Unhão.	105
Figura 15	Baiana de acarajé no filme <i>Capitães da Areia</i> , de Cecília Amado - 2011.	108
Figura 16	<i>Barravento</i> e <i>A Grande Feira</i> , dois olhares do Cinema Novo sobre Salvador.	109
Figura 17	Visão parcial da Praça Castro Alves.	111
Figura 18	Cena do filme <i>Gregório de Mattos</i> ambientada no Solar do Unhão.	114
Figura 19	Cenas da mobilização estudantil no documentário <i>Revolta do buzú</i> .	115
Figura 20	Mudanças sociais em Salvador entre os anos 1950 e 1970.	117

Figura 21	Figuras populares do Pelourinho no filme <i>Ó pai ó</i> .	118
Figura 22	O subúrbio soteropolitano no filme <i>Estranhos</i> .	121
Figura 23	Salvador na década de 1950 através do filme <i>Quincas Berro D'água</i> .	122
Figura 24	Salvador na década de 1930 através do filme <i>Capitães da areia</i> .	123
Figura 25	Cuíca de Santo Amaro em ação, e sua produção literária.	125
Figura 26	O olhar de um estrangeiro que passa a viver em Salvador.	126
Figura 27	Salvador na década de 1980 através do filme <i>Depois da chuva</i> .	127
Figura 28	A Salvador globalizada e os desencantos de um jovem de classe média.	128
Figura 29	Filme <i>Tropykaos</i> , digressões de um poeta paranóico pela cidade de Salvador.	130
Figura 30	Pôsteres de maior parte dos filmes comentados no capítulo 5.	131
Figura 31	Pôster de <i>Cidade Baixa</i> .	133
Figura 32	Primeira cena de <i>Cidade Baixa</i> , os protagonistas se conhecem.	135
Figura 33	Karina em um dos antigos prostíbulos da Ladeira da Montanha.	136
Figura 34	Karina e Deco fazem sexo em uma das vielas do Pelourinho.	137
Figura 35	Karina se insinua a Deco e Naldinho, que estão brigados.	138
Figura 36	Os “personagens geográficos” Naldinho, Karinna e Deco, de <i>Cidade Baixa</i> .	141
Figura 37	Centro Histórico de Salvador, o cenário do filme <i>Cidade Baixa</i> .	144
Figura 38	Fotos do livro Laróyè, de Mario Cravo Neto (2001), referência para <i>Cidade Baixa</i> .	146
Figura 39	A trajetória da personagem Karinna e a paleta de cores em <i>Cidade Baixa</i> .	146
Figura 40	Pôster de <i>Trampolim do Forte</i> .	151
Figura 41	A jornada de Déo, em <i>Trampolim do Forte</i> , para reencontrar sua mãe.	152
Figura 42	Felizardo flagra a mãe com o Reverendo Magalhães.	153
Figura 43	Déo e Felizardo, “personagens geográficos” de <i>Trampolim do Forte</i> .	155
Figura 44	Os antagonistas do filme <i>Trampolim do Forte</i> .	156

Figura 45	Bairro da Barra e praia do Porto da Barra, cenário de <i>Trampolim do Forte</i> .	158
Figura 46	O livro <i>Praia do Porto</i> , de Marc Dumas, como referência para <i>Trampolim do Forte</i> .	161
Figura 47	O azul do mar e do céu, cor sempre presente em <i>Trampolim do Forte</i> .	161
Figura 48	Pôster de <i>Jardim das folhas sagradas</i> .	166
Figura 49	Exu ilude Bonfim, o incêndio do terreiro, a redenção do protagonista.	171
Figura 50	Mestre / Exu, é banhado de azeite de dendê e comemora o incêndio no terreiro.	173
Figura 51	A jornada pessoal e religiosa de Bonfim no <i>Jardim das folhas sagradas</i> .	174
Figura 52	O Subúrbio Ferroviário e as matas urbanas no filme <i>Jardim das filhas sagradas</i> .	176
Figura 53	Bonfim, arquétipo de Ossain, e a defesa das matas urbanas de Salvador.	177
Figura 54	Fotografia aérea parcial de Salvador, com destaque para os cenários dos três filmes analisados - 1. <i>Trampolim do Forte</i> ; 2. <i>Jardim das folhas sagradas</i> ; 3. <i>Cidade Baixa</i> .	191
Figura 55	Mapa cineturístico do Pelourinho.	204

Lista de Quadros

Quadro 1	Síntese das denominações estrangeiras sobre Geografias de Cinema.	15
Quadro 2	Síntese comparativa das 16 Monografias brasileiras sobre Geografias de Cinema.	21
Quadro 3	Síntese comparativa das 15 Dissertações estrangeiras sobre Geografias de Cinema.	31
Quadro 4	Síntese comparativa das 19 Dissertações brasileiras sobre Geografias de Cinema.	47
Quadro 5	Síntese comparativa das 8 Teses estrangeiras sobre Geografias de Cinema.	56
Quadro 6	Síntese comparativa das 6 Teses brasileiras sobre Geografias de Cinema.	61
Quadro 7	Espacialização dos 61 trabalhos sobre Geografias de Cinema.	62
Quadro 8	Síntese dos aspectos metodológicos utilizados na Tese.	79
Quadro 9	Síntese comparativa dos espaços públicos e privados, suas especificidades de acesso.	82
Quadro 10	Número de salas, bilheteria e arrecadação nos filmes analisados.	184
Quadro 11	Síntese comparativa dos temas dos três filmes analisados na Tese.	192
Quando 12	Síntese comparativa dos personagens, motivações e territorialidades nos filmes analisados.	194

Lista de Siglas

BA	Bahia
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CGI	Computer Graphic Imagery (Imagem Graficamente Computadorizada)
CTB	Companhia de Transportes do Estado da Bahia
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LAGIM	Laboratório de Geoiconografias e Multimídia da UnB
ONG	Organização Não Governamental
PPP	Parceria Público-Privada
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SciELO	Scientific Electronic Library Online
SSA	Salvador
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UnB	Universidade de Brasília
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. GEOGRAFIAS DE CINEMA: CONTEXTUALIZAÇÃO E REVISÃO	12
1.1. Monografias sobre Geografias de Cinema	18
1.2. Dissertações sobre Geografias de Cinema	21
1.3. Teses sobre Geografias de Cinema	48
1.4. Fundamentação teórica da tese	65
2. APORTES METODOLÓGICOS NA ANÁLISE DE FILMES	71
2.1. A Análise Fílmica e seus elementos básicos	74
2.2. A Narratologia Fílmica e seus pressupostos	76
3. O ESPAÇO PÚBLICO DE SALVADOR	80
3.1. O espaço público de Salvador na atualidade	89
4. A CIDADE DE SALVADOR E SUAS REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS	108
4.1. Um panorama dos filmes contemporâneos ambientados em Salvador	110
5. O ESPAÇO PÚBLICO DE SALVADOR NO CINEMA DO INÍCIO DO SÉCULO XXI	132
5.1. O espaço público de Salvador em <i>Cidade Baixa</i>	133
5.2. O espaço público de Salvador em <i>Trampolim do Forte</i>	150
5.3. O espaço público de Salvador em <i>Jardim das folhas sagradas</i>	165
6. RESULTADOS E DISCUSSÃO	184
6.1. O espaço público de Salvador e suas territorialidades fílmicas	190
7. CONCLUSÃO	206
8. REFERÊNCIAS	210

INTRODUÇÃO

*As imagens interessam à Geografia porque estão a nos propor algo,
um discurso sobre o mundo.*
(Antonio Carlos Queiroz do Ó Filho, 2009)

Os estudos das chamadas *Geografias de Cinema*, nos quais se utilizam filmes para analisar e discutir o espaço geográfico, vêm crescendo expressivamente nas duas últimas décadas. Em diversos países, tais como Estados Unidos, Canadá, Itália e Portugal, este tipo de abordagem vem ganhando cada vez mais adeptos, seja na Geografia ou nas outras ciências sociais. No Brasil este interesse também vem crescendo de forma expressiva. Foram identificadas, até a presente data, seis Teses brasileiras de Doutorado em Geografia que se utilizaram do cinema para discutir questões geográficas, e nenhuma destas tratou de cinema nacional com ênfase em uma cidade em específico. A presente Tese pretende suprir, em parte, esta lacuna identificada, ao analisar o espaço público de Salvador/BA, através de três obras recentes do cinema nacional.

O mundo contemporâneo é imagético e midiático, e o cinema tem feito parte do cotidiano das pessoas, influenciando o modo como elas enxergam e vivenciam o espaço geográfico. A análise de filmes brasileiros recentes, tema desta Tese, pode contribuir para a compreensão dos imaginários sobre alguns dos diversos problemas socioespaciais brasileiros da atualidade, em especial sobre o espaço público na quarta maior capital do país, Salvador/BA. As obras em foco são: *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado - 2005, *Trampolim do Forte*, de João Rodrigo Mattos - 2010, e *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro - 2011. Os três filmes tratam de Salvador na atualidade, e este foi o motivo principal de sua escolha, mostram o contexto atual do espaço público da capital baiana, diferente de filmes de época, que mostram uma realidade pretérita.

O espaço público de Salvador tem sido associado, tradicionalmente, à ideia de um espaço espetacularizado, ligado ao carnaval, visto como um pretense espaço democrático, amplamente acessível e inclusivo, por meio da cultura e dos locais nos quais ela se manifesta. Porém, na prática cotidiana, nota-se que este espaço tem diversas contradições, assim como, aliás, o espaço público de qualquer grande capital brasileira. O cinema traz a possibilidade de desmistificar estereótipos difundidos e recorrentes, ou, por outro lado, pode também fortalecer e disseminar outros estereótipos. Isto está atrelado à bagagem

cultural e ideológica dos cineastas, e a análise crítica das obras possibilita escrutinar suas narrativas fílmicas, e discutir como elas abordam o espaço público.

A pergunta de partida que serviu de rumo inicial e geral para esta Tese é a seguinte: *Como as narrativas fílmicas sobre a cidade de Salvador/BA, em três filmes brasileiros, tratam da dinâmica o espaço público da capital baiana na atualidade?* A partir desta pergunta de partida, derivaram-se três questões de pesquisa: 1. Qual é o panorama fílmico das representações sobre o espaço público de Salvador/BA no cinema brasileiro do início do Século XXI?; 2. Qual a metodologia adequada e eficaz para se utilizar nos estudos de *Geografias de Cinema*?; 3. Como se dão as representações do espaço público de Salvador no cinema brasileiro do início do Século XXI?.

A pergunta de partida direciona ao objetivo geral da Tese: *Analisar e discutir imaginários espaciais sobre o espaço público da cidade de Salvador/BA, a partir de três filmes do cinema baiano do início do Século XXI.* Já as três questões de pesquisa direcionam aos três objetivos específicos da Tese: 1. Apresentar um panorama das representações sobre os imaginários espaciais acerca do espaço público de Salvador/BA no cinema brasileiro do início do Século XXI; 2. Testar operacionalmente metodologias ainda pouco utilizadas nos estudos que relacionam Geografia e cinema; 3. Comparar três diferentes narrativas fílmicas sobre o espaço público de Salvador/BA, no cinema brasileiro do início do Século XXI.

O espaço público na cidade de Salvador é, na visão de Serpa (2007, p. 9), “... o espaço da ação política ou, ao menos, da possibilidade da ação política na contemporaneidade”. Este espaço pode e deve ser analisado “... sob a perspectiva crítica de sua incorporação como mercadoria para o consumo de poucos”. Se, para o autor, o espaço público na cidade contemporânea é visto como “mercadoria”, e, se o cinema é tido como um produto cultural inserido em uma cultura de consumo, logo, os filmes que têm como foco o espaço público podem corroborar ou refutar esta ótica mercadológica. A análise crítica desses filmes possibilita escrutinar questões diversas sobre este espaço público.

A partir da pergunta de partida, das questões de investigação, e também dos objetivos estabelecidos, chegou-se a uma hipótese geral da Tese: *As obras do cinema nacional, do início do Século XXI, possibilitam analisar representações audiovisuais das diversas contradições socioespaciais do espaço público de Salvador/BA na atualidade,*

contribuindo na formação de imaginários geográficos sobre esta cidade. Este é o foco principal da Tese, deste estudo inserido no âmbito da Geografia Cultural, utilizando como técnicas de pesquisa a *narratologia fílmica*, proposta por Gaudreault e Jost (2009), e a *análise fílmica*, proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994).

As características e as ferramentas procedimentais destas duas técnicas de pesquisa, citadas no final do parágrafo anterior, estão detalhadas no segundo capítulo. Antes disto, é necessário falar sobre a estrutura geral da Tese. Além da introdução, o trabalho está organizado em seis capítulos. O primeiro capítulo apresenta as *Geografias de Cinema*, e faz uma revisão teórica sobre o assunto, discorrendo sobre o que se tem produzido de pesquisas, no Brasil e no mundo, no âmbito deste subcampo da Geografia Cultural. Ao final do capítulo são apontados os aportes teóricos incorporados na Tese.

O segundo capítulo trata dos aportes metodológicos utilizados na pesquisa, mais precisamente sobre as técnicas de pesquisa da “narratologia fílmica” e da “análise fílmica”, suas características, pressupostos e procedimentos. O terceiro capítulo faz uma discussão geral sobre o espaço público de Salvador/BA na atualidade, se referendando em estudos acadêmicos sobre este espaço público da capital baiana. O quarto capítulo apresenta um inventário sobre vinte e cinco filmes brasileiros ambientados em Salvador, no início do Século XXI, entre 2001 e 2015.

O quinto capítulo é o capítulo mais específico da Tese, no qual são analisados os três filmes em destaque, já citados no segundo parágrafo desta introdução. O sexto capítulo, que precede a conclusão, é o que traz os resultados e análises do capítulo anterior, com uma síntese geral das três análises desenvolvidas, abordando a imagem do espaço público de Salvador a partir do cinema brasileiro do início do Século XXI. Por fim, a conclusão, seguida das referências. Antes de iniciar o primeiro capítulo, será feita aqui uma discussão geral sobre cinema, sobre a visão do autor da Tese a respeito da Sétima Arte, uma discussão também sobre a Geografia Cultural, e de que forma esta vem incorporando o cinema como objeto de estudo, ao longo dos últimos anos.

*Em sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma de sua percepção
e usa uma técnica pessoal de esforço para mostrar
os mais diversos aspectos da realidade.
(Andrei Tarkovski, 1990)*

O cinema pode ser visto sob diversos prismas, é uma arte audiovisual, é uma das diversas linguagens englobadas pela Comunicação Social, é também um conjunto de técnicas, além de poder ser visto como um produto cultural de entretenimento, inserido na cultura de massa, globalizado e difundido pela maioria dos países. Diante desta multiplicidade de leituras que se pode ter a respeito do cinema, é importante que o pesquisador tenha, de forma clara, qual a abordagem sobre cinema que ele irá incorporar no desenvolvimento de sua pesquisa. A epígrafe que antecede este parágrafo suscita um ponto de vista sobre o cinema com enfoque no seu caráter artístico.

O cineasta e pesquisador russo Tarkovski (1990, p. 26), informa que, através de sua obra, um cineasta “decompõe a realidade”, faz um recorte espacial e temporal da realidade, a partir de sua “percepção”, de sua bagagem cultural, política e filosófica. O autor informa ainda, que o artista de cinema utiliza “uma técnica pessoal de esforço”, ou seja, apropria-se de técnicas audiovisuais consagradas, e utiliza-se delas imprimindo o seu olhar pessoal, o seu estilo, para, com isto, “mostrar os mais diversos aspectos da realidade”. É esta visão do cinema como uma arte, mais precisamente como a *Sétima Arte*, que é incorporada nesta Tese, algo mais abrangente do que o cinema como mero produto de consumo e entretenimento.

Como informa Frayling (2011), o cinema é tido como a *Sétima Arte*, como a principal “forma de arte do Século XX”, porque ele dialoga e incorpora elementos das seis outras artes que o precederam: a literatura, a música, a ópera, a dança, o teatro e as artes plásticas. O cinema é visto, então, como uma arte de síntese e de fusão. Por outro lado, Cousins (2013), aponta que há, também, desde os primórdios do cinema, outro tipo de cinema, aquele que se coloca como um produto de entretenimento, um produto de consumo que pode ser altamente rentável. O autor informa, por exemplo, que os dois filmes com maior bilheteria na história do cinema, ambos do cineasta canadense James Cameron, *Avatar* - 2009 e *Titanic* - 1997, renderam juntos mais de 5 bilhões de dólares.

O cinema como produto de entretenimento, apontado por Cousins (2013), citado há pouco, é o cinema que atrai o maior número de espectadores mundo afora, é um tipo de cinema vinculado às linguagens midiáticas da televisão e da publicidade. Este é um tipo de cinema que não se propõe a suscitar reflexões aprofundadas sobre a realidade, um cinema no qual o diretor e o roteirista não têm papéis tão preponderantes, são submetidos aos

produtores e aos grandes estúdios de cinema. Em contraponto a esta visão mercadológica do cinema, o foco que interessa a esta Tese é o cinema como forma de arte, o *cinema de autor*, no qual o diretor e o roteirista têm papel fundamental no desenvolvimento da obra.

Daney (2007) informa que a “política dos autores” foi um termo criado por um grupo de jovens críticos de cinema franceses, da revista *Cahiers du Cinéma*, durante a década de 1950. Esses críticos viriam, na década seguinte, a se tornarem cineastas, e formarem o movimento da *Nouvelle Vague*, a Nova Onda do cinema francês, um movimento que buscava contestar certos paradigmas do cinema tradicional francês, e tecer um olhar sobre as mudanças culturais e comportamentais da década de 1960. Dentre os vários críticos/cineastas da *Cahiers du Cinéma*, destaca-se François Truffaut, que postulou que o “cinema de autor” é um cinema no qual o diretor imprime sua marca na obra.

A elaboração argumentativa sobre o “cinema de autor”, proposta por François Truffaut, partiu da análise da filmografia do inglês Alfred Hitchcock, como informa Daney (2007). Truffaut apontou que não só Hitchcock, mas outros diversos cineastas conseguiram, ao longo de sua carreira, impor seu estilo, sua marca, sua assinatura nos filmes que realizaram, com base em aspectos diversos: os grandes temas sociais que perpassam a filmografia de um cineasta; a estruturação dos roteiros; o trabalho de direção de arte, de enquadramentos e de movimentação de câmera; e, o mais importante, o tipo de montagem adotada, que é o que irá dar o sentido final à obra. O “cinema de autor” transcende o mero entretenimento, objetiva estimular reflexões sobre a realidade.

A influência da *Nouvelle Vague* francesa, e do *cinema de autor*, teve o seu reflexo no cinema brasileiro, materializado no movimento do *Cinema Novo*, como aponta Neves (2004). Este movimento tinha como aspecto principal denunciar as contradições sociais no Brasil, foi desenvolvido entre as décadas de 1950 e 60, e teve como expoente maior o cineasta baiano Glauber Rocha. Era um cinema que fugia aos imperativos da indústria do entretenimento, que buscava valorizar as identidades e particularidades dos diversos cineastas que dele fizeram parte. A grande questão é que o *cinema de autor*, incorporado pelo movimento do *Cinema Novo*, veio a influenciar muitos cineastas brasileiros que sucederam aquele período, inclusive aos três cineastas que realizaram os três filmes a serem analisados nesta Tese, e é este tipo de cinema que está em foco nesta pesquisa.

A visão do cinema como técnica, ou um conjunto de técnicas, não pode ser negligenciada, como informa Rodrigues (2007). Independente de um filme ter um caráter comercial, com objetivo de ser um produto de entretenimento, ou de ser uma obra vinculada ao *cinema de autor*, em ambos os casos são mobilizadas uma série de técnicas na realização da obra. Os profissionais envolvidos na produção de um filme são diversos, mobilizando diversos saberes, conhecimentos e técnicas: produtor, roteirista, diretor de arte, cenógrafo, iluminador, cenografistas, atores, captadores de áudio, montadores e outros. Considerando o *cinema de autor*, será o diretor quem irá coordenar o trabalho dos outros técnicos, e dirigir toda a concepção e execução da obra, em suas diversas etapas.

A análise de um filme não pode deixar de levar em conta os diversos aspectos técnicos citados por Rodrigues (2007), aspectos que contribuem para a construção da narrativa fílmica proposta: os ambientes de filmagem - estúdios e locações; o tipo de enquadramentos e movimentos de câmera; o tipo de iluminação; a trilha sonora do filme etc. Além das questões técnicas, Bergan (2010) aponta também que os contextos históricos, geográficos, políticos e culturais no qual cada cineasta se insere, irão influenciar também o tipo de cinema que fazem.

O período contemporâneo, de 2000 até os dias atuais, é o período histórico no qual os filmes analisados nesta Tese estão inseridos. Também chamado de *Cinema Brasileiro da Pós Retomada*, como aponta Ballerini (2012), este cinema contemporâneo sucedeu o período chamado de *Retomada do Cinema Nacional*, ocorrida em meados dos anos 1990, tendo sido precedida de um período de estagnação na década anterior, com a extinção da Embrafilme. O contexto geográfico dos filmes analisados na Tese é a cidade de Salvador/BA, não só para os três filmes que servirão de estudo de caso, mas também, para os vinte e cinco filmes que serão comentados no Capítulo 4.

A Geografia Cultural vem se apropriando do cinema de maneira expressiva, sobretudo ao longo das três últimas décadas, e, após apresentar uma discussão geral sobre cinema, e qual a visão do autor da Tese sobre a Sétima Arte, é importante também fazer uma abordagem da Geografia Cultural na atualidade. O intuito neste trecho não é fazer um panorama histórico estendido sobre a Geografia Cultural, pois isto já foi detalhadamente realizado por outros autores, mas apontar em que contexto ela passa a se voltar para

estudos sobre cinema. A Geografia Cultural, como apontou Sauer (2003), surgiu com a própria Geografia Moderna, na segunda metade do Século XIX.

A *Antropogeografia* de Friedrich Ratzel e o *Possibilismo* de Paul Vidal de La Blache, se interessavam por temas sociais ligados não apenas à economia e à política, mas também por temas ligados à cultura, como informa Sauer (2003). Ao longo de todo o século passado os estudos de Geografia Cultural tiveram várias vertentes, temas e objetos de estudo, sendo que os primeiros objetos de interesse eram as culturas tradicionais, a literatura, a pintura e a música. A partir da década de 1980, com a chamada virada da Geografia Cultural, esta área passa também a se interessar de forma mais expressiva pelas artes mais recentes que as outras citadas há pouco, e neste momento começa a se apropriar também do cinema.

A virada da Geografia Cultural, ocorrida há pouco mais de três décadas, resultou na emergência da *Nova Geografia Cultural*, como informa Heidi (2004), uma área interessada, dentre outras coisas, em como as artes da chamada cultura de massa passam a influenciar nas identidades individuais e coletivas. Uma das características principais desse processo de mudança de aportes na Geografia Cultural é a busca, por parte dos pesquisadores, de abordagens interdisciplinares em suas pesquisas. Os estudos culturais na contemporaneidade mobilizam interfaces entre a Geografia e as demais Ciências Sociais, sobretudo com a Comunicação Social, que é a ciência na qual os cursos de cinema estão inseridos, sobretudo em países anglófonos, como a Inglaterra e os Estados Unidos.

O território e o lugar são as duas categorias de análise geográfica em maior destaque na Nova Geografia Cultural, como informa Bonnemaïson (2005, p. 119), diferentemente da Geografia Cultural do início do século passado, cuja categoria em maior evidência era a paisagem. Como informa o autor, a respeito desta ênfase no território: “Como um novo paradigma, o território preenche uma série de funções geográficas, sociais e políticas, mas, as suas razões transcendem essas funções: ele está em sintonia com o universo da memória, representações e valores”¹. (Tradução nossa). Neste enfoque ao lugar e ao território, as representações artísticas sobre eles são o objeto da Nova Geografia Cultural, como no caso da presente Tese.

¹ “As a new paradigm, the territory fills a number of geographical, social and political functions but its reasons transcend these functions: they are in keeping with the universe of memory, representations and values”.

A despeito do enfoque dado ao lugar e ao território nos estudos da Nova Geografia Cultural, de acordo com o autor citado no parágrafo anterior, cabe destacar que outros autores e pesquisadores, como é o caso de Cosgrove (2008), mantêm o foco de suas pesquisas na paisagem. A paisagem nesta abordagem é entendida como “paisagem humana”, carregada de símbolos e simbolismos, é uma paisagem social, cultural e dinâmica, e o homem, ao produzir a paisagem, produz e reproduz a si mesmo, a sua história, a sua memória e a sua identidade. Muitos geógrafos que se interessam por estudar o cinema adotam este foco na paisagem, em como ela é mobilizada nas narrativas fílmicas.

O lugar e suas territorialidades através dos filmes é o recorte adotado nesta Tese, e é importante citar também o trabalho de Massey (2008), que evidencia que, no mundo globalizado da atualidade, o lugar assume um sentido global, ou seja, não está isolado do contexto social mais amplo. O cinema e as demais linguagens audiovisuais potencializam este “sentido global do lugar”, a que se refere a autora, na medida em que possibilita que as imagens do lugar sejam difundidas e acessadas por pessoas de outros lugares mundo afora. A intensa circulação de informações no período atual, implica na reconfiguração cultural dos lugares, à medida que vão se incorporando referências e influências culturais externas.

O lugar, nos estudos de Geografia Cultural, envolve diversos aspectos mediadores, como aponta Anderson (2010): o lugar enquanto lócus de relações de poder; as expressões contraculturais e contra-hegemônicas no lugar; o lugar da natureza e a natureza no lugar; as crenças e mitologias na configuração do lugar; as relações étnicas e de gênero e a produção - reprodução do lugar. O referido autor aponta que estes diversos aspectos devem ser considerados ao se propor em estudar o lugar, seja de forma direta, em estudos empíricos, seja de forma indireta, através das representações artísticas e culturais do lugar, como no caso das obras de cinema. Estes aspectos serão levados em conta nesta Tese.

Os estudos sobre o lugar evidenciam também a imbricada relação “espaço - tempo - lugar”, de acordo com Tuan (2011, p. 12). Como informa o autor: “Lugar é uma parada ou pausa no movimento – a pausa que permite a localização para tornar o lugar o centro de significados que organiza o espaço do entorno”. Esta “pausa no movimento” não implica que o lugar seja estático, pelo contrário, o lugar é dinâmico, a afirmação aponta que o lugar é a materialização mais próxima e direta do tempo, das ações, do trabalho. O lugar é o lócus espacial de vivência mais direta de cada indivíduo. No caso dos estudos de Geografia

sobre cinema, o filme é visto como um recorte de um dado lugar e de um tempo específico, é um olhar ampliado sobre um determinado lugar, e, neste sentido, torna-se objeto de interesse para a Geografia Cultural.

A Nova Geografia Cultural emergiu na década de 1980, como já foi afirmado anteriormente, de acordo com Heidi (2004), já o interesse mais evidente desta área em relação às obras de cinema, começou a se intensificar em meados da década seguinte, como informa Peckham (2004). Esta aproximação da Nova Geografia Cultural com o cinema será detalhadamente abordada no próximo capítulo, através de uma revisão de literatura sobre *Geografias de Cinema*. Por ora, é importante abordar outra questão, a Nova Geografia Cultural estuda representações sociais através da cultura, já o cinema desenvolve representações audiovisuais da realidade, a partir de obras fílmicas. Neste momento cabe definir, diferenciar e relacionar estas duas formas de representação.

A representação cinematográfica, ou representação audiovisual através do cinema, em sua acepção mais estrita, consiste, basicamente, em um processo de substituição, uma substituição de elementos da realidade por elementos mobilizados na realização da obra, como informam Casetti e Di Chio (1990, p. 122). Esta representação, ou substituição, implica certa ambiguidade, como informam os autores: “... por um lado há a representação fiel e reprodução meticulosa do mundo, por outro há a construção de um mundo em si mesmo, situado a certa distância do seu referente”². (Tradução nossa). Esta afirmação implica que uma representação cinematográfica busca uma verossimilhança com a realidade representada, mas, também, busca reelaborar esta realidade, e engendrar uma nova realidade, específica de cada obra fílmica.

Casetti e Di Chio (1990, p. 126) chamam atenção para a “ilusoriedade” de uma obra de cinema, da busca de um “espelhamento da realidade”, que procura “recuperar o ausente, e fazê-lo parecer presente”, trazer para perto do espectador uma realidade que já passou ou que está distante dele. Esta representação cinematográfica implica três níveis, como informam os autores: 1. O nível do que está posto em cena, que tem a ver com o cenário, e se refere aos conteúdos da imagem; 2. O nível do que está posto em enquadramento, que tem a ver com a fotografia do filme, e de como os conteúdos são apresentados; 3. O nível

² “Por un lado hacia la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo, y por otro hacia la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente”.

do que está posto em sequência, que está ligado à montagem, e se refere às relações e os nexos entre o que cada imagem do filme estabelece com a precedente e a seguinte.

A articulação dos três níveis citados há pouco, de acordo com Casetti e Di Chio (1990, p. 138), implica que uma obra de cinema não busca necessariamente um retrato fiel da realidade, não é capaz de abarcar a complexidade e totalidade da realidade, mas, por outro lado, não deixa de buscar a verossimilhança. E da articulação dos três níveis de representação, emerge uma dimensão espaço-temporal, pois, como informam os autores: “Como todos os mundos, também a tela é dotada de um espaço e de um tempo, ou melhor, de uma dimensão espaço-temporal orgânica e unitária, que define os personagens e os coordena”³. (Tradução nossa). E é justamente esta dimensão espaço-temporal do filme que interessa ao geógrafo, pois, analisar o lugar, o espaço público, também implica em compreender as suas especificidades espaço-temporais.

As representações sociais, no âmbito das Ciências Sociais, e, no caso desta Tese, na da Geografia Cultural, estão ligadas à relação entre espaço e discurso, ou melhor, os discursos que se fazem sobre o espaço, na construção dessas representações sociais, como informa Halfacree (1993). O espaço e o lugar são vistos, nesta abordagem, não apenas como realidades concretas e objetivas, mas também, como construtos mentais subjetivos, sejam eles coletivos ou individuais, que influenciam coletivamente e individualmente em cada sociedade. Ambas as “interações simbólicas” no espaço interessam à Geografia Cultural, sejam elas individuais e ou coletivas, mas, são estas últimas que são colocadas em foco, pois elas é que conferem as especificidades e identidades de um dado lugar.

Halfacree (1993) informa que as representações sociais, considerando os simbolismos coletivos, mobilizam diversos elementos: a linguagem e o sotaque de um determinado lugar; as manifestações religiosas; as relações étnicas e de gênero; o tipo de alimentação predominante neste lugar; as manifestações artísticas mais representativas de cada lugar (literatura, música, danças, festas populares, artes plásticas, artesanatos etc.). Sendo o cinema uma arte de integração e síntese, ele acaba abrangendo diversos elementos que fazem parte das representações sociais de um lugar, quando transpostos para a tela.

³ “Como todos los mundos, también el de la pantalla está dotado de un espacio e de un tiempo, o mejor, de una dimensión espacio-temporal orgánica y unitaria, que define los caracteres y los coordina”.

Considerando as colocações que foram feitas nos cinco parágrafos anteriores, a respeito de representações audiovisuais, com base em Casetti e Di Chio (1990), e a respeito de representações sociais, com base em Halfacree (1993), há que se mobilizar, nas análises de filmes, mediadores que possibilitem a ponte entre estas duas formas de representação. No final do próximo capítulo, no subitem que trata da fundamentação teórica da Tese, esta questão será retomada, buscando-se sintetizar e explicitar os possíveis mediadores, e de que maneiras eles podem ser utilizados.

O próximo capítulo apresenta uma discussão geral sobre o que são as chamadas *Geografias de Cinema*, como elas vêm sendo desenvolvidas por geógrafos brasileiros e estrangeiros. Em seguida é feita uma revisão teórica sobre o tema, comentando 16 Monografias, 34 Dissertações e 14 Teses de Geografia, que analisaram obras do cinema, ou que tratam da sua utilização como recurso didático no Ensino de Geografia. A revisão teórica é um capítulo básico e obrigatório a qualquer pesquisa acadêmica, porém, analisando a bibliografia a ser apresentada, o autor pôde constatar que a maioria dos autores citados não desenvolveu uma revisão teórica muito aprofundada sobre o subcampo no qual desenvolveram suas pesquisas, as *Geografias de Cinema*.

Em busca da interdisciplinaridade, os autores enfatizam as interfaces da Geografia com outras áreas, mas têm a sua intradisciplinaridade comprometida, ou seja, não dialogaram com outros autores da Geografia que trataram do mesmo tema. Muitos chegaram a afirmar que quase não existem estudos nesta área, e a revisão a seguir evidencia o contrário. Esta revisão é a primeira contribuição importante da Tese, um inventário amplo do que já foi produzido de pesquisas em *Geografias de Cinema*.

1. GEOGRAFIAS DE CINEMA: CONTEXTUALIZAÇÃO E REVISÃO

Hoje, a indústria cultural aciona estímulos e holofotes deliberadamente viciosos, e é preciso uma pesquisa acurada para descobrir que o mundo cultural não é apenas formado por atores que vendem bem no mercado.
(Milton Santos, 2002)

A importância do cinema para a representação das dinâmicas socioespaciais contemporâneas foi apontada por Harvey (1992, p. 277): “... dentre todas as formas artísticas, ele [o cinema] tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo”. No Brasil, esta temática vem se consolidando ao longo deste mesmo período, como foi apontado por Moreira (2011a), que fez uma revisão das pesquisas brasileiras que relacionam temas geográficos ao cinema, e Moreira (2015a) que fez outra revisão sobre o tema, expandindo o mapeamento desses estudos ao âmbito internacional.

As *Geografias de Cinema* vêm sendo desenvolvidas principalmente no Brasil, nos Estados Unidos e em Portugal, e, eventualmente, recebem outras denominações similares, grosso modo, equivalentes, como as de Lukinbeal (1995, p. 3), que defende a ideia de que há “*A Geography in Film*” e “*A Geography of Film*” - uma Geografia no Filme e uma Geografia do Filme. O autor destaca “A função significativa que as representações fílmicas operam no significado de apropriação das experiências pessoa/ambiente”⁴, e busca compreender “Como esta apropriação transcende o evento espectral da audiência do filme, para afetar as transações pessoa/ambiente, bem como as transações da indústria fílmica com o ambiente cultural e físico”⁵. (Tradução nossa).

O mesmo autor citado há pouco propôs, onze anos depois do referido trabalho, em parceria com outro autor, uma denominação diferente das duas utilizadas anteriormente. Ao invés de “*A Geography in Film*” e “*A Geography of Film*”, Lukinbeal e Zimmermann (2006, p. 322) defenderam o conceito de “*Film Geography*”, Geografia do Filme ou Geografia Fílmica, em tradução livre. Eles apontam esta linha como um novo subcampo da Geografia Cultural, e afirmam que: “Representações não são a oposição polar da realidade,

⁴ “... the significant role that film’s representations play in appropriating meaning to person/environment experiences”.

⁵ “... how this appropriation transcends the spectatorial event of film viewing to affect person/environment transactions as well as the film industrie’s transactions with the cultural and physical environment”.

especialmente quando se trata de filme e cinema. Imagens cinematográficas são sempre socializadas, assim como as tecnologias são sempre socializadas”⁶. (Tradução nossa).

Os filmes, para Lukinbeal e Zimmermann (2006, p. 321) são “... uma formação discursiva incorporada nas políticas culturais de épocas específicas”⁷. A análise desta formação discursiva, de seus conteúdos e significados, está atrelada ao ponto de vista de quem analisa e à situação social e cultural de cada época. Os filmes, na perspectiva dos autores, são vistos como commodities culturais produzidos e consumidos em escala global, não são apenas obras artísticas, são “... agentes centrais da globalização e da commodificação da cultura”⁸. O foco do artigo destes autores foi fazer um retrospecto das pesquisas envolvendo Geografia e cinema, e também de mostrar as perspectivas analíticas adotadas por diferentes pesquisadores, mais do que apresentar uma definição clara e estruturada do subcampo que eles chamaram de “*Film Geography*”. (Tradução nossa).

A denominação proposta por Aitken e Dixon (2006, p. 335) é a de “*Geographies of Film*”, ou Geografias do Filme, em tradução livre. Para os autores, as Geografias do Filme são mais do que “... uma ingênua interpretação de conceitos geográficos, geografias do filme são agora colocadas para elaborar preocupações mais gerais sobre práticas sociais e espaciais relevantes, e de como resistências e transformações podem ser imaginadas”⁹. (Tradução nossa). A forma como os filmes são estruturados, em termos de narrativa e elaboração imagética, são o foco de interesse das Geografias do Filme, e de que forma esta estruturação se relaciona com o contexto social no qual cada filme é produzido.

O trabalho de Escher (2006) tem semelhanças com os dois outros trabalhos citados nos dois parágrafos anteriores, os trabalhos de Lukinbeal e Zimmermann (2006) e Aitken e Dixon (2006). Os três artigos foram publicados em um mesmo número especial da revista alemã *Erdkunde*, em dezembro do referido ano. Este número foi dedicado às relações da Geografia com as artes na contemporaneidade, e os três artigos apresentados têm como foco o cinema. É importante citar isto pois há um evidente diálogo conceitual entre os três

⁶ *Representations are not the polar opposite of reality especially when it comes to film and cinema. Cinematic images are always socialized just as technologies are always socialized.*

⁷ *... a discursive formation embedded in the cultural politics of specific eras.*

⁸ *... central agents of globalization and the commodification of culture.*

⁹ *...a naïve rendering of geographic concepts, geographies of film are now placed to elaborate more general concerns about worthwhile social and spatial practices, and how resistances and transformations may be imagined.*

trabalhos, a maioria das referências citadas nos três é a mesma e, apesar de os autores darem nomes distintos a esta linha de pesquisa, a abordagem é bastante semelhante.

A denominação escolhida por Escher (2006) foi “*The Geography of Cinema*”, A Geografia do Cinema, e esta, por sua vez, conduziria a um “*Cinematic World*”, um Mundo Cinemático, que é elaborado em cada filme. Como já foi afirmado, a denominação é diferente da proposta nos três artigos citados há pouco, mas os pressupostos básicos são os mesmos: os filmes são produções culturais sociais, inseridas em um contexto geográfico e histórico específico; os filmes não são a reprodução factual da realidade, mas também não são a sua negação ou a sua antítese; os filmes não são apenas obras artísticas, são produtos de consumo de massa inseridos na cultura globalizada; a Geografia do Cinema busca analisar as relações e os diálogos entre o cinema e as realidades nele representadas.

A denominação proposta por Zimmermann (2007) é a de “*Media Geographies*”, ou Geografias Midiáticas, que é um termo bem abrangente, uma linha de pesquisa ou um subcampo da Geografia Cultural, que busca estudar as diversas mídias contemporâneas: cinema, televisão, internet e outros. Apesar de ser um termo bastante gregário, que contempla múltiplas mídias, o autor dá destaque especial ao cinema, por defender a ideia de que os filmes são obras mais concisas do que uma série de televisão ou do que uma telenovela, e são obras menos abertas e rizomáticas do que os conteúdos para a *web*. Diante disto, Zimmermann aponta que os filmes são materiais relevantes para se realizar estudos de caso sobre temas geográficos diversos.

O autor desta Tese já produziu uma abordagem discursiva que, em certos pontos, assemelha-se à de Zimmermann (2007). A denominação utilizada por Moreira (2011c) foi a de “Geografias Audiovisuais”. Esta é uma linha de pesquisa inserida na Geografia Cultural, tem como objetivo estudar as relações da Geografia com as diversas produções audiovisuais, seja através de estudos de caso sobre diferentes obras, seja no uso dessas obras no Ensino de Geografia. As “Geografias Audiovisuais” englobam diversas subáreas, dentre elas as “Geografias de Cinema”, que vêm sendo desenvolvidas por autores brasileiros, como será visto mais adiante. O mesmo autor, em artigo posterior, Moreira (2011d), expandiu esta abordagem, ao analisar a dimensão espacial nos filmes, um aspecto fundamental da análise das representações socioespaciais através do cinema.

O trabalho de Mitchell e Stadler (2010) defende a construção de *“Imaginative Cinematic Geographies”*, ou Geografias Cinemáticas Imaginativas, em tradução livre. O trabalho dos autores usa como referências todos os trabalhos já citados desde o início deste capítulo, e acaba não incorporando algo muito novo aos trabalhos precedentes. Mais do que um artigo teórico, que busca definir e detalhar o que seriam as Geografias Cinemáticas Imaginativas, os autores focam em um estudo de caso de dois filmes australianos, de como estas obras contribuem para a construção de um imaginário cinematográfico sobre a Austrália.

O Quadro 1 apresenta uma síntese comparativa entre as diferentes denominações estrangeiras utilizadas nas pesquisas de Geografias de Cinema. São apresentados os anos de cada trabalho, por ordem cronológica, o país, o último sobrenome dos autores, e as denominações utilizadas. O que se pode dizer é que há uma nítida convergência conceitual entre os trabalhos citados. Apesar das denominações diferentes utilizadas nos seis estudos, e de duas denominações diferentes utilizadas até por um mesmo autor, em dois diferentes trabalhos, o objetivo geral de cada uma dessas linhas são os mesmos: o estudo geográfico do cinema, as discussões sobre os filmes como meio para se analisar o espaço, e os filmes como recurso ao Ensino de Geografia.

Ano	País	Autores	Denominações
1995	EUA	Lukinbeal	<i>“Geography in Film”</i> e <i>“Geography of Film”</i> .
2006	EUA	Lukinbeal e Zimmermann	<i>“Film Geography”</i> .
2006	EUA/ING	Aitken e Dixon	<i>“Geographies of Film”</i> .
2006	ALE	Escher	<i>“The Geography of Cinema”</i> .
2007	ALE	Zimmermann	<i>“Media Geographies”</i> .
2010	AUS	Mitchell e Stadler	<i>“Imaginative Cinematic Geographies”</i> .

Quadro 1: Síntese das denominações estrangeiras sobre Geografias de Cinema.

O trabalho de Lukinbeal (1995), que trata da *“Geography in Film”* e *“Geography of Film”*, é o mais antigo dentre os citados acima, e acabou permanecendo como referência para maior parte dos trabalhos posteriores. Os demais trabalhos listados no Quadro 1, foram produzidos entre 2006 e 2010, e são contemporâneos aos quatro trabalhos brasileiros que serão citados a seguir, produzidos entre 2005 e 2010. Diferente do contexto

internacional, no qual há uma diversidade de denominações para uma mesma linha de pesquisa, no Brasil os autores optam por uma única denominação, “Geografias de Cinema”, e é esta denominação que é adotada na presente Tese.

As *Geografias de Cinema*, uma área relativamente nova da pesquisa geográfica no Brasil, vêm sendo discutidas ao longo da última década, principalmente por cinco geógrafos brasileiros: Oliveira Junior (2005), Queiroz Filho (2007), Bluwol (2008), Neves (2010b) e Izabel (2014). O primeiro autor, Oliveira Junior (2005, p. 5), define as *Geografias de Cinema* como sendo “... frutos de interpretações subjetivas e de pesquisa das imagens e sons fílmicos, buscam desliteralizar as interpretações habituais dadas a estes filmes”. O autor destaca, sobretudo, o potencial pedagógico das *Geografias de Cinema*.

Queiroz Filho (2007, p. 75) define as *Geografias de Cinema* como sendo “... os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. Um espaço composto de territórios, paisagens e metáforas ...”, para o autor, cada filme possui uma “espacialidade própria”. Já Bluwol (2008, p. 100) lança-nos alguns questionamentos: “O Cinema não é também uma ciência, ou seja, um conjunto de conhecimentos e de práticas? A Geografia não é também uma arte? O que diferencia uma ciência de uma arte?”. A partir destas questões o autor reivindica uma maior aproximação entre a Geografia e as artes, sobretudo com o cinema.

O aspecto fundamental para Neves (2010b, p. 14), nas *Geografias de Cinema*, é que, “... a questão que se apresenta não está em como devemos olhar e mostrar o que há de geográfico em uma obra cinematográfica, mas sim, estabelecer qual a geograficidade existente em uma obra fílmica e qual (is) geografia (s) esta obra permite existir”. Os discursos e sentidos geográficos mobilizados em um determinado filme são mais importantes, para o autor, do que a busca de verossimilhança entre o filme e a realidade a qual ele representa. O foco está em discutir as maneiras com as quais um filme pode influenciar na forma do espectador ver e agir no espaço geográfico.

Izabel (2014) discute a importância das *Geografias de Cinema* para o Ensino de Geografia, pois, para o autor, o uso de filmes na docência geográfica agrega importante potencial pedagógico, considerando a significância e atratividade que a linguagem audiovisual, quando utilizada adequadamente, pode mobilizar. O próprio autor da Tese já

analisou esta questão, Moreira (2012), em artigo dedicado ao Ensino de Geografia com uso de filmes no Brasil.

A título de registro, o único trabalho estrangeiro a utilizar o termo *Geographies of Cinema*, equivalente à denominação brasileira comentada nos últimos três parágrafos, é a Dissertação de Rochford (2012). Trata-se de um trabalho de Artes e não de Geografia, tem como referência espacial os livros *A Imagem Movimento* e *A Imagem Tempo*, de 1983 e 1985, respectivamente, ambos de Gilles Deleuze. Apesar do título da Dissertação, não há nenhum aprofundamento maior em questões geográficas mais específicas que possam ser úteis a esta Tese.

A denominação utilizada por Sobral (2016, p. 7) é a de “Geografia Fílmica”, diferente das Geografias de Cinema, dos quatro autores citados nos últimos três parágrafos. Para a autora, a “Geografia Fílmica é o ordenamento tópico do cinema a partir do lugar fílmico (a imagem), através das técnicas de filmagem”. A abordagem da autora evidencia certa confusão, em termos do que é próprio do cinema, e o que cabe à geografia. A ideia de “imagem” enquanto “lugar fílmico” é bastante vaga, um conceito vagamente explicado.

A busca por todos os artigos citados até este momento, e de todos os outros trabalhos a serem comentados nos próximos três tópicos, se deu através de pesquisa bibliográfica em bases digitais de trabalhos acadêmicos, amplamente utilizadas no meio científico: Site Academia (2015) - www.academia.edu; Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD (2015) - www.bdttd.ibict.br; Google Acadêmico (2015) - www.scholar.google.com.br; SciELO - Scientific Electronic Library Online (2015) - www.scielo.org. Outra forma de busca complementar foi a consulta às referências utilizadas em cada um dos trabalhos que iam sendo acessados.

A escolha para esta revisão foi por citar apenas trabalhos acadêmicos, Monografias, Dissertações e Teses, 61 trabalhos ao todo, este tipo de revisão ainda não foi feita em nenhuma das Teses brasileiras e estrangeiras a serem citadas a seguir, é uma contribuição nova que a pesquisa traz. A revisão não pretende ser um estado da arte, não abarca tudo o que já foi produzido em *Geografias de Cinema*, considerando que muitos trabalhos realizados no período pré-difusão da linguagem digital, antes dos anos 1980, não estão disponíveis na rede. O interesse da Geografia pelo cinema é antigo, e, infelizmente, muitos trabalhos impressos, depositados apenas em bibliotecas, ficam fora de acesso

imediatos aos pesquisadores. É provável também que possa haver trabalhos recentes, de outros países, inseridos em bases digitais não disponíveis ao grande público estrangeiro.

1.1. Monografias sobre Geografias de Cinema

As Monografias de conclusão de graduação são estudos introdutórios e ainda muito pouco aprofundados, se comparados às Dissertações e às Teses. Em vista disto, não é sensato tomar Monografias como referências teórico-metodológicas na elaboração de uma Tese, e não é este o caso aqui. A intenção de incluir as dezesseis Monografias a serem comentadas, é incorporar no inventário apresentado nesta revisão alguns exemplos de pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no nível da graduação. Estes trabalhos poderão, futuramente, servir de referência tanto para orientadores de graduandos, quanto para aqueles graduandos que queiram trabalhar com as *Geografias de Cinema*.

As dezesseis Monografias listadas foram desenvolvidas no Brasil, sendo cinco de Licenciatura, Oliveira (2011), Freitas (2012), Oliveira (2012), Sobral (2012) e Silva (2013), e onze de Bacharelado: Bluwol (2003), Rivero (2007), Maia Filho (2008), Pereira (2008), Zachariatas (2008), Pechiaia (2009), Lauria (2012), Bezerra (2013), Alves (2014), Oliveira (2014), Silva (2014).

A primeira das Monografias citadas há pouco, de Oliveira (2011), tratou do uso do cinema em aulas de Geografia, com foco no estudo da Região Nordeste, a partir do filme *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes - 2000. Além de realizar entrevistas com professores da rede pública do Ceará, a respeito do uso de filmes em sala de aula, o autor propôs uma estrutura metodológica sucinta, já que a Monografia em formato de artigo tem dezenove páginas ao todo.

A Monografia de Freitas (2012), apesar de ser de Bacharelado, analisou a utilização de filmes como recurso metodológico para o estudo do fenômeno da migração nas aulas de Geografia. A autora partiu de um debate prévio sobre o tema, com um grupo de estudantes do Ensino Médio, para em seguida realizar a exibição de um filme brasileiro sobre o referido assunto, *O caminho das nuvens*, de Vicente Amorim - 2003, e, por fim, um novo debate e a aplicação de uma avaliação sobre a atividade proposta.

A Monografia de Rivero (2007) foi de Bacharelado, mas teve como foco o cinema como ferramenta didática no Ensino de Geografia. A metodologia adotada pelo autor foi similar à adotada pela autora citada no parágrafo anterior. Rivero (2007) partiu de uma discussão geral sobre o uso de filmes no Ensino de Geografia, teceu relatos de experiências próprias com este tipo de trabalho, e, por fim, apresentou uma lista com cinco filmes, sobre temas geográficos distintos, filmes estes que foram exibidos para turmas de 7^a e 8^a séries. Cada filme foi vinculado a uma atividade didática específica, seguidas de uma avaliação do trabalho desenvolvido.

A pesquisa de Oliveira (2012) discutiu, de maneira teórica e sem um estudo de caso específico, as potencialidades do uso de filmes no Ensino de Geografia, e das vantagens e desvantagens do uso de cinema nas aulas de Geografia. O trabalho de Sobral (2012) discute o papel do discurso cinematográfico no Ensino de Geografia, seu caráter de instrumento de manipulação e legitimação de poder.

O trabalho de Silva (2013) também discutiu a utilização de obras fílmicas como recurso didático no Ensino de Geografia, porém com uma abordagem diferente das de Rivero (2007) e Freitas (2013). A pesquisa de Silva (2013) partiu de uma revisão sobre o tema, para, a partir disto, elaborar um questionário sobre a eficácia e pertinência do uso dos filmes em sala de aula. O questionário foi aplicado a seis professores da rede pública de ensino do Distrito Federal - DF. Após a avaliação dos questionários, a autora propôs aos entrevistados que todos trabalhassem com um mesmo filme brasileiro em sala de aula, *Tapete vermelho*, de Luiz Alberto Pereira, - 2006, do modo como preferissem, ao final a autora fez um quadro comparativo dos relatos sobre os resultados obtidos.

A Monografia de Alves (2014) é outra que, apesar de ser de bacharelado, teve como foco o uso de filmes como recurso didático para o Ensino de Geografia, neste caso para o Ensino Fundamental II, do 6^o ao 9^o ano. A metodologia utilizada foi bastante similar à utilizada por Silva (2013): revisão de literatura; elaboração de questionários, que foram aplicados a vinte professores e quarenta estudantes da rede pública de ensino do DF; proposta de utilização de um filme por parte dos entrevistados, o filme de animação *Os sem floresta (Over the edge)*, de Tim Johnson e Karey Kirkpatrick - 2006; e, por fim, a elaboração de um quadro comparativo entre as diferentes unidades escolares visitadas.

Além dos seis trabalhos arrolados nos últimos cinco parágrafos, que trataram do uso de filmes no Ensino de Geografia, há oito outras Monografias, cada uma com um foco de análise diferente, a partir de obras fílmicas. Bluwol (2003) analisou o filme *Cidade dos sonhos (Muholland Drive)*, de David Lynch - 2002, para discutir uma abordagem teórica que ele denomina de “Geografia da tela”, mas que, no âmbito de uma Monografia, não apresenta um devido aprofundamento teórico; Maia Filho (2008) trata de representações das paisagens do semiárido no cinema brasileiro produzido entre 1996 e 2006; Pereira (2008) discutiu a organização do espaço geográfico, o espaço rural do sertão nordestino, através do filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles - 2002; Zachariatas (2008) desenvolveu uma leitura geográfica do filme *Adeus, Lênin! (Good bye, Lenin!)*, de Wolfgang Becker - 2004; Pechiaia (2009) elaborou uma leitura da paisagem a partir do Cinema Marginal produzido na Boca do Lixo, em São Paulo; Lauria (2012, p. 8) discutiu a relação da Geografia com o cinema, e as formas de se “ler, construir e utilizar representações fílmicas” nas análises socioespaciais.

Bezerra (2013) analisou espacialidades da cidade de Brasília a partir dos filmes *Insolação*, de Daniela Thomas e Felipe Hirsch - 2009, e *A Concepção*, de Eduardo Belmonte - 2005; Oliveira (2014) desenvolveu uma análise do espaço a partir da obra fílmica do cineasta Luis Buñuel; já Silva (2014) discutiu representações de paisagens geográficas na periferia de Belo Horizonte a partir do filme *Uma onda no ar*, de Helvécio Ratton - 2002.

O conjunto de trabalhos apresentado indica que nos últimos catorze anos vem crescendo o interesse dos graduandos em Geografia de trabalhar com filmes. O Quadro 2, na página a seguir, apresenta uma síntese das 16 Monografias brasileiras comentadas nesta revisão, listando o ano de defesa, o estado no qual foi desenvolvida, o último sobrenome de cada autor, e o tema geral da pesquisa. Os trabalhos estão organizados por ordem cronológica de lançamento. Este mesmo formato será adotado para os quadros síntese das Dissertações e Teses, estrangeiras e brasileiras, a serem comentadas na sequência. A Monografia mais antiga identificada nesta revisão, a de Bluwol (2003), é o trabalho acadêmico brasileiro mais antigo, dentre não só as Monografias, mas também considerando as Dissertações e Teses.

Ano	Estado	Autor	Tema
2003	SP	Bluwol	O filme <i>Cidade dos sonhos</i> e a questão da “Geografia da tela”.
2007	MG	Rivero	Uso de filmes para o Ensino de Geografia nas 7 ^a e 8 ^a séries
2008	PE	Maia Filho	As paisagens do semiárido através do cinema brasileiro.
2008	SP	Pereira	A organização do espaço geográfico no filme <i>Abril despedaçado</i> .
2008	SP	Zachariatas	Uma leitura geográfica da reunificação alemã pelo filme <i>Adeus, Lênin!</i>
2009	SP	Pechiaia	Leituras da paisagem no Cinema Marginal produzido na Boca do Lixo.
2011	CE	Oliveira	Uso de filmes no Ensino de Geografia com foco na Região Nordeste.
2012	DF	Freitas	Uso de filme para o estudo de migração no Ensino Médio.
2013	DF	Bezerra	Análise das espacialidades de Brasília a partir dos filmes brasileiros.
2012	RJ	Lauria	Uso de representações fílmicas nas análises socioespaciais.
2012	SC	Oliveira	Potencialidades do uso de filmes no Ensino de Geografia.
2012	SP	Sobral	A importância do discurso cinematográfico no Ensino de Geografia.
2013	DF	Silva	Uso de filmes por professores de Geografia da rede pública do DF.
2014	DF	Alves	Uso de filmes como recurso didático para o Ensino Fundamental II.
2014	DF	Oliveira	Análise do espaço a partir da filmografia de Luis Buñuel
2014	MG	Silva	Análise de representações de paisagens a partir do filme nacional.

Quadro 2: Síntese comparativa das 16 Monografias brasileiras sobre Geografias de Cinema.

1.2. Dissertações sobre Geografias de Cinema

As Dissertações na linha das *Geografias de Cinema* chegam a um total de trinta e quatro, até a elaboração deste texto, quinze estrangeiras e dezenove brasileiras, divididas aqui em dois blocos, o primeiro com as Dissertações estrangeiras, que são de nacionalidades diversas, e ao final deste primeiro bloco há um quadro síntese dos trabalhos. O segundo bloco traz as Dissertações brasileiras, também fechando com um quadro síntese. Este procedimento foi adotado também para as Teses, que serão apresentadas mais adiante. Isto permite visualizar primeiro o que vem sendo feito em outros países, e, em seguida, na produção brasileira, partindo-se de uma escala mais ampla para uma escala local.

A Dissertação de Lukinbeal (1995) é o trabalho mais antigo dentre todos os arrolados nesta revisão, não só entre as Dissertações, mas também entre as Teses e as Monografias. O autor não se prendeu a um tema geográfico específico, ao trabalho de um cineasta em particular, ou mesmo a um único filme. O tema geral da Dissertação é a indústria do cinema, como ela interfere no espaço geográfico dos diversos países nos quais ela se implantou e vem se desenvolvendo. O autor informa de início que se trata de um trabalho fenomenológico, ao qual associa o “transacionalismo”, que trata das relações entre as diversas ações que envolvem o ato de se realizar um filme.

O “transacionalismo” adotado por Lukinbeal (1995), aponta que a realização de um filme envolve o trabalho de diversos profissionais de cinema: o produtor, que capta os recursos; o roteirista, que escreve a narrativa; o diretor, que coordena as filmagens e toda a concepção dos filmes; além de diversos outros profissionais, como os cinegrafistas, diretores de arte, cenógrafos, iluminadores, técnicos de som, figurinistas, montadores etc. O autor ressalta que o cinema não é apenas uma arte comercial e de consumo, é, sobretudo, uma indústria, que mobiliza recursos financeiros consideráveis, gera milhares de empregos e faz parte da formação cultural das pessoas no mundo contemporâneo.

O trabalho de Lukinbeal (1995), que se pretendia fenomenológico de início, acaba perdendo este caráter ao longo do seu desenvolvimento, adotando um cunho mais pragmático e objetivo, ao focar na rede produtiva que envolve a indústria do cinema. O autor ressalta que o cinema interfere no espaço não apenas de forma subjetiva, mas, de forma direta, sendo indutor do turismo, gerando empregos, e modificando a dinâmica socioespacial de certos lugares. O melhor exemplo disto é o distrito de Hollywood, que até a década de 1910 era visto apenas como um subúrbio da cidade de Los Angeles, e, depois da implantação dos grandes estúdios, se tornou o principal centro de produção do cinema estadunidense. Como o caso de Hollywood há diversos outros mundo afora, como a *Cinecittà* em Roma, a indústria de *Bollywood*, em Bombaim na Índia, e outros.

As relações entre a condição de espectador, sua subjetividade e o espaço, são discutidas por Hicks (1997, p. 121), em uma proposta que busca fazer pontes entre as abordagens psicanalíticas e etnográficas, com foco na interdisciplinaridade das análises geográficas de filmes. O autor aponta que as identidades dos espectadores estão “Em um constante processo de recriação no social, físico, corpóreo e discursivo, assim como os

espaços psíquicos”¹⁰. (Tradução nossa). Para Hicks os filmes influenciam na subjetividade e na forma do espectador vivenciar o espaço geográfico, que não é apenas físico, mas é, também, psíquico, a apreensão do espaço é vista como uma condição psicológica.

Representações sobre a cidade a partir da obra do cineasta alemão Wim Wenders foi o tema do trabalho de Blondeau (2001), mais especificamente sobre quatro filmes do referido diretor: *Alice nas cidades* (*Alice in den Städten*), de 1974; *O amigo americano* (*Der amerikanische Freund*), de 1977; *Asas do desejo* (*Der Himmel über Berlin*), de 1987; *O fim da violência* (*The end of violence*), de 1997. O primeiro filme trata da visão de um turista alemão nos Estados Unidos, a ótica de um estrangeiro sobre as cidades americanas, sobretudo Nova York. O segundo e o terceiro filme são ambientados em cidades alemãs, em Hamburgo e em Berlim, respectivamente, já o último filme é ambientado em Hollywood, distrito de Los Angeles, e Meca do cinema estadunidense.

A ideia básica de Blondeau (2001) foi relacionar representações sobre a cidade na obra de Wim Wenders, com as abordagens sobre espaço urbano na visão de alguns geógrafos consagrados: Claval, Bailly, Lévy, Roncayolo, e autores da Escola de Chicago. O esforço do autor é válido, mas estudos posteriores a este apontam que esta abordagem, de relacionar de forma direta representações fílmicas com teorias geográficas, pode não ser a perspectiva mais adequada. Filmes não são trabalhos acadêmicos, não possuem um rigor e um compromisso científico, e, por outro lado, as teorias geográficas não tratam diretamente de representações fílmicas do espaço geográfico, buscar vincular estas duas visões de mundo de forma direta pode resultar em algo desconexo.

A despeito da crítica feita ao trabalho de Blondeau (2001, p. 123) no parágrafo anterior, cabe destacar algo relevante sobre este referido estudo, a ênfase que o autor dá à potencialidade do cinema em representar o espaço urbano, seus condicionantes e suas dinâmicas. Como afirma o autor, “A cidade faz parte da paisagem, é, ao mesmo tempo, significante e significado. A geografia das representações não procura definir a cidade unicamente em termos de conceito, ela levanta a questão do significado”¹¹. (Tradução nossa). É esta ideia de significado e de sentido que o autor prioriza nas suas análises da cidade a partir das obras fílmicas.

¹⁰ “... in a constant process of re-creation in social, physical, corporeal and discursive, as well as psychic spaces”.

¹¹ “La ville fait partie du paysage en étant à la fois signifiant et signifiée. La géographie des représentations ne cherche pas à définir la ville uniquement em terme de concept, elle pose la question du sens”.

A Dissertação de Carl (2004) de representações de paisagens da Nova Zelândia nos filmes da trilogia fílmica *O Senhor dos Anéis (The Lord of the Rings): A Sociedade do Anel (The Fellowship of the Ring)*, de 2001, *As duas torres (The two towers)*, de 2002, e *O retorno do rei (The return of the king)*, de 2003, todos dirigidos pelo neozelandês Peter Jackson. A trilogia fantástica foi baseada nos livros homônimos de John Ronald Reuel Tolkien, mais conhecido como J. R. R. Tolkien, livros que já eram *best sellers* antes de serem adaptados para o cinema, e que, nas telas se tornaram *blockbusters*, rendendo, juntos, mais de US\$ 2,92 bilhões. Diante de tanta repercussão por diversos países, os filmes disseminaram em escala global a imagem das paisagens da Nova Zelândia.

O foco principal do trabalho de Carl (2004) é a influência da trilogia *O Senhor dos Anéis* no turismo na Nova Zelândia, ou, para ser mais específico, no turismo fílmico - “*film tourism*”, o turismo realizado por fãs dos filmes interessados em conhecer as locações dos filmes de Peter Jackson. A pesquisa da autora foi finalizada um ano depois do lançamento do último filme da trilogia, e, mesmo considerando a análise bem recente ao surgimento das obras, ela já pôde constatar que surgiram empresas destinadas exclusivamente à visitação de locais utilizados como locação na Nova Zelândia: Matamata, Tongariro National Park, Mount Sundāy, Bem Ohau Station, Ida Valley, Queenstown, Te Anau, além da capital neozelandesa, Wellington.

Carl (2004, p. 160) destaca que muitos turistas se sentem relativamente frustrados ao visitar as locações da trilogia *O Senhor dos Anéis*, já que, apesar de maior parte dos filmes ter sido filmada na Nova Zelândia, não há uma verossimilhança total entre as paisagens naturais e as graficamente manipuladas nos filmes. Outra questão fundamental apontada pela autora é que, o aumento vertiginoso de turismo, em um curto período de tempo, sem um devido planejamento da atividade, pode gerar lucro, mas, também, prejuízos, já que, “impactos locais e aspectos ambientais devem ser levados em consideração ao questionar a sustentabilidade deste recém desenvolvido turismo cinematográfico na Nova Zelândia”¹². (Tradução nossa).

O tema central do trabalho de Fuhriman (2008) é a representação da paisagem nos filmes, contendo dentro deste tema um recorte mais específico, a Zona Desmilitarizada Coreana, ou “*Korean Demilitarized Zone*” - DMZ, no termo original do autor. O autor faz

¹² ... local impacts and environmental aspects have to be taken into account when questioning the sustainability of this newly developing film tourism in New Zealand.

um estudo comparativo entre filmes americanos e filmes coreanos, de que formas o ocidente e o oriente visualizam e representam o conflito armado e a divisão política entre as Coreias do Norte e do Sul. O autor ressalta que, a depender do ponto de vista dos cineastas, sejam ocidentais ou orientais, e no caso destes, sejam da Coreia do Norte ou do Sul, múltiplas ideologias e estereótipos podem resultar a partir dos filmes produzidos.

Fuhriman (2008) destaca que as ideologias diversas vinculadas às obras fílmicas tendem a contribuir e influenciar no acirramento entre as duas Coreias. Um sinal evidente do poder ideológico dos filmes, é que tanto o anterior Líder Supremo da Coreia do Norte, King Jong-il, quanto o atual, King Jong-un, vetam a veiculação da maioria dos filmes estrangeiros na Coreia do Norte. Como afirma Fuhriman (2008, p. 141-142): “A DMZ torna-se muito mais do que algo como uma linha imaginária em um mapa político, e muito mais do que a fronteira mais militarizada do mundo. Em vez disto, torna-se um espaço contestado em que múltiplos discursos tentam criar seus significados”¹³. (Tradução nossa).

A pesquisa de Bennett (2011) foca em representações sobre o passado e o presente da Rússia em filmes de animação, tencionando as forças dicotômicas entre tradição e pós-modernidade, entre a antiga União Soviética, com um regime comunista onipresente e um país atualmente mais aberto ao mundo. A autora aponta que grande parte da população russa tende a rechaçar o passado soviético, e outra parte, saudosista, clama por valores já não mais em voga no contexto contemporâneo. As animações analisadas, cinco ao todo, lançadas entre 1992 e 2009, refletem esta dicotomia cultural presente na Rússia, desde a dissolução da União Soviética, em 1991, e ao longo de toda a relativa abertura cultural e política que de desencadeou posteriormente.

Bennett (2011, p. 32) tem uma questão principal ao tratar do binarismo cultural entre passado e presente na Rússia nos filmes de animação, a corporalidade, a relação entre corpos e sua ligação com o espaço geográfico. No antigo regime soviético o controle e a coerção do estado em relação às pessoas, suas ideias, ações e corpos era algo preponderante, que foi sendo desconstruído nas últimas décadas. Os filmes de animação tomados como estudo de caso possibilitam um olhar sobre o almejado empoderamento do próprio corpo, e, “os espaços de balanço aparecem entre os corpos (...) através dos fluxos,

¹³ *The DMZ becomes much more than as imaginary line on a political map, and much more than the most militarized border in the world. Rather, it becomes a contested space wherein multiple discourses seek to project their meanings.*

esses espaços articulam uma proximidade, um envolvimento (...) quando a obtenção de empatia é uma técnica importante usada no filme”¹⁴. (Tradução nossa).

O estudo de Everette (2011) discute a produção e reprodução do espaço suburbano de Baltimore, no Estado de Maryland-USA, a partir da análise de três filmes do cineasta John Waters: *Pinky flamingos*, de 1978, *Hairspray*, de 1988 e *A dirty shame*, de 2004. O autor evidencia que, se os subúrbios representam as áreas marginais e depreciadas pela classe média nas grandes cidades, nesses próprios subúrbios há também áreas e certos grupos sociais que são igualmente marginalizados e depreciados, pelos próprios moradores do subúrbio. Poderia se afirmar que há outro subúrbio dentro de todo subúrbio.

A filmografia do cineasta John Waters, analisada por Everette (2011, p. 64), desconstrói uma imagem negativa sobre a cidade de Baltimore, mais precisamente sobre seus subúrbios, e “Pinta de tal modo medos da cidade, largamente absurdos. (...) Waters oferece uma clara refutação disto, sugerindo que assombrados grupos hegemônicos temem aquilo que eles não compreendem e que não encontram frequentemente”¹⁵. (Tradução nossa). Para Everette é papel do cinema, dentre outras coisas, desconstruir estereótipos vigentes sobre certos lugares, e é papel do geógrafo contribuir com isto, através de suas análises fílmicas. E, para tanto, o cineasta John Waters, um outsider do *mainstream* hollywoodiano, foi uma escolha bastante pertinente.

Os filmes escolhidos por Everette (2011) retratam o modo de vida suburbano em uma cidade média dos Estados Unidos, seus conflitos, suas demandas sociais, sua multiplicidade cultural e outras questões. O trabalho aponta, sobretudo, como maior parte dos moradores desses subúrbios almejam viver o *american way of life*, se incluir no sonho americano de progresso e reconhecimento. Em contraponto a isto, outros moradores desses mesmos subúrbios recusam esta perspectiva de vida, se colocam à margem não apenas porque são excluídos por seus vizinhos, mas porque escolheram a marginalidade como forma de sobrevivência e de contestação aos padrões sociais estabelecidos.

A interação entre os usos de filmes e das saídas de campo, no processo de Ensino-Aprendizagem de História e Geografia, foi o tema trabalhado por Figueiredo (2012), no

¹⁴ *Sway spaces appear between bodies, (...) through flows, these spaces articulate a nearness, an involvement (...) when empathy elicitation is a major technique used in the film.*

¹⁵ “... paints such fears of the city as largely absurd. (...) Waters offers a clear rebuttal to it, suggesting that frightened hegemonic groups fear way that they do not understand or do not frequently encounter”.

âmbito do Ensino de Geografia e História no 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário em Portugal. A intervenção desenvolvida pelo autor foi pontual, apenas uma atividade específica voltada aos alunos do Curso de Técnico de Turismo, vinculado à Universidade do Porto, trabalhando com apenas um filme e apenas uma saída de campo. O filme escolhido foi o documentário *Ruínas*, de Manuel Mozos - 2009, e a atividade de campo foi uma visita ao Sanatório Marítimo do Norte, na Vila Nova de Gaia, distrito do Porto.

O documentário *Ruínas*, escolhido por Figueiredo (2012), trata da obsolescência de prédios históricos, abandonados à deterioração pelo Governo de Portugal, mas, também, da requalificação de muitos desses elementos arquitetônicos. O Sanatório Marítimo do Norte foi construído em 1917, para tratar de crianças acometidas de tuberculose óssea, e poderiam permanecer internadas e isoladas por meses e até anos. O sanatório funcionou até 1978, quando foi doado ao Sindicato dos Enfermeiros Portugueses, permaneceu subutilizado e semi-abandonado até 2010. Desde este ano o sanatório vem passando por recuperação, ampliação e revitalização, e sendo utilizado como centro de reabilitação de dependentes químicos.

O intuito do trabalho de Figueiredo (2012) foi o de aliar a exibição do documentário *Ruínas*, com a saída de campo ao Sanatório Marítimo do Norte, para discutir a importância histórica, geográfica e cultural de certos prédios antigos. Ao mesmo tempo, atento à dinâmica mais recente da reforma do sanatório, o autor trabalhou uma discussão sobre a refuncionalização do espaço. A escolha do documentário e do local a ser visitado foi interessante e bastante pertinente para se discutir este conteúdo geográfico, porém, volta-se a uma mesma crítica já feita a outros trabalhos que utilizam filmes para o Ensino de Geografia, trata-se de uma atividade pontual, e, considerando o tempo de dois anos de um mestrado, o tema poderia ter sido bem mais aprofundado e ampliado.

O trabalho de Pereira (2012) discute o uso de filmes no Ensino de História e Geografia, uma proposta integrada e, ao mesmo tempo, subdividida em duas intervenções, uma com uma turma de História do 8º ano, e outra com outra turma de Geografia do 11º ano. O estudo foi desenvolvido em uma escola da rede pública na cidade do Minho, em Portugal. Para a turma de História foi utilizado o filme *Maria Antonieta (Marie Antoinette)*, de Sofia Coppola - 2006, para se discutir sobre a Revolução Francesa. Já para a turma de Geografia, o filme escolhido foi o documentário *Pare, escute, olhe*, de Jorge

Pelicano - 2009, para se trabalhar conteúdos relativos a redes de transporte, e, de maneira mais específica, a rede ferroviária de Portugal.

A Dissertação de Pereira (2012) desenvolveu-se através de um trabalho de pesquisa-ação, e as atividades se deram primeiro com uma exposição dialogada para as duas turmas, sobre os dois conteúdos a serem trabalhados, relacionados aos filmes supracitados. Em um segundo momento o autor realizou as exibições dos filmes e forneceu uma ficha de análise aos alunos, tal ficha foi preenchida em grupos, apontando e analisando os aspectos históricos e geográficos dos filmes. Por fim, houve um debate geral, sobre os dois filmes, e uma produção individual de textos. A proposta do trabalho está embasada em uma abordagem construtivista, os estudantes, conduzidos pela orientação do professor-pesquisador, deveriam elaborar seus conhecimentos sobre os temas escolhidos.

A crítica que se faz ao trabalho de Pereira (2012) é semelhante às feitas a outros trabalhos desta revisão, que se propuseram a analisar o uso de filmes para o Ensino de Geografia, a brevidade das ações em sala de aula e o pouco aprofundamento dos temas. Os encontros do pesquisador com a turma se deram no intervalo de apenas um mês, e os filmes escolhidos não foram exibidos na íntegra, apenas trechos específicos escolhidos pelo pesquisador. Diferente de outros autores citados, Pereira (2012, p. 89) aponta as limitações do seu trabalho: “A principal dificuldade da realização deste estudo deveu-se à estrutura da unidade curricular Estágio Profissional”. Esta disciplina obrigatória possui um cronograma fixo, que impossibilita a realização de trabalhos mais detidos e aprofundados.

A crítica à dicotomia sociedade x natureza a partir da análise do filme *Dersu Uzala*, de Akira Kurosawa - 1975, foi o tema da pesquisa de Sharp (2013). A autora evidencia que a naturalização desta dicotomia pode influenciar na permanência deste tipo de ponto de vista por parte dos espectadores. O referido filme narra a história de um explorador do exército russo, Capitão Vladimir Arseniev, que comanda uma expedição de levantamento topográfico na Sibéria. Acometidos por uma forte tormenta, todos da expedição morrem, e o único sobrevivente é o Capitão, que acaba sendo resgatado pelo caçador Dersu Uzala, um homem pobre que garante sua sobrevivência diretamente dos recursos da natureza.

Guiado por *Dersu Uzala*, o Capitão Arseniev alcança um posto avançado do Exército Russo, e é reconduzido a Moscou, levando consigo o guia e amigo Dersu. Este, por sua vez, ao se deparar com a cidade grande, seu modo de vida, e questões como o

desperdício e a depleção dos recursos naturais, sente um evidente choque cultural, se comparado ao seu modo tradicional de vida, ligado à natureza. O estranhamento de Dersu leva o Capitão Arseniev a questionar seu próprio estilo de vida, e como os homens na cidade se afastam da relação com a natureza. A questão da dicotomia sociedade x natureza é um tema premente para a Geografia, tratado de forma pertinente por Sharp (2013).

O comentário principal sobre o trabalho de Sharp (2013) se dá em relação à sua abordagem, de analisar o filme sob a ótica do espectador, e pela técnica de pesquisa utilizada, a “*online ethnography*”, ou etnografia em rede. As entrevistas com os espectadores se deram via internet, para analisar as suas impressões sobre o filme, e de que maneiras ele pode ter influenciado a sua ideia sobre a relação sociedade x natureza. Dos estudos de geógrafos sobre cinema, a análise pelo ponto de vista do espectador é a menos utilizada, porque uma amostragem pequena não pode ser utilizada para universalizar fenômenos muito abrangentes, e a multiplicidade de interpretações subjetivas dos espectadores dificulta uma análise objetiva final.

O trabalho de Gomes (2014), assim como o trabalho analisado nos últimos três parágrafos, também foi produzido em Portugal, e também utilizou um filme no âmbito do Ensino de História e Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e Secundário. O autor trabalhou com duas turmas do 10º ano de escolaridade, na cidade de Braga. O objetivo geral foi o de analisar a construção dos conhecimentos históricos e o uso de mapas através do auxílio de um filme de ficção. O filme escolhido foi *Coração Valente (Braveheart)*, de Mel Gibson - 1993, para debater o período da Idade Média e seus conflitos territoriais.

O uso de filmes para o Ensino de Geografia vêm se tornando uma tendência entre os licenciados, e trabalhos como de Gomes (2014), que buscam analisar este potencial de recurso didático do cinema, passam a atrair o interesse de diversos pesquisadores. O problema em comum que vem sendo identificado nessas pesquisas é o pouco aprofundamento dado às análises: os pesquisadores geralmente trabalham com um número reduzido de turmas; em um curto período de tempo de trabalho com as turmas, muitas vezes poucas aulas, e não um ano letivo completo, ou mesmo uma unidade; tratando de um conteúdo pontual; e utilizando-se de poucos filmes, neste caso com apenas um filme.

A Dissertação de Lopes (2015) foi desenvolvida no âmbito da disciplina de Pós-Graduação “Iniciação à Prática Profissional”, do Mestrado em Ensino de História e

Geografia da Universidade do Porto. A pesquisadora desenvolveu um trabalho de pesquisa-ação, em uma turma do 9º ano da rede pública de educação da cidade do Porto - POR, utilizando-se de dois filmes, para trabalhar conteúdos geográficos e históricos: o filme *Bebês (Babies)*, de Thomas Balmès - 2010, para discutir questões populacionais nas aulas de Geografia, e o filme *Alemanha, Ano Zero (Germania, anno zero)*, de Roberto Sosselini - 1948, para discutir os efeitos do nazismo no continente europeu.

O experimento didático de Lopes (2015) foi desenvolvido em quatro encontros com uma turma do 9º ano: no primeiro foi explicado, pela pesquisadora junto com a professora regente, o intuito das duas aulas subsequentes, de se utilizar filmes para trabalhar temas relativos à História e à Geografia; em seguida, houve uma aula de História, com o filme *Alemanha, Ano Zero*, e uma de Geografia, com o filme *Bebês*, depois da exibição de cada filme houve debates sobre as obras; no final das duas aulas anteriores foram aplicados questionários aos 23 estudantes da turma, no quarto e último encontro a pesquisadora apresentou uma síntese da atividade desenvolvida.

O problema detectado no trabalho de Lopes (2015), foi o mesmo identificado em quatro trabalhos anteriores desenvolvidos na Universidade do Porto, Tavares (2011), Figueiredo (2012), Pereira (2012) e Fernandes (2013), a brevidade da ação e falta de aprofundamento e continuidade no uso de filmes em sala de aula. O universo reduzido da pesquisa, apenas uma turma com 23 alunos do 9º ano, e a curta atuação da pesquisadora em sala de aula, apenas quatro encontros com a turma, com duas aulas geminadas de 50 min. cada. Os trabalhos que se pretendem utilizar filmes no Ensino de Geografia poderiam expandir o universo de atuação, não se restringir a apenas uma turma, e ampliar o tempo de atuação em sala ao longo de todo o ano letivo, ou um semestre, ou mesmo uma unidade.

O Quadro 3 apresenta uma síntese das quinze Dissertações estrangeiras, contendo o ano de defesa, país de origem, último sobrenome dos autores e o tema da pesquisa. Estão listadas por ordem cronológica. Dentre os trabalhos estrangeiros identificados, nota-se que os Estados Unidos têm o maior número de Dissertações, cinco, dentre elas a pesquisa mais antiga dentre todos os trabalhos citados na revisão. Em seguida Portugal, com quatro Dissertações, os três trabalhos restantes são oriundos da França, da Inglaterra e da Nova Zelândia.

Ano	País	Autor	Tema
1995	EUA	Lukinbeal	O “transacionalismo” e o cinema como forma de representar o mundo.
1997	ING	Hicks	O espectador, sua subjetividade e a representação do espaço.
2001	FRA	Blondeau	Imagens da cidade na filmografia de Wim Wenders.
2004	NEZ	Carl	Representações sobre a Nova Zelândia em Senhor dos Anéis.
2008	EUA	Fuhriman	Representações de paisagens nos filmes Coreanos.
2011	EUA	Bennett	Representações sobre a Rússia em filmes de animação.
2011	EUA	Everette	O espaço suburbano de Baltimore nos filmes de John Waters.
2012	POR	Figueiredo	Documentário e saída de campo no Ensino de Geografia.
2012	POR	Pereira	O cinema como recurso educativo no Ensino de História e Geografia.
2013	EUA	Sharp	Relação sociedade - natureza em um filme de Akira Kurosawa.
2014	POR	Gomes	O filme como ferramenta para o Ensino de Geografia.
2015	POR	Lopes	O cinema no ensino-aprendizagem Ensino de História e Geografia

Quadro 3: Síntese comparativa das 15 Dissertações estrangeiras sobre Geografias de Cinema.

Após o Quadro 3, agora são apresentadas as dezenove Dissertações brasileiras identificadas nesta revisão. O trabalho de Name (2004), que é o segundo trabalho mais antigo na linha das *Geografias de Cinema* no Brasil, antecedido pela Monografia de Bluwol (2003), e trata de representações sobre a cidade do Rio de Janeiro, considerando o cinema dos Estados Unidos desde a década de 1930, e o cinema brasileiro desde os anos 1990. O autor tem como foco de análise personagens norte-americanos que viajam ao Rio de Janeiro, e, a partir disto, evidencia questões de identidade territorial, choques culturais e de alteridade.

Name (2004) enfatiza que são recorrentes certas imagens estereotipadas sobre a cidade do Rio de Janeiro, a partir de filmes hollywoodianos, que exaltam uma natureza exuberante, um ar de sexualidade predominante, diante de um cenário de caos urbano permeado por pobreza e violência. Em contraponto a isto, os filmes brasileiros poderiam apresentar uma imagem mais realista da cidade, abordando de maneira menos caricata certos temas complexos, como a violência urbana, por exemplo. O que ocorre é que muitos diretores e produtoras brasileiros, no intuito de fazerem filmes “cosmopolitas e globalizados”, acabam por se apropriarem da linguagem hollywoodiana de cinema, e, como consequência indireta, acabam repetindo certos estereótipos vindos dos EUA.

A questão principal colocada por Name (2004) é a de que as imagens representadas do Rio de Janeiro, seja em filmes estadunidenses ou em filmes brasileiros, focam principalmente em dois aspectos: a beleza natural e arquitetônica do Rio, com seus pontos turísticos de cartão postal, e, do outro lado, a periferia, a favela, a miséria e a violência urbana, que servem como elementos de aventuras, para os intrépidos que as encaram. Isto tudo acaba se inserindo na chamada “cultura da viagem”, os filmes são elaborados e vistos mais como objetos de estímulo ao turismo do que de obras de arte em primeira instância. O autor não chega a falar do Cineturismo, tema que só viria a emergir anos depois, com a Tese de Zignale (2010), a ser apresentada mais adiante.

O trabalho de Carneiro (2005) analisou o papel e a importância do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - FICA, que ocorre anualmente na Cidade de Goiás - GO, na produção e difusão de consciência ambiental. Como o nome do festival indica, a temática principal do evento é a questão ambiental. A autora teve como interesse principal analisar até que ponto o festival, e os filmes veiculados através dele, podem contribuir para a difusão de conhecimentos relativos aos problemas ambientais e as formas de tratá-los. Para verificar esta possível influência do festival a autora realizou questionários e entrevistas semi-estruturadas com os organizadores do evento, com os turistas que o visitam, e, principalmente, com os moradores da cidade de Goiás.

A educação ambiental é um processo cotidiano, bem mais complexo e abrangente que o FICA, analisado por Carneiro (2005). A autora ressalta que o festival vinha tendo papel importante para os moradores da Cidade de Goiás, no que tange às questões urbanas. No ano de defesa o trabalho já haviam sido realizadas sete edições do festival, e todo este período, entre 1999 e 2005, possibilitou trazer à discussão questões ambientais importantes para aquela cidade. Por outro lado, se a educação ambiental depende de um trabalho constante, ela não fica limitada apenas ao evento do festival, e, algumas atitudes observadas durante o festival, como descarte descontrolado de lixo, demonstra que o governo municipal e a população local precisam também incorporar atitudes de racionalidade ambiental ao longo do ano, e não apenas durante o evento.

Carneiro (2005) aponta ainda que dentre o público que frequenta o FICA, principalmente os turistas não se prendem tanto às normas de descarte adequado do lixo produzido durante o evento. Há ainda certo paradoxo político apontado pela autora,

considerando que o Goiás é um dos estados com maior grau de supressão de vegetação no país, por conta da agroindústria, e tanto os organizadores do evento, quanto os governantes municipais e estaduais, deixam esta questão em segundo plano, quando se pronunciam durante o festival. Mais ainda, muitas vezes o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental da Cidade de Goiás pode até ser patrocinado por empresas e órgãos que direta ou indiretamente, influenciam no agravamento dos problemas ambientais de Goiás.

A idealização do rural no cinema foi o tema da pesquisa de Farias (2005), para debater esta questão a autora utilizou-se de dois filmes brasileiros: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha - 1969, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho - 2012. O foco principal foi o de discutir as disputas territoriais no campo e os movimentos insurgentes no Brasil, tema que ambos os filmes tratam, o primeiro de uma maneira alegórica e arquetípica, e o segundo de uma forma mais realista.

O filme de Eduardo Coutinho narra, de forma semidocumental, a vida de João Pedro Teixeira, camponês paraibano assassinado em 1962, o filme começou a ser rodado neste ano, foi interrompido pela Ditadura em 1962, só pôde ser finalizado em 1984, e lançado vinte e quatro anos depois, em 2012. Tanto este quanto o de Glauber Rocha são filmes de forte engajamento político, como informa Farias (2005, p. 111), “... fizeram parte do cinema de protesto, utilizando a máquina cinematográfica com o objetivo de evidenciar a miséria do país”. Há uma questão crucial em se trabalhar com este chamado “cinema de protesto”, os filmes não buscam uma pretensa neutralidade, ao contrário, assumem um viés político claro, e o pesquisador acaba tendo que se posicionar criticamente diante disto.

Os filmes escolhidos por Farias (2005, p. 113) são duas obras fundamentais da cinematografia brasileira, reconhecidos pela crítica mundial, e, a despeito do que os filmes de protesto possam despertar de polêmicas, é importante levar em conta o que afirma a autora: “O Nordeste é apresentado como uma paisagem que constitui em forte elemento de construção da simbologia nacional”. O pesquisador que escolha trabalhar com o “cinema de protesto”, e, no caso brasileiro, trabalhar com o *Cinema Novo*, deve levar em conta que esses filmes estão muito atrelados ao período em que foram realizados, tecem uma crítica ao contexto político autoritário, e assumem conscientemente um caráter politizado.

O espaço público de Paris, analisado a partir do filme *O signo do leão (Le signe du Lion)*, de Eric Rohmer - 1959, é o tema da pesquisa de Santos (2007). Esta é a obra de

estréia de Eric Rohmer, e é, também, uma das obras iniciais da *Nouvelle Vague*, o movimento de renovação do cinema francês durante a década de 1960, encampado por críticos de cinema e cineastas iniciantes ligados à revista *Cahiers du Cinéma*. O referido movimento cultural teve reflexos na cinematografia de diversos países, inclusive no Brasil, no movimento do *Cinema Novo*, ocorrido também na década de 1960.

No filme *O signo do leão*, o protagonista Pierre é um músico boêmio, que ganha a vida tocando em cafés de Paris, e que recebe um telegrama informando da morte de uma tia rica, que só tinha dois parentes vivos, sendo Pierre um desses. Presumindo ser o herdeiro da fortuna, ele realiza uma grande festa, com todos os seus amigos, para comemorar o fato de ter ficado rico. Porém, no dia seguinte, Pierre descobre que a herança fora deixada para o outro parente. Desempregado, endividado e desmoralizado perante os amigos, o protagonista passa a dormir nas ruas e perambular pela cidade de Paris, tanto pelas áreas centrais, dos badalados cafés e bistrôs, quanto pela periferia da cidade.

O tema central de *O signo do leão*, como destaca a análise feita por Santos (2007, p. 153-154), é o contraste entre a burguesia e as classes desfavorecidas, entre o luxo das áreas centrais de Paris e a decadência dos subúrbios. A autora relacionou discussões geográficas sobre espaço público, com discussões sobre o espaço pictórico, arquitetônico e fílmico, sob a perspectiva da semiologia. Como afirma ela, a respeito da análise geográfica de filmes: “A ficção seria construída com um respeito ao real que não pretende ser ele, nem tampouco o nega. Mas estabelece com ele uma relação de olhar, de questionamento, de parcialidade, de exagero ou de crítica, sem perdê-lo de vista”.

O espaço urbano é o foco do trabalho de Bluwol (2008, p. 100), que analisou imagens do urbano a partir de quatro filmes estrangeiros, realizados em épocas bem distintas, entre 1929 e 2001: *Um homem com uma câmera (Tchelovek s kinoapparatom)*, de Dziga Vertov - 1929; *M - O Vampiro de Düsseldorf (M - Eine Stadt sucht einen Mörder)*, de Fritz Lang - 1931; *O Processo (Le Procès)*, de Orson Welles - 1962; *Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive)*, de David Lynch - 2001. O autor elaborou um inventário de representações sobre o urbano ao longo do século passado, com base na premissa de que o cinema, “... ainda que não com uma preocupação afirmadamente geográfica, consegue representar aspectos fundamentais do viver humano em sua dimensão geográfica”.

O trabalho de Bluwol (2008) relaciona as imagens do urbano nos referidos filmes, com o contexto histórico no qual eles foram realizados, evidenciando de que maneiras os condicionantes históricos e socioespaciais vigentes nos períodos influenciaram nas representações sobre a cidade. O filme *Um homem com uma câmera (Tchelovek s kinoapparatom)*, de 1929, foi realizado no contexto da Grande Depressão de 1929, na intensificação da industrialização frente à crise econômica. Já *M - O Vampiro de Düsseldorf (M - Eine Stadt sucht einen Mörder)*, de 1931, foi realizado entre as duas Grandes Guerras Mundiais, a primeira encerrada em 1918, e a segunda iniciada em 1939, evidenciando a tensão e o medo vigente na referida cidade alemã do título do filme.

Os outros dois filmes analisados por Bluwol (2008) situam-se em momentos históricos bem distintos dos dois primeiros: *O Processo (Le Procès)*, de 1962, baseado na obra homônima de Franz Kafka, situado na década de luta pelos direitos civis, e no início de intensificação do processo de globalização; já o último, *Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive)*, de 2001, situa-se no contexto contemporâneo, na cidade de Los Angeles, e discute a questão da imagem da cidade enquanto fetiche, a cidade como lócus de conflitos diversos, por personagens influenciados pela busca de fama no cinema hollywoodiano.

Silva (2009) realizou um estudo comparativo entre os filmes *Orfeu Negro (Orphée Noir)*, de Marcel Camus - 1959, e *Orfeu*, de Carlos Diegues - 1999, obras com um intervalo de tempo de quarenta anos entre si, e, a partir disto, quais as semelhanças e os contrastes entre elas, frente a quase meio século de mudanças culturais e socioespaciais nas favelas cariocas. Outro contraste inerente às duas obras é o contraste entre o olhar de um estrangeiro, o francês Marcel Camus, e de um brasileiro, Carlos Diegues, sobre um tema recorrente na cinematografia brasileira. O tema das favelas no cinema contemporâneo já foi detidamente analisado em um artigo de Moreira (2011b)¹⁶.

A favela representada no *Orfeu Negro* de Camus, de 1959, ainda não tinha a grande dimensão espacial que a apresentada pelo *Orfeu* de Carlos Diegues, realizado quarenta anos depois, como aponta Silva (2009). No primeiro filme o tráfico de drogas não era algo totalmente disseminado como no segundo filme, e, no segundo filme, o tráfico é parte incisiva da ambientação da narrativa. Grosso modo, pode-se dizer que no primeiro filme,

¹⁶ O artigo apresenta um inventário sobre favelas cariocas, composto por vinte e cinco filmes contemporâneos, produzidos entre 2001 e 2011, tecendo um panorama com diferentes aspectos culturais e socioespaciais dos subúrbios do Rio de Janeiro. O artigo foi elaborado pelo autor desta Tese.

do cineasta francês, há um olhar mais etnográfico e uma visão relativamente romantizada da favela, com foco no melodrama. Este elemento também está presente no segundo filme, porém, o olhar do cineasta brasileiro tem uma abordagem mais crítica, e um aporte mais realista da favela e de suas contradições.

O trabalho de Silva (2009), ao longo do seu desenvolvimento, aponta para comparações pertinentes entre o olhar reificador sobre a favela, por parte do cineasta estrangeiro, e o olhar crítico e de maior conhecimento sobre a favela, por parte do cineasta brasileiro. Porém, esta abordagem comparativa de contraponto acaba não se consolidando muito bem no fecho do trabalho, a conclusão explora muito superficialmente o ponto fundamental da Dissertação, e, deste modo, deixa, parcialmente, de alcançar o seu objetivo inicial de forma consubstanciada e plena.

A paisagem pantaneira pela ótica do cinema brasileiro é o tema da Dissertação de Neves (2010a), estudo realizado com base na análise de dois filmes: *Pantanal de Sangue*, de Reynaldo Paes e Barros - 1971, e *Desejo Selvagem (Massacre no Pantanal)*, de David Cardoso - 1979. Ambos tratam do mesmo tema, as disputas por terras e os conflitos territoriais na região pantaneira. Os dois filmes, em termos de estilo, são filmes das chamadas *pornochanchadas*, filmes que mesclam aventura, humor, comédia e melodrama, com um forte apelo sexual, sem serem necessariamente explícitos nas cenas de sexo.

O tema dos conflitos territoriais no Pantanal, nas décadas de 1970 e 80, é bastante pertinente, uma escolha assertiva por parte de Neves (2010a), já os filmes escolhidos, nem tanto. As *pornochanchadas*, nem todas, mas grande parte delas, foram muito criticadas pela forma simplista e maniqueísta com a qual os temas eram tratados. Há sempre a figura do herói e da mocinha, e a presença de um vilão, nada que não haja na maioria dos filmes, entretanto, os filmes quase sempre giravam em torno deste triângulo e da tensão sexual entre os personagens. Com isto, os conflitos territoriais, e as questões socioespaciais ficavam apenas como pano de fundo, como palco para o embate entre o herói e o vilão.

A aparente simplicidade das *pornochanchadas* em tratar os temas, como foi apontado no parágrafo anterior, também é reconhecida por Neves (2010a, p. 119), algo que ele prefere chamar de “... precariedade e ingenuidade nas produções”. Porém, o autor ressalta que, a despeito disto, os filmes escolhidos possibilitam “... novos olhares sobre o tempo atual a partir de suas injustiças e diversidades espaciais, exatamente por apresentar a

realidade destas enquanto metáforas de imagens prenes de simbologias em aberto”. Respeitando a escolha dos filmes e o ponto de vista de Neves (2010a), o autor desta Tese ressalta que parte de cada pesquisador escolher filmes mais alegóricos e fantasiosos, como no caso dele, ou filmes mais realistas e críticos, como no caso desta Tese.

A discussão sobre o diálogo entre imagens, narrativa e espacialidade, desenvolvida por Jordão (2011, p. 51), foi feita com base em dois filmes de Alfred Hitchcock: *Festim diabólico* (*Rope*), de 1948, e *Janela indiscreta* (*Rear window*), de 1954. Um dos temas centrais deste estudo são os arranjos espaciais advindos da dinâmica entre espaço público e espaço privado, entre a rua, como o espaço exterior, e a casa, como o espaço interior. A janela, segundo a autora da Dissertação, aparece como elemento simbólico na obra de Hitchcock, como um “umbral”, ou aquilo que demarca a tensão entre “... os espaços de dentro e os espaços de fora”.

O jogo constante entre o espaço da casa e o espaço da rua, apontado por Jordão (2011, p. 51), manifesta-se, nos dois filmes de Hitchcock, muito em função da cenografia e das ações nestes dois ambientes. Enquanto o ambiente da casa reflete, de forma mais subjetiva, a personalidade dos moradores, que estão “... acolhidos sob o regime privado”, o ambiente da rua tem uma organização espacial mais objetiva e normatizadora, com “... comportamentos balizados por um pacto social que condiciona a prática da civilidade”. O ponto de vista do narrador, e o enfoque na construção das “cenas geográficas” são dois pontos fundamentais na pesquisa, e, a partir disto, chega-se ao conceito de “cenário”, incorporado a partir de Gomes, de 2008, um cenário geográfico estabelecido a partir dos dois filmes supracitados.

O uso de decupagem¹⁷ fílmica de cenas, e a descrição detalhada destas cenas, merecem destaque no trabalho de Jordão (2011, p. 100). A autora não se propõe a analisar os filmes *Festim diabólico* e *Janela indiscreta* na íntegra, ela opta por escolher cenas específicas das obras, para, a partir delas, analisar a dinâmica entre a casa e a rua. A ocorrência de crimes em ambientes domésticos, em ambos os filmes, subverte a imagem de tranquilidade e de controle que se tem a respeito do ambiente da casa, e, de acordo com a autora: “A inadequação espacial entre comportamentos e o arranjo espacial dos espaços

¹⁷ Do francês *découpage*, o termo deriva do verbo *découper*, ou recortar, em tradução literal. Na linguagem do cinema decupagem significa subdividir um filme analiticamente, analisar cada parte que compõe a estrutura, para, ao final da análise, reconstruir uma impressão geral sobre a obra. Para saber mais sobre este e outros termos consultar o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Aumont e Marie (2006).

domésticos nos dois filmes, traz à tona as possibilidades efetivas da vida doméstica cotidiana e põem em cheque [sic] idealizações utópicas sobre o espaço”.

O trabalho de Maia Filho (2011) trata da paisagem sertaneja no cinema brasileiro, levando em conta um conjunto de pares tradicionalmente contraditórios e complementares associados às imagens do sertão: rural/urbano, arcaico/moderno, barbárie/civilização, litoral/sertão. Os conflitos dicotômicos associados a estes pares são o fio condutor da pesquisa do autor, e a paisagem é a categoria geográfica mobilizada no trabalho, desenvolvido através de uma perspectiva dialética. O autor utiliza dois conjuntos fílmicos, subdivididos em dois recortes temporais: o primeiro recorte foca nas representações pioneiras do sertão através dos filmes dos estúdios Vera Cruz, durante a década de 1950, e nos filmes do Cinema Novo, até a primeira metade da década de 1960; no outro recorte os filmes produzidos no período da Retomada e posterior a ela, entre a segunda metade da década de 1990 e a primeira dos anos 2000.

Maia Filho (2011) exclui um recorte temporal em sua pesquisa, entre as décadas de 1970 e 1980, os filmes que representam o sertão neste período. Segundo o autor, isto se deve ao fato de que as representações sobre o sertão seriam raras ou quase inexistentes neste período, segundo afirmação sua referendada em outros autores. Esta afirmação pode ser um tanto exagerada, porque de fato o sertão sempre foi uma temática recorrente no cinema brasileiro, e, talvez, oculte uma justificativa simplista para reduzir a abrangência temporal da pesquisa. Ao fim do panorama fílmico realizado, considerando os dois recortes citados no final do parágrafo anterior, o autor escolhe um filme em específico para análise mais aprofundada: *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz - 2006.

O filme citado no final do parágrafo anterior, analisado por Maia Filho (2011), trata da breve trajetória da protagonista Suely - Hermila Guedes, uma jovem do sertão pernambucano que vai morar em uma grande capital brasileira, lá engravida e é abandonada por seu companheiro. Não podendo manter-se sozinha com o filho na metrópole, ela se vê forçada a voltar para sua cidade natal. Depois de vivendo um tempo considerável na cidade grande, Suely não se ambienta novamente a sua cidade de origem, se sente deslocada e desconfortável lá, diante da pobreza, da falta de perspectivas de trabalho, e dos tempos mais lentos das pequenas cidades sertanejas. Decidida a sair

daquele lugar, ela resolve fazer uma rifa para angariar dinheiro e ir embora dali, e o prêmio da rifa é si mesma, seu corpo, uma noite de prazer com ela para o contemplado no sorteio.

A paisagem Nordeste e a imagem dos nordestinos é o foco de análise de Nascimento (2012, p. 147), tomando por base três documentários do cineasta Vladimir Carvalho: *Os romeiros da Guia*, de 1962, *A bolandeira*, de 1968, e *O homem de areia*, de 1982. O autor enfatiza a ideia de que os documentários, para além de serem obras fílmicas, são também, "... documentos importantes, que preservam a memória, a história, os eventos, os fatos e as paisagens de um Nordeste vivo (...) mesmo que seja na subjetividade do olhar de um cineasta ...". Esta afirmação traz consigo uma assertiva irrefutável, os filmes em formato de documentários funcionam, de fato, como registro de uma dada realidade, e são documentos relevantes a serem estudados pela Geografia.

O primeiro documentário escolhido por Nascimento (2012), *Romeiros da Guia*, trata de uma romaria anual, na qual pescadores de João Pessoa - PB peregrinam até a Igreja de Nossa Senhora da Guia, no interior, no município de Lucena. Já *A bolandeira*, trata de todo o ciclo produtivo da rapadura, desde o corte da cana, a moagem, a produção em si, e, por fim, a comercialização nas feiras populares do interior. O terceiro e último documentário, *O homem de areia*, trata da vida do escritor José Américo, ex Governador da Paraíba, fundador da Universidade Federal da Paraíba, e ex Ministro da Viação e Obras Públicas nos dois governos de Getúlio Vargas.

O cineasta paraibano Vladimir de Carvalho é um dos principais cineastas e documentaristas do país a retratar o Nordeste, em seus diversos aspectos. A escolha dos filmes por parte de Nascimento (2012), foi bastante pertinente, e as análises desenvolvidas pelo autor ressaltam três elementos fundamentais da dinâmica socioespacial nordestina: a fé, no documentário *Romeiros da Guia*; as relações de trabalho, em *A bolandeira*; e o papel da política na dinâmica social, em *O homem de areia*. Abarcando estes três elementos estruturais, o autor consegue tecer um panorama abrangente do Nordeste.

O trabalho de Monteiro (2013, p. 9) discute as geograficidades que podem ser mobilizadas através da experiência fílmica, experiência que poderia conduzir ao que a autora chama de "consciência geográfica". Ela parte de uma premissa básica sobre a linguagem cinematográfica, segundo a qual, "Ao apresentar certo (re)conhecimento das ordenações espaciais, a linguagem cinematográfica permite o desvendamento dos

elementos essenciais que influenciam na construção das paisagens”. Em busca de delimitar o que a autora chama de “consciência geográfica” a autora recorre a escritos de Marx e Engels sobre a produção da vida privada, bem como a ensaios críticos de David Harvey, e discussões sobre geograficidades de Eric Dardel.

Monteiro (2013) adota dois filmes do cineasta dinamarquês Lars von Trier como estudo de caso, *Dogville*, de 2004, e *Manderlay*, de 2005. A primeira obra é toda ambientada em um grande galpão que simula um pequeno vilarejo de interior, habitado por uma população pacata e conservadora. O cenário é minimalista, não há paredes e quase não há mobiliários, as marcações que equivalem às paredes são feitas no chão. Todo este minimalismo está atrelado aos preceitos do Dogma 95¹⁸. A trama é ambientada durante a grande depressão nos Estados Unidos, e toda a miséria e privações tencionam ainda mais as relações interpessoais e os conflitos deflagrados com a chegada da protagonista Grace - Nicole Kidman à cidade de *Dogville*.

O segundo filme analisado por Monteiro (2013), *Manderlay*, de 2005, é a continuação do anterior, e utiliza a mesma estrutura minimalista de antes. Grace, desta vez interpretada por Bryce Dallas Howard, deixa *Dogville* com seu pai, e partem em busca de abrigo, acaba encontrando na fazenda *Manderlay*, uma fazenda que ainda mantém um sistema escravagista no sul dos Estados Unidos, mesmo já tendo sido abolida a escravidão naquele país.

A conclusão principal de Monteiro (2013) a partir da análise dos dois filmes supracitados, com foco nas suas geograficidades, e em busca de uma dada “consciência geográfica” está na ideia de que esta consciência está atrelada ao entendimento do sujeito sobre o seu lugar e o seu papel no mundo. No caso dos filmes Grace é este sujeito que tem uma visão clara das contradições socioespaciais que a cerca, e uma atitude crítica diante das ações autoritárias e ofensivas dos outros. E é justamente esta abordagem e construção da personagem Grace que a autora delimita como sendo a almejada “consciência geográfica”.

¹⁸ Movimento cinematográfico liderado por Lars Von Trier e outros cineastas dinamarqueses, lançado em 1995, e que visava resgatar certa simplicidade perdida no cinema industrial, para tal, recorre-se a um conjunto de 10 regras que renegam artifícios e manipulações recorrentes no cinema. O cineasta que aderisse ao Dogma estabelecia um “voto de castidade”, concordando plenamente com as normas, e precisando, ao final, receber uma chancela do movimento para ter um filme considerado Dogma 95. O próprio Lars von Trier, como os demais criadores do movimento, acabaram abrindo mão desses preceitos com o tempo. Ao leitor interessado em saber mais sobre o Dogma 95, indica-se o livro de mesmo nome do movimento, organizado por Bezerra (2015).

A pesquisa de Pereira (2013, p. 50) defendeu a idéia de “(des)construção espacial através da imagem cinematográfica”, a partir de três filmes brasileiros: *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles - 2002, e *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2*, de José Padilha - 2007 e 2010. Além destes, incluiu também três filmes estrangeiros, para análises mais pontuais: *Blade Runner - O caçador de Andróides*, de Ridley Scott - 1982, *Babel*, de Alejandro Iñárritu - 2006, e *A Origem (Inception)*, de Christopher Nolan - 2010. O ponto em comum entre os seis filmes, para discutir a chamada “(des)construção espacial” proposta, é o fato de que todos os filmes têm narrativas fragmentárias e não lineares.

Pereira (2013) aponta que a dinâmica espacial contemporânea é fragmentária, o espaço geográfico abarca uma multiplicidade de relações espaciais, e esta dinâmica se reflete nos filmes contemporâneos, com suas múltiplas narrativas, fragmentárias e não lineares. Entretanto, o uso de múltiplas narrativas não é algo novo na história do cinema, ao contrário, é antigo e recorrente. A narrativa cinematográfica chamada *multiplot*, ou narrativas múltiplas¹⁹, como informa Bergan (2010), consiste em filmes com várias histórias paralelas que, aparentemente, não se conectam, mas, em dado momento, acabam convergindo para um desfecho em comum, interligando todas elas. A discussão de Pereira (2013), sobre uma possível “(des)construção espacial” no cinema é, a princípio, interessante. Porém, se esta desconstrução espacial está atrelada ao uso da narrativa *multiplot*, esta desconstrução não é nova, vem ocorrendo há pelo menos um século.

A produção de videoaulas e seu uso na formação de professores de Geografia foi o tema de Abdalla-Santos (2014). O trabalho foi desenvolvido com uma turma de Graduação em Geografia da Universidade de Brasília, na disciplina Geografia Biológica, ofertada no semestre 2013.1. O resultado foi uma videoaula em curta metragem²⁰, com duração de 3 min. e 37 seg., tratando de aspectos geoambientais da paisagem de Brasília e entorno. O trabalho foi coordenado pelo autor e realizado pela referida turma, desenvolvido em quatro etapas: 1. Realização de uma aula teórica sobre elaboração de vídeos, seus fundamentos básicos; 2. Realização de uma oficina prática de captação de imagens; 3. Avaliação das duas atividades anteriores, e orientação para a saída de campo para captação das imagens a

¹⁹ A narrativa *multiplot* foi utilizada pela primeira vez no filme *Intolerância (Intolerance)*, de D. W. Griffith - 1916. Depois dele, diversos outros diretores recorreram ao uso da narrativa *multiplot* ao longo do século passado, como Robert Altman, David Cronenberg, Paul Thomas Anderson e Quentin Tarantino.

²⁰ O autor, Abdalla-Santos (2014), informou um endereço eletrônico no site Youtube, no qual o vídeo estaria disponibilizado. Porém, ao tentar acessar o vídeo, para ter uma avaliação melhor do material, o site informou endereço desconhecido, o vídeo estava indisponível para visualização no momento de elaboração deste texto.

serem utilizadas; 4. Apresentação do vídeo ao final da disciplina. No final de todo o processo o autor elaborou o artigo que serviu de produto final do Mestrado.

Abdalla-Santos (2014) não informou sobre a etapa de edição do vídeo, provavelmente realizada individualmente pelo autor, e não em conjunto com a turma. O trabalho de captação das imagens foi coletivo, foram subdivididos em nove grupos, contendo dois a quatro alunos, cada grupo escolheu um tema relacionado à disciplina, e a videoaula final é a junção dos vídeos captados por esses nove grupos. Os equipamentos utilizados para captação foram variados: aparelhos de celular, máquinas fotográficas, filmadoras e até um drone. O acesso a estes equipamentos ficou a cargo de cada grupo e dos recursos materiais e financeiros por eles disponíveis.

O trabalho de Abdalla-Santos (2014) é, dentre os dezoito trabalhos que trataram de uso de recursos audiovisuais para o Ensino de Geografia, um dos dois únicos que se propuseram a elaborar um material audiovisual, uma videoaula de produção coletiva; esta Dissertação, e seu produto final, foi elaborado em formato de artigo, com dezoito páginas. Desta forma este tema tão relevante ao Ensino de Geografia foi apresentado de forma sintetizada, não detalhando aquilo que de mais interessante o trabalho tem, o processo coletivo de elaboração da videoaula feito pelo pesquisador junto com os estudantes.

Izabel (2014) fez uma Dissertação de Mestrado em Geografia, mas com foco no Ensino de História, sua incorporação no Ensino de Geografia, com destaque para a cultura afro-descendente no Brasil. O autor desenvolveu sua investigação de pertinência do uso de filmes em sala de aula a partir de duas ações, um mini-curso intitulado “Cinema e Educação Geográfica: representações da África e formação de professores”, e também na disciplina de Estágio de Docência, para a Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Um dos intuitos principais do autor, ao incorporar questões históricas à docência geográfica, foi o de ressaltar que as discussões sobre segregação espacial da atualidade não podem estar desvinculada das questões étnicas seculares.

O mini-curso realizado por Izabel (2014) serviu para introduzir as discussões sobre Geografia e cinema para os estudantes de Geografia da UEL, e, sobretudo, para levantar o potencial de interesse do alunado sobre o tema, já que, posteriormente, durante a disciplina de Estágio de Docência, o autor pode trabalhar com o tema de forma mais detalhada. O autor não informou em qual disciplina regular do curso de Geografia desenvolveu o seu

estágio, e nem como foi efetivamente a sua participação nesta disciplina. O que foi informado é que o autor discutiu, com os discentes, cinco textos que relacionam Geografia e cinema, e, posteriormente, analisou e discutiu o documentário *Atlântico negro - Na rota dos Orixás*, de Renato Barbieri - 1998.

A vaguidade com a qual Izabel (2014) apresenta os resultados da sua pesquisa, e a conclusão do seu trabalho, não dá a devida dimensão da reposta obtida junto aos estudantes que participaram do Estágio de Docência. A impressão evidente é a de que o mestrando não conduziu a disciplina, e sim apenas quatro participações pontuais, duas aulas para discutir textos, e mais duas para exibir e analisar o filme supracitado. A partir disto o autor solicitou aos estudantes a elaboração, em dupla, da análise e apresentação oral sobre um filme, à sua escolha, que tratasse sobre o papel do negro na sociedade contemporânea e ou em outras épocas passadas. Houve quinze duplas, com quinze filmes, mas, o autor da pesquisa não analisa esta produção, apenas cita brevemente nos seus resultados, e, com isto, deixa de aprofundar o que seria mais interessante na sua Dissertação.

A questão ambiental no cinema contemporâneo é o foco do trabalho de Pimenta (2014), a representação da natureza. O autor analisou e comentou uma série de filmes, e, identificou três tendências narrativas principais ao se representar a natureza no cinema: alguns filmes reforçam clichês de certa natureza pura e sacralizada, uma entidade paradisíaca que deve ser contemplada e ser mantida intocada; outros filmes são mais objetivos e críticos, apresentando problemas ambientais atuais, seus vetores, suas consequências, e as ações que eventualmente se têm tomado em função deles; há outro grupo de filmes que está a meio caminho dos dois anteriores, são filmes que não são excessivamente místicos, como os primeiros, nem tão pragmáticos, como os segundos, são filmes que colocam o homem enquanto ser integrado à natureza que habita.

O trabalho de Pimenta (2014) constata ainda uma questão importante, de maneira geral os problemas ambientais não tem sido um tema largamente representado no cinema, e mesmo que hajam muitos cineastas preocupados com esta temática, muitas vezes filmes importantes sobre este assunto não têm o devido espaço na indústria exibidora. A natureza acaba sendo representada como pano de fundo na maioria dos filmes comerciais, sobretudo os hollywoodianos, um palco no qual os heróis atuam, enfrentando ameaças de destruição do planeta Terra, em um único ato, deixando de lado problemas ambientais cotidianos.

O conceito de fronteira foi o tema central de Boer (2015), e a autora escolheu dois filmes brasileiros para estudo de caso desta questão: o filme *Amélia*, de Ana Carolina - 2000, e o filme *Fronteira*, de Rafael Conde - 2008. O primeiro filme faz uma abordagem ficcional livremente inspirada na vinda da atriz francesa Sarah Bernhardt ao Brasil, em 1905, todo o choque cultural vivido por ela e pelos brasileiros que a receberam à época, tencionando costumes, culturas e fronteiras. O segundo filme é também ambientado no início do século passado, em uma pequena cidade do interior, na qual vive a menina Maria Santa, com fama de milagreira, que é criada por sua austera avó para seguir a sina de beata, milagreira e, quem sabe algum dia se torne santa efetivamente.

Os dois filmes nacionais escolhidos por Boer (2015) colocam em xeque tensões entre tradição e mudanças culturais, o sagrado e o profano, a vida doméstica e a vida social, os conflitos entre gerações. Permeando todas essas forças antagônicas e conflituosas, emergem atritos, conflitos, e, por conseguinte, a ideia de limites e fronteiras, não só as fronteiras formais e oficiais, mas as fronteiras subjetivas, que influem nas relações interpessoais. O foco central para a autora é que o corpo é o lugar primeiro de cada ser humano, e cada um estabelece os limites e as fronteiras de acesso, ou não, a este seu lugar por parte de outras pessoas.

Boer (2015, p. 84) destaca, além das questões específicas de sua pesquisa, a importância dos filmes nas pesquisas geográficas da atualidade, e os desafios dos geógrafos diante deles: “A partir de um filme, onde a sensação de estar perdido é a regra, tentamos discutir conceitos que nos orientam. (...) somos nós quem construímos significações de valor geográfico com o que nos é apresentado pela obra”. As *Geografias de Cinema* vão se consolidando a cada ano, e a demanda por inovações, em termos de abordagens de análise dos filmes, estão em voga para os geógrafos que tratam da temática.

A defesa de uma linha de pesquisa denominada “Geografia Fílmica” é o tema central da Dissertação de Sobral (2016). A autora propôs um “ordenamento tópico do cinema a partir do lugar fílmico”, ordenamento este que consiste, simplesmente, em analisar cada um dos aspectos técnicos que envolvem um filme: a iluminação, a paleta de cores, os enquadramentos e velocidades de câmera, a montagem e outros. A autora defende que estes elementos “tópicos” são as premissas básicas da “Geografia Fílmica”, mas, antes de mais nada, eles são elementos técnicos do cinema, desde a sua origem. Os elementos

técnicos específicos do cinema podem e devem ser apropriados nas análises geográficas, mas é essencial ter em mente que eles não foram definidos pela “Geografia Fílmica”.

Sobral (2016, p.7) desenvolveu a sua pesquisa na busca da “localização dos elementos no lugar fílmico (a imagem)”. Os elementos são os aspectos técnicos do cinema, citados no final do parágrafo anterior, e o “lugar fílmico” é a “imagem no filme”, qualquer imagem em qualquer filme, a autora não se aprofunda neste conceito. A autora escolheu cinco filmes consagrados como estudo de caso: *A Greve (Stachka)*, de Sergei Eisenstein - 1925, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha - 1964, *Janela indiscreta (Rear window)*, de Alfred Hitchcock - 1954, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte - 1962, e *Rastos de ódio (The searchers)*, de John Ford - 1956. A Dissertação se inicia com um objetivo ambicioso em termos teóricos, mas, em suas 54 páginas de conteúdo textual, acaba não aprofundando da maneira como propôs inicialmente. O que o trabalho consegue é realizar uma análise breve sobre cada um dos cinco filmes citados.

O trabalho de Souza, D. (2016) trata de representações do espaço urbano através do filme *Crash - no limite (Crash)*, de Paul Haggis - 2004. Ao tratar de espaço urbano, o autor examina principalmente as tensões e conflitos interpessoais que, de certo modo, servem como exemplos de conflitos de classe bem mais amplos. A cidade de Los Angeles é o cenário do filme selecionado, uma cidade midiática por essência, já que sedia, no seu distrito de Hollywood, a maioria dos grandes estúdios estadunidenses de cinema. Uma cidade de luxo, ostentação e riqueza, mas, também, de explícitos contrastes socioeconômicos. Como destaca o autor, o termo *crash* significa colisão ou batida, e as colisões, sejam elas metafóricas ou literais ocorrem de maneira recorrente no filme.

O trabalho de Souza, D. (2006) tem um tema instigante e um filme apropriado a ele. Nas considerações o trabalho não explora a contento a questão posta no início do trabalho, a de que as grandes cidades da atualidade são espaços dominados pelo egoísmo e a individualidade, e que isto leva, inevitavelmente, a choques constantes entre os cidadãos. O autor, nas suas considerações finais acaba perdendo o foco principal, inserido três citações longas de outros autores, fugindo do tema de sua Dissertação, e, estranhamente, incluindo três novos filmes que não foram analisados na pesquisa. Um trabalho que tinha tudo para explorar um tema pungente, mas que deixa de aprofundar as questões mais importantes que poderiam ser trabalhadas.

Souza, G. (2016) trata das potencialidades do uso da análise fílmica no Ensino de Geografia, com destaque para o conceito de fronteira, tendo como referenciais empíricos a aprendizagem significativa e a pesquisa-ação. O trabalho do autor foi desenvolvido através de cinco encontros com uma turma do 2º Ano do Curso de Meio Ambiente, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Em cada um destes encontros foram desenvolvidas atividades específicas: o primeiro encontro foi utilizado para aplicar um diagnóstico aos estudantes acerca dos seus conhecimentos prévios sobre o tema fronteiras e sobre a linguagem cinematográfica; o segundo encontro consistiu de uma oficina sobre linguagem cinematográfica e análise fílmica; no terceiro e quarto encontro foram exibidos dois filmes, *Adeus Lênin! (Good bye, Lenin!)*, de Wolfgang Becker - 2004, e *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho - 2013; o último encontro foi reservado a uma sistematização e síntese das discussões dos dois encontros anteriores, também para o pesquisador aplicar um novo diagnóstico, para avaliar de que maneira as análises fílmicas serviram para trabalhar o conceito de fronteira.

As técnicas de trabalho em sala e de pesquisa deste trabalho, desenvolvidas por Souza, G. (2016), diferente de grande parte dos outros trabalhos que tratam de Ensino de Geografia com uso de filmes citados na revisão, neste caso foram bastante pertinentes. O autor delimitou bem o tema, fronteiras, o objetivo, verificar a pertinência do uso de análise fílmica no Ensino de Geografia, e a escolha dos recursos didáticos utilizados, os dois filmes citados no parágrafo anterior. Se, na maioria dos trabalhos citados anteriormente, sobretudo nas Monografias, a metodologia estava vaga e a ação em sala de aula era pontual, quase sempre resumindo a um encontro, neste trabalho a metodologia estava bem descrita, e a quantidade de encontros foi adequada para o conteúdo a ser trabalhado.

O trabalho de Souza, G. (2016) destaca, sobretudo, a importância de se tratar da linguagem cinematográfica e da análise fílmica com os estudantes, antes de se utilizar filmes nas aulas de Geografia. Com isto pode-se instrumentalizá-los para uma melhor leitura dos filmes. Entre o diagnóstico inicial, a oficina sobre linguagem cinematográfica, os dois visionamentos de filmes, e o diagnóstico final, o autor pôde perceber que boa parte dos conceitos relativos à linguagem cinematográfica persistiu no domínio dos estudantes. Os estudantes demonstraram interesse evidente em relação ao tema das fronteiras, quando trabalhado através dos filmes. A análise fílmica mostrou-se potencializadora no processo do Ensino de Geografia, com um viés da aprendizagem significativa.

O Quadro 4, inserido na página a seguir, apresenta uma síntese das dezenove Dissertações brasileiras identificadas na revisão e publicadas até o presente ano. Deve ser destacado, para a maioria das Dissertações citadas no quadro, e para as Monografias, citadas anteriormente, que maior parte apresentou revisões bibliográficas deficitárias, incipientes no que se trata de identificar trabalhos na linha das *Geografias de Cinema*. Há, entre a maioria dos trabalhos uma evidente displicência na elaboração de suas revisões bibliográficas, o que deixa subentendida a falsa ideia de que os estudos na linha das *Geografias de Cinema* são escassos, e de fato não são.

Ano	Estado	Autor	Tema
2004	RJ	Name	Representações sobre o Rio de Janeiro no cinema.
2005	GO	Carneiro	O papel de um festival de cinema na consciência ambiental.
2005	RS	Farias	A idealização do rural a partir do cinema brasileiro.
2007	RJ	Santos	O espaço público em um filme do cineasta Eric Rohmer.
2008	SP	Bluwol	Imagens do urbano a partir do cinema em diferentes épocas.
2009	RJ	Silva	Imagens da favela no cinema, duas perspectivas distintas.
2010	MS	Neves	A paisagem pantaneira pela ótica do cinema nacional.
2011	RJ	Jordão	O espaço geográfico em dois filmes de Alfred Hitchcock.
2011	RJ	Maia Filho	A paisagem sertaneja no cinema brasileiro.
2012	SP	Nascimento	A paisagem nordestina nos filmes de Vladimir de Carvalho.
2013	SP	Monteiro	As geograficidades mobilizadas na experiência fílmica.
2013	DF	Pereira	A (des)construção espacial através da imagem do cinema.
2014	DF	Abdalla-Santos	Ensino de Geografia e produção de vídeoaulas.
2014	PR	Izabel	Cinema e ensino da cultura do negro afro-descendente.
2014	MS	Pimenta	A questão ambiental no cinema contemporâneo.
2015	MS	Boer	O conceito de fronteira em dois filmes contemporâneos.
2016	SP	Sobral	Ordenamento tópico no cinema e Geografia Fílmica.
2016	MG	Souza	Potencialidades do uso da análise fílmica no ensino de geografia.
2016	RJ	Souza	Representações do espaço urbano no filme <i>Crash - no limite</i> .

Quadro 4: Síntese comparativa das 19 Dissertações brasileiras sobre Geografias de Cinema.

1.3. Teses sobre Geografias de Cinema

O filme apresenta a observação bem sucedida de um fenômeno - humano, social - e de seu dinamismo com vistas à sua compreensão, sua análise, sua transmissão.
(Jacques Aumont, 2002)

O pesquisador americano Christopher Lee Lukinbeal foi o pioneiro nos estudos das *Geografias de Cinema* relatados nesta revisão, é de sua autoria a primeira das trinta e uma Dissertações já apresentadas, Lukinbeal (1995), e é também de sua autoria a primeira das catorze Teses a serem apresentadas na revisão, Lukinbeal (2000). Ele relacionou, neste estudo, os filmes e as obras televisivas na construção de algo que chamou de “Terceiro Espaço Urbano”, ou “*Urban Thirdspace*”. Como recorte geográfico da pesquisa tem-se a cidade de San Diego, na Califórnia, que é utilizada de forma recorrente como locação de filmes e de obras para a televisão.

A Tese defendida no trabalho de Lukinbeal (2000, p. 240), aponta que:

Os espaços reais e imaginados dos filmes e da televisão não são simples narrativas as quais nos entretêm, mas sim, são processos industriais impactando mercados regionais e globais, bem como imagens que constroem como indivíduos e sociedades imaginam lugar, espaços e regiões²¹. (LUKINBEAL, 2000, p. 240). (Tradução nossa).

A partir desta premissa, (Lukinbeal, 2000, p. 241), define que o “Terceiro Espaço é um espaço industrial concebido para se tornar um lucro. O Terceiro Espaço comoditiza imagens urbanas em imagens produto para o consumo internacional”²². (Tradução nossa). A cidade de San Diego, que foi o estudo de caso para esta pesquisa, é um bom exemplo de como este “Terceiro Espaço Urbano”, ligado ao cinema e à televisão, se implanta e se desenvolve. O autor aponta ainda, que existem alguns fatores que influenciam a escolha de uma determinada cidade para servir de locação para filmes: uma economia local favorável, aspectos paisagísticos e arquitetônicos atraentes, uma boa difusão prévia da imagem desta cidade no cenário nacional e internacional, e outros.

²¹ *The real-and-imagined spaces of film and television are not simply narratives which entertain us, but rather, are industrial process impacting regional and global markets, as well as images that construct how individuals and societies imagine place, spaces and regions.*

²² *Thirdspace is an industrial space concerned with turning a profit. Thirdspaces commodifies urban images into image products for international consumption.*

O estudo de Olund (2006) discute as relações entre cinema, raça e regulação governamental, a respeito da produção fílmica americana durante o período da chamada Era Progressiva, entre 1890 e 1920. Este foi um período de intenso desenvolvimento econômico nos Estados Unidos, na virada do Século XIX para o XX, e coincidiu com o início do desenvolvimento do cinema no país. Além disto, com a chegada de um número expressivo de imigrantes advindos da Europa e outras regiões, sobretudo com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. O autor utilizou como estudo de caso filmes ambientados em três cidades estadunidenses: Atlanta, Minneapolis e New York.

A premissa de Olund (2006), é que o cinema do referido período, estimulado e fortemente controlado pelo governo, buscava construir um ideal de branquitude, ou “*whiteness*” no termo original. Este ideal, expresso nos filmes, servia de contraponto à imagem estereotipada e preconceituosa em relação aos novos imigrantes, sobretudo aos africanos, que iam trabalhar nas lavouras de algodão do sul do país, e os judeus que iam trabalhar no comércio em Nova York. O cinema, no período, era em preto e branco, era a fase do cinema mudo, e a sétima arte servia como veículo ideológico das classes dominantes, forjando o que o autor chamou de “*whitewatching*”, ou audiência branca.

O exemplo dado por Olund (2006), o filme *O Nascimento de Uma Nação* (*The birth of a nation*), de D. W. Griffith - 1915, é tido como o primeiro grande filme do cinema americano, e seu diretor, como o primeiro grande cineasta do país. A obra, com mais de três horas de duração, tem em sua primeira parte o contexto da Guerra Civil dos Estados Unidos, entre 1861 e 1865, entre o Sul, conservador e escravagista, e o Norte, liberal e abolicionista. A segunda parte trata do período de reconstrução do país, dividido e depauperado no pós Guerra Civil. É a partir deste ponto que o filme adota um caráter racista e xenófobo, pois os heróis que irão reconstruir o país e fazer nascer uma nova nação são os membros da *Klu Klux Klan*, entidade ultraconservadora do Sul dos Estados Unidos, que atuou principalmente nos estados do Texas e do Mississippi.

O trabalho de Silva (2006) discute representações culturais de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. A autora subdividiu a filmografia de Portugal em quatro grandes períodos: o Cinema Mudo Português, a Comédia Portuguesa, o Cinema Novo Português e o Cinema Português Contemporâneo. A idéia central do trabalho foi tecer um panorama amplo sobre o cinema português, evidenciando o papel deste como

forma de registro histórico e geográfico, e também, como elemento importante na formação da identidade nacional. De certo modo, toda a cinematografia de um determinado país é uma forma de registro dos processos históricos e geográficos, e é também, um elemento participante na construção da identidade nacional.

Apesar de tecer este vasto panorama, Silva (2006) escolheu quatro filmes como estudo de caso: para o Cinema Mudo Português, o filme *A Rosa do Adro*, de Georges Pallu - 1919; para a Comédia Portuguesa, *A Canção de Lisboa*, de Telmo Cottinelli - 1933; para o Cinema Novo Português, *Uma abelha na chuva*, de Fernando Lopes - 1971; e para o Cinema Português Contemporâneo, *Casa da Lava*, de Pedro Costa - 1994. A Tese tem certo caráter descritivo, e pode servir como um grande guia sobre a cinematografia portuguesa ao longo do século passado.

Palis (2008) realizou uma Geografia dos filmes filipinos, no intuito de analisar como o cinema produzido nas Filipinas pode contribuir com a identidade cultural do arquipélago, e projetar sua imagem para o exterior. O enfoque principal do estudo é o consumo de filmes nacionais por parte dos filipinos, tendo como base o conceito de “comunidades imaginadas”, e como se dá a relação entre os filmes e o conceito de “nacional”. O autor se baseou em grupos focais de discussão sobre filmes filipinos, e também sobre literatura especializada a respeito da filmografia filipina, tendo como pano de fundo o “Terceiro Cinema”, ou o cinema produzido no chamado Terceiro Mundo.

O tipo de análise proposto por Palis (2008) envolve o reconhecimento das especificidades geográficas, culturais e históricas da região, a fim de compreender o espaço identitário das Filipinas enquanto um espaço de contestação, de disjunção em relação à dominação colonial espanhola, inicialmente, e americana, posteriormente. O recorte temporal é o período após a independência dos Estados Unidos, em 1946, e de que maneiras o cinema filipino passou a poder retratar a sua dinâmica socioespacial com uma relativa autonomia, se comparado ao período anterior. E também, como pôde passar a produzir filmes históricos revisionistas, de cunho crítico a respeito do período colonial.

A tese defendida por Palis (2008) é a de que o cinema nacional filipino, inserido no contexto maior do “Terceiro Cinema”, contribui para a articulação de olhares e pontos de vistas alternativos ao colonialismo, a respeito do sentido de nação, sobretudo através da estética dos filmes de guerrilha, de forte cunho político. A diáspora filipina no período

colonial também é um tema recorrente neste cinema “pós-nacional” filipino. De acordo com Palis (2008, p. 169), “... o cinema torna possível a criação de um espaço nacional de inclusão, além das barreiras geográficas”²³. (Tradução nossa). Sobretudo quando este espaço nacional se trata de um arquipélago, como no caso das Filipinas, o autor ressalta o cinema filipino como sendo um “Cinema Arquipélago”.

O trabalho de Pierpergerdes (2009) trata representações sobre regionalismo e a questão nacional no cinema italiano do pós-guerra, tomando como corpus de análise um conjunto de setenta e sete filmes italianos produzidos entre a década de 1920 e 1980, com um exceto para os filmes produzidos durante a década de 1930, sob a égide fascista de Mussolini. O autor focou em cinco gêneros específicos: o *neorealismo italiano*, com foco para a vida cotidiana e a crítica social; a comédia italiana; o cinema de autor, ou filmes de arte, como são popularmente chamados; o gênero *peplum*, ou filmes épicos italianos, geralmente ambientados durante o Império Romano, gênero popularmente chamado de “espada e sandália”, ou “filme de sandália”, por conta da indumentária utilizada no referido período histórico; o *western spaghetti*, popularmente conhecido como “faroeste macarrônico” ou “*bang bang* à italiana”, a versão italiana para os faroestes americanos, bastante em voga durante os anos 1960 e 1970.

A tese principal defendida por Piepergerdes (2009) é a de que, se todo país tem uma dinâmica regional própria, a cinematografia nacional de cada país, pode servir como referência e meio de se exprimir esta regionalização. E é com a cinematografia italiana que cobre grande parte do Século XX que o autor trata de analisar esta temática. O autor aponta que os cinco gêneros citados no parágrafo anterior, são ambientados, preferencialmente, em lócus e cenários específicos: o *neorealismo* e a comédia italiana eram, em sua maior parte, encenados em ambientes urbanos, nas grandes cidades italianas como Roma e Milão, e, em menor medida, na zona rural; o cinema de autor, que em grande medida coincide com o *neorealismo*, também era predominantemente ambientado na cidade; os épicos italianos do gênero *peplum* eram ambientados principalmente nos grandes sítios históricos e arquitetônicos italianos, relacionados à época do Império Romano; já os *western spaghetti*, eram ambientados no deserto da Almería, no Lácio e no sul da Itália.

²³ ... the cinema makes possible the creation of a national space of inclusion, beyond geographical barriers.

Piepergerdes (2013, p. 257) ressalta que, “nas análises da representação de lugares, a separação entre ciência e arte é um empreendimento temerário”. E, diante desta questão, “a tradução cultural é necessária. No mundo de hoje, essa interseção de explicação científica e expressão artística ocorre predominantemente através da mídia visual”²⁴. (Tradução nossa). A cinematografia italiana ao longo do século passado mostra-se um aparato cultural importante para se discutir a questão nacional do pós-guerra e os regionalismos italianos expressos nas obras fílmicas.

O “cineturismo” e a valorização do território a partir dos filmes foi o objeto de estudo de Zignale (2010), partindo de um panorama amplo sobre a influência dos filmes como indutores do turismo, em diferentes regiões do planeta, para, ao final, analisar esta mesma dinâmica na Itália. O “cineturismo” é um dos vários segmentos da atividade turística que já se desenvolve na Itália, como o turismo histórico, gastronômico, rural e tantos outros. A constatação do autor é a de que as agências de turismo têm, de forma sistemática e cada vez mais constante, investido no incremento deste “cineturismo”, aliando-o aos demais segmentos do turismo tradicional.

Zignale (2010, p. 178) afirma que “A máquina do cinema, unida à do turismo, representa uma válida alternativa às varias formas tradicionais de desenvolvimento do território”²⁵. (Tradução nossa). Ele defende a ideia de que o cinema, dentre tantas outras estratégias de desenvolvimento territorial, pode ser um importante fator de indução do turismo, ou melhor, do “cineturismo”, como de fato já vem sendo feito na Itália e em diversos outros países. Na Itália alguns locais tiveram destaque na pesquisa do autor: Roma, Sicília, o Sul do país, além das regiões da Toscana, da Campania e do Piemonte. Para cada um destes locais são listados diversos filmes e apontadas muitas das locações que vêm sendo visitadas pelos “cineturistas” a cada ano.

A sustentabilidade é essencial ao “cineturismo”, como destaca Zignale (2010, p. 179): “No que diz respeito à questão da sustentabilidade, é claro que uma localidade invadida por milhares de turistas (...) terá sérios problemas de impacto ambiental, com

²⁴ *In analyses of place representation, separating science and art is a foolhardy endeavor. (...) Cultural translation is needed. In the world of today, this intersection of scientific explication and artistic expression occurs predominantly through visual media.*

²⁵ *“... la macchina del cinema, unita a quella del turismo, rappresenti una valida alternativa alle varie forme di sviluppo tradizionali del territorio”.*

dificuldades na disposição [gerenciamento] dos resíduos produzidos pelo cineturismo”²⁶. As grandes cidades italianas já são estruturadas para a atividade turística constante, mas em reservas ambientais, edificações históricas e sítios rupestres, o autor destaca que deve haver um plano de manejo e visitação estruturado, como já ocorre para os diversos outros ramos do turismo.

Marletta (2011, p. 140) analisou as características e significados das representações da paisagem, mais particularmente desta no âmbito do espaço urbano, tecendo um quadro geral que cobriu diversas escolas cinematográficas, estilos, épocas e diferentes regiões: o espaço urbano no cinema europeu; cinema urbano na Europa e na América; o cine teatro e o espaço urbano; a paisagem urbana no cinema do Pós-Guerra; o espaço urbano no gênero *Noir*. Além disto, a autora dedicou um capítulo para discutir a paisagem rural no cinema, suas características e seus contrapontos com a paisagem cinematográfica urbana, mas é esta última o foco principal da pesquisa.

O estudo da paisagem em sua transposição fílmica demanda a contraposição entre a realidade e a aparência, como informa Marletta (2011, p. 140). A autora afirma que a natureza multidisciplinar da paisagem baseia-se na ideia de que esta possui um “Elemento fugidio a uma definição única e exaustiva”²⁷. (Tradução nossa). Sendo assim, há que se buscarem diferentes referenciais e múltiplas abordagens na análise das transposições fílmicas da paisagem. No caso da autora, isto incluiu um aporte sobre a evolução conceitual sobre a paisagem, além de discussões sobre a paisagem na linguagem do cinema, na arte pictória, de uma forma geral, e na pintura, de forma mais específica.

O trabalho de Marletta (2011) teve duas bases conceituais, utilizadas em conjunto, e de forma complementar: as discussões de Martin Lefebvre sobre semiótica e semiologia, e as discussões do cineasta Sergei Eisenstein sobre montagem e diegese fílmicas na construção da paisagem. A análise da autora é interessante, mas este aporte amplo e abrangente, fundado em duas teorias do cinema, aliado a outras artes visuais, dá à Tese uma feição de um estudo mais na área do cinema, do que propriamente na área da Geografia. A escolha da autora em utilizar teorias de cinema para se analisar geograficamente um filme, traz consigo um risco de simplificação nas análises. As teorias

²⁶ *Per quanto concerne il problema della sostenibilità è chiaro che una località invasa da migliaia di turisti (...) avrà dei seri problemi di impatto ambientale con difficoltà nello smaltimento dei rifiuti generati dai cineturismi.*

²⁷ “... elemento sfuggente ad una definizione unica ed esaustiva ...”.

de cinema são produzidas para se discutir o cinema, e não para se estabelecer inferências geográficas a partir delas. Aumont (2002, p. 10) alerta sobre este risco citado:

As teorias do cinema são muitas vezes construções teóricas um tanto frouxas, não compactas, porque o seu próprio objeto é mal definido. A maior parte do tempo são espécies de semiótica dos filmes, apimentada às vezes com um pouco de pragmática (da recepção), um pouco de sociologia (dos públicos) ou um pouco de psicologia (da criação), e não se poderia esperar uma coerência absoluta por parte delas. (AUMONT, 2002, p. 10).

O autor desta Tese está de acordo com a ressalva feita por Aumont (2002), com a ideia de que as teorias de cinema, produzidas pelos pesquisadores e críticos, servem para analisar e discutir os filmes, sob um olhar estético e técnico. Mas, estas teorias não são necessariamente eficazes para se fazer relações e inferências geográficas. Além disto, as “teorias dos cineastas”, como aponta Aumont, são elaboradas pelos mesmos para discorrer sobre suas abordagens estéticas e técnicas, e para evidenciar a estruturação do seu processo criativo. Mas, as “teorias dos cineastas” não servem como base para se desenvolver pesquisas sociais aprofundadas, e sim análises e inferências vinculadas ao cinema.

A inversão da ideia debatida a partir de Aumont (2002) também é válida, se as teorias de cinema, e as “teorias dos cineastas”, não podem, por si só, servir de base para se produzir conhecimentos aprofundados no âmbito da Geografia, as teorias geográficas também não se articulam plenamente se aplicadas de forma direta aos filmes. As teorias geográficas são pensadas para se analisar o espaço geográfico. A partir da análise geográfica de filmes, têm sido elaborados alguns conceitos recorrentes nesse tipo de pesquisas: *geograficidades no cinema*, *espaço fílmico*, *personagens geográficos* e outros. Os dois primeiros conceitos estão presentes na maioria dos trabalhos citados nesta revisão, e o último, *personagens geográficos*, particularmente na obra de Name (2008).

Os discursos rurais, urbanos e periurbanos do cinema produzido em Quebec, no Canadá, foi o tema de análise de Naud (2013). O estudo englobou cinquenta filmes realizados em Quebec e seus arredores durante os anos de 1980 e 2008. Em certo sentido, esta pesquisa guarda relativa semelhança com a tese de Silva (2006), já comentada anteriormente. A premissa é a de que a cinematografia de um determinado país, aqui neste caso de uma cidade, é uma forma de registro dos processos geográficos, e é também, um

elemento importante na construção da identidade local e regional. No caso do referido autor, o foco está nos discursos rurais, urbanos e periurbanos.

O trabalho de Naud (2013) aliou duas abordagens metodológicas que normalmente não são utilizadas de forma conjunta: uma análise estatística dos temas geográficos mais recorrentes nos cinquenta filmes selecionados, e dos locais mais utilizados como locações em Quebec e região; e, por outro lado, uma análise qualitativa das maneiras como os discursos rurais, urbanos e periurbanos são elaborados nos filmes. Utilizar uma análise estatística de recorrência de discursos em um corpus de análise de cinquenta filmes, com o intuito de se chegar a um discurso geral, mais ou menos consensual, traz consigo o risco de uma simplificação dos temas. Tende-se, com isto, a uma generalização que pode encobrir as nuances discursivas e a multiplicidade de abordagens.

A despeito da crítica tecida em relação ao trabalho de Naud (2013), é necessário reconhecer que seu estudo tece um panorama amplo sobre o cinema feito em Quebec e região, e, de certo modo, sobre o cinema canadense, de forma geral. Este esforço de inventário de uma cinematografia local é bastante pertinente, e útil a outros pesquisadores. Mas, o uso de um menor número de filmes, como estudo de caso, pode minorar as generalizações simplificadoras, e possibilitar o aprofundamento das análises qualitativas, a partir de uma amostragem da filmografia mais ampla. O autor desta Tese opta por esta opção, irá apresentar um panorama geral do cinema feito em Salvador/BA, e, a partir disto, focar na discussão sobre o espaço público desta cidade a partir de três filmes.

O Quadro 5, na página a seguir, apresenta uma síntese das oito Teses estrangeiras, no âmbito das *Geografias de Cinema*, identificadas na presente revisão. O país com maior número de trabalhos é os Estados Unidos, com três Teses, seguido do Canadá e da Itália, com duas cada. A Tese restante foi desenvolvida em Portugal. Na sequência, após o referido quadro, são apresentadas as seis Teses brasileiras já produzidas e identificadas até a elaboração desta revisão.

Ano	País	Autor	Tema
2000	EUA	Lukinbeal	Filme, televisão e o “terceiro espaço urbano” em San Diego - USA.
2006	CAN	Olund	Relações étnicas relacionando cinema, raça e regulação.
2006	POR	Silva	Espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa.
2008	EUA	Palis	O cinema filipino e o imaginário pós-nacional.
2009	EUA	Piepergerdes	Regionalismo e questão nacional no cinema italiano do pós-guerra.
2010	ITA	Zignale	O “cineturismo” e a valorização do território através do cinema.
2011	ITA	Marletta	A paisagem na representação cinematográfica em diferentes gêneros.
2013	CAN	Naud	Os discursos rurais e urbanos no cinema de Quebec - Canadá.

Quadro 5: Síntese comparativa das 8 Teses estrangeiras sobre Geografias de Cinema.

O trabalho de Name (2008) teve como tema representações sobre o oriente e sobre os países do hemisfério Sul a partir do cinema hollywoodiano. O autor apontou e criticou que, em muitas vezes na história do cinema estadunidense, os países orientais e os países do chamado Terceiro Mundo são tratados de maneira estereotipada e preconceituosa. Isto estaria atrelado a uma persistente lógica colonialista, que atrela o ocidente à imagem de civilizado e desenvolvido, e o oriente à imagem de primitivo e atrasado. O foco do autor está nos “personagens geográficos”, como eles, através de suas ações no espaço fílmico, suscitam este dito discurso de superioridade ocidental.

Os “personagens geográficos”, nas palavras de Name (2008, p. 108), são aqueles personagens, reais ou fictícios, que “... estão intrinsecamente relacionados a determinado espaço e suas práticas”. No caso de personagens reais, a relação é com o espaço geográfico concreto, como o “personagem geográfico” Chico Mendes, e sua ligação intrínseca com a Floresta Amazônica, no estado do Acre. Já o personagem geográfico no cinema está ligado ao espaço fílmico da narrativa. Para Name (2008, p. 108), “O personagem geográfico é, em si mesmo, uma forma de representação espacial, pois ele associa um ou mais espaços cuja singularidade se revela a partir de uma constante relação com o mesmo”.

O conceito de “personagem geográfico” proposto por Name (2008) é pertinente e será incorporado nesta Tese. Assim como o autor teve o foco de suas discussões a partir da ação dos “personagens geográficos” nos espaços fílmicos por ele estabelecidos, nesta presente Tese as análises também partirão deste ponto de vista. Ao adotar esta abordagem,

é preciso buscar responder algumas questões: Qual é o espaço fílmico que está sendo analisado? No caso desta Tese o espaço público de Salvador/BA no cinema contemporâneo; Quem são os “personagens geográficos” que agem neste espaço fílmico? Como eles agem? Quais as suas motivações, internas e externas?

Ó Filho (2009, p. 154-155) analisou o filme *A Vila (The Village)*, de M. Night Shyamalan - 2004, e defendeu o conceito de “territórios fílmicos” a partir da análise das territorialidades representadas no filme. O conceito de território abarca diversas escalas de análise, desde a escala global, que envolve as relações geopolíticas entre os grandes blocos econômicos e políticos, até a escala local, e suas múltiplas microterritorialidades. E são estas últimas que interessam ao autor, que analisa, através de *A Vila*, a dinâmica de uma comunidade rural *Amish*, que vive isolada das grandes cidades, no interior dos Estados Unidos, através de códigos rígidos de conduta e de valores morais conservadores.

As relações territoriais apresentadas por Ó Filho (2009) abarcam a dinâmica interna da comunidade em *A Vila*, seus conflitos internos, a despeito de uma aparente paz reinante. Mas, também, remetem às territorialidades que relacionam ao externo, ao que está fora da vila, ao que é desconhecido e temido pelos mais jovens, que nunca puderam ir a uma cidade. A relação territorial se dá entre a vila, a floresta que a cerca e que serve de limite e de fronteira com o que está fora, e a cidade, que é o desconhecido, o temido, aquilo que deve ser evitado. Há um contraponto dicotômico: a vila representa paz, tranquilidade e amabilidade, e a cidade representa violência, desordem e hostilidade.

A questão mais interessante e pertinente a respeito do conceito de “territórios fílmicos” defendido por Ó Filho (2009), é a premissa de que, nos filmes, as microterritorialidades, os conflitos territoriais em escala local, podem ser vistos através de um recorte detalhado. Pode-se, através dos filmes, se colocar uma lente de aumento em microterritorialidades recorrentes no mundo real, e analisá-las a partir dos diversos atores envolvidos, das ações dos dois ou mais lados envolvidos em determinado conflito. O conceito de “territórios fílmicos”, incorporado nesta Tese, será explicado de maneira mais detalhada no próximo subitem.

A “poética do espaço” é o tema do trabalho de Alvarenga (2014), a partir da autorrepresentação cinematográfica em um filme de Andrei Tarkovski, o filme *O Espelho (Zerkalo)*, de 1975. O autor parte de uma discussão sobre a autorrepresentação na pintura,

sobre como muitos pintores, ao retratarem a si mesmos, sua família e amigos, sua casa, seus espaços de vivência, estão, ao mesmo tempo, retratando o seu tempo histórico, e o contexto socioespacial no qual estão inseridos. Esta premissa é aplicada à análise do filme *O Espelho*, no qual o cineasta Andrei Tarkovski, tece um panorama geral da política russa na primeira metade do século passado.

A autorrepresentação realizada por Tarkovski, como aponta Alvarenga (2014), se deve ao fato que o filme *O Espelho* é, em grande medida, autobiográfico, mesmo sendo um filme de ficção, é um filme que mostra muito da vida do seu realizador, de fatos reais reelaborados na narrativa. É esta reelaboração ficcional, este olhar interpretativo de fatos realmente ocorridos, que irá fundar a “poética do espaço” apontada pelo autor. Isto significa que, no filme de Tarkovski a abordagem narrativa não é estritamente realista, como na tradição do cinema russo, é uma abordagem repleta de licença poética frente à realidade representada, é, em última instância, uma “poética do espaço”.

O conceito de “poética do espaço”, defendido por Alvarenga (2014) é interessante, e, de certo modo, a maioria dos filmes busca construir este olhar poético em relação ao espaço, por mais realistas que muitos filmes pretendam ser. Isto se dá em função de que um filme é, antes de mais nada, uma obra artística, logo, um filme busca construir estratégias estéticas e narrativas para prender a atenção do espectador, com ênfase ao olhar poético. O autor desta Tese opta por não incorporar a perspectiva da “poética do espaço” em sua análise, por acreditar que este tipo de abordagem suscita questões subjetivas diversas, que não estão no foco primordial desta pesquisa.

O tema da Tese de Maia Filho (2015) é o sertão, as representações de paisagens do semiárido no cinema brasileiro, tema este que é um desdobramento da sua Monografia e sua Dissertação, Maia Filho (2008 e 2011), ambas já comentadas anteriormente. O autor, nesta última e mais aprofundada investida de pesquisa, foca no cinema brasileiro contemporâneo, e no gênero que tem predominado nas obras ambientadas no sertão, os *road movies*, ou filmes de estrada, seguindo a tradição hollywoodiana. São filmes com narrativas conduzidas pelo viés dos deslocamentos e da “errância”. Jornadas de autoconhecimento de superação através da paisagem sertaneja.

Maia Filho (2015) foca em um subgênero tipicamente brasileiro, nordestino e pernambucano, os chamados *árido movies*, filmes de estrada que retratam a aridez do

sertão nordestino, suas características e contradições, que, em grande medida estão calcadas nos embates entre tradição e modernidade. Três filmes deste filão são usados como estudo de caso: *Árido Movie*, de Lírío Ferreira - 2005, *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes - 2005, e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes - 2009. Este subgênero dos *árido movies*, denominação sintetizada no título do filme de Lírío Ferreira, teve como obra inaugural outro filme seu, *Baile perfumado*, de 1996, que teve também influências sobre outros cineastas não nordestinos, sendo *Central do Brasil*, de Warter Salles - 1998, a obra mais notável nesta temática.

A resignificação da paisagem semiárida nordestina, sua atualização, sem deixar de fazer reverência as obras do Cinema Novo ambientadas no sertão, é o foco principal dos *árido movies*, e dos vários cineastas pernambucanos ou radicados em Pernambuco adeptos desta tendência: Cláudio Assis, Hilton Lacerda, João Falcão, Lírío Ferreira e outros. Maia Filho (2015, p. 158) afirma, a despeito de uma das características principais dos *árido movies*, que, “A aridez do sertão encontra um paralelismo ao deserto judaico-cristão, desenvolvendo questões associadas a viagens transformadoras, ritos de passagem, purificação e redenção”.

O trabalho de Pozzo (2015) é um tipo de pesquisa que não é semelhante a nenhuma das outras relatadas nesta revisão, o foco não está no uso dos filmes como recurso para o Ensino de Geografia, nem na discussão geográfica a partir de filmes. O objetivo desta Tese é realizar uma “Geografia do Cinema Brasileiro”, considerando os bloqueios culturais e econômicos internacionais, bem como as contradições internas do cinema nacional. A autora constrói um panorama histórico do cinema brasileiro, ao longo do século passado, analisando o trinômio produção-distribuição-exibição, evidenciando que o cinema nacional sempre esteve subjugado e submetido aos ditames das grandes *majors* estadunidenses.

Os bloqueios externos apontados por Pozzo (2015) estão relacionados à dificuldade de inserção dos filmes brasileiros no mercado internacional, submetidos a uma concorrência desigual com as grandes produções hollywoodianas. As contradições internas estão relacionadas às instabilidades políticas e econômicas do país, que influenciam de forma direta na cinematografia brasileira. Na época da Ditadura havia a censura, e os filmes que eram aprovados e exibidos estavam sujeitos ao patrulhamento ideológico do

regime autoritário. Com a abertura política, veio, paulatinamente, a liberdade de expressão, mas, financeiramente, a indústria cinematográfica nacional estava desestruturada.

O trabalho de Pozzo (2015) mostra, de forma objetiva, o quanto os contextos históricos, políticos e socioespaciais influenciam diretamente na produção cinematográfica, tanto de maneira quantitativa, na quantidade de filmes produzidos, quanto de forma qualitativa, no tipo de filmes que são produzidos. No momento atual, outros elementos interferem no pleno desenvolvimento do cinema nacional, tais como a presença maciça da televisão, aberta ou fechada, da internet, o fechamento de diversas salas de cinema tradicionais e outros. O cinema, na Tese desta autora, é visto não apenas como uma arte, desatrelada do contexto social, pelo contrário, é visto como um setor produtivo, que luta para se estruturar e produzir conteúdos relevantes para o espectador brasileiro.

A Tese de Fioravante (2016, p. 234) analisa abordagens teóricas, metodológicas, filosóficas e temáticas no que concerne aos trabalhos que relacionam Geografia e Cinema. Para tanto, a autora realizou levantamento bibliográfico e reflexões sobre os “aspectos bibliométricos” da produção brasileira e estrangeira, de publicações em periódicos, a respeito do assunto. Foram detectados 273 artigos envolvendo Geografia e Cinema, e, a partir de estatística bibliométrica deste corpus, a autora identificou quatro grandes linhas temáticas: “Ensino de Geografia e Cinema; Geopolítica e Cinema; Indústria Cinematográfica e Geografia; Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas”.

A metodologia utilizada por Fioravante (2016, p. 240) foi a dos “Estudos da Ciência”, referenciada em trabalhos de David Livingstone, que trata de criticar o maior ou menor rigor científico e grau de sofisticação dos trabalhos de história do pensamento científico, de maneira geral, e de espacialização da produção dos conhecimentos geográficos, de forma mais específica. A autora espacializou e analisou os conhecimentos que envolvem Geografia e Cinema, no âmbito nacional e internacional, e os principais temas e conceitos geográficos que o universo supracitado de artigos engloba. Fazendo um comparativo entre os trabalhos brasileiros e estrangeiros, ela apontou que os trabalhos brasileiros “... preocupam-se, apenas, com as imagens que são produzidas pelos filmes”, e os trabalhos estrangeiros focam em “... questões materiais e práticas da produção cinematográfica”, e, por isto, estes últimos teriam maior rigor científico e sofisticação.

Fioravante (2016, p. 240) é ainda mais incisiva a respeito dos trabalhos brasileiros: “... na medida em que os geógrafos brasileiros preocupam-se, apenas, com a exploração das imagens produzidas pelos filmes, bem como com a exaltação das questões visuais, a defesa de que no Brasil existe uma ‘Geografia do Cinema’ não se sustenta”. A autora baseou seu estudo exclusivamente em artigos, que são bem menos aprofundados do que Dissertações e Teses. Antes da publicação de seu trabalho, já havia dezesseis Dissertações - ver Quadro 4, e cinco Teses brasileiras sobre o tema - ver Quadro 6 a seguir. Nenhuma dessas é citada em seu trabalho, assim como nenhuma das oito Teses e das quinze Dissertações estrangeiras citadas nesta revisão. O pressuposto de que artigos são os principais e mais apropriados objetos de avaliação da qualidade da produção acadêmica, seja brasileira ou estrangeira, desconsidera o fato de que Dissertações e Teses são pesquisas com níveis bem mais abrangentes e aprofundados de análise.

O Quadro 6 apresenta uma síntese das seis Teses brasileiras identificadas na revisão, publicadas até o ano de defesa desta pesquisa:

Ano	Estado	Autor	Tema
2008	RJ	Name	Representações sobre ocidente e oriente no cinema hollywoodiano.
2009	SP	Ó Filho	Território e territorialidades no filme <i>A Vila</i> , de M. Night Shyamalan.
2014	RJ	Alvarenga	A “poética do espaço” no filme <i>O Espelho</i> , Andrei Tarkovski.
2015	RJ	Maia Filho	O sertão no cinema e as paisagens do semiárido no cinema brasileiro.
2015	SC	Pozzo	Cinema brasileiro e a geografia da produção, distribuição e veiculação.
2016	RJ	Fioravante	Produção cinematográfica e construção do conhecimento geográfico.

Quadro 6: Síntese comparativa das 6 Teses brasileiras sobre Geografias de Cinema.

A técnica utilizada por Fioravante (2016), de espacializar a produção existente sobre Geografia e Cinema, é importante de ser adotada também nesta revisão. A espacialização utilizada pela autora se deu com base em artigos, e, no caso desta revisão, com base nas 16 Monografias, 34 Dissertações e 14 Teses, ora apresentadas. O Quadro 7 traz uma síntese comparativa, entre a produção brasileira e estrangeira, e categorizada, subdividindo entre os níveis de aprofundamento. Os países estão listados por ordem alfabética, com as respectivas colunas apresentando o número de trabalhos por grau de aprofundamento.

O Brasil, ao menos nesta listagem que compõe a presente revisão, é o país com o maior número de trabalhos, quarenta e seis: 16 Monografias, 19 Dissertações e 6 Teses, o que rebate a tese de Fioravante (2016) de que não há uma tradição em construção no Brasil acerca das *Geografias de Cinema*. O Quadro 7 evidencia também o destaque para os Estados Unidos, com 5 Dissertações e 3 Teses, Portugal com 6 Dissertações e 1 Tese, o Canadá com 3 Teses, a Itália com 2, a Nova Zelândia com 2 Dissertações, além da França e Inglaterra, com 1 Dissertação cada. Estes trabalhos foram os detectados na revisão, ao longo de mais de dois anos e meio de pesquisa, o que não significa que, eventualmente, trabalhos existentes não possam não ter sido detectados, e terem ficado fora desta lista.

Muitas pesquisas produzidas no período anterior à difusão da linguagem digital, antes dos anos 1980, provavelmente não foram digitalizadas e disponibilizadas na rede. Monografias estrangeiras também não foram localizadas. Esta revisão não pretende ser um estado da arte, não abarca tudo o que foi produzido sobre *Geografias de Cinema*, mas é uma revisão expressiva do que se têm feito no Brasil e em outros países. Considerando as 31 Dissertações e 14 Teses citadas na revisão, a presente pesquisa é a que traz um inventário mais completo sobre o assunto.

País	Tipos de trabalhos por nível de aprofundamento			Total por país
	Monografias	Dissertações	Teses	
Brasil	16	19	6	41
Canadá	–	–	2	2
Estados Unidos	–	5	3	8
França	–	1	–	1
Inglaterra	–	1	–	1
Itália	–	–	2	2
Nova Zelândia	–	1	–	1
Portugal	–	4	1	5
Total	16	31	14	61

Quadro 7: Espacialização dos 61 trabalhos sobre Geografias de Cinema.

O fechamento desta revisão de literatura, considerando os três blocos apresentados (Monografias, Dissertações e Teses), permite identificar e destacar três tendências gerais

nas pesquisas que vêm sendo realizadas no âmbito das *Geografias de Cinema*, que são as seguintes, citando os respectivos autores:

1. Uso de filmes no Ensino de Geografia: Rivero (2007), Oliveira (2011), Figueiredo (2012), Freitas (2012), Oliveira (2012), Silva (2013), Abdalla-Santos (2014), Alves (2014), Pereira (2012), Sobral (2012), Alves (2014), Gomes (2014), Izabel (2014), Lopes (2015), Souza (2016).

2. Análise de um ou mais temas geográficos a partir da obra de um cineasta: Blondeau (2001), Everette (2011), Nascimento (2012), Alvarenga (2014), Oliveira (2014).

3. Análise de um ou mais temas geográficos a partir do cinema: Lukinbeal (1995), Hicks (1997), Lukinbeal (2000), Bluwol (2003), Carl (2004), Name (2004), Carneiro (2005), Farias (2005), Olund (2006), Santos (2007), Silva (2006), Bluwol (2008), Fuhriman (2008), Maia Filho (2008), Name (2008), Palis (2008), Pereira (2008), Zachariatas (2008), Ó Filho (2009), Pechiaia (2009), Piepergerdes (2009), Silva (2009), Neves (2010a), Zignale (2010), Bennett (2011), Jordão (2011), Maia Filho (2011), Marletta (2011), Lauria (2012), Bezerra (2013), Monteiro (2013), Naud (2013), Pereira (2013), Sharp (2013), Pimenta (2014), Silva (2014), Boer (2015), Maia Filho (2015), Pozzo (2015), Fioravante (2016), Sobral (2016), Souza (2016).

A primeira tendência, o uso do cinema como recurso didático para o Ensino de Geografia, engloba quinze trabalhos. As pesquisas deste tipo não têm explorado plenamente as potencialidades do uso do cinema na docência, mas, de fato, esta é uma tendência de pesquisa que vem atraindo cada vez mais adeptos nos últimos anos. A análise e discussão sobre a pertinência e relevância do uso dos filmes no Ensino de Geografia mereciam ser pensadas de uma forma mais abrangente, se trabalhando com uma ou mais turmas, ao longo de um ano letivo, utilizando diferentes filmes, relacionados a diferentes conteúdos geográficos. Esta questão já foi detidamente analisada por Moreira (2012).

A segunda tendência, a análise de um ou mais temas geográficos a partir da obra de um cineasta em específico, é a tendência com menos adeptos, engloba apenas cinco pesquisas. Se o cineasta em análise tem um tema geográfico recorrente em sua obra, a escolha é acertada, porém, se o cineasta aborda temas geográficos diversos ao longo de sua carreira, a construção de uma unidade analítica da obra pode ser dificultada, e, muitas

vezes, até comprometida. Ao se escolher trabalhar um tema geográfico com base na obra de um cineasta, corre-se o risco de querer buscar encontrar geograficidades onde elas talvez não existam de forma evidente.

A terceira e última tendência citada é a que tem tido mais adesão entre os pesquisadores, contempla quarenta e dois trabalhos. A presente Tese está inserida nesta última tendência, tem um tema geográfico específico, o espaço público de Salvador/BA, tema este a ser analisado a partir de três filmes, de diferentes cineastas, o que permite uma multiplicidade de olhares sobre o mesmo tema. O autor desta Tese considerou como primeira escolha o tema geográfico, para, a partir dele, definir os filmes que tratam deste tema, e não o inverso, escolher primeiramente um ou mais filmes, ou um cineasta em específico, para posteriormente tentar identificar os temas geográficos. Esta inversão, com a escolha dos filmes em primeiro lugar, aparenta ser uma tendência entre muitos pesquisadores.

Além de apontar estas três grandes tendências nos estudos de Geografias de Cinema, é importante destacar também, dentre todos os trabalhos arrolados, aqueles que têm uma relação mais próxima com o tema desta Tese. Catorze trabalhos trataram de temas como espaço urbano, a cidade no cinema e, de forma mais específica, o espaço público, são eles: as Monografias de Bluwol (2003), Zachariatas (2008), Pechiaia (2009), Bezerra (2013) e Silva (2014); as Dissertações de Blondeau (2001), Name (2004), Santos (2007), Bluwol (2008), Silva (2009), Everette (2011), Souza (2016); as Teses de Lukinbeal (2000) e Naud (2013). Nota-se que o espaço urbano e a cidade não têm sido temas muito recorrentes entre as pesquisas das *Geografias de Cinema*, e o espaço público, de forma mais específica, também não.

Os trabalhos citados acima têm em comum o recorte geográfico do espaço urbano, cada um com um enfoque específico, a começar pelas Teses: Naud (2013) trata de discursos rurais, urbanos e periurbanos na cidade canadense de Quebec; Lukinbeal (2000) trata da estruturação de um “Terceiro Espaço Urbano” na cidade estadunidense de San Diego, um setor produtivo de cinema que tem a cidade como locação recorrente. Nenhum dos dois enfoques foi incorporado nesta Tese, já que não foi intenção deste estudo fazer a relação entre rural e urbano como fez Naud, e nem a cidade de Salvador tem uma produção cinematográfica tão estruturada, como apontou Lukinbeal para San Diego.

As Dissertações destacadas no penúltimo parágrafo também apresentam temáticas diversas: Blondeau (2001) tratou de imagens da cidade na filmografia de Wim Wenders; Name (2004) analisou representações sobre a cidade do Rio de Janeiro a partir de filmes hollywoodianos e brasileiros; Santos (2007) analisou o espaço público em um filme de Eric Rohmer; Bluwol (2008) tratou de imagens do urbano a partir de filmes de diferentes épocas; Silva (2009) analisou imagens de favelas a partir de dois filmes; Everette (2011) trata dos espaços urbanos e suburbanos da cidade americana de Baltimore; Souza (2016) analisou tensões e choques sociais através do filme *Crash - no limite (Crash)*, de Paul Haggis - 2004. Dentre estas Dissertações, a que mais se assemelha a esta Tese, no que tange ao tema e ao recorte, é a de Santos (2007).

As monografias em destaque são: Bluwol (2003) que analisou paisagens de Los Angeles a partir de *Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive)*, de David Lynch - 2001; Zachariatas (2008), que tratou da reunificação alemã, com destaque para Berlim, em *Adeus, Lênin (Good Bye, Lenin)*, de Wolfgang Becker (2004); Pechiaia (2009) desenvolveu leituras de paisagens paulistas a partir do Cinema Marginal da Boca do Lixo; Bezerra (2013); a Monografia de Bezerra (2013) tratou de representações sobre Brasília com base em dois filmes contemporâneos; Silva (2014) analisou uma favela mineira a partir de um filme.

Os catorze trabalhos citados nos três parágrafos anteriores não serviram de referência direta para esta Tese, apesar de tratarem da cidade e ou do espaço urbano. Os enfoques e recortes utilizados na Tese diferem dos utilizados pelos autores citados, em função das diferenças econômicas, políticas e culturais de Salvador com as cidades escolhidas pelos autores. Dois trabalhos são utilizados como referência direta para a Tese, os de Name (2008), que trabalhou com o conceito de “personagens geográficos”, e Ó Filho (2009), que trabalhou com os conceitos de “territórios filmicos” e “territorialidades no espaço filmico”. Duas das sete Teses brasileiras citadas na revisão, e o próximo subitem discutirá de que formas estes conceitos serão incorporados nesta pesquisa.

1.4. Fundamentação teórica da tese

A experiência de ver filmes no mundo contemporâneo é uma experiência geográfica, principalmente porque estamos falando de um mundo em que

suas práticas espaciais orientam-se mais pela imagem que se tem das coisas, do que pelas próprias coisas em si.

(Antonio Carlos Queiroz do Ó Filho, 2009)

Os “personagens geográficos”, de acordo com Name (2008), podem ser reais ou fictícios. Os reais são aqueles cujas vidas e trajetórias estão ou estiveram muito ligadas a um determinado espaço geográfico, como estes exemplos: o arquiteto Oscar Niemeyer e a cidade de Brasília; o escritor Jorge Amado e a cidade de Salvador; o ambientalista Chico Mendes e a Floresta Amazônica. Já os “personagens geográficos” fictícios, presentes nos filmes, são aqueles personagens principais da trama, que transitam no “espaço fílmico” e lhe dão sentido. São eles que interagem nos conflitos dramáticos dos “territórios fílmicos”, ou seja, a análise geográfica de um filme parte dos seus “personagens geográficos”.

É importante destacar que “personagem geográfico” não pode ser tomado como uma síntese do lugar, já que o lugar é formado por diversas pessoas, com múltiplas identidades, que contribuem de diferentes maneiras para a sua significação. Outra questão importante é que, em linguagem cinematográfica, personagens fílmicos não são apenas pessoas, mas, podem ser também lugares. Um bom exemplo de lugar como personagem fílmico está em *Psicose (Psycho)*, de Alfred Hitchcock - 1960. Nesta obra não apenas as pessoas são personagens, mas também a casa sede do *Bates Motel*, cuja arquitetura da fachada, com janelas que remetem a olhos, figura como uma representação metafórica da Senhora Bates, já falecida, e de sua transfiguração em seu filho Norman, que a encarna em seus surtos psicóticos.

Os filmes a serem analisados são: *Cidade Baixa*, Sérgio Machado (2005), *Trampolim do Forte*, João Rodrigo Mattos (2010), e *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro (2011). No primeiro filme, desenvolve-se um triângulo amoroso entre os “personagens geográficos” Karinna, interpretada por Alice Braga, Naldinho, por Wagner Moura, e Deco, por Lázaro Ramos - Figura 1, na próxima página, três jovens na faixa dos vinte anos de idade sem muita perspectiva de vida na cidade de Salvador.



Figura 1: Os “personagens geográficos” de *Cidade Baixa* - Karinna, Naldinho e Deco.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Os “personagens geográficos” de *Trampolim do Forte* são o protagonista Déo, à esquerda na Figura 2, e seu amigo Felizberto, co-protagonista da história, interpretados pelos atores mirins Lúcio Lima e Adailson Santos, filhos de famílias desestruturadas que passam a viver nas ruas do bairro da Barra. Em *Jardim das folhas sagradas*, Bonfim, interpretado por Antonio Godi, à direita na Figura 2, é o principal “personagem geográfico. Um homem com uma missão de vida, erguer um terreiro familiar para dar continuidade a uma tradição familiar.



Figura 2: Os “personagens geográficos” de *Trampolim do Forte*, Déo e Felizberto, à esquerda, e de *Jardim das folhas sagradas*, Bonfim, à direita.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O “espaço filmico” dos três filmes em destaque é o espaço público de Salvador/BA, e os “personagens geográficos” são os seis citados no parágrafo anterior. A análise desses “personagens geográficos” mobiliza uma série de questões a serem respondidas sobre eles, como informa Name (2008): Quem são estes “personagens geográficos”? Qual a sua faixa de idade e classe social? Qual a sua ocupação e ou profissão? Em qual “espaço filmico” ele está inserido? De que maneira se desenrola a sua história na narrativa fílmica? Quais são os conflitos nos quais este personagem se envolve? Como é o desfecho do personagem ao

final do filme? E, por último, e o mais importante, como este personagem contribui para a construção do “espaço fílmico”?

As diversas perguntas apontadas acima serão respondidas no seu devido tempo, no ato e no momento de se realizar as análises de cada obra. Para cada um dos “personagens geográficos” citados, em seus respectivos filmes, buscará se responder cada uma das perguntas colocadas no parágrafo anterior, no intuito de se elaborar um perfil detalhado de cada personagem.

Os conceitos de território e de territorialidades podem ser mobilizados em diversas escalas, como aponta Ó Filho (2009), tanto na escala global, quanto regional e local. Neste último caso fala-se de territorialidades locais, ou de microterritorialidades, como preferem alguns autores. É esta a escala utilizada nesta Tese, o espaço público de Salvador corresponde a uma escala local, e as territorialidades que nele ocorrem podem ser debatidas a partir dos filmes escolhidos para análise. Para o autor citado, os “territórios fílmicos” e “territorialidades no espaço fílmico”, são um olhar específico que um determinado filme trata acerca de territorialidades que ocorrem de fato na vida real.

Para se analisar os “territórios fílmicos” e territorialidades no “espaço fílmico”, o autor deve buscar responder a algumas questões, como aponta Ó Filho (2009): Qual é ou quais são os “territórios fílmicos” representados no filme em análise? Onde eles se localizam, geograficamente e historicamente? Até que ponto há verossimilhança entre os “territórios fílmicos” representados e a realidade que eles representam? Quais os condicionantes envolvidos nas territorialidades do “espaço fílmico” analisado? E, buscando aliar ao conceito anterior, o de “personagens geográficos”, uma pergunta fundamental para esta Tese: De que maneiras os “personagens geográficos” se inserem nos “territórios fílmicos” e vivenciam as “territorialidades no espaço fílmico”?

A articulação dos três conceitos leva em conta a seguinte estrutura analítica: o “espaço fílmico” é o âmbito maior da pesquisa, é a estrutura geral do filme, em seus diversos aspectos, e a forma como este “espaço fílmico” se refere ao espaço material, à realidade representada, o espaço público de Salvador; os “personagens geográficos” são os atores sociais que habitam este “espaço fílmico”, que protagonizam a história, que produzem o espaço à sua volta, e que também são produzidos por ele; as narrativas dos filmes são estruturadas através de conflitos nos quais os personagens se envolvem, estes

conflitos se dão no território, e envolvem territorialidades diversas, logo, os “territórios filmicos” e as “territorialidades filmicas” são as expressões e representações cinematográficas de questões territoriais recorrentes no mundo real.

Cabe, neste momento, resgatar a discussão feita anteriormente, no primeiro capítulo, sobre “representações audiovisuais”, de acordo com Casetti e Di Chio (1990), e de “representações sociais”, por Halfacree (1993). As “representações cinematográficas”, como informam Casetti e Di Chio (1990) implicam três níveis: 1. O que está posto em cena, o cenário e os conteúdos da imagem; 2. O que está posto em enquadramento, a fotografia do filme e como os conteúdos são apresentados; 3. O que está posto em sequência, a montagem e as relações e nexos entre cada imagem e as outras precedentes e seguintes. Da articulação destes três níveis emerge uma dimensão espaço-temporal.

As “representações sociais” estão ligadas à relação entre espaço e discurso, os discursos que se fazem sobre o espaço, na construção das “representações sociais”, como informa Halfacree (1993). O espaço e o lugar são vistos como construtos mentais subjetivos, que, considerando os simbolismos coletivos, mobilizam diversos elementos: a linguagem de um determinado lugar; as manifestações religiosas; as relações étnicas e de gênero; a cultura alimentar predominante neste lugar; as manifestações artísticas mais representativas e outros aspectos.

A Figura 3, na próxima página, apresenta uma síntese esquemática da correlação entre Comunicação Social e Geografia Cultural, e, no âmbito de cada uma, respectivamente, entre representações audiovisuais, que englobam os estudos fílmicos, e representações sociais, que englobam os estudos culturais. Do diálogo e interface entre estas duas áreas, representadas pelos dois conjuntos de círculos concêntricos na parte superior da figura, emergem as *Geografias de Cinema*, já comentadas no início do Capítulo 1. O suporte de pesquisa utilizado na Tese foram as técnicas da Análise fílmica e da Narratologia fílmica, a serem detalhadas no capítulo a seguir. No centro do foco de interesse das *Geografias de Cinema* estão os estudos geográficos sobre cinema, analisados no capítulo anterior.

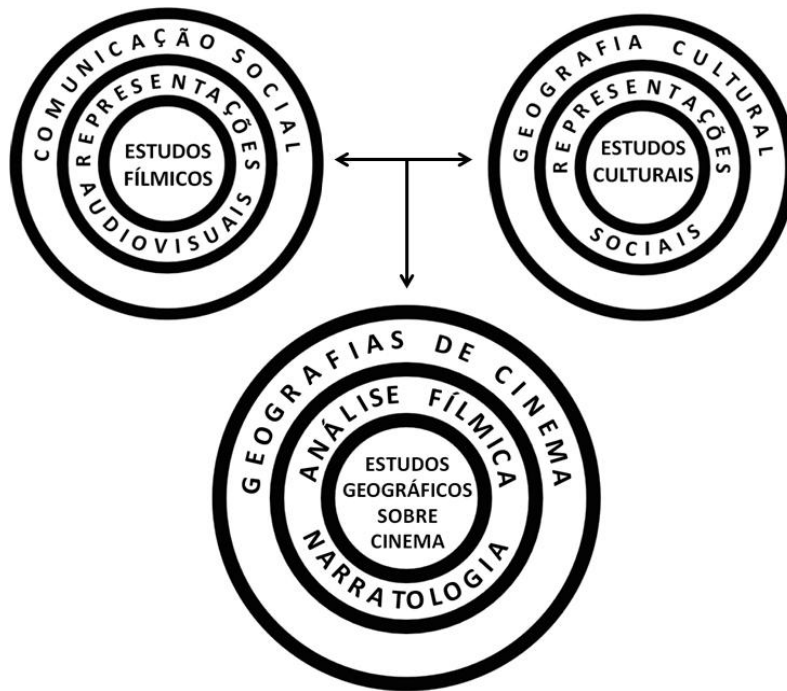


Figura 3: Correlação esquemática entre os âmbitos de análise.

Fonte: Elaborado pelo autor.

2. APORTES METODOLÓGICOS NA ANÁLISE DE FILMES

A análise dos procedimentos metodológicos utilizados nas dezesseis Teses comentadas no capítulo anterior demonstra que, grande parte delas tem uma estrutura metodológica relativamente precária, algumas não chegam nem a apontar uma técnica de pesquisa específica para análise de filmes. Existem diversas técnicas de pesquisas consagradas, e quando uma Tese de Geografia, que pretende analisar filmes, não chega a se apropriar e utilizar de nenhuma dessas, corre-se o risco de análises simplistas e superficiais. Resulta disto algo que não chega a ser uma análise de cinema, nos moldes tradicionais, nem uma análise geográfica detalhada. Cabe comentar, mesmo que brevemente, cinco das principais teorias e ou técnicas de pesquisa mais conhecidas para se analisar filmes:

- *Análise de conteúdo*: utilizada nas pesquisas de ciências sociais em geral, parte de uma perspectiva quantitativa, como informam Rocha e Deusdará (2005), e busca analisar numericamente a frequência de ocorrência de determinadas palavras, termos, conceitos e referências em um texto. É utilizada como contraponto à análise de discurso, de caráter qualitativo, e que analisa um texto não estatisticamente, mas em sua estrutura retórica. A análise de conteúdo tem sido utilizada por alguns pesquisadores que analisam filmes, para tanto, é preciso transcrever os diálogos do filme e aplicar a análise de conteúdo, o que pode resultar em uma análise muito generalista e superficial. Os filmes são muito mais do que apenas o texto de um roteiro adaptado para a tela, o filme narra através da imagem, da linguagem e de diversos recursos cinematográficos.

- *Análise do discurso*: de caráter qualitativo, a análise do discurso tem suas origens, na década de 1960, vinculadas à Psicologia Social, nesta perspectiva o discurso é entendido como um instrumento ideológico de ação social. Existem diversas abordagens de análise de discurso, algumas vinculadas aos estudos literários, que procuram analisar o discurso em sua construção dramática, há outras abordagens ligadas à Ciência Política, que busca compreender a construção retórica dos discursos políticos. A abordagem que mais vem sendo adotada pelos geógrafos que analisam o cinema é a de Michel Foucault, principalmente em dois livros de sua autoria, *A arqueologia do saber*, de 1969, e *A ordem do discurso*, de 1971. Para este autor o discurso é um texto, que deve ser analisado criticamente, e esta análise resultará em um segundo texto, um novo discurso, que pode

corroborar ou refutar o primeiro. Na análise de discurso, assim como na análise de conteúdo, o filme é visto como um texto, transcrito e analisado, e, deste modo, apresentam, ambas as técnicas, a mesma limitação quando utilizadas na análise de filmes: os filmes não podem ser analisados apenas pelo seu discurso, mas pelos diversos elementos visuais, sonoros e textuais.

- *Ontologia do Cinema*: abordagem desenvolvida pelo filósofo Gilles Deleuze (2004 e 2013), em dois livros de sua autoria, *A Imagem-Movimento: Cinema-1*, de 1983, e *A Imagem-tempo: Cinema-2*, de 1985. É um tipo de abordagem que vem sendo utilizada por geógrafos que buscam analisar o cinema. A ontologia de Deleuze é uma teoria, e não uma técnica de pesquisa, como muitos pesquisadores têm colocado, ela busca compreender o sentido mais profundo do cinema na sociedade contemporânea. Para o autor, a “Imagem-movimento” é a transliteração cinematográfica dos processos sociais, e a “Imagem-tempo” é uma representação direta do tempo através dos filmes. As discussões de Deleuze são importantes para se entender o cinema enquanto um conjunto de signos fílmicos, que são “signos do mundo”, não apenas criações artísticas. Apesar da grande relevância do trabalho deste filósofo, o autor desta Tese opta por não adotar a abordagem de Deleuze, por considerar que seu foco é o entendimento do cinema de uma maneira mais ampla, e não oferece as ferramentas analíticas mais diretas e específicas para a análise de filmes, quanto as duas técnicas de pesquisa adotadas nesta Tese.

- *Semiótica e semiologia do cinema*: o principal autor a trabalhar com a semiótica foi Christian Metz (2014), durante as décadas de 1970 e 80, e o seu livro mais célebre sobre o assunto foi *A Significação no Cinema*, de 1975. A abordagem de Metz alia elementos da psicanálise de Sigmund Freud, do behaviorismo de Jacques Lacan, à linguística. A partir disto, o autor criou a teoria do “espelho” para o cinema, que parte do pressuposto que os filmes são, de certo modo, um reflexo da sociedade. A análise da estrutura narrativa centra-se na questão da “Grande Sintagmática”, que tem relação com os estudos de sintaxes, e que classifica as cenas de um filme como sintagmas. Estes são elementos linguísticos que compõem uma unidade de sentença, e, que juntamente com outros sintagmas, compõem a estrutura narrativa maior do filme. Assim como na *análise de conteúdo* e na *análise do discurso*, o foco do trabalho de Metz está, em maior parte, atrelado à linguagem. O autor desta Tese considera que a *análise fílmica* e da *narratologia fílmica*, estão vinculadas não

apenas à linguagem, mas, sobretudo à imagem, ao espaço fílmico, e fornecem ferramentas mais adequadas para relacionar imagem fílmica ao espaço geográfico.

- *Análise estética e figurativa do cinema*: o livro mais conhecido deste tipo de abordagem é de autoria de Jacques Aumont e Michel Marie (2013)²⁸, *A Análise do Filme*, de 1989. O primeiro dos autores já publicou mais de vinte livros sobre cinema, foi integrante da revista *Cahiers du Cinéma* e professor de Comunicação e cinema. O foco do trabalho de Aumont está na estética, no aspecto artístico e visual dos filmes, e não tanto nos aspectos discursivos e narrativos, como em outras abordagens. Um dos elementos fundamentais do trabalho deste autor é a “figuralidade”, o “figurativo” nos filmes, os diversos significados e atributos que uma figura pode suscitar, neste caso uma imagem fílmica. Aumont buscou tecer relações entre a pintura e o cinema, mostrando que grande parte do cinema produzido até a década de 1970, seja o americano ou o europeu, foi influenciado pela pintura e pelos elementos figurativos próprios desta arte. Enquanto outras abordagens estão muito atreladas à linguagem, a abordagem de Aumont está mais ligada à imagem, e, para o autor desta Tese, a *análise fílmica* e a *narratologia fílmica* são as duas técnicas de pesquisa que conseguem equilibrar o foco da análise tanto na linguagem quanto na imagem.

As técnicas de pesquisa mais recorrentes nos trabalhos comentados na revisão foram as de *análise de conteúdo*, *análise do discurso* e a *semiótica e semiologia*. O autor desta Tese optou por não adotar nenhuma das cinco técnicas de pesquisa citadas desde o início deste capítulo, por motivos que já foram colocados ao se comentar cada uma dessas. Optou-se por utilizar duas outras técnicas, elaboradas por duas duplas de autores: a “Análise fílmica” de Vanoye e Goliot-Lété (1994), e a “Narratologia fílmica” de Gaudreault e Jost (2009). A seguir serão apresentados os elementos básicos destas duas técnicas, e de que forma estes elementos devem ser trabalhados ao se realizar as análises.

A estrutura de elementos apresentada para estas duas técnicas supracitadas será a mesma estrutura utilizada na análise dos três filmes em foco na Tese, ou seja, cada um dos elementos citados a seguir será trabalhado para cada um dos três filmes, buscando um detalhamento analítico das obras. O intuito é o de mapear todos os elementos narrativos e imagéticos que formam cada obra. Vale ressaltar que, nenhuma dessas duas técnicas foi

²⁸ Nesta obra, além de apresentarem sua própria abordagem sobre a análise de filmes, os autores também fazem um panorama das principais técnicas que vêm sendo utilizadas desde a década de 1970, é uma leitura indicada aos leitores e pesquisadores que queiram se aprofundar mais a respeito de análises fílmicas.

utilizada nas Teses citadas na revisão, sejam em separado, ou de forma integrada, como se propõe este estudo, o que traz um caráter inovador à pesquisa, a sua abordagem metodológica, a experimentação da sua eficácia e pertinência nas pesquisas de Geografia que tratam de análise de filmes.

2.1. A Análise Fílmica e seus elementos básicos

A “análise fílmica”, como informam Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 9), “... não é um fim em si”, é uma prática investigativa, uma técnica de pesquisa que pode ser apropriada por profissionais e pesquisadores diversos. Os resultados de uma análise fílmica são variados, assim como também são os possíveis usuários desta técnica, e um destes resultados pode ser uma Tese, mas também uma resenha de filme, uma crítica, uma sinopse etc. A prática de análise fílmica é uma prática sistemática, como informam Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15):

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

O processo de análise fílmica, como informam Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 18), obedece a quatro passos básicos: a “desconstrução” do filme, o ato de isolar cada elemento fílmico; a descrição dos elementos isolados; a reconstrução desses elementos e, ao mesmo tempo a interpretação da obra como um todo; a elaboração do texto final, chegando-se à análise fílmica propriamente dita. Para os autores, o pesquisador “submete os filmes a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses”. Buscando um almejado, mas, relativo, “processo de afastamento”, já que para o pesquisador-analista, o filme “... pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual”.

Os elementos básicos da análise fílmica são quatro, e Vanoye e Goliot-Lété (1994) apontam que estes elementos devem ser trabalhados em quatro passos consecutivos:

- *Apresentar um resumo do filme*: Por mais óbvio que possa parecer, a realização de um resumo do filme é o primeiro passo para se realizar a análise fílmica. Todos os filmes, ao serem lançados, já trazem uma sinopse elaborada pelo diretor, material este a ser divulgado para os veículos de comunicação. A questão é que estas sinopses tendem a ser muito resumidas, e dar destaque aos conflitos entre os personagens e aos eventos dramáticos, mas não darem, necessariamente, destaque a questões socioespaciais, que no caso desta Tese, são os aspectos fundamentais a serem tratados na análise. Deste modo, o pesquisador deve elaborar o seu próprio resumo do filme, logo após o primeiro visionamento²⁹, apontando, em linhas gerais, do que trata o filme e quem são os personagens principais, e, em seguida, destacando os aspectos mais importantes na análise a ser realizada.

- *Segmentar o filme em grandes atos*: A maioria dos livros, das peças de teatro e também dos filmes, adota a fórmula clássica de construção narrativa, dividida em três grandes atos: Primeiro ato - Introdução, apresentando o contexto socioespacial do filme e os seus personagens; Segundo ato - Desenvolvimento da trama, corresponde a maior parte do filme; Terceiro ato - Fechamento da trama, a resolução da narrativa, que pode ter um “final fechado”, quando há uma conclusão explícita na história, ou um “final aberto”, que dá margens a múltiplas interpretações para o fim, e pode deixar margem para uma continuação. Há filmes que têm outras divisões em grandes atos, certos filmes podem se desenvolver em um único ato, um fluxo narrativo constante, há outros divididos em dois atos, quatro ou mais. Este é o segundo passo do pesquisador, o de dividir o filme analisado em seus grandes atos narrativos, definir quantos atos são, quanto tempo dura cada um deles, quais os eventos narrativos que marcam a divisão entre estes atos. O leitor da análise deverá ter uma visão geral da estrutura narrativa.

- *Discutir sobre o dispositivo narrativo*: Um filme pode ter um ou mais narradores, é este único, ou os possíveis vários narradores, que irão desenvolver o dispositivo narrativo, ou seja, é através da ótica deles que a história será contada. Relacionando este elemento dos narradores, com um dos conceitos a serem utilizados na Tese, comentados no final do capítulo anterior, pode-se dizer que os narradores são os “personagens geográficos” apontados por Name (2008). O narrador pode ser o personagem principal, e narrar a história em primeira pessoa, e pode ser também um ou mais personagens secundários, que observam e se relacionam com o personagem principal. O narrador pode ser ainda um

²⁹ Este é um termo próprio da linguagem cinematográfica, visionamento é o ato de ver um filme.

personagem que não aparece na trama, uma voz em *off* que serve de observador e comentador da história. Pode haver ainda a utilização de mais de uma forma de narração ao mesmo tempo, múltiplas narrações, e é este elemento do dispositivo narrativo que deve ser evidenciado e analisado pelo pesquisador, apontar quais os possíveis narradores do filme.

- *Relacionar a análise narrativa e a organização espacial*: Vanoye e Goliot-Lété (1994) informam que o espaço e organização espacial, nos filmes e nas análises fílmicas, muitas vezes podem aparecer de maneira vaga e confusa. O objeto da análise fílmica não é o espaço propriamente dito, mas os filmes, e a forma como o espaço aparece neles. O “espaço representado” é justamente a representação do espaço real e concreto nas obras de cinema. A narrativa fílmica se desenvolve no espaço, em um ou vários lugares diferentes, e ao se discutir o aspecto anterior, o do “dispositivo narrativo”, deve-se relacioná-lo com o “espaço representado” no filme, de que formas os personagens agem neste espaço, em que medida a representação apresentada pode ser influenciada pelo espaço real.

Além destes quatro aspectos fundamentais da análise fílmica, o autor da Tese pretende incluir também um quinto elemento à discussão, a questão da intertextualidade. Vanoye e Goliot-Lété (1994) apontam que a grande maioria dos filmes sofre influências diretas e ou indiretas de outras obras: da fotografia, pintura, literatura, da música e, também, de outros filmes. Mesmo antes de um roteirista juntamente com um diretor começarem a trabalhar em um roteiro, elementos de obras diversas inspiram este trabalho e, posteriormente, com o filme finalizado, muitas destas referências estão presentes no filme. Os referidos autores chamam a atenção que a intertextualidade em um filme, as referências que ele utiliza, serve para evidenciar que este filme se insere em um contexto sociocultural e político mais amplo. Algumas questões servem de partida para se analisar a intertextualidade nos filmes: Quais as obras que possivelmente influenciaram o filme? Quais são as categorias artísticas destas obras, textuais, musicais, audiovisuais, iconográficas? Quanto destas obras de referência pode estar presente no filme? De que maneiras e em quais passagens do filme esta intertextualidade se faz mais evidente?

2.2. A Narratologia Fílmica e seus pressupostos

A “narratologia fílmica”, como afirmam Gaudreault e Jost (2009, p. 23), é a técnica de pesquisa que estuda as narrativas, estas, por sua vez, correspondem às diversas “...

formas de expressão por meio das quais alguém conta algo”. Existem vários tipos de narrativas: orais, escritas (literárias), iconográficas (pintura, fotografia, quadrinhos etc.), e, também, as narrativas audiovisuais (o cinema, a televisão, as animações etc.). Diante disto, a “narratologia fílmica”, ou, de forma mais específica, a “narrativa modal”, como apontam os autores, “... ocupa-se antes da história contada, das ações e dos papéis dos personagens, das relações entre os actantes”.

Os quatro elementos fundamentais para se realizar a análise de um filme, sob a ótica da narratologia fílmica, como destacam Gaudreault e Jost (2009), são estes a seguir:

- *Enunciação e narração*: Gaudreault e Jost (2009, p. 58-59) apontam que existem diversas acepções para o termo “enunciação”, mas, no sentido mais amplo, pode ser entendida como “... as relações que se estabelecem entre o enunciado e os diferentes elementos que constituem o quadro enunciativo”. Os referidos elementos são os protagonistas do discurso, emitente(s) e destinatário(s), e a situação de comunicação. A “enunciação” é o processo de comunicação que se estabelece em uma obra fílmica, entre os emittentes de um discurso, o diretor e o roteirista, que utilizam de um narrador, para lhes servir de porta-vozes, e, na outra ponta, o destinatário, o espectador do filme. A partir da enunciação se constrói a narração, e cabe ao pesquisador, identificar o narrador principal, os secundários, e analisar como se desenvolvem os seus papéis narrativos na obra. De certo modo, este fundamento da “narratologia fílmica” se assemelha ao terceiro fundamento da “análise fílmica”, o “dispositivo narrativo”, discutidos por Vanoye e Goliot-Lété (1994). A diferença é que a abordagem de Gaudreault e Jost (2009) apresenta uma divisão mais detalhada, apontando que existe “narração e subnarração”, que existem diferentes níveis de construção da narrativa, diferentes graus de importância dos narradores em um filme. E é também função do pesquisador identificar essas relações, hierárquicas e ou anárquicas, convergentes e ou conflitantes, entre os diferentes narradores.

- *O espaço da narrativa cinematográfica*: Gaudreault e Jost (2009, p. 105-107) são enfáticos quanto à dimensão espacial nos filmes, “A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial”. O espaço, segundo a perspectiva da “narratologia fílmica” é um dos elementos principais de um filme, já que, “Em uma narrativa fílmica, realmente, o espaço está, em quase todas as vezes, presente. Ele é, em quase todas as vezes, representado”. Os autores defendem a premissa de que todo

filme traz consigo uma “identidade espacial” própria, e cabe ao pesquisador analisar esta identidade. É preciso definir e discutir qual a escala de representação que o filme utiliza (global, regional ou local), quais os tipos de ambientes utilizados no filme, mais ambientes internos ou externos, se nos ambientes externos há alguma alteração paisagística e arquitetônica realizada especificamente para o filme. O “espaço filmico” não é um espelho da realidade, mas também não é algo irreal, algo não factível de ocorrer na realidade vivida. A análise deste “espaço filmico” deve integrar as escalas geográficas que o filme apresenta, as relações sócioespaciais, os atores que as realizam, os conflitos territoriais e, de uma forma geral, como um determinado filme constrói a sua identidade espacial, como esta identidade se apresenta na análise do pesquisador.

- *Temporalidade, narrativa e cinema*: A temporalidade de um filme, e sua relação com a narrativa, diz respeito a três abordagens temporais distintas e complementares, como destacam Gaudreault e Jost (2009). A primeira diz respeito ao tempo histórico do filme, em que momento histórico o filme é ambientado, no passado, como ocorre em filmes de época, no presente, como nos filmes contemporâneos, ou no futuro, como nas obras de ficção científica. No caso desta Tese os filmes escolhidos são contemporâneos, são ambientados no presente, e tratam de questões sócioespaciais vigentes. A segunda questão é quanto à duração temporal da narrativa, em quanto tempo a narrativa se desenvolve, em várias décadas, em alguns anos, alguns meses, ou até mesmo em poucos dias. Em terceiro lugar, a temporalidade se relaciona com a velocidade da narrativa, considerando que há filmes que utilizam de uma linguagem narrativa mais lenta, com poucos eventos de virada dramática, e há outros com uma narrativa mais dinâmica, com um ritmo mais acelerado de ações e reviravoltas dramáticas. É preciso identificar e discutir estas três temporalidades no filme, relacionando-as com as questões espaciais do filme.

- *O ponto de vista*: Este aspecto está diretamente relacionado com o “dispositivo narrativo” e com a “enunciação e narração”. Já se falou que um filme tem um ou vários narradores, e que cada um desses expõe um determinado ponto de vista sobre a narrativa que se desenvolve. Há um narrador preponderante na narrativa fílmica, e o ponto de vista deste será o ponto de vista geral de um filme sobre uma dada realidade. Identificar este narrador principal, e o seu ponto de vista, é identificar também, de maneira indireta, os pontos de vistas dos criadores da obra, mais particularmente do roteirista e do diretor. Por ocasião dos lançamentos dos filmes, os criadores costumam conceder entrevistas de divulgação, e,

nessas entrevistas, muitas vezes expõem de forma clara quais os seus pontos de vista e as suas intenções, que podem não estar tão evidentes a um primeiro olhar do espectador. Outros cineastas, por outro lado, preferem não comentar e nem analisar sua própria obra, e aí cabe ao pesquisador chegar às suas próprias conclusões a respeito do ponto de vista.

O Quadro 8, a seguir, apresenta uma síntese dos oito aspectos metodológicos a serem utilizados nas análises dos filmes, aspectos ligados à “análise fílmica” e à “narratologia fílmica”. A questão da intertextualidade, o elemento adicional, não está incluído no quadro, mas será abordado nas análises, como já foi informado.

Análise fílmica Vanoye e Goliot-Lété (1994)	Elaboração de um resumo do filme.
	Segmentação do filme em grandes atos.
	Discussão sobre o dispositivo narrativo.
	Análise da organização espacial da narrativa.
Narratologia fílmica Gaudreault e Jost (2009)	Análise da enunciação e narração.
	Discussão sobre o espaço da narrativa.
	Delimitação da temporalidade no filme.
	Discussão sobre o ponto de vista da obra.

Quadro 8: Síntese dos aspectos metodológicos utilizados na Tese.

3. O ESPAÇO PÚBLICO DE SALVADOR

O espaço público na atualidade, de acordo com Mendonça (2007, p. 129), é, sobretudo, o espaço de acesso público tutelado e regulado pelo poder público, como ruas, praças e parques. São espaços que, ao menos em tese, são regidos por uma apropriação democrática, e expressam a heterogeneidade socioeconômica e cultural da sociedade, pois são acessados pretensamente por todos, de maneira indistinta. A autora aponta que, existem também diversos espaços públicos que pertencem à propriedade privada, como shoppings, bares, restaurantes etc., que são de acesso público. No entanto, apesar de serem públicos, estes “enclaves fortificados” contradizem o ideal de heterogeneidade, são espaços seletivos financeiramente e segregadores culturalmente.

Para Sobarzo (2006), o espaço público expressa, em suas tensões e conflitos, o embate entre público e privado, entre poder político estabelecido, regulando seu uso e acesso, e poder econômico, interferindo nas dinâmicas urbanas. Estes embates acabam interferindo nas práticas cotidianas, influenciando nas formas como os diferentes grupos sociais acessam e se apropriam do espaço público. A subversão de normas regulatórias do uso do espaço público, de maneira inadvertida, pode se dar tanto por parte de grandes grupos econômicos, como hotéis e *resorts* que privatizam praias e outros ambientes públicos, quanto por pequenos grupos sociais, como certas entidades religiosas que realizam cultos em praças das grandes cidades.

A cidade contemporânea está cada vez mais permeada de espaços que são pretensamente públicos, mas que, nas práticas cotidianas são na verdade “espaços concebidos e implementados para um tipo específico de público”, como informa Serpa (2004, p. 34). A valorização imobiliária de certos locais nas grandes cidades, mediada pelo poder público e realizada por grandes grupos econômicos, pode, muitas vezes, inibir ou mesmo inviabilizar a “apropriação social do espaço público no contexto urbano”. Poder público e poder econômico se entremeiam neste processo, e as políticas públicas tendem a valorizar ainda mais locais que já são valorizados urbanisticamente, pelo simples fato de que esses locais tendem a gerar mais retorno financeiro aos grupos econômicos e maior recolhimento de impostos ao poder público. A cidade se configura em um lócus de embate entre propriedade privada e pública, entre as demandas sociais de uma maioria da população e os interesses financeiros de grupos específicos.

O espaço público é um tema que muitas vezes não é plenamente compreendido, até mesmo por geógrafos que não trabalhem diretamente com este tema. Muitos não têm uma visão precisa do que sejam espaço público e espaço privado, quais as suas semelhanças e diferenças. Diante disto, antes de desenvolver uma apresentação sobre o espaço público de Salvador/BA, é interessante apresentar uma tipologia básica e sintética sobre espaços públicos e espaços privados, delimitando as especificidades de cada um. O trabalho de Castro (2002) discute a questão do espaço público urbano, e aponta que a maioria das pessoas considera espaço público apenas os espaços pertencentes ao poder público de acesso irrestrito à população. A autora aponta que esta definição é errônea, pois, na verdade, espaço público, seja ele de propriedade do poder público ou de propriedade privada, é todo o espaço de acesso irrestrito ao grande público.

Castro (2002), referendada em diversas leituras, aponta que existem espaços públicos e espaços privados, e, para ambos os casos, espaços de acesso amplo e irrestrito e outros de acesso limitado e restrito. Como espaço público de propriedade pública e acesso irrestrito temos a maioria dos espaços urbanos: ruas, praças, parques e órgãos públicos em geral. O espaço público de propriedade pública e acesso restrito pode ser exemplificado pelas bases militares, apenas os engajados nas Forças Armadas podem acessá-los, os civis podem acessar estes espaços desde que tenham uma finalidade específica e uma autorização prévia. Os espaços públicos de propriedade privada e acesso irrestrito são aqueles que, mesmo pertencendo a uma pessoa física e ou jurídica, pode ser acessado pelo grande público: igrejas, templos, terreiros de Candomblé, bares, restaurantes, *shopping centers* e outros. Em tese, nenhuma pessoa pode ser impedida de frequentar livremente estes locais, sob pena de receber processo por discriminação.

Ainda de acordo com Castro (2002), os espaços privados são, por motivos óbvios, de propriedade privada e acesso restrito: as residências da maioria das pessoas, os condomínios fechados, os clubes, as empresas privadas, as sociedades fechadas, como a Maçonaria, por exemplo, e outros. Nestes espaços privados só têm acesso aqueles que têm alguma veiculação parental (casas e condomínios), institucional (clubes e empresas) e ou cultural (Maçonaria). No intuito de sintetizar as questões pontuadas desde o início deste capítulo, o autor da Tese elaborou o Quadro 9, apresentado a seguir:

Espaço	Propriedade	Acesso	Exemplos
Público	Pública	Irrestrito	Ruas, praças, parques e órgãos públicos em geral.
Público	Pública	Restrito	Bases militares.
Público	Privada	Irrestrito	Entidades religiosas, bares, restaurantes e <i>shoppings</i> .
Privado	Privada	Restrito	Casas e condomínios, clubes e empresas, Lojas Maçônicas etc.

Quadro 9: Síntese comparativa dos espaços públicos e privados, suas especificidades de acesso.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Castro (2002).

A cidade de Salvador é uma das mais antigas do Brasil, e foi também, por mais de duzentos anos, a primeira Capital Federal, entre 1549 e 1762, como informam Andrade e Brandão (2009). Em 1501, um ano após a chegada dos portugueses a Porto Seguro, no sul da Bahia, o navegador italiano Américo Vespúcio descobriu a Baía de Todos os Santos, e o sítio geográfico no qual viria ser implantada a cidade de Salvador. Deste referido ano, até 1548, a antiga Vila de São Salvador da Bahia de Todos os Santos funcionou como um ponto estratégico de chegada das navegações portuguesas. Em 1548, o então Rei de Portugal, Dom João III, ordenou ao fidalgo Tomé de Souza a construção de uma fortaleza para resguardar a entrada da baía, o Forte São Marcelo, e ordenou também o povoamento desta região. Um ano depois Salvador era erigida a primeira capital do país, a Figura 4 apresenta uma planta da cidade, datada de 1605, que mostra sua configuração inicial.

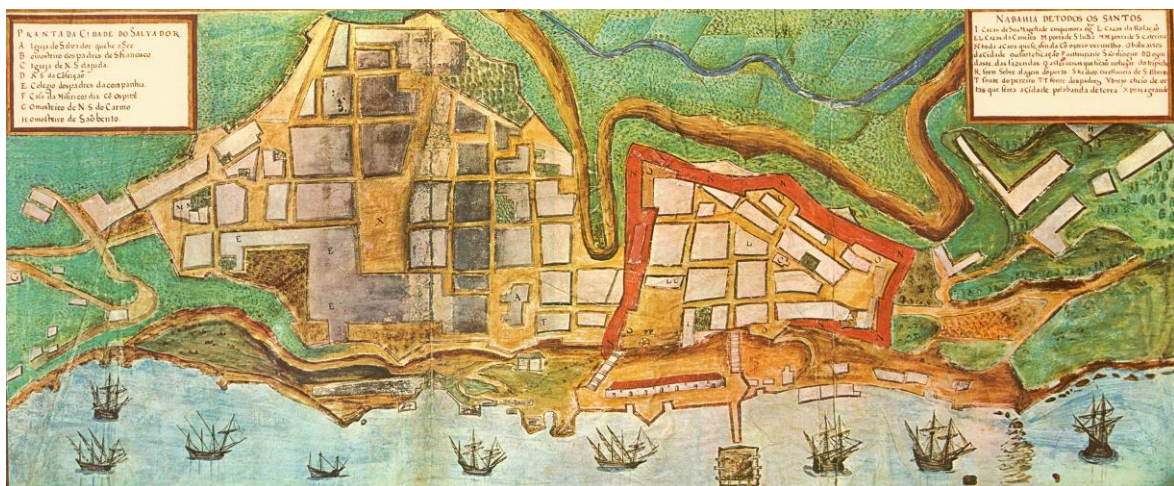


Figura 4: Planta de Salvador, elaborada por João Teixeira Albernaz em 1605.

Fonte: Site www.cidade-salvador.com.

A Figura 4 foi obtida do site Guia Turístico da Cidade do Salvador (2016) - www.cidade-salvador.com, esta planta de 1605 foi elaborada por João Teixeira Albernaz, e mostra o núcleo urbano inicial da cidade. Na porção esquerda da imagem situa-se o Centro Histórico, atualmente o bairro do Pelourinho, à direita as imediações da atual Praça Castro Alves, ambos compondo a chamada Cidade Alta. Na parte inferior da planta, se vê as diversas áreas de entrada e saída das embarcações na Baía de Todos os Santos, ao longo da chamada Cidade Baixa.

O sítio urbano inicial de Salvador foi implantado sobre a Falha Geológica de Maragogipe, uma escarpa projetada sobre uma faixa de Mata Atlântica que existia na vegetação original. Na parte mais baixa da cidade ficava o porto, como informam ainda Andrade e Brandão (2009). Esta lógica de construção, mantendo a cidade na parte mais alta e protegida, obedecia aos padrões arquitetônicos portugueses da época, configurando o núcleo inicial de Salvador em uma acrópole, uma cidade construída na parte mais alta do relevo. Isto resultou em uma cidade dividida entre dois núcleos básicos à época, a Cidade Alta e a Cidade Baixa, denominação esta que permanece até hoje. Para ligar estas duas áreas da cidade foi construído, em 1873, o Elevador Lacerda, com 63m de altura, e, posteriormente, o Plano Inclinado Gonçalves, em 1889.

Com o crescimento econômico e populacional gradativo, a cidade foi se expandindo em direção às áreas costeiras, tanto ao Norte quanto ao Sul deste núcleo inicial, e também em direção ao interior do continente, ocupando as antigas áreas de Mata Atlântica. A cidade teve sua primeira função primordial como grande base portuária do Atlântico Sul no Continente Americano, ainda de acordo com Andrade e Brandão (2009). De Salvador saíam o pau-brasil, levado para a Europa, os produtos alimentícios advindos do Recôncavo Baiano, o ouro extraído nas Minas Gerais, os diamantes extraídos na região da Chapada Diamantina/BA, além da produção de três grandes ciclos agroeconômicos: o da cana-de-acúcar, o do fumo e o do cacau. Os autores citados informam que esta foi a chamada “Idade do ouro” de Salvador.

Salvador, no período desta mesma referida “Idade do ouro”, foi também, a grande porta de entrada de negros escravizados, trazidos do Continente Africano, durante o período escravagista, entre 1530 e 1888. Isto influenciou no fato de que Salvador é a maior “cidade negra” fora da África. Segundo estimativas do IBGE (2016), Salvador tem,

atualmente, pouco mais de 2 milhões e 938 mil habitantes, quarta maior população dentre as capitais brasileiras, atrás de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Deste total de habitantes, cerca de 51% se autodenominam sendo de cor parda, e cerca de 28% de cor negra, o percentual restante é de brancos e outros tipos de “cores de pele”, associados a diferentes etnias. Esta divisão étnica bem contrastante, se comparada à grande maioria das capitais brasileiras, fez de Salvador uma cidade marcada por uma nítida divisão socioeconômica entre a minoria branca e a maioria negra e parda.

A fase moderna de Salvador é marcada por dois grandes períodos: um primeiro, de relativa estagnação econômica, entre a transferência da Capital Federal para o Rio de Janeiro, em 1763, até por volta de 1978, com a implantação do primeiro grande complexo petrolífero do país, o Polo Industrial de Camaçari, na Região Metropolitana de Salvador. Durante esta época Salvador continuou sendo um grande entreposto comercial, e de escoamento de bens alimentícios, cana-de-açúcar, fumo e cacau. Esta relativa estagnação econômica acentuou ainda mais os contrastes socioeconômicos da cidade. Já no período mais recente, desde a segunda metade do século passado até os dias atuais, a economia de Salvador se estrutura com base em dois setores principais: o comércio/serviços, ligados ao turismo, e a indústria e construção civil, ligados ao Polo de Camaçari, à fábrica da Ford, e toda a economia de aglomeração que eles polarizam, como é informado pelo site da Prefeitura Municipal de Salvador (2016)³⁰.

A introdução histórica feita nos últimos parágrafos tem o intuito de apontar que Salvador, diferente de muitas outras capitais brasileiras, tem uma história secular, de quase quinhentos anos, e que remonta ao “descobrimento” e início do povoamento do Brasil. O próximo tópico irá fazer uma discussão sobre o espaço público de Salvador na atualidade, não um estudo geográfico nos moldes tradicionais da Geografia Urbana, pois este não é o foco principal da Tese. Já existem estudos a este respeito, e uma discussão como esta não traria algo de muito novo ao que já foi feito por outros pesquisadores. Este próximo tópico apresentará oito aspectos básicos do espaço público de Salvador, buscando relacioná-los com vinte e cinco filmes ambientados na cidade, filmes estes que serão comentados com maior detalhamento no próximo capítulo.

³⁰ Site da Prefeitura Municipal de Salvador - <http://www.salvador.ba.gov.br/>.

A respeito dos cinco primeiros parágrafos deste capítulo, que tratam de uma breve retrospectiva histórica sobre a cidade de Salvador, cabe já relacionar com alguns dos vinte e cinco filmes que serão comentados no próximo capítulo. São todos filmes contemporâneos, produzidos do ano 2000 em diante, mas estes primeiros foram ambientados em períodos mais antigos da cidade. O primeiro deles é *Gregório de Mattos*, de Ana Carolina - 2003, um filme que trata deste poeta soteropolitano que viveu no Século XVII, morou não apenas em Salvador, mas também em Lisboa, retornou ao Brasil, foi deportado para Angola, acusado de subversão, e por fim retornou mais uma vez, e faleceu no Recife, em 1696.

O espaço público neste referido filme, fica mais como pano de fundo para as digressões poéticas de Gregório. O importante é que ele foi um grande cronista do seu tempo, um crítico e subversor de costumes, criticava instituições sociais básicas, como a família, a igreja, a política e, de uma forma mais geral, as relações interpessoais. Pela igreja foi acusado de difamador da religião católica, pelo governo foi acusado de subversivo e de difundir poemas de teor erótico, quase que pornográficos para o período. Depois do exílio em Angola, ele só teve permissão de voltar ao Brasil com a condição de não retornar mais a Salvador, tendo que ir viver em Recife. Mesmo que o espaço público fique como pano de fundo do filme, o importante é perceber como se davam as relações sociais neste espaço, há mais de três séculos.

O documentário *Cuíca de Santo Amaro*, de Joel Almeida e Josias Pires - 2012, trata deste, que assim como Gregório de Matos, também foi um cronista da vida e dos costumes na capital baiana, só que em um período posterior, a primeira metade do século passado, tendo estado mais atuante durante as décadas de 1930 e 40. José Gomes, o assim chamado Cuíca de Santo Amaro, é filho da cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. Todos os dias Cuíca se locomovia para Salvador, onde vendia seus livretos em formato de cordel, que sempre travavam de temas políticos, de crimes escabrosos ou de crítica de costumes, como o exemplo de casos de traição ou brigas em ambientes públicos. Ele era semiletrado, mas era respeitado pelos escritores e literatos baianos, como poeta, cordelista e trovador autodidata.

Imagens filmadas de Cuíca são raras, existem alguns registros de áudios de participações suas em programas de rádio, além de fotografias. Diante disto, o

documentário recorre a livros e recortes de jornais da época, e a relatos de pessoas ilustres que alcançaram o tempo dele, que faleceu em 1964. Cuíca produzia seus livretos de cordel e os vendia pessoalmente, atuando nas ruas, principalmente na área do Paço Municipal, e nas ruas do Pelourinho, ver Figura 5, os dois locais mais movimentados de Salvador à época. Assim como Gregório de Matos, ele foi um grande crítico da política e dos costumes da época, do preconceito contra os negros. Mas assim como era crítico, Cuíca também foi muito criticado pela sociedade soteropolitana, pois sua imparcialidade era relativa, muitas vezes recebia dinheiro de políticos para não falar mal deles publicamente.



Figura 5: Cuíca de Santo Amaro pelas ruas do Pelourinho - década de 1930.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Se Cuíca de Santo Amaro foi um cronista popular de Salvador através dos cordéis, o cantor e compositor Oscar da Penha, de apelido Batatinha, foi um cronista soteropolitano através da música, ele é o tema do documentário *Batatinha - Poeta do Samba*, de Marcelo Rabelo - 2009. Batatinha foi um dos maiores sambistas baianos de todos os tempos, morreu com 72 anos de idade, mas gravou apenas cinco discos, era reconhecido no meio musical, tanto na Bahia como em outros estados, teve músicas suas gravadas por artistas de renome, mas morreu em situação financeira precária. O tempo de Batatinha foi o mesmo de Cuíca, e muitas das suas músicas falavam de Salvador, seus espaços públicos e a boemia soteropolitana. Os lugares que ambos poetas frequentavam eram os mesmos, o Pelourinho, a Rua Chile, a Praça Castro Alves, o Taboão e a Baixa dos Sapateiros, ambientes de intensa movimentação e convívio social à época.

Cuíca de Santo Amaro foi cronista de Salvador através do cordel, Batatinha através do samba, e o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger através da fotografia, ele é tema do documentário *Pierre Verger - Mensageiro entre dois mundos*, de Lula Buarque de Holanda - 2000. Verger nasceu em Paris, em 1902, foi para Salvador em 1946, e lá permaneceu sediado até o final da sua vida, em 1996, enquanto registrava a cultura baiana e fazia viagens pelo mundo afora, principalmente pela África. Ele registrou a dinâmica urbana da época, mas o foco principal de seu trabalho foi a cultura negra na Bahia, e a sua forte contribuição para a identidade soteropolitana. Ele visitou países africanos, e buscou entrecruzar as influências culturais vindas de lá e ressignificadas na Bahia, daí o subtítulo do filme, *Mensageiro entre dois mundos*.

Os temas cotidianos retratados por Pierre Verger em Salvador foram diversos: trabalho, lazer, religiosidade, festas populares, costumes e, sobretudo, os negros, sua cultura, suas condições de vida e o seu papel na sociedade soteropolitana da sua época. A Figura 6, mostra uma montagem com algumas das cenas urbanas de Salvador, entre as décadas de 1940 e 50, registradas pelas lentes de Pierre “Fatumbi” Verger. Este apelido foi recebido quando a sua iniciação na religião do candomblé foi completa, era o seu nome religioso, a sua imersão na vida e na cultura afrosoteropolitana foi total.



Figura 6: Imagens de Salvador entre os anos 1940 e 50 na visão de Pierre Verger.

Fonte: Site da Fundação Pierre Verger (<http://www.pierreverger.org/br/>).

A freira soteropolitana Maria Rita de Souza Brito Lopes Pontes, mais conhecida como Irmã Dulce - “O anjo bom da Bahia”, foi uma das figuras públicas mais notórias de Salvador ao longo do século passado, e ela é a figura central da cinebiografia *Irmã Dulce*, de Vicente Amorim - 2014. Nasceu em 1914 e faleceu em 1992, e, ao longo dos seus 77 anos de vida teve uma trajetória de defesa e de amparo à população mais pobre de Salvador: moradores de rua, presidiários, órfãos, doentes e outros.

Desde a infância, filha de uma família de classe média, Dulce já começou a perceber os contrastes sociais da cidade de Salvador no início do século passado. Depois de ordenada freira, em 1933, passou a se dedicar totalmente às causas assistenciais, com ou sem o apoio da igreja e dos políticos locais. A Figura 7 mostra diferentes fases da vida de Irmã Dulce, de sua atuação pelas ruas de Salvador.



Figura 7: Três fases da vida da freira soteropolitana Irmã Dulce.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Salvador esteve presente em vários livros do escritor baiano Jorge Amado, dois dos vários que foram adaptados para o cinema foram aqui incluídos: *Capitães da Areia*, de Cecília Amado - 2011, e *Quincas Berro D'água*, de Sérgio Machado - 2010, ver Figura 8. O primeiro, dirigido pela neta do Jorge Amado, é ambientado na década de 1930, e trata de menores órfãos e abandonados, que formam o “bando” que dá título ao filme, e que perambulavam por Salvador sobrevivendo a custas de apostas e pequenos furtos. Já o segundo mostra a boemia soteropolitana, sintetizada na figura de Quincas, que, nos horários de folga, sempre frequentava os bares e prostíbulos do Pelourinho e imediações.



Figura 8: Duas adaptações contemporâneas da obra de Jorge Amado para o cinema.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Jorge Amado é o escritor baiano mais conhecido, nacionalmente e internacionalmente, e sua obra não só registrou as mudanças sociais e culturais ao longo do

século passado, mas também contribuiu para a formação da identidade soteropolitana. Outras adaptações de livros seus para o cinema já foram feitas anteriormente, a mais conhecida é o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto - 1976. A Figura 8 mostra cenas dos filmes *Capitães da Areia* e *Quincas Berro D'água*: à esquerda os jovens do bando Capitães da Areia, na década de 1930; à direita a filha do boêmio Quincas, à sua procura pelas ruas do Pelourinho, na década de 1950.

Já em um período mais recente, mas ainda localizado no século passado, destacam-se dois filmes: *Eu me lembro*, de Edgard Navarro - 2005, e *Depois da chuva*, de Claudio Marques - 2013. O primeiro filme tem algo de autobiográfico, mostra diferentes etapas da vida do cineasta Edgard Navarro em Salvador, sua infância tranquila em uma família de classe média, a adolescência às voltas com as mudanças comportamentais dos anos 1960, seu envolvimento com a contracultura soteropolitana, além de impressões sobre o período militar e seus reflexos em Salvador. Já o filme *Depois da chuva* mostra um grupo de jovens amigos presenciando os últimos meses do regime autoritário, em 1984, e a transição para as eleições diretas, seus sonhos, conflitos e incertezas, e suas venturas e desventuras pelas ruas de Salvador.

3.1. O espaço público de Salvador na atualidade

O espaço público de Salvador, na atualidade, é tema do livro *O espaço público na cidade contemporânea*, de Serpa (2007). O livro não trata exclusivamente de Salvador, mas também do espaço público de outras cidades brasileiras e estrangeiras. Este trabalho apresenta oito aspectos básicos sobre o espaço público da capital baiana, e estes oito pontos serão o fio condutor deste tópico. Para cada um destes aspectos serão mobilizadas referências complementares, e também serão relacionados a eles vinte e cinco filmes a serem comentados no próximo capítulo. Os oito aspectos apontados por Serpa (2007) são: 1. Acessibilidade; 2. Valorização imobiliária; 3. Visibilidade; 4. Turismo e espetacularização; 5. Natureza e intersubjetividade; 6. Cultura e participação popular; 7. As manifestações da cultura popular; 8. As representações sociais. Seguem-se as análises.

- **Acessibilidade:** O conceito de acessibilidade ao espaço público, na visão de Serpa (2007) abarca duas dimensões, uma objetiva e prática, e outra subjetiva e simbólica, e é preciso diferenciar estes dois aspectos, já que na análise do espaço urbano forma e conteúdo são

indissociáveis. No que diz respeito ao aspecto objetivo a acessibilidade se refere à possibilidade concreta de as parcelas mais pobres da população acessar os espaços públicos mais bem aparelhados, e isto está atrelado a um transporte público eficiente. Nas grandes capitais litorâneas brasileiras, como Salvador e o Rio de Janeiro, os bairros mais valorizados em termos imobiliários são os bairros mais próximos às praias, levando em conta que, nestas cidades, as praias são, ao menos em tese, os espaços públicos mais democráticos e acessíveis a todos, e também são as áreas mais aprazíveis. Em contraponto, em Salvador os bairros menos valorizados encontram-se mais projetados para o interior do continente, distantes das praias, e o transporte público não atende de forma suficiente a demanda existente nos dias atuais.

Serpa (2007) toma como exemplo uma série de parques públicos, de lazer e esportes, que foram construídos a partir da década de 1990 em Salvador. Parques como o Costa Azul, Jardim dos Namorados e outros. Estes parques valorizaram ainda mais bairros que já eram muito valorizados. Após a construção dos parques houve convênios entre a Prefeitura Municipal e a iniciativa privada, para a manutenção dos parques, com direito a uso das imagens para publicidade por parte das empresas responsáveis, através de Parcerias Público-Privadas - PPP's. Os serviços de bares, restaurantes e lanchonetes oferecidos nestes parques acabaram por ficar onerosos demais para a população de baixa renda, logo, mesmo que sejam espaços públicos de livre acesso de todos, o perfil de serviços e de público que frequenta estes locais mudou bastante, se elitizou.

Posterior ao trabalho de Serpa (2007), houve, desde 2010, um grande projeto de revitalização da Orla de Salvador, projeto este atrelado às obras de infraestrutura urbana voltada ao turismo, sobretudo para atender ao público durante a Copa de 2014. De acordo com Melo e Dourado (2013), o projeto total de revitalização teve custo inicial de R\$ 111 milhões, e foi implantado nas principais praias da capital baiana. Esta revitalização incluiu melhoramentos nos serviços de drenagem e destinação de esgotos, alargamento dos calçadões e construção de ciclovias e, principalmente, a remoção das antigas barracas de praia, de alvenaria, que ocupavam as areias. A nova orla funciona de forma similar à do Rio de Janeiro, é ocupada por barracas e toldos móveis, colocadas e retiradas a cada dia, para atender aos frequentadores.

Diante do que foi comentado nos três últimos parágrafos, observa-se que houve uma supervalorização da Orla de Salvador, uma valorização imobiliária ainda mais acentuada dos bairros localizados ao longo desta orla, e um aumento dos custos dos serviços oferecidos nesses espaços públicos. Em contraponto a isto, o transporte público de Salvador mostra-se insuficiente para atender a demanda da população de baixa renda, sobretudo nos finais de semana, ineficiente, e cada vez mais caro, gerando uma relativa elitização da orla e dos aparatos urbanos que ela contempla. Obras compensatórias têm sido implantadas pela Prefeitura Municipal e pelo Governo Estadual, para atender os bairros periféricos, como a revitalização da Orla da Ribeira, no Subúrbio Ferroviário de Salvador, ver Figura 9.



Figura 9: Orla da Ribeira revitalizada, infraestrutura urbana no Subúrbio Ferroviário.

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Salvador - www.salvador.ba.gov.br (2016).

A questão da acessibilidade implica também a sua contraparte extrema, a falta de acesso e direito à cidade, considerando que em todas as grandes cidades brasileiras da atualidade, grande parte dos cidadãos não tem acesso pleno às mesmas. Gontijo e Medeiros (2009) apontam que existe uma expressiva parcela da população urbana atualmente vivendo em condição de rua, parcela esta não incluída plenamente nos direitos básicos de cidadania. A falta de acesso principalmente a emprego e moradia faz com que esta parcela da população passe a viver nas ruas, em condição de vulnerabilidade social, expostos a

uma série de condições insalubres de vida: expostos às intempéries naturais, à falta de alimentação adequada, a doenças diversas e, sobretudo, à violência urbana. Nesse universo de moradores em condição de rua, os autores apontam que são as crianças e os adolescentes o contingente mais exposto a esta vulnerabilidade social.

O intuito deste capítulo não é apenas discutir o espaço público de Salvador, mas relacioná-lo aos vinte e cinco filmes que serão comentados no próximo capítulo, e o primeiro deles a ser mobilizado é o documentário *Revolta do buzú*, de Carlos Pronzato - 2003. Neste referido ano houve, na cidade de Salvador, uma grande mobilização estudantil contra os aumentos nas tarifas dos transportes urbanos, milhares de estudantes paralisaram diversos pontos da cidade por quase um mês, até que a Prefeitura, o Governo Estadual e a Câmara de Vereadores resolveram dialogar e chegaram a um acordo aceitável. Toda esta mobilização foi retratada no referido documentário, e, há mais de dez anos, já indicava a precariedade do transporte público de Salvador. O interessante é que, os grandes levantes populares do Movimento Passe Livre, em diversas capitais brasileiras, só vieram a ocorrer dez anos depois, em meados de 2013.

Outro problema grave no que tange ao transporte público em Salvador é o Metrô, foi uma obra que durou impensáveis catorze anos para ser concluída, foi iniciada em 2000, e entregue em 2014, pouco antes do início da Copa, como informa Mendes (2014). Como a população soteropolitana cresceu expressivamente neste período, o Metrô já foi inaugurado enfrentando superlotações diárias nos horários de pico, como ocorre em todas as outras capitais que já eram contempladas por este tipo de sistema de transporte. Atualmente o Metrô de Salvador tem uma linha principal, que liga a Estação Central da Lapa às estações Águas Claras/Cajazeiras, e uma segunda linha está em processo de construção, um ramal saindo desta Linha 1, ligando a Estação Acesso Norte até o bairro de Lauro de Freitas, passando pela Rodoviária e pelo Aeroporto.

O outro aspecto relacionado ao conceito de acessibilidade, de acordo com Serpa (2007), é um aspecto mais subjetivo e simbólico. Para este referido autor, a convivência no espaço público mobiliza o conceito de alteridade, das relações entre os diferentes grupos sociais, entre diferentes classes econômicas. Se já foi dito que as principais obras de aparelhamento urbano localizam-se na orla, nos bairros de maior renda, em detrimento dos bairros periféricos, gera-se um contraste socioeconômico e cultural na cidade de Salvador.

A população mais carente não se sente totalmente acolhida nestes novos espaços revitalizados, não tem recursos suficientes para visitá-los com frequência, e, deste modo, não tem um sentimento de apropriação e pertencimento para com esses locais.

O que foi comentado no final do último parágrafo não é exclusivo de Salvador, basta tomar como exemplo os contrastes entre Zona Sul e Zona Norte no Rio de Janeiro. E neste sentido, seis filmes tratam deste relativo sentimento de deslocamento e exclusão que uma parcela da população soteropolitana sente em relação a sua própria cidade. Dois filmes tratam dos moradores de rua, e de sua relativa “invisibilidade” diante do poder público e da população em geral, um filme de ficção, *Esses moços*, de José Araripe Junior - 2002, e um documentário, *Breviário do Horror*, de Fábio Di Rocha e Flávio Lopes - 2013. O primeiro mostra a história de um idoso e duas crianças que perambulam pelas ruas de Salvador, buscando meios de sobrevivência. O segundo mostra o cotidiano de moradores de rua em geral, e toda a violência, a miséria, os perigos e o descaso a que estão sujeitos.

O documentário *Bombadeira*, de Luis Carlos de Alencar - 2007, trata também de pessoas excluídas e marginalizadas de Salvador, pessoas que, por conta do preconceito que sofrem, têm sua acessibilidade relativamente cerceada. O termo “bombadeira” refere-se a mulheres que fazem intervenções físicas em travestis, aplicando-lhes silicone industrial, realizando modificações corporais com o intuito de que as clientes fiquem “bombadas”, com um corpo similar ao feminino. A maioria desses travestis vive nas periferias, e, durante a noite, muitos fazem prostituição em bairros de alta renda de Salvador, principalmente na Pituba. Se durante o dia estas pessoas não se sentem à vontade para acessar este bairro, durante a noite territorializam-no, juntamente com moradores de rua e pequenos traficantes de drogas, que atendem a um público de média a alta renda.

A questão do desemprego na cidade de Salvador é o tema do filme *Quando nada acontece*, de João Gabriel - 2008, um misto de ficção e documentário, no qual um protagonista fictício, em busca de emprego, transita por Salvador e entrevista pessoas reais, nesta mesma condição, excluídos do mercado de trabalho, muitos levados a atuar na informalidade e na ilegalidade. O filme *Estranhos*, de Paulo Alcântara - 2009 mostra o cotidiano de moradores das periferias de Salvador, toda a falta de acessibilidade que eles têm em relação a certos serviços urbanos básicos, além do preconceito por eles sofrido quando presentes no contexto de bairros de maior renda.

O filme *ContraCorrente*, de Max Gaggino - 2013, mostra o olhar de um imigrante italiano sobre Salvador, que, vindo da Itália por conta de dificuldades financeiras, tenta acessar e se inserir no mercado de trabalho da capital baiana. Já o filme *Travessia*, de João Gabriel - 2014, não trata da falta de acessibilidade, pelo contrário, mostra como um jovem de uma família de classe média tem acesso a diversos locais privilegiados da cidade, em função da sua classe socioeconômica. O jovem Júlio torna-se traficante de drogas sintéticas, atendendo a um público de alta renda, e, sentindo-se deslocado culturalmente em sua cidade, sonha em fazer a “travessia” do Atlântico, e ir morar na Europa.

- **Valorização imobiliária:** O processo de valorização imobiliária está presente em todas as grandes cidades brasileiras, como informa Serpa (2007, p. 43), e está atrelado ao fato de que a “intervenção direta dos poderes públicos - em certos casos associados aos empreendedores locais - produzem transformações profundas do perfil populacional e da funcionalidade dos bairros”. O caso exemplo a este respeito, dado pelo referido autor, é a construção de grandes parques urbanos ao longo da orla de Salvador, como já foi comentado, e como estes parques agregam ainda mais valor imobiliário aos bairros nos quais são sediados. Este tipo de obras e intervenções urbanas, sobretudo em uma cidade turística como Salvador, estão preferencialmente atrelados a locais de grande visibilidade pública, não só aos soteropolitanos, mas também aos turistas que visitam a cidade. Por outro lado, obras de menor porte, implementadas em bairros periféricos e de baixa renda, com menos visibilidade, não têm tido prioridade nas políticas públicas, já que, como informa Serpa (2007, p. 42): “praças, largos e pequenos jardins não interessam - por suas pequenas dimensões - aos agentes imobiliários, já que eles não ajudam aos poderes em suas estratégias de representação”.

Outros exemplos de intervenções urbanas que geraram valorização urbana em Salvador, nos últimos anos, podem ser ressaltados, como a construção da nova Arena Fonte Nova, o principal estádio de Salvador, finalizado para atender a Copa de 2014. Araújo (2011) aponta que houve, até este referido ano, nos bairros dos arredores do estádio, uma valorização de cerca de 50% no valor dos imóveis, e esta valorização tende a crescer ainda mais. Bairros como Brotas, Nazaré e Jardim Baiano, que não eram bairros supervalorizados, mas também não eram bairros de baixa renda, passam a ter seu perfil socioeconômico modificado, e também algumas poucas favelas encravadas nestes bairros acabam por, de maneira indireta, serem também influenciadas. Outra questão importante

que Serpa (2007) aponta é que com uma maior especulação imobiliária em bairros já bem estruturados, há uma tendência para que a expansão urbana, e a conseqüente valorização imobiliária, passe a se expandir também para antigos bairros periféricos.

O bairro do Cabula, e seus diversos sub-bairros, é um bom exemplo de como a valorização imobiliária vem se espraiando para tradicionais periferias soteropolitanas. Antigo bairro agrícola, que abriga uma vila militar e diversos conjuntos habitacionais populares, o Cabula vem passando por uma mudança urbana intensa nos últimos anos, como informa Seixas (2014). Em oito anos, anteriores a este referido ano, os imóveis no Cabula registraram uma valorização de cerca de 210%, e o número de novos condomínios de alto padrão é expressivo no bairro, ocupando lugar de casas antigas e pequenos conjuntos habitacionais. A valorização imobiliária do Cabula está atrelada a alguns fatores: a proximidade com o maior entrocamento viário de Salvador, a Rótula do Abacaxi; a proximidade com a Estação Acesso Norte, do metrô, que ligará à Linha 2, em fase de construção; a construção de um dos mais novos e maiores shoppings de Salvador nos dias atuais, o Shopping Bela Vista - ver Figura 10; ser o bairro que sedia a Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Assim como este processo ocorre no Cabula, também é visto em diversos outros bairros de Salvador.



Figura 10: Shopping Bela Vista e a valorização imobiliária do Cabula, ao fundo.

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Salvador - www.salvador.ba.gov.br (2016).

Dentre os vinte e cinco filmes que serão comentados no próximo capítulo, não há nenhum em específico que trate de maneira mais direta da questão da valorização imobiliária, mas há um que o faz de maneira indireta e merece ser destacado, o documentário *A Pedagogia da Presença*, de Jorge Alfredo - 2010. O filme narra a trajetória do engenheiro pernambucano Norberto Odebrecht, radicado em Salvador, que implantou nesta cidade, em 1944, aquela que se tornaria a maior construtora do Brasil, o Grupo Odebrecht. Esta empresa foi responsável pela construção de boa parte das obras urbanas de Salvador, juntamente com outra construtora, a OAS, e a questão da valorização imobiliária de Salvador está, inevitavelmente, atrelada ao crescimento de ambas. A boa relação do Sr. Norberto Odebrecht com os sucessivos governadores baianos e prefeitos de Salvador, se não com todos, mas com sua grande maioria, foi um fator fundamental para que ele pudesse ter certa “visão antecipada” das novas áreas de expansão urbana, como mostra o referido filme.

- **Visibilidade:** As grandes obras urbanas em Salvador, como na maioria das outras capitais brasileiras, sobretudo nas cidades turísticas, têm o intuito implícito de gerar visibilidade aos seus realizadores, tanto aos gestores públicos, quanto aos arquitetos renomados e às grandes empreiteiras. Serpa (2007) chama atenção, principalmente, para os parques urbanos de Salvador, mas o autor desta Tese incluiu também como exemplo a revitalização da orla, que foi feita posterior ao referido trabalho. O trecho de maior visibilidade em relação a esta revitalização da orla é o trecho do chamado Circuito Barra - Ondina, um dos dois circuitos tradicionais do Carnaval de Salvador, no qual ficam localizados os camarotes privados e a grande mídia. O outro circuito é o do Campo Grande, no qual ficam as arquibancadas populares e o camarote oficial da Prefeitura/Governo Estadual. O fato é que o bairro da Barra e este referido circuito sempre foram locais turísticos e de grande visibilidade, mas o tipo de intervenção urbana feita com a revitalização atraiu mais visitas e maior visibilidade até mesmo considerando os soteropolitanos.

A Figura 11 mostra o antes, à esquerda, e o depois da revitalização da orla de Salvador, mais precisamente do trecho da antiga Barra Avenida, que teve seu trânsito original desviado, dando lugar a um amplo calçadão. Esta parte da orla é bastante visitada atualmente, tanto de dia quanto à noite, seja por soteropolitanos ou por turistas, e é também a principal passarela durante a festa do Carnaval.



Figura 11: Orla da Praia da Barra, antes, à esquerda, e depois da revitalização.

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Salvador - www.salvador.ba.gov.br (2016).

A respeito da questão da visibilidade das intervenções urbanas, um filme merece destaque, o documentário *O milagre do Candéal*, de Fernando Trueba - 2004. O Candéal é um sub-bairro pertencente a Brotas, é uma pequena favela encravada neste bairro de classe média, e é o bairro de origem do cantor Carlinhos Brown. O documentário mostra como este artista vem conseguindo, ao longo dos últimos vinte anos, fazer algumas mudanças estruturais no bairro. Através de captação de recursos públicos e privados o músico conseguiu realizar o *Projeto 'Tá Rebocado*, que consistiu em cimentar e pintar todas as casas do Candéal. Conseguiu também construir uma grande casa de shows, o *Candyall Guetho Square*, que posteriormente se transformou na *Associação Pracatum*, uma escola de música e artes em geral. Todo esse processo e estas intervenções geraram renda e conhecimento à população local, e deram grande visibilidade ao bairro, seja no âmbito local, quanto internacional, haja vista o apoio financeiro de várias ONG's estrangeiras.

- **Turismo e espetacularização:** Serpa (2007, p. 107) aponta que o “consumo cultural” é um dos principais vetores do desenvolvimento urbano na atualidade, sobretudo em cidades turísticas e com uma forte tradição com os festejos de Carnaval. Este fenômeno é notado não só em Salvador, mas também, e principalmente, em duas outras capitais brasileiras, Rio de Janeiro e Recife. Nestes casos, os equipamentos culturais urbanos “... propõem aos usuários/espectadores/turistas/visitantes lugares programados e sem surpresas (...) impondo uma nova temporalidade, útil às exigências do espetáculo”. O patrimônio cultural vira um grande cenário para a festa, o que produz uma “... estética urbana exibicionista para o turismo”, algo que já se tornou, de certo modo, a imagem vendida sobre Salvador, tanto para o âmbito nacional, como internacional.

Moreno (2016) aponta alguns dados que dão uma dimensão da festa do Carnaval de Salvador neste referido ano: 2 milhões de pessoas participaram da festa em 2016, sendo que cerca de 560 mil eram turistas, de outras cidades da Bahia, de outros estados e de outros países; a ocupação hoteleira na época foi de cerca de 97% das vagas disponíveis; foram gerados cerca de 230 mil empregos diretos e ou indiretos; os valores econômicos injetados na economia local variaram entre R\$ 840 milhões a R\$ 1,2 bilhão, os dados não são mais exatos pois esta faixa de variação não computa a microeconomia informal.

A relação entre turismo e espetacularização de espaços públicos pode ser expressa no processo de revitalização e requalificação do Pelourinho, ocorrido no início da década de 1990, realizado pelo Governo do Estado, como aponta Zanirato (2007). Antes disto o Pelourinho encontrava-se em decadência urbanística, ocupado por cortiços precários, habitados por moradores de baixa renda que trabalhavam pelo centro da cidade, a grande maioria em trabalhos informais, desassistidos por políticas públicas diversas. Através de indenizações realizadas pelo Governo, cerca de 90% da população que residia no Pelourinho foi realocada para bairros periféricos, os prédios antigos foram vendidos a empresários brasileiros e estrangeiros, que os reformaram de acordo com as normas do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.



Figura 12: Pelourinho, patrimônio histórico, arquitetônico e cultural de Salvador.

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Salvador - www.salvador.ba.gov.br (2016).

Zanirato (2007, p. 35). informa que “... a intervenção efetuada pelo governo baiano priorizou o arquitetônico, em detrimento do social”. Após este processo, o Pelourinho se tornou, por cerca de duas décadas, o principal ponto turístico de Salvador, com igrejas centenárias, museus, bares e restaurantes, além de uma agenda constante de eventos culturais.

O filme *Ó pai ó*, de Monique Gardenberg - 2007, é o que melhor retrata o bairro do Pelourinho, justamente pouco antes deste processo de revitalização pelo qual o bairro passou. A obra mostra um grupo de pessoas que habitam um dos antigos cortiços do bairro, e cada um, à sua maneira, trabalha de algum modo inserido no ramo das atividades turísticas. O filme mostra os contrastes socioeconômicos entre este os moradores locais e um empresário que é dono de um dos cortiços, aborda a questão da exploração sexual na capital baiana, mesmo que de forma implícita, além de toda a mobilização em torno da festa do Carnaval, que movimentava toda a economia local informal.

O Carnaval de Salvador, na visão de Serpa (2007, p. 114), nos últimos quarenta anos, deixou paulatinamente de ser uma festa essencialmente popular, e de livre acesso a todos, e passou a ser uma “festa-show”, uma “festa-mercadoria para consumo cultural de massa”. O Carnaval é, atualmente, uma grande indústria cultural, altamente lucrativa, organizada, com visibilidade nacional e internacional, e direcionada, sobretudo, a um público de média a alta renda. É este público que irá ocupar hotéis, frequentar os bares e restaurantes, e aproveitar a festa em um dos diversos blocos fechados de Carnaval, cujos valores de adesão são onerosos demais para a maioria da população de baixa renda de Salvador. Pesando-se prós e contras, é fato que o Carnaval gera um número expressivo de empregos temporários, formais e informais, gera altas arrecadações de impostos, e não fica restrito aos dez dias dos festejos.

A alta estação de turismo em Salvador vai do início de novembro até o final de fevereiro, ou seja, um quarto dos doze meses do ano, tendo como evento principal deste período a festa do Carnaval. Neste contexto, Serpa (2007, p. 115) aponta que, “os espaços da cultura de massa são campos transversais, ao mesmo tempo geradores e destruidores de identidades”. Transversais, pois propiciam, por um período curto de tempo, dez dias, o contato direto entre diferentes classes sociais, e pessoas de diferentes locais do país e do mundo. E “geradores e destruidores de identidades”, porque a cultura, a música, a culinária

e a arte baiana são os elementos principais desta festa, reafirmando a identidade baiana, mas, por outro lado, esta cultura vem sendo cada vez mais padronizada e influenciada por elementos externos.

O carnaval de Salvador, em três épocas distintas, representado por três diferentes cineastas, é o tema de *3 Histórias da Bahia*, de José Araripe Jr., Edyala Iglesias e Sérgio Machado - 2001. A trilogia *Agora é cinza*, *O pai do rock* e *Diário de um convento*, mostra como o carnaval é uma instituição cultural que faz parte da identidade soteropolitana, e pode ser tomado como um microcosmo da cidade. Ao mesmo tempo em que o carnaval exprime o que há de mais genuíno na cultura soteropolitana, exprime também suas contradições sociais, os embates entre conservadorismo e transgressão, entre sagrado e profano, entre público e privado.

O documentário *Trieletrizado*, de Jorge Alfredo - 2013, tem como tema principal o Carnaval e o trio elétrico, o palco motorizado e itinerante desta grande festa. Neste trabalho são apresentados múltiplos olhares sobre o Carnaval e seus significados culturais, através de entrevistas com grandes artistas baianos, mas também com pessoas anônimas, ambulantes, foliões, e outros. É feita também uma abordagem histórica do Carnaval, suas origens, sua evolução em termos de estrutura organizacional, as inovações culturais que impulsionaram este processo. Além de ser um documentário, há a também inclusão de uma sequência ficcional, na qual um grupo de atores, que fazem referência ao livro *As Bacantes*, de Eurípedes, e que acompanham foliões reais durante *A Mudança do Garcia*, uma das festas de bairro mais tradicionais do Carnaval de Salvador.

- **Natureza e intersubjetividade:** A natureza, na cidade contemporânea, passa a assumir um triplo sentido, o de elemento natural que visa regular o conforto ambiental, diante da poluição atmosférica; o de elemento paisagístico de lazer e contemplação; e o de elemento urbano de importância turística, como informa Serpa (2007). Salvador é repleta de locais relativamente preservados, que cumprem esta tripla função: as diversas praias da cidade, a Lagoa do Abaeté, as manchas urbanas de remanescentes de Mata Atlântica e diversos outros. A população urbana tem uma relação objetiva com a natureza de sua cidade, com todas as funções práticas que ela oferece, mas tem também uma relação de subjetividade, e neste caso, em Salvador, dois grupos sociais talvez tenham isto de forma mais evidente, as colônias de pescadores e os terreiros de candomblé. A pesca, nas colônias de pescadores,

não é só uma atividade econômica, mas um modo de vida centenário, que engloba formas tradicionais de uso e manejo dos recursos naturais. Os terreiros de candomblé têm uma ligação muito forte com as praias e também com as matas da cidade, não é à toa que quase todos os terreiros de Salvador estão inseridos ou próximos a alguma área de mata urbana.

A valorização e especulação imobiliária tendem a fazer pressão de ocupação sobre estes recursos naturais, principalmente sobre as áreas remanescentes de matas urbanas. Novos condomínios de alto padrão compram e incorporam áreas de matas, com um viés ecologicista de discurso, atrelado à qualidade de vida e à conservação ambiental. As áreas de matas pertencentes ao Governo e ou à Prefeitura, tendem a aplicar normas restritivas de acesso e uso dessas matas, desconsiderando que a forma de uso e manejo tradicional dos terreiros contribui mais para a sua conservação do que ao seu depauperamento. E, neste processo, como informa Serpa (2007), certas intersubjetividades e relações culturais do homem com a natureza vão sendo comprometidas. A poluição das praias interfere na quantidade e qualidade dos pescados, o que pode comprometer, a médio e longo prazo, a manutenção das colônias de pescadores. A pressão sobre as matas urbanas é também uma pressão sobre os terreiros de candomblé, a toda a sua cultura e seu modo de vida.

Salvador tem, atualmente, segundo levantamento do Centro de Estudos Afro-Orientais - CEAO (2016) junto com a Prefeitura de Salvador, até este referido ano, 1165 terreiros em atividade, espalhados por toda a cidade. Maior parte destes terreiros está associada a áreas de remanescentes de matas, e outros já perderam suas matas originais por conta da pressão imobiliária, ou por conta de ocupações irregulares, invasões e derrubadas clandestinas de madeira. Com isto, não só intersubjetividades religiosas são comprometidas, mas também, muitos dos mananciais locais, nascentes e lagoas.

Apesar da pressão imobiliária sobre as áreas de matas associadas aos terreiros, a defesa desses espaços sagrados sempre foi bandeira política da maioria dos prefeitos de Salvador e governadores da Bahia, isto se deve à busca de apoio político e adesão da população negra adepta do Candomblé. O Terreiro do Gantois - ver Foto 13, ou *Ilé iyá Omi Áse Ìyámase*, fundado em 1849, atualmente liderado por Mãe Carmem, é o mais célebre de Salvador. Já se tornou tradição que cada novo Prefeito eleito visite a casa, pedindo bênçãos à Yalorixá, e, simbolicamente, pedindo o apoio do “povo de santo”. As políticas públicas

de apoio aos terreiros, em contrapartida, nem sempre são concedidas sem muita luta por parte das pessoas adeptas do Candomblé e da Umbanda.



Figura 13: Terreiro do Gantois, o *Ilé Iyá Omi Áse Ìyámase*.

Fonte: Site do Terreiro do Gantois - terreirodogantois.com.br (2016).

O documentário *A cidade das mulheres*, de Lázaro Farias - 2005, é um dos filmes que mais foca na questão da intersubjetividade associada à natureza. É um trabalho que retrata o universo dos terreiros de candomblé em Salvador, com ênfase para as mulheres que comandam a maioria desses terreiros, as *Ialorixás*, ou Mães de Santo, como são conhecidas popularmente. Dentre vários aspectos da cultura das religiões de matriz africana em Salvador, é apontada a grande importância que esses grupos sociais dão à natureza, sobretudo às matas, e às águas, tanto dos rios quanto do mar. Um dos três filmes a serem analisados de forma mais pormenorizada na Tese, *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro - 2011, também trata desta questão, mas não se entrará em detalhes sobre isto neste momento. A análise detalhada do filme, e todas as questões que ele aborda, será desenvolvida nos dois últimos capítulos da Tese.

O filme de ficção *Tropykaos*, de Daniel Lisboa - 2015, também aborda a intersubjetividade relacionada à natureza em Salvador, mais precisamente em relação ao clima da cidade, e seus possíveis reflexos no cotidiano das pessoas. Um jovem poeta, filho de uma família de classe média, passa a sofrer de paranóia, e a querer “culpar” o sol e as altas temperaturas da cidade por seu temperamento recluso e inquieto. Trata-se de um jovem que se sente deslocado culturalmente em sua própria cidade, uma cidade solar, com uma dinâmica mais diurna, da praia, das vivências ao ar livre. Se a cidade de Salvador é simbolizada como uma cidade de altas temperaturas e sol incidente em maior parte do ano, o personagem sombrio e noturno, que vagueia sem um rumo certo pela capital baiana, não se sente integrado a este contexto cultural e climático.

- **Cultura e participação popular:** A participação popular no espaço público contemporâneo se dá, dentre outras coisas, muito influenciada e mediada pela cultura, e em Salvador isto se faz notar através da ação de rádios comunitárias nos bairros populares, pequenos jornais, festas tradicionais ao ar livre e outros, como informa Serpa (2007, p. 141). Todo este “acervo de conhecimentos de uma comunidade”, é mobilizado para agir de maneira cooperativa, quando isto é preciso e possível, para estimular o convívio social nos bairros periféricos, para informar e comunicar aos seus moradores sobre seus problemas e suas demandas, e, sobretudo, para se fazer notar diante do poder público.

Um bom exemplo de como a cultura está atrelada à participação popular é o documentário *O milagre do Candeal*, de Fernando Trueba - 2004. O filme mostra como o bairro do Candeal, liderado pelo seu filho mais ilustre, o músico Carlinhos Brown, através da arte e da música conseguiram, paulatinamente, mudar a realidade do bairro, antes violento e desassistido pelo poder público, e depois um grande celeiro musical soteropolitano. Através de incentivos públicos e privados, fizeram diversas obras estruturais no Candeal, melhorando a qualidade de vida dos moradores.

A questão da cultura e da participação popular está presente, de maneira mais ou menos evidente, em diversos outros filmes que já foram citados: no documentário *Trieletrizado*, que trata da cadeia produtiva do Carnaval; no documentário *A Cidade das Mulheres*, que trata do matriarcado nos terreiros de candomblé e a sua importância para a comunidade; nos também documentais, *Cuíca de Santo Amaro*, *Batatinha - Poeta do Samba*, e *Pierre Verger - Mensageiro entre dois mundos*, sobre três figuras importantes da

cultura soteropolitana, de como suas obras contribuíram para a identidade cultural de Salvador, e, de forma direta e ou indireta, influenciaram também na participação popular. Vale citar também o documentário *A revolta do buzú*, que mostra como, em 2003, os estudantes soteropolitanos ocuparam as ruas de Salvador por quase um mês, reivindicando redução nas tarifas de transporte público da cidade.

- As manifestações da cultura popular: Na cidade de Salvador, uma cidade centenária e multiétnica, há uma grande diversidade de manifestações da cultura popular, seja de uma cultura de massa e hegemônica, como a do Carnaval, seja de uma cultura em rede, nos bairros populares, com menos visibilidade na mídia. Seja ainda, na cultura do sagrado, atrelada ao catolicismo e ao candomblé, ou seja na cultura do profano, das festas de rua, e no caso de Salvador, as festas sagradas e profanas ocorrem de maneira relacionada. Serpa (2007) aponta algumas manifestações da cultura popular como marcantes para a identidade cultural soteropolitana: as colônias de pescadores, a cultura da pesca e da mariscagem, e os festejos de culto a Yemanjá, como nos bairros da Ribeira, Rio Vermelho e Itapuã; os vários blocos afro da cidade, como o *Olodum*, *Ilê Aiyê* e o *Muzenza*; as centenas de terreiros de Candomblé e Umbanda que existem em Salvador; as feiras e mercados públicos, que vendem todos os produtos utilizados na gastronomia baiana, como a Feira de Água de Meninos, o Mercado Sete Portas e a Feira de Itapuã.

O site da Prefeitura Municipal de Salvador (2016) informa que, no calendário oficial da Prefeitura, existem mais de trinta e cinco festas populares tradicionais na capital baiana. Além destas festas tradicionais, há também outras manifestações da cultura popular soteropolitana que ocorrem periodicamente nos espaços públicos da cidade: as rodas de capoeira, espalhadas por diversas praças de Salvador; as baianas de acarajé, que com suas bancas vendem alguns dos alimentos mais típicos da culinária local; os ensaios abertos dos blocos afro, ao longo de todo o ano, que ocorrem nos bairros nos quais eles estão sediados. Deve-se destacar também a cultura desportiva em Salvador, as provas de regatas, realizadas no bairro da Ribeira, a maratona aquática da Travessia Salvador-Mar Grande, os jogos de futebol da nova Arena Fonte Nova, e a rivalidade histórica entre os dois principais times da cidade, o Esporte Clube Bahia e o Esporte Clube Vitória.

Além das manifestações da cultura popular mais tradicional, e da cultura desportiva em Salvador, cabe destacar também, manifestações da cultura urbana contemporânea: os

shows de Rock, realizados em diversos bairros, sobretudo no Largo de Santana, no Rio Vermelho; o Jam no MAM, com shows de jazz todos os sábados, no Museu de Arte Moderna da Bahia, sediado no Solar do Unhão, ver Figura 14, e neste mesmo local, diversas e constantes exposições de artes plásticas; os saraus de poesia no Campo Grande, aos finais de semana; a Parada Gay de Salvador, realizada uma vez por ano, além de diversas outras manifestações culturais também presentes na capital baiana.



Figura 14: Jam no MAM, shows de jazz no Solar do Unhão.

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Salvador - www.salvador.ba.gov.br (2016).

A respeito das manifestações da cultura popular em Salvador, já foram citados diversos filmes que, de forma direta e ou indireta, abordam este tema, como o documentário *Trieletrizado*, sobre o Carnaval de Salvador, os documentários *Batatinha - Poeta do Samba*, e *Pierre Verger - Mensageiro entre dois mundos*, sobre duas figuras importantes da cultura soteropolitana, o também documentário *A Cidade das Mulheres*, sobre o Candomblé e sua importância cultural em Salvador. A respeito da cultura desportiva, vale destacar o documentário *Bahêa minha vida*, de Márcio Cavalcante - 2011. A obra trata do Esporte Clube Bahia, da cultura das torcidas de bairro em Salvador, da relação de seus torcedores com os torcedores rivais, os torcedores do Esporte Clube Vitória, do papel da Arena Fonte Nova como local polarizador desta rivalidade histórica, mas, relativamente pacífica, se comparada com as torcidas de outros estados.

- **As representações sociais:** Esta última questão colocada por Serpa (2007), apresenta-se como uma síntese dos sete outros subtópicos discutidos ao longo deste capítulo. As representações sociais de um determinado local, de uma determinada cidade, neste caso Salvador, se dão de diversas maneiras: há as representações sociais difundidas pelo poder público, Governo do Estado e Prefeitura de Salvador, atreladas a um discurso oficial; há as representações sociais feitas pela mídia local, as redes de televisão, de rádio e dos meios impressos de comunicação; e há também as auto representações, elaboradas pelos diversos segmentos sociais de Salvador, a sociedade civil, organizada através de associações de bairro, de organizações não governamentais, de grupos culturais, sem falar da história oral atrelada às comunidades tradicionais, como as vilas de pescadores e os terreiros de Candomblé.

Os interesses envolvidos entre esses vários setores da sociedade são diversos, ora convergentes, ora divergentes, e no contexto dessas diversas formas de representações sociais, muitas vezes surgem conflitos, que necessitam de uma mediação ou de uma intervenção do poder público. E, no caso de Salvador, uma cidade turística, os processos de revalorização urbana, especulação imobiliária em certos bairros, espetacularização de certos espaços públicos, a lógica hegemônica do capital tende a suplantar certas particularidades históricas e culturais. Como afirma Serpa (2007, p. 179):

Os bairros com mais chances de incorporação ao circuito turístico da cidade, as imagens hegemônicas, associadas ao *marketing* turístico, vão, aos poucos, sobrepondo-se aos espaços de representação dos moradores e contrapondo-se às suas práticas espaciais cotidianas. Há um nítido deslocamento da esfera da experiência para a esfera da vivência, transformando determinadas práticas e manifestações culturais e tornando-as residuais do cotidiano de cada lugar. (SERPA, 2007, p. 179).

A relação das representações sociais com os vinte e cinco filmes a serem comentados no próximo capítulo, já foi sendo debatida ao longo deste capítulo. De forma direta e ou indireta, os filmes abordam algum dos aspectos envolvidos nas representações sociais sobre a cidade de Salvador. Nem todos os oito aspectos apontados por Serpa (2007) poderão estar presentes nos três filmes que servem de estudos de caso nesta Tese. Há certos aspectos sobre representações sociais, pelo viés da Geografia Cultural, que não foram abordados pelo referido autor, em vista disto, é importante destacar outros temas

relevantes nos estudos de representações sociais, temas estes que vêm sendo trabalhados por diversos autores estrangeiros.

O livro coletivo *A Companion to Cultural Geography*, editado por Duncan et al. (2004), aponta alguns dos principais temas que vem sendo explorados no âmbito da Geografia Cultural, no que tange às representações sociais: estudos de relações de gênero, como os desenvolvidos por Sharp (2004); abordagens sobre ecologia cultural, como no trabalho de Robbins (2004); estudos étnicos e as questões raciais nas representações sociais, como apontados por Kobayashi (2004); sexualidade e representações sociais, como discutido por Philips (2004); memória pública e representações sociais, como na abordagem de Johnson (2004); além do papel da religiosidade das representações sociais, como no trabalho de Kong (2004).

Os seis aspectos citados no parágrafo anterior, relacionados com diferentes elementos das análises de representações sociais, serão mobilizados nos dois últimos capítulos da Tese, ao se analisar os três filmes que servem de estudo de caso da pesquisa. O capítulo seguinte apresenta um panorama dos vinte e cinco filmes contemporâneos ambientados em Salvador, seus temas, seus enfoques sobre a cidade, bem como os conflitos que são suscitados através de suas narrativas. Parte-se, com este próximo capítulo, de uma visão geral sobre a filmografia contemporânea ambientada em Salvador, para nos dois capítulos subsequentes se chegar aos três filmes em destaque.

4. A CIDADE DE SALVADOR E SUAS REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS

*Em cada porta um frequentado olheiro, que a vida do vizinho e da vizinha,
pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha, para levar à praça e ao terreiro.*
(Gregório de Mattos, 1656)

A epígrafe que abre este capítulo é um trecho do *Soneto VI* do poeta soteropolitano Gregório de Mattos (2014), que viveu entre 1636 e 1696. O poema fala da vida social da Salvador daquela época, uma cidade infinitamente menor do que é hoje, e com uma dinâmica de convívio público bem diferente da dos dias atuais. Na época não existiam os meios de comunicação de massa, e a mídia impressa ainda não era tão bem estruturada na Bahia. Diante disto, as notícias circulavam informalmente, e iam se modificando, os fatos iam sendo distorcidos, à medida que cada “frequentado olheiro” passava um boato adiante, seja levando-o ao terreiro, o quintal - convívio familiar, ou à praça, ao convívio social. Gregório foi talvez o primeiro cronista da vida social soteropolitana e do espaço público de Salvador, sua vida foi transformada em um dos filmes a serem comentados neste capítulo.

Alguns elementos icônicos têm feito parte da elaboração dos filmes ambientados em Salvador, elementos esses que dão visibilidade e significados ao espaço público da capital baiana. Como exemplo, a Figura 15, abaixo, uma cena de *Capitães da Areia*, de Cecília Amado - 2011, que mostra uma baiana de acarajé no cais de Salvador, próxima a um grupo de pescadores, tendo o Elevador Lacerda e parte da Cidade Alta ao fundo.



Figura 15: Baiana de acarajé no filme *Capitães da Areia*, de Cecília Amado - 2011.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Salvador já foi cenário para vários filmes ao longo do século passado, basta lembrar que o longa metragem de estréia do cineasta baiano Glauber Rocha, *Barravento*, de 1962, foi filmado na capital baiana, mais precisamente nas praias de Buraquinho e Itapuã. Glauber foi o expoente maior do *Cinema Novo*, e é considerado por estudiosos e críticos brasileiros e estrangeiros como sendo o cineasta mais importante na história do cinema brasileiro. O filme de Glauber foi produzido pelo também cinemanovista baiano Roberto Pires, que um ano antes de *Barravento* já havia lançado *A Grande Feira*, de 1961, ambientado na Feira de Água de Meninos, em Salvador, filme que teve um sucesso considerável à época. A Figura 16 mostra fotogramas destas duas obras, ambas tendo a atriz Luiza Maranhão como protagonista.



Figura 16: *Barravento* e *A Grande Feira*, dois olhares do Cinema Novo sobre Salvador.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O único filme brasileiro a conquistar a Palma de Ouro de Melhor Filme do Ano, no renomado Festival de Cannes, na França, foi o filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte - 1962. Este filme foi todo ambientado no bairro do Pelourinho, em Salvador, e, maior parte em um local específico do bairro, na escadaria da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Esta obra foi a primeira a colocar o cinema brasileiro em ampla evidência no contexto dos festivais internacionais. Outro filme ambientado no Pelourinho, e que merece destaque, é *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto - 1976. Este filme deteve, até o ano de 2010, a maior bilheteria do cinema nacional, perdendo o posto para o *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, lançado naquele mesmo ano.

Como se pode observar pelos quatro filmes citados nos dois últimos parágrafos, Salvador, e seu espaço público, sempre tiveram, mesmo que em momentos esporádicos,

local de destaque na cinematografia brasileira, a despeito de a indústria cinematográfica baiana não ser tão bem estruturada quanto a carioca e a paulista. Outros filmes merecem também ser citados aqui: *Sol sobre a lama*, de Alex Viany - 1963; *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires - 1963; *Meteorango Kid*, de André Luiz Oliveira - 1969; *Bahia, por exemplo*, de Rex Schindler - 1971; *O Pistoleiro*, de Oscar Santana - 1975; *Superoutro*, de Edgard Navarro - 1989. Todos foram ambientados em Salvador, e retratam aspectos diversos desta cidade, entre os anos 1960 e 80.

Os dez filmes ambientados em Salvador, e citados nos três últimos parágrafos, são de um recorte temporal bem anterior ao recorte adotado nesta Tese, são filmes que remetem a cinquenta anos de cinema tendo a capital baiana como locação. Porém, a ênfase da Tese são filmes contemporâneos, produzidos desde o ano 2000 até os dias atuais. Este capítulo traz um panorama desta produção fílmica mais recente ambientada em Salvador, uma compilação com vinte e cinco filmes, situados nos últimos dezesseis anos, entre 2000 e 2015³¹, ver lista nas referências. São dez documentários e quinze obras de ficção, destas quinze, treze são do gênero drama, e dois de comédia. O relativamente pequeno número de filmes ambientados em Salvador, ao longo de dezesseis anos, evidencia que, apesar de ser a quarta maior capital brasileira, ainda tem sido pouco utilizada como cenário fílmico, se comparado a São Paulo e ao Rio de Janeiro. A apresentação e discussão dos filmes dar-se-ão pela ordem cronológica de lançamento.

4.1. Um panorama dos filmes contemporâneos ambientados em Salvador

A praça é do povo, como o céu é do condor.
(Castro Alves, 1867)

O poeta baiano Castro Alves (2013), que viveu entre 1847 - 1871, cunhou a frase que abre este tópico, trecho do poema *O Povo ao Poder*. O verso é uma conclamação à apropriação do espaço público. O poeta e abolicionista viveu seus vinte e quatro anos de vida no final do Século XIX, faleceu antes da abolição da escravatura, e chamou atenção para a necessidade de que todos tivessem o direito de acesso ao espaço público, ao convívio social urbano. Alves clamava, sobretudo, pelo direito dos negros ao uso do espaço

³¹ Este inventário foi convertido em um artigo, intitulado *A cidade de Salvador-BA no cinema contemporâneo*, submetido e aprovado para publicação na Revista GeoTextos, da Universidade Federal da Bahia, a ser publicado em dezembro de 2017, pouco menos de um mês depois da finalização da Tese.

público, e sua obra influenciou artistas baianos durante grande parte do Século XX. Um desses, Caetano Veloso, atualizou a frase: “A Praça Castro Alves é do povo, como o céu é do avião”³². E eis que o poeta virou praça, a icônica Praça Castro Alves, ganhou estátua, ver Figura 17, e viu sua conclamação se concretizar, já que a “sua praça” é um dos principais espaços públicos de Salvador, sobretudo durante o Carnaval.



Figura 17: Visão parcial da Praça Castro Alves.

Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Salvador - www.salvador.ba.gov.br (2016).

A ponte entre a cultura africana e a identidade baiana é o tema do documentário *Pierre Verger - Mensageiro entre dois mundos*, de Lula Buarque de Holanda - 2000. O filme refaz a trajetória do fotógrafo e etnógrafo francês Pierre Verger, que registrou as diversas manifestações da cultura negra em Salvador e no Recôncavo Baiano, durante a década de 1940. Terreiros de candomblé, rodas de capoeira, tableiros de baianas de acarajé, festas de largo, o trabalho dos estivadores e das lavadeiras, tudo foi documentado e analisado por Verger, para construir um panorama rico e diverso da capital baiana, e sua identidade cultural na primeira metade do século passado. O trabalho de Verger não se

³² Esta frase é da música *Um frevo novo*, de Caetano Veloso, lançada no disco *Muitos Carnavais*, de 1977.

deteve apenas às manifestações da cultura negra em Salvador, ele fez diversas viagens ao continente africano, para buscar compreender as origens desta cultura.

Os diversos livros e exposições fotográficas de Pierre Verger desenvolveram um estudo de etnologia comparada, tecendo paralelos entre muitas etnias africanas e o povo negro na cidade de Salvador. Este paralelo e estas ligações culturais ficam evidentes em diversos elementos trazidos da África para a Bahia: práticas laborais, expressões linguísticas, a musicalidade e a presença dos tambores, a religiosidade, a dieta e as receitas tradicionais, dentre tantos outros aspectos. Seus trabalhos eram sempre lançados tanto no Brasil quanto na África, bem como na França, seu país de origem, e no restante da Europa. Através de sua obra dialógica entre dois continentes, Verger se tornou, como evidencia o subtítulo do documentário, um *Mensageiro entre dois mundos*.

O filme *3 Histórias da Bahia*, de José Araripe Junior, Edyala Iglesias e Sérgio Machado - 2001, é um filme de ficção, com três narrativas em diferentes períodos históricos, todas tendo como tema central o Carnaval de Salvador. O primeiro capítulo do filme, chamado *Agora é cinza*, é ambientado no bairro do Periperi, e centrado na figura de um homem que perde o posto de Rei Momo do Carnaval, mas que mantém a sua “majestade” no bairro onde mora. O foco são os laços afetivos e culturais do soteropolitano com o Carnaval. O segundo capítulo, *Diário do convento*, é ambientado no Século XVII, e mostra a angústia de uma noviça, enclausurada contra a sua vontade, que sofre por ter que renunciar ao mundo fora dos muros do convento, e, sobretudo, ao Carnaval. O terceiro capítulo, *O Pai do Rock*, mostra um grupo de jovens amigos que formam uma banda de Rock, e que são alheios e contrários ao Carnaval e a toda a cultura que permeia a chamada *Axé Music*, são soteropolitanos que se sentem deslocados em sua cidade.

Cabe destacar que o filme citado acima é o primeiro longa metragem com a participação do diretor Sérgio Machado, que posteriormente, em 2005, viria a realizar *Cidade Baixa*, um dos três filmes que serão analisados com mais detalhamento nesta Tese. Além destes dois filmes citados, Sérgio Machado dirigiu também *Quincas Berro D'água*, lançado em 2010, a ser comentado mais adiante, e *A coleção invisível*, lançado em 2012, não incluído aqui por não ter sido ambientado em Salvador, mas no interior da Bahia. Seu último trabalho, *Tudo que aprendemos juntos*, de 2015, foi o primeiro a ser ambientado fora da Bahia, mais precisamente na cidade de São Paulo. O retrospecto geral da obra de

Sérgio Machado é importante porque ele é considerado, atualmente, o diretor baiano com maior êxito no âmbito nacional, tanto de crítica quanto de público.

O filme *Esses moços*, de José Araripe Jr - 2002, um dos três cineastas que realizaram *3 Histórias da Bahia*, comentado há pouco, mostra o cotidiano de moradores de rua em Salvador. Darlene (Chaiendi Santos) e Daiane (Flaviana da Silva) são duas meninas filhas de uma família desestruturada, que fogem de casa, no interior da Bahia, e vão tentar ganhar a vida em Salvador, sem perspectivas nenhuma. Elas conhecem um idoso, com problemas de memórias, chamado Diomedes (Inaldo Santana), e com ele formam um trio que se ajuda e se protege, tentando sobreviver de esmolas e pequenos bicos. A solidariedade entre os personagens é o elemento principal, o laço afetivo para enfrentar as dificuldades de se morar na rua, na Salvador do início do Século XXI.

O filme *Esses moços* desenvolve-se em apenas 48 horas das vidas das personagens, e, apesar de ser ambientado na contemporaneidade, tem certo tom de fábula social que remete à nostalgia com uma Salvador que não existe mais, e que é expressa na personagem de Diomedes. O filme é ambientado principalmente na área da Cidade Baixa, no Comércio, nas imediações do Mercado Modelo, da Praça Cairú, e na base do Elevador Lacerda, alguns dos cartões postais de Salvador, locais que, de certo modo, exprimem e sintetizam as contradições socioeconômicas e culturais da cidade. Trata-se de um filme que tece um olhar poético e humanista sobre a condição dos mais pobres na capital baiana.

A cinebiografia poética e alegórica *Gregório de Mattos*, de Ana Carolina - 2003, trata da vida e obra do célebre advogado e poeta soteropolitano, que na segunda metade do Século XVII confrontava os políticos de Salvador, bem como a moral e os bons costumes da corte portuguesa na Bahia. Através de sua obra satírica, crítica e erótica, Gregório (Wally Salomão), foi apelidado de “O Boca do Inferno”, poeta amoral que afrontava a nobreza, a igreja e os políticos da sua época. Denunciava a corrupção, defendia os desvalidos, e era um notório boêmio pelas noites de Salvador.

A principal locação utilizada no filme *Gregório de Mattos* é o conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN na década de 1940, e que hoje abriga o Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM. Trata-se de uma edificação que data do final do Século XVII, que pertenceu a diferentes donatários ao longo da história de Salvador, e que é uma das

obras antigas mais bem preservadas na cidade, ver Figura 18. Atualmente este é um espaço público bastante visitado na cidade, não só por causa das exposições do MAM, mas também por conta dos shows de jazz aos sábados.



Figura 18: Cena do filme *Gregório de Mattos* ambientada no Solar do Unhão.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Os protestos estudantis em Salvador, contra o aumento das tarifas do transporte público, é o tema do documentário *Revolta do buzú*, de Carlos Pronzato - 2003. Dez anos antes das manifestações nacionais ocorridas em meados de 2013, os estudantes soteropolitanos se mobilizaram, e paralisaram diversas ruas e avenidas de Salvador por mais de 20 dias, entre agosto e setembro de 2003. As manifestações tiveram apoio da maioria da população soteropolitana, desde os professores e pais dos estudantes, até os trabalhadores em geral. O primeiro intento do poder público à época, o Governo Estadual e a Prefeitura Municipal, foi tentar coibir as manifestações, através de repressão da Polícia Militar, porém, as manifestações ganharam mais força e mais apoios, inclusive de vários parlamentares, Deputados Estaduais e Vereadores de Salvador, e a mídia soteropolitana também não pôde ficar omissa diante da situação.

O documentário *Revolta do buzú* mostra que, como foi noticiado pela mídia local à época das manifestações, a circulação de ônibus em Salvador ficou comprometida em cerca de 80% do seu movimento normal, nos pouco mais de 20 dias que duraram os protestos. No comércio local houve uma queda de cerca de 60% nas vendas, por conta do comprometimento na circulação dos transportes públicos. À reivindicação inicial, de não aumento das tarifas, foram sendo agregadas várias outras, formando uma pauta com treze pontos fundamentais. A Figura 19 mostra, à esquerda, os estudantes mobilizados pelas ruas da cidade, e à direita a Polícia Militar do Estado da Bahia fazendo a guarda no Paço Municipal, em frente à antiga sede da Prefeitura Municipal.



Figura 19: Cenas da mobilização estudantil no documentário *Revolta do buzú*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Este ato coletivo retratado no documentário *Revolta do buzú*, fez o Governo do Estado, à época, reavaliar os reajustes de tarifas propostos, considerando que, naquele momento, as tarifas de transportes públicos de Salvador eram das mais altas entre as grandes capitais brasileiras. As manifestações de Salvador e o documentário citado viraram referências para entidades estudantis de todo o país, e iniciativas como estas passaram a ocorrer em outras capitais desde aquela época.

A visita do pianista cubano Bebo Valdês ao bairro do Candeal é o foco do documentário *O milagre do Candeal (El milagro de Candeal)*, de Fernando Trueba - 2004. Esta visita é conduzida pelo filho mais ilustre do bairro, o músico Carlinhos Brown, que apresenta o bairro ao visitante, aos seus moradores mais antigos e aos projetos sociais que vem desenvolvendo lá, ao longo dos últimos anos. Depoimentos de moradores locais e de artistas baianos famosos reiteram a constatação de que, a música e a arte podem ser

eficazes na valorização da autoestima de uma comunidade, e podem proporcionar uma condição de vida mais digna para aqueles que se tornaram músicos profissionais. O filme não foca apenas na cena musical soteropolitana e do Candéal, mas, sobretudo, na requalificação urbana deste bairro, diante dos projetos coordenados por Brown. Os três principais projetos implementados, e mostrados no documentário *O milagre do Candéal*, já citados anteriormente, se deu através de captação de recursos oriundos tanto do poder público quanto da iniciativa privada, e estas ações geraram empregos e renda para a comunidade do bairro, além da possibilidade de formação e ou qualificação musical para centenas de crianças e jovens.

O documentário *A cidade das mulheres*, de Lázaro Faria - 2005, tece um estudo antropológico sobre o matriarcado das mães-de-santo nos terreiros de candomblé em Salvador, tendo como personagem principal Mãe Estela, Yalorixá do Ilê Axé Opó Afonjá. Mostra a importância do candomblé e dos principais terreiros para a identidade soteropolitana, e de que forma o “povo de Axé”, ou o “povo de santo”, interfere no cotidiano da cidade: através das baianas de acarajé, dos ritos sagrados, das festas populares e, principalmente, da defesa das áreas remanescentes de Mata Atlântica, já que a maioria dos terreiros está associada a alguma área de mata urbana. Além da estrutura matriarcal do candomblé, é discutida também a questão do sincretismo religioso em Salvador, da relação centenária entre catolicismo e as religiões de matriz africana.

Uma das questões importantes a ser colocada sobre o documentário *A cidade das mulheres*, é que, dentre os vinte e cinco filmes comentados neste capítulo, ele é um dos dois filmes que trazem a mulher como protagonista na sociedade contemporânea. O outro é *Irmã Dulce*, de Vicente Amorim - 2014. Coincidentemente, ambos tratam do protagonismo da mulher no âmbito religioso, o primeiro no ambiente do candomblé, e o segundo no do catolicismo. É difundido culturalmente que o Nordeste e as capitais nordestinas, dentre elas Salvador, são contextos sociais machistas. Sem querer entrar no mérito da questão, nem fazer uma discussão superficial sobre um tema tão complexo, não se pode deixar de notar que a existência de pouquíssimos filmes tendo a mulher como protagonista social, pode, de certo modo, corroborar esta impressão³³.

³³ Aos que se interessem pelo tema, o autor indica um artigo de autoria de Moreira (2015b), que discute vinte e cinco filmes brasileiros contemporâneos que têm a condição da mulher como enfoque principal.

Salvador entre os anos 1950 e 1970, através da memória de um cidadão soteropolitano, é o mote do filme de ficção *Eu me lembro*, de Edgard Navarro - 2005. Autobiográfico, o filme mostra a infância do cineasta no tradicional bairro da Alegria do Castro Neves, a adolescência nos colégios religiosos, o início da vida adulta, concomitantemente com a implantação do regime militar e a difusão da contracultura, os acontecimentos históricos do país, e seus reflexos políticos na capital baiana. O filme mostra, sobretudo, as mudanças comportamentais entre as três décadas supracitadas, e de que maneiras Salvador vai, paulatinamente, passando de uma cidade provinciana a uma cidade cosmopolita e aberta ao mundo.

Uma das questões principais tratadas em *Eu me lembro* são as relações interpessoais, étnicas e de classe, no recorte temporal da obra. No filme, o menino Guiga, à esquerda e ao centro da Figura 20, é criado pela sua família com o auxílio da empregada doméstica Créu, que trabalhou para a família por mais de 30 anos. Ela é tida, ao longo de quase todo o filme, como “uma pessoa quase da família”. Porém, no desfecho na trama, quando a família não precisa mais de seus préstimos, e ela não tem mais forças para o trabalho doméstico, é enviada a um asilo, onde passa o resto dos seus dias esquecida por todos aqueles da família a quem tanto serviu, à direita na Figura 20.



Figura 20: Mudanças sociais em Salvador entre os anos 1950 e 1970.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O cineasta Edgard Navarro desenvolve uma crítica de costumes às relações de classe e à subalternização do negro em Salvador, colocando-se, inclusive, como parte deste processo, já que seu alter ego, o personagem já Guiga adulto, é um dos que também deixa de visitar a sua “mãe preta” Créu no asilo para idosos. Cabe destacar também que, mesmo

que não se aprofunde no tema, o filme trata também da ditadura militar em Salvador, em uma breve passagem³⁴.

O bairro do Pelourinho, seu povo, sua cultura e suas contradições são retratados no filme *Ó pai ó*, de Monique Gardenberg - 2007. O filme foi baseado em peça de teatro homônima, do Bando de Teatro do Olodum, e, posteriormente, originou uma série televisiva da Rede Globo³⁵. A obra revela para o grande público um Pelourinho que não aparece nas propagandas de turismo, o bairro visto e vivido por seus próprios moradores, antes da revitalização ocorrida na década de 1990, já discutida no capítulo anterior. Um cortiço típico do bairro abriga os mais distintos personagens, uma evangélica fervorosa e uma mãe-de-santo, um taxista malandro que vive um triângulo amoroso com sua esposa e com um travesti, um aspirante a cantor de Axé, dentre outros. A Figura 21 mostra alguns desses personagens e da ambientação do filme no Pelourinho.



Figura 21: Figuras populares do Pelourinho no filme *Ó pai ó*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Os conflitos entre um empresário local e a população mais carente, entre religiosos e o povo mundano da boemia soteropolitana, entre a polícia e os moradores de rua, são temas suscitados em *Ó pai ó*. Uma passagem importante é a discussão entre os personagens Roque (Lázaro Ramos) e Boca (Wagner Moura), quando este último, ao proferir uma fala racista contra o primeiro, recebe uma descompostura pública, imagem ao centro na Figura 13. O discurso é explicitamente e intencionalmente panfletário, mas cabe bem no contexto um tanto quanto caricato do filme, rebatendo a visão racista do

³⁴ Para saber mais sobre a ditadura militar abordada no cinema brasileiro contemporâneo ver o trabalho de Moreira (2017).

³⁵ A série *Ó Paí, Ó* foi produzida pela Globo, teve duas temporadas de duração, com cinco episódios cada, entre 2008 e 2009, e foi dirigida pela mesma diretora do filme que a originou, Monique Gardenberg.

personagem Boca, e exaltando a identidade étnica e a dignidade do negro em Salvador, a capital estadual brasileira que detém o maior percentual de população negra.

O filme *Ó pai ó* merece um comentário em destaque, pois se trata do filme contemporâneo ambientado em Salvador, dentre os vinte e cinco comentados neste capítulo, que teve maior visibilidade e projeção nacional. O filme teve ainda o mérito de projetar para o cenário nacional os dois atores baianos com maior visibilidade em âmbito nacional na atualidade, Lázaro Ramos e Wagner Moura, ambos com profícua e expressiva carreira no cinema, na televisão e também no teatro.

O cotidiano dos travestis soteropolitanos em seus locais de moradia, e nas clínicas clandestinas de injeção de silicone, na periferia de Salvador, é o tema do documentário *Bombadeira*, de Luis Carlos de Alencar - 2007. O corpo como afirmação da identidade de gênero é o tema central do filme, e a expressão do título se refere às profissionais que fazem as inadvertidas aplicações de silicone industrial nos travestis, em suas clínicas clandestinas e precárias de modificação corporal. O modo de vida dos travestis é mostrado sem estereótipos, assim como suas relações familiares, sua aceitação nas comunidades onde vivem, e sua rejeição perante parte da população dos bairros centrais com maior visibilidade urbana.

O documentário *Bombadeira* trata também da dificuldade de inserção no mercado formal de trabalho, por parte dos travestis, o que faz com que a grande maioria acabe sendo impelida a entrar para a prostituição. Trata ainda do preconceito religioso sofrido por essas pessoas, sobretudo em relação aos dois ramos principais do Cristianismo, o catolicismo e o protestantismo, já que nas religiões de matriz africana, o candomblé e a umbanda, a inserção e aceitação dessas pessoas é, relativamente, mais tranquila. O filme mostra um universo de pessoas que, não só na cidade de Salvador, mas nas grandes capitais de uma forma geral, permanecem parcialmente invisíveis para grande parte da população. São, essas pessoas, em si mesmas e através de seus corpos “bombados” e modificados, um tabu social, e vivem à margem dos direitos de cidadania da grande maioria da população.

O filme *Quando nada acontece*, de João Gabriel - 2008, é um híbrido de linguagem ficcional e documental, mostra uma narrativa de ficção, de um homem à procura de emprego em Salvador, recorrendo também a depoimentos de pessoas reais que se encontram na mesma situação. Trata das angústias e incertezas de se viver em uma grande

cidade, como a capital baiana, e todo o esforço que os cidadãos precisam empreender para conseguir sobreviver, seja através do tão sonhado emprego formal, seja através da informalidade, ou até mesmo da ilegalidade e criminalidade. Este foi o longa metragem de estreia do diretor João Gabriel, levou mais de oito anos para ser realizado, e acabou não tendo tanta projeção, até mesmo em Salvador, apesar de tecer um olhar crítico e lírico sobre as contradições socioespaciais desta cidade.

A obra *Quando nada acontece* tem uma linguagem poética, mas, ao mesmo tempo, crua e bastante realista sobre a questão do desemprego em Salvador, e suas consequências sociais, um tipo de linguagem cinematográfica que talvez não tenha grande apelo de público no circuito comercial. O filme acabou sendo exibido em palestras, cineclubes e sessões especiais, e foi visto basicamente por cinéfilos frequentadores desses locais, ficou de fora do circuito comercial, apesar de ser um filme que trata de questões sociais bastante relevantes sobre Salvador. Este filme é um dos casos típicos das dificuldades de se realizar, divulgar e exibir filmes independentes no Brasil.

A vida do grande sambista baiano, através do olhar de sua família e amigos, é o tema do documentário *Batatinha - Poeta do Samba*, de Marcelo Rabelo - 2009. Morador antigo da área da Praia da Preguiça, na Cidade Baixa, Batatinha compôs mais de 150 músicas ao longo da vida, mas gravou apenas um disco, viveu e morreu ressentido pelo não reconhecimento por parte das grandes gravadoras, rádios e redes de televisão. Um talento nato do samba que não foi incluído no grande circuito comercial, mas que faz parte da história cultural de Salvador, da boemia soteropolitana do Pelourinho, Santo Antonio Além do Carmo e adjacências. O filme traz um retrospecto histórico da Salvador na época de Batatinha, que viveu entre 1924 e 1997, com fotos antigas, das décadas de 1940 e 50.

O fato sintomático do documentário *Batatinha - Poeta do Samba*, a respeito do tratamento dado a certos artistas populares, é que não há depoimentos de grandes artistas da música baiana, principalmente dos Tropicalistas, sendo que muitos deles gravaram músicas do Batatinha. A ausência desses grandes nomes da MPB pode se dever ao fato de que o sambista morreu no ostracismo, sem qualquer apoio público por parte de pessoas que tanto dizem defender a cultura baiana e o Samba. O final de vida de Batatinha, relegado ao esquecimento e à pobreza, se tornou um elemento de recalque e vergonha para a cultura

baiana, assim como ocorreu com o Mestre Pastinha, criador da Capoeira Angola, e até mesmo com outros artistas posteriores a esses dois.

As ruas, favelas e periferias de Salvador são os cenários para *Estranhos*, de Paulo Alcântara - 2009, que retrata de forma cômica e irônica o cotidiano da parcela mais pobre da cidade. Várias histórias se entrecruzam no enredo: uma professora primária que quer rever as filhas que estão vivendo com o pai alcoólatra, e é cortejada pelo açougueiro e pelo diretor da escola onde trabalha; uma ex-prostituta que é agredida pelo marido; um assaltante homossexual e o seu parceiro. Toda a falta de infraestrutura básica e de perspectiva para os moradores suburbanos é mostrada de forma realista, como a situação da morte de uma idosa, em casa, por falta de atendimento nos hospitais públicos. O filme *Estranhos* trata dos subúrbios soteropolitanos, seus personagens, seus conflitos e suas angústias, ver Figura 22, a falta de políticas públicas, a informalidade, a criminalidade.



Figura 22: O subúrbio soteropolitano no filme *Estranhos*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Os subúrbios soteropolitanos são um tema pouco explorado nos filmes que vêm sendo ambientados em Salvador, e o filme *Estranhos* traz uma contribuição e uma visibilidade a esta questão. Isto, de certo modo, é um paradoxo e uma lacuna na filmografia ambientada na capital baiana, pois Salvador, assim como São Paulo e o Rio de Janeiro, é uma cidade com uma área suburbana considerável. Com uma topografia acidentada, e de certo modo semelhante à do Rio, Salvador é repleta de morros e favelas, distribuídos pela cidade, inclusive próximo às áreas centrais. No caso da capital carioca, os chamados *favela movies* viraram uma tendência no cinema nacional, tema que já foi detalhadamente abordado Moreira (2011b), mas, a respeito de Salvador, este é um tema ainda carente de ser mais aprofundado pelo cinema contemporâneo.

O documentário *A pedagogia da presença*, de Jorge Alfredo - 2010, trata da vida do empresário Norberto Odebrecht, que fundou, em 1944, o *Grupo Odebrecht*, um

conglomerado brasileiro que atua em cerca de 21 países, e tem sua sede em Salvador. A história é narrada através de depoimentos de seis funcionários antigos, que começaram a trabalhar na empresa ainda jovens. O *Grupo Odebrecht* foi o responsável pelas grandes obras estruturais urbanas em Salvador, desde a década de 1970, logo, o crescimento urbano da cidade e o crescimento financeiro deste grupo estão interligados. A *Odebrecht* acabou se tornando a maior empreiteira do país, e, no corrente ano da escrita deste capítulo, o ano de 2016, membros da direção da empresa foram detidos, sob acusação de obras fraudulentas e pagamentos de propinas a diversos políticos, nos três poderes públicos, e nas três esferas de poder. A empresa foi, dentre as empreiteiras brasileiras, a maior envolvida nos escândalos de corrupção deflagrados pela Operação Lava Jato, relacionada a obras da Petrobrás.

Adaptado da célebre obra homônima de Jorge Amado, *Quincas Berro D'água*, de Sérgio Machado - 2010, trata de Quincas, o protagonista, um típico boêmio soteropolitano, que transita entre o Centro Histórico e a Cidade Baixa. No dia da sua morte, o seu cadáver é levado por amigos de bebedeiras para uma última peregrinação por Salvador. Este é o segundo longa metragem do mesmo diretor baiano de *Cidade Baixa*, citado anteriormente, que nesta nova obra mais uma vez retrata tipos marginais e lugares marginalizados da cidade. Os botecos da área do Comércio, os pequenos prostíbulos da Cidade Baixa, as ruas e vielas do Taboão, próximo ao Pelourinho, ver Figura 23, todo o universo urbano e noturno de Salvador durante a década de 1950.



Figura 23: Salvador na década de 1950 através do filme *Quincas Berro D'água*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O escritor Jorge Amado, como é sabido pelo público interessado por literatura, é o escritor baiano mais conhecido nacionalmente e internacionalmente. Não só foi feita esta adaptação fílmica de *Quincas Berro D'água*, que é obra de sua autoria, e *Capitães da areia*, que será comentado no próximo parágrafo. Também o filme *Dona Flor e Seus Dois*

Maridos, de Bruno Barreto - 1976, citado no início deste capítulo, é uma adaptação de obra sua. O fato é que a obra de Jorge Amado tem gerado não só adaptações para o cinema, mas tem influenciado, de maneira direta e ou indireta, alguns filmes ambientados em Salvador, esta questão da intertextualidade e da influência da obra de Jorge Amado será discutida no próximo capítulo, por ora cabe aqui comentar estas duas adaptações contemporâneas.

O livro mais célebre de Jorge Amado foi adaptado para o cinema por sua neta, *Capitães da areia*, de Cecília Amado - 2011, que mostra a vida dos meninos de rua na Salvador dos anos 1930. Órfãos e ou filhos de famílias desestruturadas, o bando que dá título ao filme vive coletivamente, em um trapiche abandonado do bairro do Comércio, e sobrevive à custa de pequenos furtos, de golpes em famílias abastadas da capital baiana do início do século passado. As áreas mais antigas da Cidade Baixa e do Centro Histórico foram utilizadas como locações, a exemplo das proximidades do Mercado Modelo e da Praça Cairú, a Avenida Contorno, parte do subúrbio ferroviário, e outras locações soteropolitanas, com prédios mais antigos e ainda relativamente bem conservados. Todo o contexto urbano e a dinâmica social da cidade de Salvador, nos anos 1930, são retratados nesta obra, ver Figura 24.



Figura 24: Salvador na década de 1930 através do filme *Capitães da areia*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

A maioria das crianças e adolescentes que compõem o bando dos *Capitães da areia* é de negros, e tanto o filme quanto o livro que o originou têm como um dos temas centrais a marginalização da população negra em Salvador. São jovens que à época da década de 1930 não tinham acesso à educação escolar, a uma possibilidade de aprender um ofício, e acabavam se encaminhando para a vida boêmia da capital baiana. Além de pequenos furtos e golpes, prestavam serviços a cafetões, prostitutas, jogadores de cartas, aos donos de bares e bordéis. Neste contexto, eram adolescentes que se tornavam homens antes do tempo, bebiam, fumavam, jogavam, e já tinham uma iniciação sexual precoce. Este universo retratado em *Capitães da areia* vem a refletir no período atual, no fato de que maior parte

da população marginal e marginalizada de Salvador é de negros, a maioria que superlota as favelas e as penitenciárias da cidade.

A paixão pelo futebol, por parte de uma das maiores torcidas do país, a torcida do Esporte Clube Bahia, é o tema de *Bahêa minha vida*, de Marcio Cavalcante - 2011. A relação dos torcedores com o antigo estádio da Fonte Nova, recentemente reconstruído para a Copa 2014, as mobilizações em massa para assistir aos jogos, os reflexos de torcer pelo clube nas relações sociais, são assuntos tratados no documentário. Se o futebol pode ser uma metáfora para se discutir a sociedade, a paixão dos torcedores do Bahia traz muitos elementos para se entender a identidade cultural de Salvador. A rixa cultural que existe entre os torcedores do Bahia e os do time rival, o Esporte Clube Vitória, que gera uma bipolarização esportiva relativamente pacífica na cidade, também é posta em foco.

A respeito do documentário *Bahêa minha vida*, vale destacar que o futebol não é apenas uma questão desportiva e cultural em uma grande capital, mas toda uma indústria de entretenimento, que gera empregos, investimentos urbanos, impostos, e, sobretudo, que reflete na organização espacial da cidade. Só para se ter uma dimensão do tamanho que esta indústria desportiva tem em Salvador, no documentário é informado que até o ano de 2010 a torcida do Bahia tinha mais 3.410.000 torcedores, e a do Vitória mais de 2.600.000 torcedores, as duas juntas somando mais de 6.010.000 torcedores. Cabe destacar que estes números referem-se não apenas aos torcedores residentes em Salvador, mas espalhados por todo o Brasil, principalmente nos estados onde se têm grande número de baianos e descendentes de baianos residindo.

Poeta, cordelista, cronista popular e crítico político, este é o personagem central do documentário *Cuíca de Santo Amaro*, de Joel Almeida e Josias Pires - 2012. Célebre figura baiana na primeira metade do século passado, as cômicas e contundentes críticas de Cuíca não poupavam os poderosos da época, a não ser que os mesmos lhe fizessem algum agrado monetário, para que ele aliviasse no tom de suas críticas públicas. As ruas do Centro Histórico eram o palco para suas ações, principalmente o Taboão, na parte mais baixa do Pelourinho. Nestes e em outros locais ele mesmo recitava em voz alta os seus cordéis e livretos de poemas, vendendo-os e falando diretamente à população, ver Figura 25.

Cuíca atuava como um repórter informal, sem refreios éticos a respeito da política soteropolitana e da moral provinciana de Salvador. Uma das coisas mais interessantes do

documentário *Cuíca de Santo Amaro*, que é citada através de depoimentos de figuras públicas que foram contemporâneas a Cuíca, é que o espaço público de Salvador, entre as décadas de 1930 e 1950, era um espaço público dinâmico e de intensa convivência social. A época vivida por Cuíca foi também a época de vivência de outros artistas célebres de Salvador, como o escritor Jorge Amado, o pintor Carybé, o cantor e compositor Dorival Caymmi, os Mestres de Capoeira Bimba e Pastinha, e tantos outros menos conhecidos. Era uma cena cultural rica e diversa, e isto se refletia no espaço público da cidade, sobretudo nos bairros boêmios, como o Pelourinho, o Rio Vermelho e Itapuã.



Figura 25: Cuíca de Santo Amaro em ação, e sua produção literária.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O filme *Trieletrizado*, de Jorge Alfredo - 2013, mescla ficção e linguagem documental, colocando um grupo de sete atores para interagir com os foliões no Carnaval de Salvador, recorrendo também a depoimentos de grandes nomes da música baiana. O tema central é o Carnaval, mas, através dele, é feita uma discussão sobre a diversidade cultural de Salvador. O sincretismo, as contradições socioespaciais e estratificações sociais evidentes entre os que cantam nos blocos, os que acessam estes blocos, e a grande maioria que trabalha duro para que a festa possa acontecer. O diretor faz ainda, através dos atores, referências ao livro *As Bacantes*, de Eurípedes, para fazer uma alusão de que o Carnaval é, também, e em termos, uma festa lasciva, um grande “bacanal” a céu aberto.

Além de uma discussão cultural, o filme *Trieletrizado* trata também sobre a indústria do Carnaval, toda a gama de profissionais que ela mobiliza: artistas, produtores, donos de blocos, técnicos de diversas áreas, a mídia de uma forma geral etc. No capítulo anterior, ao tratar do tema turismo e espetacularização, já foram apontados dados que dão a dimensão do número de pessoas que participam da festa, e dos montantes de dinheiro

gerados por ela. É importante reiterar, que o movimento em torno do Carnaval não se restringe apenas aos dez dias de festa, mas a três meses do ano, do início de dezembro ao final de fevereiro, a alta estação do turismo no verão, um período de geração de empregos temporários, de incremento de renda, e de alta arrecadação de impostos.

A visão de um imigrante estrangeiro sobre Salvador é o assunto tratado em *ContraCorrente*, de Max Gaggino - 2013, que conta a história de Marco, um lavador de pratos insatisfeito pelo seu trabalho em um restaurante de Gênova, na Itália, que resolve se mudar para Salvador. Ciceroneado por seus novos amigos, Neca e Mariana, Marco passa a conhecer a cidade, um universo cultural totalmente diferente do da sua cidade natal. Etnocentrismo e choques culturais são temas colocados em pauta, neste filme que retrata uma situação cada vez mais comum, a de estrangeiros que resolvem se estabelecer na cidade. O próprio diretor do filme, o italiano Max Gaggino, é um desses, nascido em Gênova, na Itália, o diretor reside em Salvador há algum tempo, e, de certo modo, o filme *ContraCorrente* tem algo de autobiográfico.

O filme traz, ao menos de início, certa visão estereotipada sobre Salvador, já que, na chegada do personagem Marco à cidade, ele é extorquido por um taxista negro, na sua primeira corrida de taxi, e, logo em seguida, depois de saltar do taxi é assaltado por um grupo de jovens, também todos negros. Depois destes dois acontecimentos, ele é ajudado por um jovem, negro, Neca, que virá a ser o seu grande amigo durante boa parte da narrativa. Mas, o mote principal do filme é a relação de romance entre Marco e Mariana, ver Figura 26, é através desta baiana, e do sentimento que nutre por ela, que Marco passa a se ambientar melhor à cidade. Este é o segundo filme do cineasta ambientado em Salvador, o primeiro é o documentário *Menino Joel*, de 2012, que trata do assassinato inadvertido de uma criança por conta de uma arbitrariedade policial.



Figura 26: O olhar de um estrangeiro que passa a viver em Salvador.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

A passagem da ditadura militar para a democracia, na Salvador do ano 1984, através do olhar de três jovens, é o tema de *Depois da chuva*, de Claudio Marques e Marília Hughes - 2013. A vivência das mudanças políticas da época, o fim da adolescência e a passagem para a vida adulta, a descoberta do sexo e os dilemas cotidianos de qualquer jovem, têm como cenário a capital baiana. Este é um filme universal e atemporal que trata de questões recorrentes a qualquer jovem, em qualquer parte do mundo, mas, ao mesmo tempo, consegue captar muito bem a identidade soteropolitana e as incertezas típicas do período em destaque, sob a ótica de três adolescentes, ver Figura 27.



Figura 27: Salvador na década de 1980 através do filme *Depois da chuva*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O protagonista de *Depois da chuva* é Caio (Pedro Maia), um jovem filho de uma família de classe média, com ideais libertários e anarquistas, que busca chocar a família e os colegas de escola, sobretudo através da banda de Rock na qual é vocalista. Junto com a namorada Sônia (Aícha Marques), e o amigo Tales (Talis Castro), o irrequieto e inconformado Caio perambula por Salvador, pelo meio underground do Rock e das experiências com drogas. Nesta jornada de autoconhecimento, ele busca compreender a si próprio e as mudanças comportamentais que vive, e também, as mudanças políticas e culturais por que passa Salvador. O filme tem, de certo modo, algo de autobiográfico, pois os diretores Claudio Marques e Marília Hughes, viveram este mesmo período vivenciado por seus personagens.

O documentário *Breviário do horror*, de Fábio Di Rocha e Flávio Lopes - 2013, é um retrato da exclusão social e da violência na capital baiana. Um trabalho de imersão no universo dos indigentes, ladrões, viciados, prostitutas, enfim, da grande parcela da população soteropolitana que vive nas ruas, em sua grande maioria negros. O filme tece uma crítica também à incapacidade do Governo Estadual e Municipal em lidarem com

certos problemas estruturais de Salvador. É um filme engajado, com um caráter político e libertário explícito, um documentário realista que busca mostrar a realidade de Salvador sem alegorias e atenuações das contradições urbanas. É um filme, sobretudo, experimental, como é informado de início, pretende “inaugurar um protocolo de experimentação”.

O “protocolo de experimentação” pretendido com *Breviário do horror* implica em alguns aspectos principais: é um filme anticomercial, nada convencional, rompendo com a estética do entretenimento puro. É, também, um filme engajado, e um olhar de vivência e imersão sobre os problemas retratados e denunciados. Como os diretores informam, trata-se de um filme “*working in processing*”, um trabalho em processo, uma obra que não se limitará apenas a este primeiro longa metragem. Há uma ideia de que o que foi apresentado no filme não foi um início, mas a primeira materialização de um trabalho que já existia anteriormente, e que o que foi apresentado no filme não encerra os temas tratados, ao contrário, outros trabalhos deverão derivar desta obra.

A imagem de Salvador como uma cidade cosmopolita, inserida no contexto do mundo globalizado, é o foco de *Travessia*, de João Gabriel - 2014. O filme vai no sentido inverso da maioria dos filmes já feitos sobre Salvador, que retratam, quase sempre, uma cidade endógena e autofágica, encerrada em sua própria identidade cultural e, quase que isolada do resto do país e do mundo. Júlio (Caio Castro) ficou órfão recentemente, e não consegue estabelecer uma boa relação com seu pai, depressivo, do qual vai se afastando paulatinamente, ver Figura 28. Ele está envolvido no tráfico de drogas sintéticas e, desencantado com sua vida em Salvador, sonha em ir morar no exterior.



Figura 28: A Salvador globalizada e os desencantos de um jovem de classe média.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O filme *Travessia*, comentado acima, é um filme tenso e dramático, com fortes elementos de thriller policial, uma obra que envolve conflito familiar, crises de identidade,

e a tensa partilha por uma herança. Um longa metragem ambientado em Salvador, mas sem se prender tanto às especificidades culturais da cidade, procurando um caráter mais universalista do que local, e é justamente por isto que a cidade é mostrada em seu aspecto globalizado, pela cultura de massa contemporânea na qual o protagonista Júlio está inserido. Este é o segundo longa metragem do diretor João Gabriel, o primeiro foi *Quando nada acontece*, de 2008, já comentado anteriormente.

A vida e obra da freira baiana dedicada à caridade, e ao cuidado com os mais pobres, é o tema de *Irmã Dulce*, de Vicente Amorim - 2014. Durante seus quase oitenta anos de vida a “Mãe dos Pobres”, como é conhecida em Salvador, militou pelo acesso à saúde e à educação por parte dos soteropolitanos mais pobres. Foi indicada ao Prêmio Nobel da Paz, em 1988, e construiu, em parceria com diversas pessoas e instituições, importantes obras para a cidade de Salvador, a exemplo do Hospital Santo Antônio, que atualmente recebe o seu nome, localizado no bairro de Roma. A cinebiografia de Irmã Dulce mostra sua vida desde a primeira infância, quando começa a perceber a condição de miséria na qual vive uma parcela da população soteropolitana, até seus últimos dias.

A agora Beata Dulce dos Pobres, que está em processo de canonização no Vaticano, foi uma referência de humanismo e caridade em Salvador, é uma figura pública adorada pela maioria dos soteropolitanos, e seu nome está muito ligado ao bairro da Ribeira e ao Largo de Roma. É nesta área que se situa o Hospital Santo Antonio, fundado por ela, e popularmente chamado de Hospital Irmã Dulce. Além deste hospital há também creches e outras estruturas de atendimento às famílias do subúrbio ferroviário de Salvador. Em 2014, o então Governador da Bahia, Jacques Wagner, instituiu o dia 13 de agosto, como o Dia Estadual em Memória à Bem Aventurada Dulce dos Pobres.

O filme *Tropykaos*, de Daniel Lisboa - 2015, retrata a vida e os delírios do poeta Guima (Gabriel Pardal), um jovem de classe-média, que passa a sentir que está acometido por uma doença imaginária, que está sofrendo de “ultra violência solar”, sente hipersensibilidade ao sol e aos raios “ultravioletos”, e passa a buscar a reclusão. Salvador é uma cidade solar, aberta à praia e aos espaços públicos, e os delírios e paranóias do poeta Guima são uma metáfora para mostrar que ele se sente deslocado em sua própria cidade. No fim das contas, ele passa a perceber que não é a cidade que o oprime, mas ele é quem oprime a si mesmo, buscando um ideal de cidade que ele nunca conseguirá encontrar, e ele

passa a vagar mais à noite pelas ruas de Salvador, como pode ser visto na Figura 29, cena localizada na Estação da Lapa, a maior estação de ônibus intra e interurbanos da cidade.



Figura 29: Filme *Tropykaos*, digressões de um poeta paranóico pela cidade de Salvador.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O título do filme, *Tropykaos*, pode ser entendido como um contraponto a Tropicália. Um dos elementos estéticos e discursivos principais dos tropicalistas (Caetano, Gil, Gal, Bethânia e Tom Zé), era o de celebrar a condição intertropical de maior parte do Brasil. Referência geográfica que implica que, pelo fato de estar localizado entre trópicos, e próximo ao Equador, o Brasil é um país solar e de altas temperaturas. Esta referência tropicalista permanece muito forte em Salvador, é, na verdade, um orgulho da cultura baiana e, sobretudo, soteropolitana, continua sendo uma referência não só para a MPB e o Rock feitos na Bahia, mas também para a chamada Axé Music. O poeta Guima é um personagem sombrio, introspectivo, que não se sente inserido neste contexto cultural.

O inventário apresentado neste capítulo cobre a produção fílmica contemporânea ambientada em Salvador, tendo vinte e cinco filmes ao todo, produzidos desde o início deste século - ver Figura 30. Este inventário se refere aos filmes ambientados apenas em Salvador, pois a filmografia baiana é bem mais ampla do que esta lista, há dezenas de outros filmes que foram ambientados em outras cidades, e, principalmente, pelo interior da Bahia³⁶. O cinema produzido na Bahia e em Salvador, não tem tanta visibilidade e inserção

³⁶ Para o leitor que se interesse em saber mais sobre o cinema na Bahia, indica-se o site Filmografia Baiana, www.filmografiabaiana.com.br, e o blog Caderno de Cinema, cadernodecinema.com.br/blog/, do crítico e cineasta Jorge Alfredo, com informações sempre atualizadas sobre o cinema baiano.

no cenário nacional e internacional, se comparado ao eixo Rio - São Paulo. Mas, a despeito disto, o cinema produzido em Salvador ganha cada vez mais diversidade, qualidade e regularidade em suas produções, algo que pode ser visualizado pelo inventário apresentado. Se o cinema soteropolitano e baiano não tem tanta visibilidade no cenário nacional, o mesmo não pode ser dito dos atores baianos, alguns dos mais célebres atores brasileiros da atualidade são oriundos da Bahia, revelados por alguns dos filmes citados neste capítulo.

Para não fazer uma lista exaustiva dos atores baianos da atualidade inseridos no mercado audiovisual brasileiro, seja de cinema ou de televisão, serão citados apenas os dez mais conhecidos, por ordem alfabética: Daniel Boaventura, Érico Brás, Fábio Lago, Fabrício Boliveira, Jackson Costa, João Miguel, Lázaro Ramos, Luiz Miranda, Vladimir Brichta e Wagner Moura. Dentre todos estes, dois merecem maior destaque, Wagner Moura e Lázaro Ramos, o primeiro já trabalhou em 23 longas metragens, entre 2000 e 2014, e o segundo trabalhou em 27 longas, entre 1995 e 2015. Isto evidencia que, há muito tempo a Bahia vem sendo celeiro de grandes atores para o cinema nacional, a destacar o pioneiro Othon Bastos, parceiro de dois dos mais notórios filmes de Glauber Rocha.

Após o panorama apresentado neste capítulo, a seguir serão iniciadas as análises detalhadas e específicas dos três filmes escolhidos como estudo de caso da Tese. As informações completas dos filmes comentados neste inventário estão devidamente inseridas nas referências, e a Figura 30 traz os pôsteres da maioria das obras citadas.

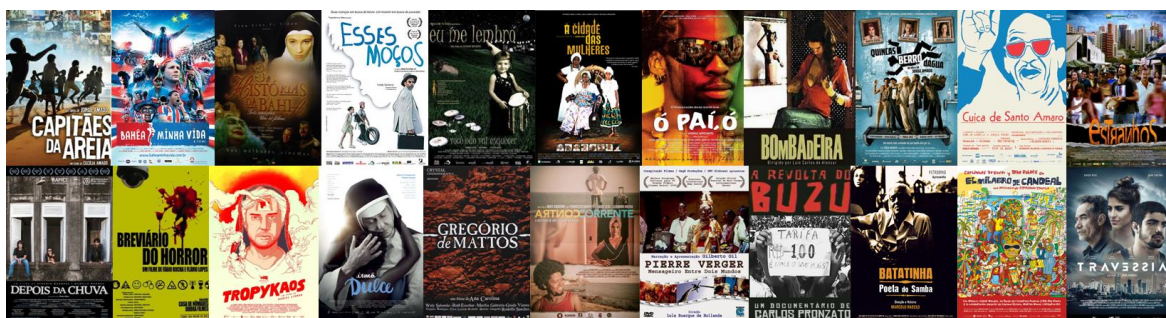


Figura 30: Pôsteres de maior parte dos filmes comentados no capítulo 5.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

5. O ESPAÇO PÚBLICO DE SALVADOR NO CINEMA DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

E foi por isso que as imagens do país desse cinema entraram nas palavras das canções. Primeiro foram aquelas que explicavam. (...) Depois foram as imagens que assombravam. (...) E o filme disse eu quero ser poema.(...) Quero ser velho de novo, eterno, quero ser novo de novo.

(Caetano Veloso, 1993)³⁷

O estudo de caso da Tese se inicia neste capítulo, com a análise de três filmes: *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005), *Trampolim do Forte*, de João Rodrigo Mattos (2010), e *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro (2011). As técnicas de pesquisa utilizadas foram apresentadas no Capítulo 2, e os oito elementos a serem aplicados, de acordo com a “Análise fílmica” de Vanoye e Goliot-Lété (1994), e a “Narratologia fílmica” de Gaudreault e Jost (2009), são os seguintes: 1. Segmentação do filme em grandes atos; 2. Temporalidade e narrativa; 3. Discussão sobre o dispositivo narrativo; 4. Enunciação e narração; 5. Relação da análise narrativa e da organização espacial; 6. O espaço da narrativa cinematográfica; 7. O ponto de vista; 8. A intertextualidade no filme.

Os oito elementos de análise serão apresentados de maneira separada para cada filme. Os resumos a serem apresentados não são as sinopses oficiais dos filmes, fornecidas pelos diretores, e sim resumos elaborados pelo autor da Tese. O capítulo seguinte fará uma correlação entre os elementos de análise, relacionando de forma dialógica as três obras, em uma análise comparada, ressaltando nelas os aspectos geográficos sobre o espaço público de Salvador. Os conceitos mobilizados foram comentados no Capítulo 1, são eles: o conceito de “espaço fílmico”, oriundo dos trabalhos de Gaudreault e Jost (2009) e outros, os conceitos de “territórios e territorialidades fílmicas”, apresentados por Ó Filho (2009), e o de “personagens geográficos”, apresentado por Name (2008).

A opção de análise em separado, para cada um dos três filmes, se deu por conta da quantidade de elementos de análise mobilizados, oito, e a necessidade de clareza na delimitação de sua aplicação para as três obras. Cada filme tem sua narrativa específica, personagens geográficos diversos e temas variados, que se complementam, ao tratarem do espaço público de Salvador. Deste modo, por uma questão procedimental, optou-se por

³⁷ Trecho da música *Cinema Novo*, de Caetano Veloso, do disco *Tropicália 2* - 1993, por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

desenvolver as análises em separado, e, em seguida, no Capítulo 6, realizar uma correlação entre as três análises a serem iniciadas a seguir.

5.1. O espaço público de Salvador em *Cidade Baixa*

Gostaria de falar de sentimentos que são universais, que dizem respeito a cada um de nós. Lealdade, paixão, ciúmes, inveja, coragem, medo, tesão, amizade ... Isso é pular num abismo sem ter medo do que vai encontrar lá embaixo.

(Sérgio Machado, 2015)

Ficha: *Cidade Baixa*. Direção: Sérgio Machado. Roteiro: Sérgio Machado e Karim Aïnouz. Produção: Videofilmes - Rio de Janeiro. Ficção, 93 min., cor, 2005.



Resumo: O filme se desenvolve através de um triângulo amoroso entre a prostituta Karinna (Alice Braga) e os dois amigos Deco (Lázaro Ramos) e Naldinho (Wagner Moura), ver Figura 31. Eles se conhecem ao acaso, e logo se desenvolve uma amizade forte entre eles, o que acaba conduzindo a um envolvimento de Karinna com ambos, gerando o rompimento da amizade inicial. Pelos subúrbios, cortiços, prostíbulos e espaços públicos de Salvador, se desenrola a trama destes três jovens sem muita perspectiva de vida na cidade de Salvador, no início do Século XXI.

Figura 31: Pôster de *Cidade Baixa*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O segundo passo de análise, logo após a apresentação do resumo, é a segmentação do filme em grandes atos, como apontam Vanoye e Goliot-Lété (1994). Tanto o resumo quanto a segmentação são dois passos iniciais da análise, e têm caráter mais descritivo, o primeiro dá ao leitor uma ideia geral sobre a história em questão, já a segunda apresenta a

estrutura narrativa da obra, é posterior a estes dois passos que se inicia a análise propriamente dita. Antes de tratar da segmentação de *Cidade Baixa*, é preciso fazer um breve comentário sobre este segundo passo, comentário este que irá valer para os dois outros filmes seguintes.

Vanoye e Goliot-Lété (1994) apontam que toda obra narrativa, seja um livro, uma obra de televisão ou um filme, tem sua estrutura subdividida em “grandes atos”, que são, grosso modo, grandes blocos narrativos ou partes de uma história. A estrutura mais clássica e difundida é a divisão em três grandes atos, que correspondem, de maneira geral, à introdução, ao desenvolvimento e ao desfecho da narrativa. Existem outras divisões, em um único ato, de fluxo contínuo, em dois atos, em três ou mais. A segmentação destes atos é realizada pelo pesquisador quando, ao fazer o primeiro visionamento do filme, identifica na narrativa o que Campos (2016) chama de “pontos de virada”, que são eventos que mudam o rumo que a narrativa vinha tendo até aquele momento.

É interessante apresentar um exemplo simples e didático de segmentação em grandes atos, divididos por “pontos de virada”, para que o leitor leigo na linguagem cinematográfica possa compreender melhor este passo da análise. O exemplo é a estrutura básica dos romances, a relação entre um “herói”, protagonista, e uma mocinha. O primeiro ato inicia-se com herói e mocinha se conhecendo, se apaixonando e se relacionando, até que em um dado momento, geralmente por ação de um “vilão”, antagonista, há o rompimento entre o casal. Este rompimento é o “ponto de virada” que fecha o primeiro ato e inicia o segundo. Neste novo bloco narrativo o herói e a mocinha permanecerão separados e enfrentarão uma série de percalços, até que possam se reconciliar. Esta reconciliação é o segundo “ponto de virada”, fecha o segundo ato e inicia o terceiro. A partir deste momento herói e mocinha prosseguem juntos, até o desfecho do filme, que, no formato clássico, fecha com um *happy end*, ou final feliz, em inglês.

Segmentação de *Cidade Baixa* em grandes atos: A obra tem a divisão clássica em três grandes atos. O primeiro se inicia, obviamente, logo na primeira cena, quando os três personagens geográficos, Naldinho (Wagner Moura), Karinna (Alice Braga) e Deco (Lázaro Ramos), se conhecem e iniciam uma relação de amizade e de envolvimento

sexual. Os dois amigos são sócios em um saveiro³⁸, e se encontram em um bar de alguma cidade do Recôncavo Baiano, não informada explicitamente, prestes a embarcar para Salvador, com uma passagem pela cidade de Cachoeira. Neste bar eles conhecem Karinna, Figura 32, uma prostituta que acaba de sair de um bordel local e pretende tentar a vida em Salvador. Ela pede carona, e eles aceitam, com a condição de que ela faça sexo com cada um dos dois durante a viagem, e o acordo é fechado. Durante a breve passagem por Cachoeira, os dois amigos vão a uma rinha de galo, e se envolvem em uma briga na qual Naldinho é esfaqueado, ao tentar defender Deco.



Figura 32: Primeira cena de *Cidade Baixa*, os protagonistas se conhecem.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Os três seguem até Salvador, e logo Naldinho é atendido por um médico prático, em um cortiço na área da Cidade Baixa. A partir desta sequência inicial os três se envolvem e se aproximam afetivamente, tanto Deco e Naldinho atraídos por Karinna, quanto ela atraída e dividida entre ambos, e tendo que se manter na sua função de prostituta. Os dois amigos permanecem morando juntos, no saveiro ancorado nas docas,

³⁸ Os saveiros são embarcações feitas de madeira, motorizadas e de médio porte, que transitam entre Salvador e cidades do Recôncavo Baiano, levando, destas cidades para a capital diversos gêneros alimentícios: pescados, azeite de dendê, farinha, aguardente e outros.

próximo ao Mercado Modelo. Já Karinna vai se alojar em um prostíbulo localizado na Ladeira da Montanha³⁹, Figura 33. Mesmo atuando como prostituta, ela continua se relacionando com Deco e Naldinho, oras os três juntos, oras com cada um em separado. Este triângulo gera conflitos aos três personagens, já que Karinna considera difícil que alguém queira se envolver amorosamente com ela aceitando a sua atividade, e também por que se sente dividida entre os dois amigos. Conflitos também para eles, pois a relação a três coloca em xeque a sua amizade, Karinna teria que se decidir entre um dos dois.



Figura 33: Karinna em um dos antigos prostíbulos da Ladeira da Montanha.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O primeiro ponto de virada na trama, que encerra o primeiro ato e inicia o segundo, se dá aos 45 minutos do filme. Pouco antes há uma cena em que Naldinho e Deco estão bebendo em um bar, concordando que ambos estão interessados em Karinna, e que isto pode arruinar sua amizade, eles afirmam um ao outro que a amizade é mais importante do que qualquer mulher que possa colocá-los em conflito. Logo após esta cena, há outra em que Deco descumpe o acordo de ambos se afastarem de Karinna, a espera perto do prostíbulo, e eles fazem sexo em uma viela do Pelourinho - Figura 34. Ao voltar para o saveiro / casa, Deco é esperado por Naldinho, que o interroga: “Tava aonde brother?”.

³⁹ A Ladeira Montanha liga a Cidade Baixa à Cidade Alta, o fluxo dos carros sai da Cidade Baixa, próximo ao Mercado Modelo, passa por baixo do vão do Elevador Lacerda, e segue até a Praça Castro Alves.

Deco, cabisbaixo e envergonhado, responde, “Por aí”. Fica evidente para ambos que o acordo fora rompido, a amizade fora quebrada e também a parceria de trabalho, este é o ponto de virada que fecha o primeiro ato e inicia o segundo. Eles permanecem dividindo e morando no saveiro que têm em sociedade, mas, Deco vai participar de lutas clandestinas de boxe, por dinheiro de apostas, já Naldinho consegue uma arma, e vai se lançar em um assalto a mão armada.

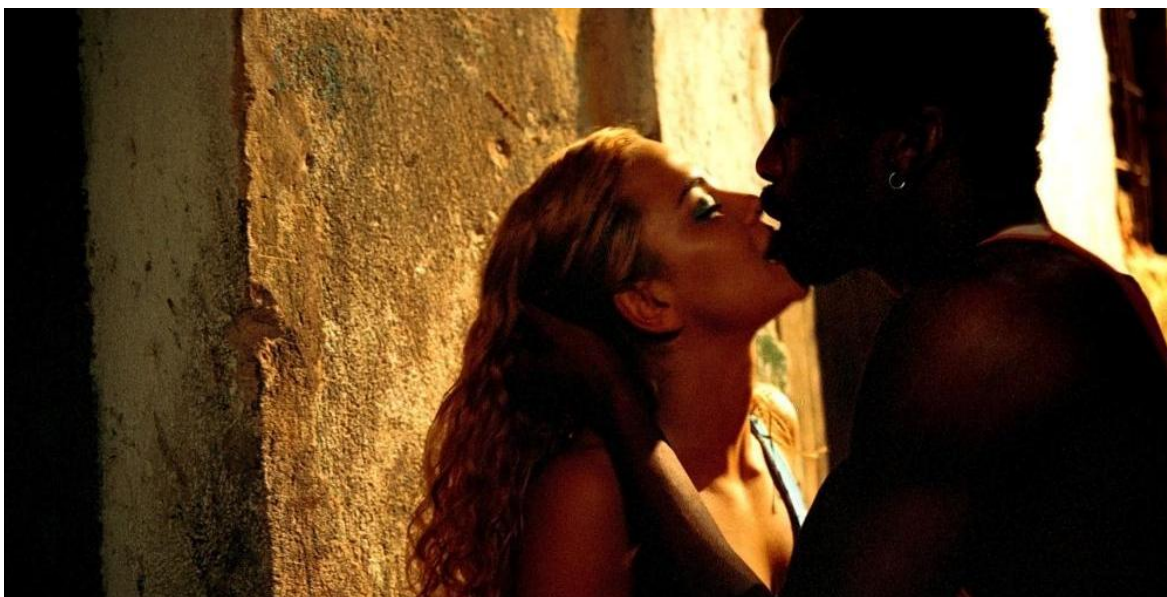


Figura 34: Karinna e Deco fazem sexo em uma das vielas do Pelourinho.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O primeiro ponto de virada, citado há pouco, é seguido também de um ponto de virada para a personagem Karinna, aos 48 minutos ela aparece em um consultório ginecológico, fazendo exames de rotina, já que atua como prostituta, e é informada pela médica que está grávida. A partir daí se instaura um novo conflito para a protagonista, ela não sabe se o filho que espera é de Deco, de Naldinho ou de qualquer um dos seus clientes. Não sabe também se faz o aborto ou se mantém a gravidez, e caso mantenha, não sabe entre qual dos dois escolher para ser seu parceiro, caso resolva deixar a prostituição.

O segundo ponto de virada ocorre aos 52 minutos. Deco encontra Naldinho dormindo no saveiro, e vê uma arma ao seu lado, ele a pega, ao que o amigo percebe a movimentação e acorda. Naldinho interpela Deco: “Que porra é essa velho?”, e Deco retruca, “Eu é que pergunto, que porra é essa?”. Naldinho informa: “É de Dois Mundos” [o

personagem que forneceu a arma]. Deco interroga novamente, “Pra quê que você quer essa desgraça, hein Naldinho?”, e tem como resposta, “Eu vou meter uma farmácia na Pituba” [assaltar uma farmácia no referido bairro]. Deco fica indignado, fala que vai devolver a arma a Dois Mundos, e os dois entram em luta corporal, com Naldinho tentando tomar a arma, até que, em um movimento brusco, consegue reaver o revólver. Deco está caído, e Naldinho, instintivamente, aponta a arma para ele, ambos se olham com gravidade, e ali fica ainda mais claro que a amizade está se rompendo. Após se acalmar, Naldinho abaixa a arma, estende a mão a Deco e fala: “Foi mal, velho”, e Deco, muito bravo, responde, “Que porra de foi mal, velho? ‘Ói mêrmão, se você quer meter sua desgraça, você meta seu vacilão [assaltar], agora você volte pra aquela porra sozinho”. A última fala deixa implícito que os dois já cumpriram pena juntos, supostamente atuavam como assaltantes antes de comprarem o saveiro. Deco sentencia: “Pra mim acabou velho, ‘cabô!”.

O segundo ponto de virada, comentado há pouco, é acompanhado de outro ponto de virada complementar, na cena seguinte. Após a briga no saveiro, Deco e Naldinho aparecem em uma boate, na qual Karinna faz um *strip-tease*, e eles estão sentados em mesas separadas, explicitamente com raiva um do outro. Durante a dança Karinna oras se insinua para Naldinho, oras para Deco, e também para outros clientes, Figura 35. Neste ínterim Naldinho se aproxima do balcão, conversa com a cafetina, e paga um programa com Karinna. Logo que a dança termina ele a interpela: “E aí, vamos subir?”, e ela nega, “Agora não gato”, ele responde, bem em frente a Deco, “Hoje eu ‘tô pagando, vem”, e eles sobem para um dos quartos do prostíbulo.



Figura 35: Karinna se insinua a Deco e Naldinho, que estão brigados.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Este é o ponto de virada complementar que abre para o terceiro e último ato. No quarto Naldinho fala a Karinna: “Tava pensando que, eu descolei aí uma grana, e ‘tô

pensando em tirar você daqui”. Karinna pergunta: “E o barco?”, ele responde, “Vamo vender”. Com expressão triste Karinna tenta demove-lo: “Acho melhor deixar tudo como ‘tá”, ele pergunta, “Por que?”, e ela responde, “Por causa de tudo”. Naldinho, também com uma expressão triste, pergunta: “Por causa dele? O que ‘cê quer hein?”, e ela informa, “Não sei, não consigo ficar longe de você e nem dele”. Ele a agride, depois eles se beijam, com um misto de desejo e raiva, e Naldinho vai embora.

Após o rompimento comentado há pouco, Karinna procura Deco, durante um treino de boxe, tentando fazer com que os três se reaproximem: “Não precisa ficar assim não, eu não gosto de ver você e Naldinho brigando”. Irritado, Deco responde: “Eu e Naldinho a gente se conhece é desde pivate. A gente não é nem maluco de ficar brigando por causa de uma puta”, e ele a manda ir embora. Depois deste embate, Karinna, mesmo grávida, segue fazendo programas, até que, num dado momento, durante um encontro com um cliente, em um navio atracado na Baía de Todos os Santos, o mesmo se suicida, no banheiro, com um tiro na cabeça. Ela é levada para depoimento, é inocentada, por não ser detectado vestígio de pólvora em sua mão, mas implicada por ter levado cocaína ao cliente, e é liberada, com sua fiança paga pela cafetina, que é um travesti. Dias depois Naldinho a procura, ela fala que quer ir embora do prostíbulo, ele informa que está morando em um quarto de aluguel, não mais no saveiro com Deco, e a convida para morar com ele. Ela, apreensiva, informa que está grávida, e se surpreende com a reação de Naldinho, que fica feliz com a notícia, mesmo sabendo que ela não faz ideia de quem seja o pai, e ele insiste no convite para que ela vá morar com ele.

O desfecho do terceiro e último ato ocorre com sequências bem rápidas, Karinna vai morar com Naldinho, eles se entendem bem morando juntos, e Deco segue fazendo lutas de boxe por dinheiro. Em dado momento, o personagem Dois Mundos encontra Naldinho, e informa que Deco o procurou, querendo vender o saveiro, que é de propriedade dos dois, e sugere que Naldinho procure o amigo, ou ex amigo. Deco, por sua vez, procura Karinna no prostíbulo, é informado que ela está morando com Naldinho, e resolve procurá-la em um momento que Naldinho não está em casa. Ele a informa que está pensando em vender o saveiro, e que com o dinheiro eles poderiam ir embora juntos. Ela declina da proposta, e afirma que tem medo que eles acabem se matando. Eles se beijam, Karinna informa sobre a gravidez, e Deco vai embora, aceitando a decisão final dela, mas, ao mesmo tempo, muito ressentido. Abalada com a visita de Deco, Karinna volta ao

prostíbulo, procura a amiga Silene, que está prestes a ir embora para o Maranhão, e Karinna informa que talvez queira ir com ela. Silene propõe que ela volte no dia seguinte, para juntas fazerem o aborto de Karinna, e ela concorda.

O final do filme é dramático e intenso. Naldinho procura Dois Mundos, para cobrar o dinheiro que este o deve, por conta de assaltos realizados por ambos. Dois Mundos, por sua vez, informa que do dinheiro deve ser descontado o aluguel da casa onde Naldinho está morando com Karinna, e, além disto, para provocar, informa que todos estão falando que Karinna ainda se encontra com Deco. Naldinho fica revoltado com Dois Mundos, e com os demais presentes no bar, ao que Dois Mundos o instiga: “Corra atrás, velho, corra atrás!”. Naldinho volta para casa revoltado, não encontra Karinna, e resolve ir atrás de Deco. Ele o encontra em uma viela do Pelourinho, e entram em luta corporal. Deco, boxeador que é, acaba vencendo a briga, espanca Naldinho violentamente, até o momento em que pára, por pena do amigo de infância. Ambos saem desnorteados andando pela Cidade Baixa. Naldinho volta ao ex quarto de Karinna no prostíbulo, onde é cuidado por ela, que limpa seus ferimentos. Momentos depois Deco também chega, Karinna ordena que ele entre e sente-se, e passa a cuidar dele também. Os três se entreolham, não falam nenhuma palavra, e Karinna cai em prantos. Momentos depois descem os créditos finais do filme, o filme tem um final aberto, não há uma conclusão decisiva para os três personagens, os desdobramentos e interpretações ficam a cargo do espectador. Nesta sequência final, de cerca de três minutos, aparecem alguns espaços públicos presentes no filme: a Praça Cairu, a Ladeira da Montanha, a Feira de Água de Meninos, as Docas, dentre outros.

Os “personagens geográficos” de *Cidade Baixa*: Antes de passar aos próximos passos da análise, é necessário de antemão, recorrer ao conceito de “personagens geográficos”, desenvolvido por Name (2008), aqueles personagens que transitam o “espaço filmico” e fazem a narrativa se desenvolver. O intuito é fazer uma caracterização sintética dos três protagonistas do filme: Naldinho (Wagner Moura), Karinna (Alice Braga), e Deco (Lázaro Ramos), ver Figura 36. Uma vez citados os nomes dos atores, eles serão repetidos novamente ao longo da análise, apenas os nomes dos personagens. Os três personagens são jovens, aparentemente na faixa dos vinte anos, pobres e sem vínculos familiares, ao menos não é feita nenhuma referência a familiares de nenhum dos três no filme. É provável que tenham pouca escolaridade, hajam vistas suas ocupações: ela prostituta, eles saveiristas / estivadores, que já cumpriram pena, provavelmente por assaltos.



Figura 36: Os “personagens geográficos” Naldinho, Karinna e Deco, de *Cidade Baixa*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Naldinho e Deco são amigos desde criança, como informa Deco a Karinna, em certo trecho do filme, são sócios proprietários de um saveiro, trabalham juntos, até o momento do rompimento entre os dois, já comentado na segmentação dos atos. Naldinho é mais extrovertido e impulsivo, e Deco é o oposto, introvertido e mais prudente em suas atitudes. Karinna é a porção romântica do triângulo, o que fica implícito pelos pôsteres de cantores românticos e atores de novelas que cobrem a parede de seu quarto, no início do filme. Ela atua como prostituta, mas fica latente que não se sente confortável com a vida que leva. São três jovens marginalizados, afastados das famílias, que transitam por certos locais mais populares do espaço público de Salvador: as Docas, a Cidade Baixa, os antigos prostíbulos da Ladeira da Montanha, os botecos mais escondidos do Pelourinho, além da Feira de Água de Meninos, também na Cidade Baixa.

Temporalidade e narrativa: ao se discutir temporalidade e narrativa deve-se diferenciar duas questões básicas, a temporalidade da estória contada, ou seja, em quanto tempo aproximadamente ele se desenvolve (dias, meses, anos ou décadas), e a velocidade da narrativa. A temporalidade de *Cidade Baixa* envolve um período de aproximadamente poucos meses, o que pode ser demarcado pelo momento inicial, quando os três protagonistas se conhecem, e o momento final do filme, com a personagem Karinna grávida, mas sem aparentar ainda uma barriga muito desenvolvida. Já o tempo da narrativa é rápido, é uma narrativa com fatos intensos que se sucedem de maneira ágil ao longo dos poucos meses da temporalidade da narrativa: os personagens se conhecem, se envolvem e brigam; Karinna engravida e logo a narrativa se encaminha para seu desfecho. A personalidade de cada personagem é explorada a fundo, mas o tempo destinado a cada situação dramática é breve.

O dispositivo narrativo, enunciação e narração: analisar o “dispositivo narrativo” é uma das etapas propostas por Vanoye e Goliot-Lété (1990), em sua “Análise fílmica”, ao passo que a discussão sobre “enunciação e narração”, é uma etapa da “Narratologia fílmica” de Gaudreault e Jost (2009). Ambos os passos foram devidamente detalhados no Capítulo 2, que tratou dos aportes metodológicos. Como se tratam de ações relativamente semelhantes e complementares, ambas tratam de narração, serão realizadas em conjunto neste item. O dispositivo narrativo consiste em definir quem narra a história, se apenas um personagem, ou mais de um; se é um personagem que participa da história, ou um narrador externo, com uma voz em *off*, fora de cena, de onde parte a narração.

O narrador em *Cidade Baixa* é o chamado narrador onipresente e onisciente, ou seja, ele está presente o tempo todo e em todo lugar, quando e onde ocorrerem ações de cada um dos três personagens, estejam eles juntos ou em separado. Não há voz em *off*, nem deste narrador observador da ação, nem dos personagens. Este tipo de narração coloca o espectador como observador direto da história, ou seja, aquele que presencia tudo aquilo que mesmo os personagens não têm conhecimento. Por exemplo: na cena em que Deco e Karinna fazem sexo em uma das vielas do Pelourinho, já comentada durante a segmentação. Este narrador observador está próximo da ação, como um observador *voyeur*. Naldinho não presencia a ação, e só vai tomar conhecimento dela quando Deco volta para o saveiro, e é esperado pelo amigo. Pode-se dizer que o narrador/observador, acompanha a história de cima, mas também de perto dos personagens.

A enunciação é o processo de comunicação que se estabelece em uma obra fílmica, através da narração. Caso o diretor Sérgio Machado tivesse optado por fazer uma narração em primeira pessoa, seja em um só ou nos três personagens principais, ele estaria dando uma voz direta a eles. Mas, por outro lado, como houve a opção por uma narração mais aberta, de um narrador/observador, a enunciação e a narração partem do próprio diretor, é o olhar dele que conduz a narrativa. *Cidade Baixa* é um filme realista, ou seja, retrata certa realidade sem naturalizar as suas contradições, como nos filmes naturalistas, e sem fantasiar excessivamente os conflitos, como na narrativa romântica clássica. O roteiro do filme é do próprio Sérgio Machado, junto com o também cineasta Karim Aïnouz. Ambos, ao construírem o roteiro original, lançam um olhar deles sobre um tipo de realidade que não lhes é necessariamente muito próxima. Constroem uma narrativa factível diante do ambiente retratado, os espaços públicos mais marginalizados de Salvador.

A enunciação, ou ação que se enuncia, é o tema principal do filme, do que ele vai tratar, e como o tema vai ser tratado, que é o desafio inicial para o diretor e roteirista. Como afirma o próprio Sérgio Machado, em depoimento para o *making of* do DVD: “O grande desafio de qualquer filme é assim, você passar algum tempo trabalhando pra descobrir o que é que você quer dizer”. E pouco mais adiante, o diretor já expõe claramente o tema do filme, o universo de interesse, o que vai ser narrado: “Quem são os jovens de vinte anos no Brasil, que aparentemente não têm perspectivas, mas que estão se virando aí pra curtir a vida da melhor maneira que eles podem. Quem são essas pessoas?”. O filme faz uma imersão neste universo, sem apelar para julgamentos morais a respeito do estilo de vida dos personagens.

O tema principal da narrativa, um triângulo amoroso entre uma mulher e dois homens, é um tema universal e atemporal⁴⁰. Ao escolher este tema, mesmo que o diretor tenha criado seu roteiro original, acaba se prendendo também a certos cânones gerais deste tipo de narrativa. O co-roteirista Karim Ainouz dá destaque a isto: “A história da narrativa que eles dão, com a questão do triângulo amoroso, são geralmente ligadas à questão da tragédia [sic]. São histórias não de celebração da vida, mas de celebração da impossibilidade”. E a intenção de Sérgio Machado é colocada de maneira direta: “Era importante que eles se amassem de maneira igual. Karinna ama Deco, da mesma maneira que ela ama Naldinho. Naldinho ama Deco, da mesma maneira que ele ama Karinna. Eu queria que o espectador torcesse para os três ficarem juntos, torcesse pela quebra do tabu”.

A última frase do parágrafo anterior evidencia que este é um filme com caráter contestador dos valores morais estabelecidos a respeito dos relacionamentos amorosos, mas, contraditoriamente, é um filme com certa carga de misoginia, que rebaixa o gênero feminino de várias formas. Contestador mas utópico, já que, como foi informado antes, trata, sobretudo, da impossibilidade amorosa a três. E esta história de impossibilidade tem sua ambientação em Salvador, em alguns de seus espaços públicos mais marginalizados, vivenciados por “jovens de vinte anos”, como informou o diretor, jovens que “aparentemente não têm perspectivas, mas que estão se virando aí pra curtir a vida”.

⁴⁰ Para citar alguns exemplos deste tipo de relação entre personagens de uma narrativa: a lenda de Tristão e Isolda, que se vê dividida entre ele e seu tio, o Rei Marcos da Cornualha, a quem está prometida; o mito de Édipo, da mitologia grega, que assassina seu pai, Laio, para se casar com sua mãe, Jocasta. No cinema este tema também é recorrente, como no filme *Jules e Jim - uma mulher para dois*, de François Truffaut - 1961, e em *Dona flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto - 1976, refilmado por Pedro Vasconcelos em 2017.

Relação da análise narrativa e da organização espacial - o espaço da narrativa cinematográfica: antes de iniciar a análise da organização espacial de *Cidade Baixa*, do espaço fílmico da obra, é necessário localizar geograficamente os espaços públicos nos quais a história é ambientada. O título do filme já traz sua localização geográfica específica, a Cidade Baixa, área de Salvador que compreende parte do Centro Histórico, como pode ser visto na Figura 37. Esta área chamada Cidade Baixa é bastante extensa, e abrange cerca de quinze bairros, que vão desde o Comércio, próximo ao nome Cidade Baixa na Figura 37, até o bairro do Monte Serrat, mais ao Norte. O filme *Cidade Baixa* está circunscrito à área que aparece na figura abaixo, sobretudo os locais destacados em vermelho: Forte São Marcelo, atracadouro da Marina, área das Docas, a Ladeira da Montanha e o Bairro do Pelourinho.



Figura 37: Centro Histórico de Salvador, o cenário do filme *Cidade Baixa*.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de www.arcgis.com e www.adorocinema.com.

A relação dos personagens geográficos Deco, Naldinho e Karinna é intensa e constante com os locais citados, é ali que eles residem, trabalham e se divertem. Deco e

Naldinho são saveiristas, como já foi informado, têm seu saveiro atracado na Marina próxima ao Mercado Modelo, trazem mercadorias do Recôncavo Baiano para serem vendidas na Feira de Água de Meninos, também na Cidade Baixa. Eles residem no próprio saveiro. O atracadouro nos quais os três aparecem sentados no pôster do filme, voltar à Figura 37, localiza-se nesta mesma área. Já Karinna reside no prostíbulo Xanadoo, um prostíbulo fictício dentre os vários que se localizavam na Ladeira da Montanha. Ela também circula e atua no bairro do Pelourinho, na Cidade Alta.

O trabalho de pesquisa e de laboratório de Sérgio Machado foi essencial para a construção do roteiro e da ambientação do filme, sobretudo em relação aos prostíbulos da Cidade Baixa e da Ladeira da Montanha. Em entrevista concedida a Stivaletti (2005), ele informa: “Frequentei muito a Cidade Baixa de Salvador, as ruas, as casas de *strip-tease*. Conhecia as pessoas e pedia para encontrá-las no dia seguinte. O filme não traça um retrato sociológico da vida das prostitutas, mas traz muito do clima em que elas vivem”. Quanto às referências visuais sobre a cidade de Salvador, mais especificamente sobre a Cidade Baixa, estas mudaram expressivamente desde a ideia inicial para o roteiro, o seu formato final, e o filme dele gerado.

Sérgio Machado, na mesma entrevista a Stivaletti (2005), informa as suas duas referências iniciais: “Estava fascinado com a ideia de trabalhar com um triângulo amoroso longinquamente inspirado em Tristão e Isolda. Minha primeira intenção era fazer um filme passado na década de 60, e inspirado nas fotografias de Pierre Verger”. O cineasta informa que, ao apresentar este primeiro roteiro aos cineastas Eduardo Coutinho e Walter Salles, obteve a crítica de ambos a respeito de “certo romantismo excessivo”, e resolveu trazer a obra para o momento atual. Como já foi falado no item anterior, a referência a Tristão e Isolda envolve o tom de tragédia associado aos triângulos amorosos. Já o francês Pierre Verger (1902-1996), comentado nos Capítulos 5 e 6, foi um fotógrafo e etnógrafo que retratou o cotidiano de Salvador entre os anos 1940 e 50.

Ao resolver adaptar a obra ao momento atual, no início do Século XXI, Sérgio Machado manteve o tom de tragédia original, mas recorreu a outro fotógrafo, Mario Cravo Neto, mais especificamente ao seu livro *Laróyè*, de 2001, como é informado no *making of* que integra o DVD. A influência deste livro em *Cidade Baixa* não ficou apenas na fotografia e na paleta de cores, mas até mesmo em certos ambientes do filme, que foram

anteriormente fotografados por Mario Cravo Neto: os estivadores e saveiristas das docas; as rinhas de galos de briga; os prostíbulo da Cidade Baixa; as lutas informais de boxe; as ruas e vielas da Cidade Baixa. Quando se observa a fotografia e a paleta de cores esta influência fica ainda mais nítida.

As Figuras 38 e 39, nesta página, mostram a influência da paleta de cores de Mario Cravo Neto para o filme de Sérgio Machado. A primeira figura mostra fotografias do livro *Laróyè*, e a segunda mostra fotografias de cenas de *Cidade Baixa*. São imagens em alto contraste, com poucos meios tons, iluminação natural, no primeiro caso, e naturalista, no segundo. Ambos deram destaque a cores quentes, principalmente ao vermelho, ao alaranjado e ao amarelo, com inserções de azul e verde. Além disto, sempre que possível o diretor recorreu a interiores naturais, já existentes e com interferências pontuais do trabalho de cenografia. Aparentemente o único espaço montado exclusivamente para o filme foi o prostíbulo Xanadoo, como mostra o *making of*. O trabalho de câmera utiliza predominantemente a câmera na mão, bem próxima à ação dos personagens, e nos planos mais abertos a câmera fixa no tripé.



Figura 38: Fotos do livro *Laróyè*, de Mario Cravo Neto (2001), referência para *Cidade Baixa*.

Fonte: Mario Cravo Neto (2001).



Figura 39: A trajetória da personagem Karinna e a paleta de cores em *Cidade Baixa*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

O espaço público de Salvador, ou melhor, parte dele, localizada entre a Cidade Baixa e a Cidade Alta, na área do Centro Histórico, é encenado de maneira realista, “orgânica”, como informa o diretor no *making of*. Grande parte das cenas são em locações, com, aparentemente, pouca interferência nos locais utilizados. Já as cenas de interiores utilizaram-se de locais pré-existentes, e não de cenários montados em estúdio. A

ambientação sonora do filme privilegiou a gravação de som direto, ou seja, o som captado no ato de filmagem das cenas, sem utilização de sonoplastia posterior, nem dublagem, exceto em momentos pontuais, nos quais o som direto não tenha ficado adequado.

O som direto em *Cidade Baixa* traz à tona uma profusão de barulhos e ruídos próprios das ruas, dos espaços públicos bastante movimentados da Cidade Baixa. Ao se falar de som no cinema é necessário diferenciar seus cinco elementos principais: os diálogos dos personagens; a narração em *off*, quando ocorre, o que não é o caso deste filme; os ruídos de cena, que podem ser gravados em som direto, ou gerados por sonoplastia na pós-produção; a música original do filme, geralmente orquestrada, para dar maior dramaticidade a certas cenas; a trilha sonora, que consiste em um conjunto de canções pré-existentes ou então compostas para o filme. Em *Cidade Baixa* utilizou-se som direto tanto para os diálogos quanto para os ruídos, muito pouca dublagem, pouca música original, incidental em certos momentos, e maior uso de trilha sonora.

A música em um filme pode ser diegética ou extra diegética, ou, na maioria dos casos, pode-se utilizar as duas, de maneira complementar. A trilha diegética é aquela que faz parte da ação do filme, como nas cenas do prostíbulo Xanadoo, nas quais as músicas que tocam no ambiente são músicas ouvidas não apenas pelo espectador, mas também pelos personagens. A música extra diegética é aquela que não faz parte da cena diretamente, o espectador ouve a música, mas o personagem não a ouve, ela aparece como comentário dramático do estado emocional dos personagens. Geralmente a música original do filme, orquestrada, assume este caráter extra diegético. No caso de *Cidade Baixa* há uma mescla, são utilizadas tanto músicas diegéticas quanto extra diegéticas.

A trilha sonora de *Cidade Baixa* organizada por Beto Villares e Carlinhos Brown, é bastante eclética, consta de oito músicas compostas exclusivamente para o filme, sendo duas instrumentais, e as seis outras em formato de canção, quatro destas compostas e executadas pela cantora Céu. A trilha conta também com nove canções pré-existentes, ou seja, gravações originais utilizadas no filme. Dentre estas, destacam-se sete canções interpretadas por artistas locais de Salvador: três de Carlinhos Brown, que organiza a trilha sonora, três de Silvano Salles e uma de Lazzo Matumbi. Este último grupo de canções, em particular, acabam tendo o papel de comentar e complementar a narrativa, já que são

músicas amplamente difundidas em Salvador, e que foram, à época de seus lançamentos, bastante executadas nas ruas da cidade.

As canções gravadas por Silvano Salles (*Baby*, *Carência* e *Beijo bom*), do estilo popularmente conhecido como “Arrocha”, são canções que aparecem de forma diegética no filme, são executadas no prostíbulo Xanadoo, em diferentes momentos do filme. As demais músicas da trilha aparecem de forma extra diegética, dão ênfase às ações e emoções dos personagens ao longo da narrativa.

O ponto de vista no filme: a visão geral de um filme a respeito de um determinado tema está diretamente ligada ao ponto de vista adotado pelo roteirista (s) e pelo diretor, de que forma eles resolvem abordar o tema e desenvolver a narrativa. Ao tratar da “Narratologia fílmica” de Gaudreault e Jost (2009), no Capítulo 2, já foi informado que a questão do ponto de vista está ligada ao “dispositivo narrativo” e à “narração e enunciação”, a forma como a história é contada, como a narrativa é desenvolvida. Os pontos de vista do diretor Sérgio Machado e de seu co roteirista Karim Aïnouz, em falas obtidas a partir de depoimentos de ambos para o *making of* informam que se trata de um filme sobre jovens de vinte anos, no Brasil, sem muita perspectiva de vida, com um recorte para um triângulo amoroso com tons de tragédia.

As citações sobre a visão do diretor e do co roteirista a respeito do tema do filme e do tratamento dado a ele, foram apresentadas anteriormente, para não repeti-las é interessante apontar os aspectos principais do ponto de vista adotado: é um filme que trata de jovens marginalizados e sem muita perspectiva de vida, na cidade de Salvador no início do Século XXI; trata-se de um triângulo amoroso com desfecho trágico; a visão do cineasta foge de uma abordagem sociológica, não tenta defender uma tese nem faz um estudo aprofundado sobre o universo da prostituição e dos espaços públicos marginalizados; é um filme que, por um lado tenta romper com certos tabus a respeito de relacionamentos amorosos, já que o diretor teve a intenção de que o espectador aceite e torça pelo triângulo amoroso retratado. Mas, por outro lado, não questiona alguns aspectos essenciais do imaginário sobre essas figuras marginalizadas, principalmente sobre o papel da mulher nessa relação a três, ela basicamente reage à ação dos dois homens, é submetida e subjugada por ambos.

A intertextualidade do filme: ao se falar em intertextualidade de um filme, há que se pensar em dois movimentos, o primeiro de apontar as intertextualidades que eventualmente são informadas pelo diretor, quando do lançamento, e outro de detectar intertextualidades que são percebidas pelo pesquisador/analista, quando se dá o visionamento da obra. Quanto ao primeiro movimento, é interessante citar a entrevista concedida por Sérgio Machado a Eduardo (2005), o cineasta cita as suas principais influências cinematográficas: o cinema alemão e soviético da década de 1920, o cinema americano entre as décadas de 1950 e 70, o *Neorealismo* italiano e o *Cinema Novo* brasileiro. Segundo ele, estes referenciais estariam “diluídos” ao longo de seu trabalho, influem na sua forma de fazer cinema. Uma referência declarada foi o filme *Touro indomável (Raging Bull)*, de Martin Scorsese - 1980, referência para as cenas de luta de boxe do personagem Deco. Outra referência declarada é a dos filmes de Alfred Hitchcock, na filmagem das cenas de amor, sempre tensas e intensas.

Uma possível referência, esta detectada pelo autor da Tese, é a referente ao livro *Dona Flor e seus dois maridos*, o vigésimo segundo livro de Jorge Amado (2008a), publicado originalmente em 1966. A obra trata do triângulo amoroso entre a Dona Flor, do título, seu atual e austero marido, Teodoro, e o espírito de seu falecido marido, o boêmio e libidinoso Vadinho. Uma crítica de costumes a Salvador da primeira metade do século passado. Os pontos de convergência entre o referido livro e *Cidade Baixa* são vários: ambas são obras de crítica dos costumes vigentes; ambas tratam de triângulos amorosos entre uma mulher e dois homens; ambas incidem no objetivo de romper com tabus sexuais e comportamentais; ambas retratam ambientes boêmios e marginalizados, *Cidade Baixa* em todo o seu contexto, já o livro na figura do personagem Vadinho; ambas tratam de certa sensualidade e sexualidade latente, que seria inerente à identidade soteropolitana.

A obra de Jorge Amado teve três adaptações audiovisuais, como informa o site da Fundação Casa de Jorge Amado (www.jorgeamado.org.br): o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto (1976), terceiro longa metragem de maior bilheteria no Brasil, até o final de 2016; A série de televisão *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigida por Mauro Mendonça Filho (1998), veiculada pela Rede Globo, em vinte capítulos; e a refilmagem para o cinema, *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigida por Pedro Vasconcelos (2017), que estava sendo finalizada durante a etapa final de elaboração desta Tese. Considerando que a primeira adaptação para o cinema foi realizada bem antes de *Cidade Baixa*, pode-se

presumir que não apenas o livro possa ter sido tomado como referência, mas também o filme de Bruno Barreto.

A última afirmação do parágrafo anterior pode ser defendida por uma constatação interessante, a protagonista da primeira versão de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto (1976), foi a atriz Sônia Braga, que posteriormente a este filme teve um período de atuação em filmes de Hollywood, já a protagonista de *Cidade Baixa* foi sua sobrinha, Alice Braga - personagem Karinna, que também vem desenvolvendo uma carreira em Hollywood depois deste filme. Uma semelhança interessante entre os dois filmes diz respeito ao perfil psicológico dos dois trios de protagonistas: Dona Flor e Karinna são mulheres românticas, que se sentem divididas entre dois homens de temperamentos bem diferentes; Teodoro, interpretado por Mauro Mendonça é sério e introspectivo, assim como Deco, interpretado por Lázaro Ramos, já Vadinho, interpretado por José Wilker, é boêmio e expansivo, assim como Naldinho, interpretado por Wagner Moura.

O destaque especial dado à obra *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, deve remeter a um espaço público importante de Salvador, o bairro do Pelourinho, que é o cenário do livro, das duas adaptações cinematográficas dele, e também de uma adaptação para a televisão. Os quatro filmes brasileiros mais conhecidos do grande público, já ambientados em Salvador, foram quase que inteiramente rodados no Pelourinho: 1. *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte (1962); 2. *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto (1976); 3. *Ó Paí Ó*, de Monique Gardenberg (2007); 4. *Quincas Berro D'água*, de Sérgio Machado (2010). Em todas estas obras o Pelourinho é tomado como um microcosmo de Salvador, de sua identidade cultural e de suas contradições socioespaciais. Este interesse pelo bairro ressurgiu na nova adaptação da obra de Jorge Amado, na versão de 2017, de Pedro Vasconcelos.

5.2. O espaço público de Salvador em *Trampolim do Forte*

O diretor de *Trampolim do Forte*, João Rodrigo Mattos, com a epígrafe a seguir, aponta o tipo de abordagem utilizada em seu filme:

E tudo o que for viver, será filmado de maneira imprecisa como a vida daquelas crianças, a decupagem das cenas num instante instável, uma linguagem de câmera urgente, como a natureza da arte é: urgente.

(João Rodrigo Mattos, 2015)

Ficha: *Trampolim do Forte*. Direção e roteiro: João Rodrigo Mattos. Produção: DocDoma Filmes - Salvador. Ficção, 90 min., cor, 2010.



Figura 40: Pôster de *Trampolim do Forte*.

Fonte: Site trampolimdoforte.com.br.

Segmentação de *Trampolim do Forte* em grandes atos: assim como no filme anterior, a divisão narrativa utilizada em *Trampolim do Forte* é a divisão em três grandes atos, demarcados por pontos de virada sempre relacionados ao protagonista Déo (Lúcio Lima), ou a algum personagem coadjuvante ligado a ele. Já na primeira cena do filme instaura-se o conflito que irá fazer com que Déo abandone a casa e passe a viver pelas ruas do bairro da Barra, mais precisamente na área da Praia do Porto da Barra. Nesta primeira cena a mãe do protagonista, Dona Generosa (Cláudia Di Moura) discute com seu esposo, padrasto de Déo. Ele é alcoólatra, está bêbado e desempregado, e ela o acusa de não fazer nada para mudar esta situação. Em resposta ele passa a agredi-la, e Déo, sentindo-se impotente diante da situação, foge e vai direto para o local que dá nome ao filme, o trampolim que fica ao lado do Forte de Santa Maria, no Porto da Barra, local de refúgio para ele e para outros meninos filhos de famílias desestruturadas.

A saída de Déo seria apenas momentânea, para não presenciar a mãe ser agredida. Ele passa a noite fora de casa, dormindo na rua, e ao voltar para casa, no dia seguinte, ele descobre que a mãe abandonou o lar, deixando-o para trás, à mercê do padrasto. Déo, angustiado, à esquerda da Figura 41, resolve pegar uma barca Salvador - Mar Grande, ao centro da mesma figura, rumo à Ilha de Itaparica, onde mora a sua madrinha, e onde ele imagina que sua mãe esteja. Na travessia ele é abordado por um casal de turistas franceses, que propõem levá-lo para a França com eles, Déo rejeita a proposta e se afasta deles. Ao chegar em Itaparica, ele passa o dia tentando em vão localizar a casa da madrinha. Ao voltar para Salvador, em outra barca no final da tarde, pendurado do lado de fora da embarcação, ele quase se afoga, mas é resgatado pelo comandante.

Este é o primeiro ponto de virada da história, a ida de Déo à Ilha de Itaparica em busca da mãe. Nesta sequência conclui-se o primeiro ato, e inicia-se o segundo, que é o mais longo do filme. O reencontro de Déo com sua mãe, à direita na Figura 41, só irá ocorrer no final do filme. No segundo ato, a narrativa acompanha os riscos e percalços que Déo precisa enfrentar enquanto permanece morando nas ruas do bairro da Barra.



Figura 41: A jornada de Déo, em *Trampolim do Forte*, para reencontrar sua mãe.

Fonte: Site trampolimdoforte.com.br.

O personagem Felizardo (Adaílson dos Santos), que tem o apelido de Feliz, mas que é, ironicamente, o personagem mais triste do filme, é o melhor amigo de Déo. Muitos dos eventos que ocorrem com ele estão ligados ao protagonista, pode-se inclusive afirmar que ele não é apenas um coadjuvante, mas um co-protagonista. Feliz é filho de mãe solteira e bastante religiosa, Dona Do Céu (Marcélia Cartaxo). Ele trabalha vendendo picolés pela cidade, para ajudar na renda da casa, e fica revoltado ao perceber que a mãe está dando quase todo o pouco dinheiro que eles conseguem ao Reverendo Magalhães (Luiz Miranda). Ao descobrir que sua mãe não só está dando o dinheiro ao pastor, como também é flagrada

por Feliz tendo uma relação sexual com ele, ver Figura 42, sua revolta aumenta, e ele resolve, assim como Déo, passar um tempo vivendo nas ruas da Barra.

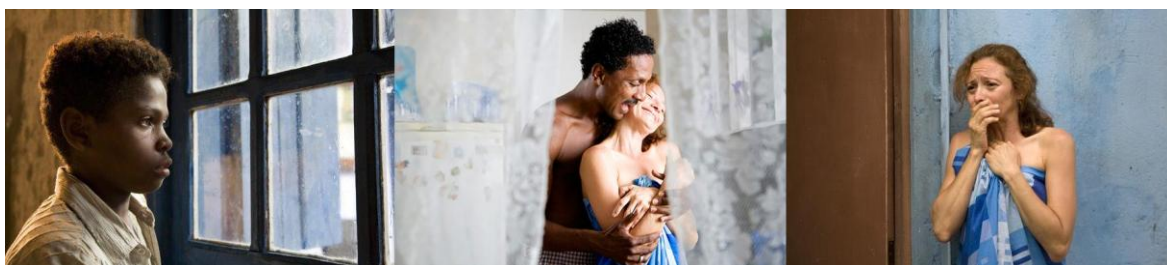


Figura 42: Felizardo flagra a mãe com o Reverendo Magalhães.

Fonte: Site trampolimdoforte.com.br.

Trampolim do Forte tem muitos personagens, mais de vinte ao todo, nem todos ligados diretamente ao protagonista. Deste modo, serão apontados os pontos de virada que estejam ligados ao personagem principal. Ao longo de todo o segundo ato desenrolam-se diversas situações a que os meninos moradores de rua estão sujeitos: brigas entre si; extorsão e abuso de poder por parte de policiais corruptos; o envolvimento e a parceria forçada de Feliz com o batedor de carteiras Fuleirinho (Ewerton Machado); o aliciamento de prostitutas adolescentes femininas por parte do turista italiano Toto (Mauro Mondelli), com o intuito de levá-las para a Europa; o aliciamento destas mesmas adolescentes pelo sexagenário Papai Garotão (Wilson Mello), um dos principais fregueses destas garotas de programa. Em meio a todo este contexto, o Porto da Barra apresenta-se como um microcosmo de Salvador, a praia mais famosa da cidade e suas contradições sociais.

A personagem Tetéia (Jéssica Duarte) tem ligação direta com o protagonista, ela é amiga de infância de Déo, e, no início da adolescência, está também iniciando-se na prostituição. Ao longo de todo o segundo ato do filme crescem os rumores da ocorrência de um molestador e assassino de jovens prostitutas, o personagem oculto chamado O Verdadeiro Tadeu - O terror das criancinhas. Por volta dos 43 minutos do filme Tetéia é atacada por este personagem, consegue escapar, mas fica gravemente ferida e internada, em estado de coma. É esta situação que deflagra o segundo ponto de virada da narrativa, encerrando o segundo ato e iniciando o terceiro.

Déo visita Tetéia no hospital, e totalmente abalado com a situação, resolve que irá comprar uma arma, irá tentar descobrir a identidade d'O Verdadeiro Tadeu, e se vingar da

violência cometida contra ela. Feliz, que vinha cometendo pequenos furtos, consegue o dinheiro para a compra da arma, e o travesti Fã Clube (Zéu Britto) consegue comprar a arma e a entrega a Déo. Deste momento até o desfecho do filme a trajetória de Déo é em busca de vingança. Por volta de 1 hora e 28 minutos de filme Déo segue, à distância, a personagem Flor da Pele, por vielas da Barra, até o momento em que ela é atacada por alguém a quem não se vê o rosto. Ele intervém, e atira no agressor, que foge, ferido, e a personagem Flor da Pele consegue escapar.

No dia seguinte ao fato relatado acima, o Reverendo Magalhães é preso, acusado de ser o estuprador O Verdadeiro Tadeu. Em uma cena um policial informa a uma repórter que o criminoso foi identificado e preso, na cena seguinte aparece o Reverendo algemado a uma cama de hospital, com um aparelho para fraturas severas na perna. Ao visualizar a entrevista da cena anterior, em uma televisão no quarto do hospital, o reverendo grita, olhando em direção à câmera: “Mentira, mentira!”. As cenas seguintes levam ao desfecho da história: Déo se desfaz da arma; Dona Generosa, sua mãe, volta para buscá-lo e levá-lo para a Ilha de Itaparica com ela; há uma sequência deles na barca que faz a linha Salvador - Mar Grande; os créditos finais aparecem com uma sequência de banhistas no Porto da Barra e os saltadores do Trampolim do Forte de Santa Maria.

Os “personagens geográficos” de *Trampolim do Forte*: este filme, como já foi informado, tem muitos personagens, mais de vinte, muitos desses com participações curtas, deste modo, opta-se aqui por caracterizar apenas os personagens principais da história. Déo (Lúcio Lima) é o protagonista da história, e seu amigo Felizardo, ou Feliz (Adailson dos Santos) é o co-protagonista - ver Figura 43, ele tem uma narrativa paralela e no final convergente com a do personagem principal. Ambos estão na faixa dos doze anos de idade e são filhos de famílias desestruturadas: a mãe de Déo é casada com um alcoólatra desempregado e violento; a mãe de Feliz é iludida pelo Reverendo Magalhães, lhe entregando quase toda a sua renda mensal.

Os dois personagens principais acabam indo viver nas ruas, por força das circunstâncias, Déo porque foi deixado para trás pela mãe, que abandonou o lar, e Feliz porque flagrou a mãe tendo uma relação sexual com o pastor que a explora. Ligada a Déo está também a personagem Tetéia, adolescente na mesma faixa de idade, seu par romântico, que se inicia na vida da prostituição. Assim como Tetéia, há ainda outras quatro

jovens prostitutas: Flor da Pele (Laís Rocha), Bel Prazeres (Manuela Santiago), Lis Boa (Darinka Moreno) e Dora Avante (Paloma Bonfim). Junto a elas, há também o travesti Fã Clube (Zéu Brito), junto com seu grupo de travestis. Ligados a Deó e Feliz ainda há Mingo (Wesley Guimarães), Calçola (Wallace de Jesus) e João Rapagão (Diego Oliveira).

Trampolim do Forte apresenta certa divisão maniqueísta dos personagens, o tradicional embate entre o bem e o mal, e todos os personagens citados no parágrafo anterior incluem-se neste grupo de personagens que representam este suposto “lado do bem”. São personagens marginalizados, sofridos, sujeitados à violência e extorsão policial, aos aliciadores de menores, ao pedófilo O Verdadeiro Tadeu. Em contraponto a este “núcleo do bem”, a narrativa apresenta uma série de antagonistas, os vilões da história.



Figura 43: Deó e Felizardo, “personagens geográficos” de *Trampolim do Forte*.

Fonte: Site trampolimdoforte.com.br.

Os principais antagonistas do filme são: o Reverendo Magalhães (Luiz Miranda), à esquerda na Figura 44, que explora financeiramente a mãe de Feliz, e no final do filme é acusado de ser o misterioso pedófilo O Verdadeiro Tadeu; Papai Garotão (Wilson Mello), segundo da esquerda para a direita, cliente de prostitutas menores de idade; o Cabo Consciência (Luiz Pepeu) e seu parceiro Cabo Cassiano (A.C. Costa), corruptos, que extorquem, abusam de poder e traficam drogas; o delinquente Fuleirinho (Ewerton Machado), à direita, batedor de carteira que obriga Feliz a atuar com ele. Junto com Fuleirinho andam também os delinquentes Caga Seco (Rafael Santos) e Furico (Felipe Miranda). Além destes, há ainda o turista italiano Toto (Mauro Mondelli), aliciador de menores, traficante de pessoas para a Europa. Todos estes personagens têm ações que agridem ou prejudicam os personagens principais, Deó e Feliz, ou aos outros personagens

secundários ligados a eles, caracterizando, como já foi afirmado, certa abordagem dicotômica e maniqueísta da narrativa.



Figura 44: Os antagonistas do filme *Trampolim do Forte*.

Fonte: Site trampolimdoforte.com.br.

Temporalidade e narrativa: assim como em *Cidade Baixa*, o filme analisado no tópico anterior, *Trampolim do Forte* também tem uma temporalidade narrativa concentrada em cerca de poucos dias ou semanas, não dá para ter um marco preciso. Tem também uma velocidade narrativa rápida e ágil. Sem um marco temporal claro da duração da história, nota-se que ela está centrada em dois eventos básicos, o abandono do lar por parte da mãe do protagonista Déo, no início do filme, e seu retorno para resgatá-lo, no final. Neste intervalo de tempo, não são vistas grandes mudanças físicas no personagem, ele permanece aparentemente na mesma idade, com a mesma aparência, o que corrobora esta afirmação de duração de pouco tempo da narrativa. Já a velocidade da narrativa é rápida e intensa, com ações dramáticas se sucedendo em ritmo acelerado.

As ações principais que dão movimento ao desenvolvimento da história, aquelas relativas ao protagonista, são as seguintes: abandono do lar por parte da mãe de Déo; sua ida à Ilha de Itaparica à sua procura, e sua posterior ida para as ruas de Salvador, após não tê-la encontrado; o surgimento dos primeiros ataques do pedófilo O Verdadeiro Tadeu; o ataque deste à personagem Tetéia, e sua posterior internação; a busca de Déo por uma arma, para tentar vingar o ataque sofrido por sua amada; a obtenção da arma; a investida de Déo contra o suposto pedófilo, este posteriormente é preso, sendo o Reverendo Magalhães tido como o suposto criminoso; a alta médica de Tetéia; e, por fim, o retorno de Dona Generosa, mãe de Déo, para buscá-lo e levá-lo com ela para a Ilha de Itaparica.

O dispositivo narrativo, enunciação e narração: a enunciação em *Trampolim do Forte* está centrada em falar sobre crianças e adolescentes soteropolitanos em estado de vulnerabilidade social. Este tema da vulnerabilidade social por parte de pessoas em

situação de morar nas ruas foi comentado no Capítulo 3, através do trabalho de Gontijo e Medeiros (2009). São jovens órfãos e ou filhos de famílias desestruturadas, como o protagonista Déo e seu amigo Feliz, que passam maior parte do seu tempo pelas ruas, ou chegam mesmo a abandonar o lar, como no caso destes dois personagens. Eles, assim como as crianças e adolescentes apontados pelos autores citados, vivem sujeitos a uma série de riscos e insalubridades por viverem nas ruas.

Não há narração em *off* neste filme, o narrador é onipresente, está observando a ação dos diferentes personagens, e onisciente, faz o espectador saber de todas as ações que ocorrem, mesmo que os personagens principais não estejam cientes de todas elas. O diretor João Rodrigo Mattos optou por distribuir a narração em três focos complementares: o olhar em primeira pessoa, de Déo e Feliz; o olhar de cima e de perto por parte de um narrador onisciente e onipresente nas ações de outros personagens; e uma narração indireta, através de notícias de jornal, rádio e televisão a respeito dos ataques realizados pelo pedófilo O Verdadeiro Tadeu.

Dentre os três artifícios narrativos citados no final do parágrafo anterior, merece destaque o olhar em primeira pessoa de Déo. Já na primeira cena do filme, ele presencia a discussão entre sua mãe e seu padrasto embriagado, e este a agride, ao que o protagonista resolve fugir correndo daquela situação. Nesta fuga há o uso da câmera subjetiva⁴¹, o espectador é colocado no olhar de Déo, correndo por vielas de algum bairro popular não especificado⁴², em movimentos bruscos e atordoados de câmera não mão, enfatizando a sua perturbação emocional naquele momento. Este movimento de câmera subjetiva acompanha Déo até sua chegada à Praia do Porto da Barra e ao trampolim que dá nome ao filme, localizado na lateral do Forte de Santa Maria. O espectador, pelos olhos de Déo, corre pela rampa do trampolim e mergulha nas águas do mar do Porto da Barra.

O uso de câmera subjetiva já na primeira cena do filme, como foi apontado há pouco, evidencia que o diretor chama a atenção do espectador para a percepção de que a narrativa será conduzida pelo olhar e pelo ponto de vista do protagonista. Os dois outros

⁴¹ A câmera subjetiva é um recurso de enquadramento e movimento de câmera, mas também um recurso narrativo, o espectador é colocado no interior do personagem, ou seja, o que a câmera mostra é o que o personagem vê. Em termos de enquadramento isto coloca o espectador dentro da ação, e não a assistindo de fora, e em termos de narrativa, significa que o diretor coloca o foco da narração da ação naquele personagem específico no qual a câmera subjetiva está inserida.

⁴² É provável que se trate do Alto das Pombas, Calabar ou Morro do Gavazza, favelas incrustadas no tradicional bairro da Barra.

artifícios narrativos já comentados servem de apoio e complemento a este olhar em primeira pessoa. Outra questão importante é que esta primeira pessoa, este olhar do protagonista, é o olhar de um adolescente, com cerca de onze anos, com toda a impulsividade e imaturidade diante da vida que é comum a esta faixa etária.

Relação da análise narrativa e da organização espacial - o espaço da narrativa cinematográfica: antes de analisar o espaço fílmico desta narrativa, é preciso localizar espacialmente o espaço público que lhe serve de base. A Praia do Porto da Barra, Figura 45, é localizada no bairro da Barra, e é a praia mais frequentada de Salvador, tanto por soteropolitanos, quanto por turistas brasileiros e estrangeiros.



Figura 45: Bairro da Barra e praia do Porto da Barra, cenário de *Trampolim do Forte*.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de www.arcgis.com e www.adorocinema.com.

A carta mostrada na Figura 45 circunscreve maior parte da ação de *Trampolim do Forte*, cenas e sequências são ambientadas em outros locais da cidade, mas sempre de maneira breve, tendo um papel secundário na trama. Deste modo, opta-se por destacar esta localização principal, e na referida figura deve-se chamar atenção para três locais marcados em

vermelho: o Forte de Santa Maria, e o trampolim que há na sua margem Norte, que dá nome ao filme, bem como a Avenida Sete de Setembro, que margeia a Praia do Porto da Barra, se estende desde o bairro da Barra até a Praça Castro Alves, na Cidade Alta, seguindo em sentido Nordeste na imagem.

A praia, em cidades litorâneas como Salvador, Rio de Janeiro e outras pelo Brasil, é, ao menos em tese, o espaço público mais democrático e acessível que pode haver. É um patrimônio natural público controlado pela Marinha, e de livre acesso a toda a população, exceto em casos específicos, como bases militares de acesso restrito, como a Base de Inema, em Salvador, ou em casos de ocupação e restrição indevida por hotéis e resorts. O Porto da Barra não se enquadra em nenhum destes dois casos. Porém, falar de acesso, apropriação e uso de uma praia tão visitada como a do Porto da Barra, não implica apenas o direito público de acesso, mas também os aspectos subjetivos que isto envolve.

A questão do acesso ao espaço público de uma praia turística, como o Porto da Barra, remete à discussão sobre acessibilidade ao espaço público, desenvolvida por Serpa (2007), comentada no Capítulo 3. Este autor informou que o acesso a um dado espaço público como uma praia turística não implica apenas o aspecto objetivo, de acesso e chegada por meio de transporte público para a população de baixa renda, este acesso de fato existe para o Porto da Barra. Outros aspectos a serem levados em conta na acessibilidade são os aspectos cultural e financeiro, pois, sendo uma praia altamente valorizada turisticamente, os serviços e produtos oferecidos nela acabam sendo monetariamente restritivos para a população mais pobre. Isto implica que os usuários que podem consumir esses serviços e produtos são, em sua maioria, pessoas brancas de média a alta renda, enquanto que a população negra, que é maioria em Salvador, e em sua maioria de baixa renda, acaba por não poder usufruir deste espaço público da mesma forma.

Duas sequências iniciais do filme ressaltam o que foi comentado no parágrafo anterior, duas sequências curtas que dão a ambientação e o pano de fundo para a história que será narrada. A primeira sequência mostra diversos espaços públicos populares em Salvador, como a Avenida Sete de Setembro, as Praças da Sé e da Piedade, a Estação da Lapa, de ônibus intra e intermunicipais, dentre outros. Ao longo desta sequência são postos em destaque diversos trabalhadores de rua pela cidade: camelôs, vendedores ambulantes, artistas de rua, apontadores de jogo do bicho e outros, a maioria destes é de trabalhadores

informais, negros, e muitos desses adolescentes. Além de garis e policiais, também negros em sua maioria.

Ao longo desta referida sequência ouve-se a música *Camelô*, do cantor baiano de *reggae* Edson Gomes, um artista de apelo popular em Salvador. Os versos da música têm uma função de comentário narrativo: “*Sou camelô, sou do mercado informal, com minha guia sou profissional / Sou bom rapaz, só não tenho tradição, em contrapartida sou de boa família / Olha doutor, podemos rever a situação, pare a polícia ela não é a solução não / Não sou ninguém, nem tenho pra quem apelar, só tenho meu bem que também não é ninguém / Quando a polícia cai em cima de mim, até parece que sou fera*”⁴³. Com esta sequência e esta música, o diretor indica os personagens que irão permear a sua narrativa: negros, de baixa renda, trabalhadores formais (policiais, garis e outros) ou informais (camelôs, ambulantes e prostitutas), e até os ilegais (ladrões, trombadinhas e traficantes), a população marginalizada e marginal da cidade de Salvador.

Desta sequência que faz um recorte mais geral dos espaços públicos de Salvador, o diretor corta para outra, que faz o recorte específico do espaço público em destaque no filme, a Praia do Porto da Barra. Nesta outra sequência é mostrado um começo de dia no Porto da Barra, além dos banhistas, moradores locais e turistas, em sua maioria brancos, vemos outro grupo de pessoas, de maioria negra: pescadores, salva vidas, garis, policiais, vendedores ambulantes, baianas de acarajé, donos de guarda sóis e cadeiras de praia para aluguel, meninos moradores de rua, adolescentes garotas de programa etc. Ao longo desta sequência é executada a música *Todo mundo black*, de outro artista baiano, Mestre Lourimbau, que ressalta: “*Todo mundo black, todo mundo black, todo mundo black é assim*”⁴⁴. Ao usar esta música o diretor ressalta mais uma vez a caracterização de seu universo de personagens, negros subalternizados e marginalizados em Salvador.

A fotografia do filme é, em sua maior parte, composta de iluminação natural e locações externas, no Porto da Barra e adjacências, e, em menor parte, de iluminação controlada, nas cenas de ambientes interiores. Na iluminação natural predominam o amarelo solar, e azul e branco do céu e o verde das águas do Porto da Barra, imagens em alto contraste, com poucos meios tons. No caso do filme anterior, foi informado que a referência visual utilizada por Sérgio Machado para *Cidade Baixa* foi o trabalho

⁴³ A música *Camelô* é do disco *Apocalypse*, de Edson Gomes - 1999.

⁴⁴ A música *Todo mundo Black* faz parte do disco *A Arte de Mestre Lourimbau*, de 2010.

fotográfico de Mário Cravo Neto, mais especificamente do livro *Laróyè*. Já no caso de *Trampolim do Forte*, não foi detectado pelo autor da Tese uma referência declarada do diretor João Rodrigo Mattos a respeito de algum trabalho fotográfico. Porém, foi detectado pelo autor um livro que provavelmente pode ter servido de influência ao filme, o livro *Praia do Porto*, do fotógrafo francês Marc Dumas (2009).

As duas imagens desta página, Figuras 46 e 47, fazem um comparativo entre os dois trabalhos, a primeira com fotografias do livro *Praia do Porto*, e a segunda com fotos de cena de *Trampolim do Forte*. Nota-se nas duas figuras a predominância do azul esverdeado e da luz natural. Cabe destacar também, que o cenário de ambos os trabalhos é o mesmo, o Porto da Barra. O fotógrafo Marc Dumas não registrou em seu livro apenas os meninos saltadores do Forte de Santa Maria, mas todo o universo de frequentadores da praia, os turistas, mas, sobretudo, os trabalhadores que atuam no local.



Figura 46: O livro *Praia do Porto*, de Marc Dumas, como referência para *Trampolim do Forte*.

Fonte: Marc Dumas (2009).



Figura 47: O azul do mar e do céu, cor sempre presente em *Trampolim do Forte*.

Fonte: Site trampolimdoforte.com.br.

Se comparado a primeira fotografia à esquerda na Figura 46 com a última à direita na Figura 47, pode-se notar que o enquadramento é quase que exatamente o mesmo, reforçando a ideia de que haja intertextualidade entre o segundo e o primeiro trabalho.

O trabalho de câmera em *Trampolim do Forte* é mesclado de câmera estática, para alguns enquadramentos dos saltos no trampolim, com câmera na mão, e para as cenas de ação. No caso dos saltos, foram utilizadas também tomadas realizadas a partir de um barco,

posicionado próximo ao trampolim, e tomadas subaquáticas, mostrando os meninos dentro d'água, ao saltarem. Nas cenas de interiores há o predomínio de câmera fixa.

A sonorização do filme é, em sua maior parte, com uso de som direto, com aparentemente poucos efeitos sonoros de pós-produção, exceto para as cenas em ambientes internos, como na cena de briga entre a mãe e o padrasto do personagem principal, Déo, e também na cena de pregação no templo do Reverendo Magalhães. Outra cena de som inserido posteriormente é a cena na qual uma rádio informa sobre os ataques do pedófilo O Verdadeiro Tadeu, com personagens espalhados por diferentes locais da cidade ouvindo o noticiário.

A direção musical do filme ficou a cargo de André T, que, juntamente com João Rodrigo Mattos, escolheu somente músicas de artistas baianos, como os já citados Edson Gomes e Mestre Lourimbau, este último autor da música tema, além de Tuzé de Abreu e do músico de *jazz* Ivan Bastos, que elaborou temas instrumentais. Diferentemente do que foi detectado em *Cidade Baixa*, em *Trampolim do Forte* a trilha sonora é, na maioria das situações, extra diegética, ou seja, não faz parte da cena diretamente, serve de pano de fundo emocional, os personagens não a ouvem mas o espectador sim.

O ponto de vista no filme: o diretor João Rodrigo Mattos, em entrevista a Nunes (2012), informa sobre a sua motivação inicial para realizar o filme: “Foi bem natural. Eu fui criado no centro da cidade de Salvador, num bairro de classe média, e como não havia parque infantil eu ia parar no Porto da Barra, que era a praia mais próxima de casa”. E ali, ainda na infância, o autor instintivamente já colhia impressões e relatos para seu futuro filme: “Pulava muito do trampolim. Apesar de ser de classe média, ficava lá ouvindo histórias. Algumas pesadas, outras nem tanto. Sempre sonhei em fazer um filme ali, o filme partiu da locação”. Notam-se duas coisas fundamentais neste relato, a primeira é que a locação, o espaço público do Porto da Barra foi o mote para o filme. A segunda, é que o diretor tinha uma relação paradoxal de proximidade e afastamento com este local, proximidade pois o frequentou muito na infância, e frequenta até hoje, mas de afastamento porque possui um perfil socioeconômico totalmente diferente dos personagens de seu filme.

O ponto de vista de *Trampolim do Forte* é desenvolvido sob a ótica infantil / adolescente, tanto das reminiscências de infância do diretor, quanto no cotidiano do protagonista, o adolescente Déo. Como informou João Rodrigo Mattos a Nunes (2012):

“Eu queria que a busca da emoção do espectador fosse guiada pela doçura da infância”. Ele destaca ainda a questão do trabalho infantil: “Aquelas crianças trabalham muito e não têm tempo para elas”. Essas crianças estão sujeitas não apenas ao trabalho infantil, mas também à exploração sexual e à pedofilia, os temas centrais do filme, e o trampolim que dá nome ao filme é um refúgio em meio a isto tudo: “No pouco tempo que elas têm para serem crianças vão para o trampolim. Lá podem viver aquilo que realmente deveriam viver na maior parte de seu tempo”.

Sendo um filme desenvolvido sob a ótica infantil, é um filme que traz certa visão simplificadora e maniqueísta da vida, a divisão entre as pessoas do “bem” e as pessoas do “mal”, os vilões, o que já foi comentado ao se caracterizar os personagens geográficos. O uso de atores iniciantes, preparados especificamente para o filme, é recorrente no Brasil, vide os filmes *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco (1981), e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002). Este também foi o expediente utilizado por João Rodrigo Mattos, trabalhando com adolescentes soteropolitanos de baixa renda, grande parte destes frequentadores do Porto da Barra e saltadores do Trampolim do Forte de Santa Maria.

O diretor João Rodrigo Mattos informa a Nunes (2012), que foi feita uma seleção inicial de 400 crianças, sendo pré-selecionadas 45 para a primeira fase, e, por fim, 14 que participaram do filme, e passaram por dois meses de preparação: “Tinha que ser bem feito, porque se a atuação das crianças não desse certo o filme não funcionaria. Todo filme se centra na atuação deles”. Este uso de atores iniciantes traz uma intenção de veracidade à obra, pois concede a ela interpretações impregnadas na própria história de vida desses jovens. Entretanto, nem todas as crianças e adolescentes do filme conseguem manter a naturalidade diante das câmeras, algumas têm interpretações bem inseguras inclusive.

A intertextualidade do filme: sendo o diretor João Rodrigo Mattos soteropolitano, e seu filme tratando de crianças e adolescentes que vivem pelas ruas, e estão sujeitos a toda a sorte de vulnerabilidade social, a referência intertextual mais óbvia é o livro *Capitães da Areia*, de Jorge Amado (2009), lançado originalmente em 1937, e o filme homônimo, dirigido pela neta do escritor, Cecília Amado, lançado em 2011. Os dois filmes foram produzidos na mesma época, rodados em 2009, sendo que *Trampolim* foi lançado um ano depois, e *Capitães* dois anos depois, ambos tratam de crianças vivendo em vulnerabilidade

social pelas ruas de Salvador. O primeiro filme é ambientado na atualidade, no início do Século XXI, o segundo é ambientado cem anos antes, por volta da década de 1910.

Questionado por Nunes (2012) a respeito desta possível referência, João Rodrigo Mattos tem uma resposta evasiva: “*Capitães da Areia* é um filme barra pesada sobre crianças na marginalidade. O *Trampolim* tem outra abordagem, é a história de crianças que trabalham. O que move o filme é a amizade”. O autor da Tese, conhecendo ambos os filmes, permite-se refutar estas afirmações do diretor. O primeiro ponto é que assim como em *Capitães*, *Trampolim* também tem seus momentos “barra pesada”, como o estupro da personagem Tetéia pelo pedófilo O Verdadeiro Tadeu, ou o espancamento do personagem Furico por parte do Cabo Consciência, duas sequências fortes do filme.

O segundo ponto é que nem todos os personagens de *Trampolim do Forte* trabalham, três deles são marginais, batedores de carteira, e nem todos os personagens de *Capitães da Areia* são marginais, como o exemplo da protagonista Dora (Ana Graciela). Por fim, e o mais óbvio dos pontos, é que assim como em *Trampolim*, também em *Capitães* o que move o filme é a amizade e união entre este grupo, mesmo que internamente haja conflitos. A intertextualidade de um filme pode se dar por adesão ou por contraponto, quando uma obra pretende lançar um outro olhar sobre um tema já abordado em uma obra anterior, o que deixa transparecer João Rodrigo Mattos a respeito de seu filme e *Capitães da Areia*.

As duas referidas obras guardam bem mais semelhanças do que diferenças, a despeito do que possa afirmar João Rodrigo Mattos. Dez pontos básicos reforçam esta ideia: 1. Ambos tratam de crianças vivendo nas ruas em situação de vulnerabilidade social; 2. Ambos têm certa visão maniqueísta na construção narrativa, a divisão entre o bem e o mal; 3. Ambos têm um protagonista de proeminência em relação ao grupo, com caráter arquetípico de “herói”, Déo (Lúcio Lima) em *Trampolim* e Pedro Bala (Jean Luis Amorim) em *Capitães*; 4. Ambos os protagonistas têm seu par romântico, Tetéia (Jéssica Duarte) em *Trampolim* e Dora (Ana Graciela) em *Capitães*; 5. Em ambos os filmes os jovens moradores de rua são achacados pela polícia em diferentes momentos; 6. Em ambas as obras os dois grupos de jovens têm forte relação com praias de Salvador, o Porto da Barra em *Trampolim*, e as praias da Avenida Contorno em *Capitães*; 7. Em ambos os filmes esses adolescentes que vivem pelas ruas têm um refúgio onde sentem-se seguros, as

laterais do Forte de Santa Maria em *Trampolim*, e o Trapiche na Avenida Contorno em *Capitães*; 8. Ambos os filmes trabalharam com atores mirins iniciantes, preparados especialmente para estes filmes; 9. Ambos são tributários da *Nouvelle Vague* francesa e do *Cinema Novo* brasileiro, justamente por utilizarem atores iniciantes e predominância de locações externas; 10. Ambos, porém, resvalam no preceito destas duas correntes por utilizarem uma estética visual mais bem esmerada, do que a crueza imagética daqueles movimentos.

Diante do que foi apontado no parágrafo anterior, o autor da Tese defende a ideia que, mesmo que a intenção de João Rodrigo Mattos tenha sido fazer um contraponto com *Capitães da Areia*, o seu filme traz forte intertextualidade com esta obra, e com suas diferentes versões. Este sexto livro do escritor Jorge Amado (2009), *Capitães da Areia*, lançado originalmente em 1937, gerou três adaptações audiovisuais⁴⁵: o filme *The Sandpit Generals*, ou *Generais do Tanque de Areia*, em tradução literal, uma adaptação feita pelo cineasta americano Hal Bartlett - 1972; a série de televisão *Capitães da Areia*, dirigida por Walter Lima Jr. - 1989, veiculada pela Rede Bandeirantes, em dez capítulos; o filme *Capitães da Areia*, dirigido por Cecília Amado - 2011, neta de Jorge Amado.

5.3. O espaço público de Salvador em *Jardim das folhas sagradas*

Dentre os três cineastas dos filmes selecionados para análise nesta Tese, Pola Ribeiro é o mais antigo em atividade, atuante desde o período do Cinema Novo, na década de 1960, àquela época produzindo basicamente curtas e médias metragens. *Jardim das folhas sagradas* é seu longa de estreia, assim como os filmes dos outros dois diretores também são longas metragens de estreia. Há na verdade três gerações de cineastas dentre os três filmes, Pola o mais antigo, Sérgio Machado da geração da Retomada do Cinema Nacional, da segunda metade da década de 1990, e João Rodrigo da geração do final dos anos 2000⁴⁶. Sendo Pola o mais antigo em atividade, o seu trabalho é muito voltado à memória e a certa visão utópica do cinema, como pode ser visto na epígrafe a seguir:

*O cinema recupera nossa memória e preenche nosso imaginário,
desperta sonhos e recupera utopias.*

(Pola Ribeiro, 2015)

⁴⁵ Informações obtidas no site da Fundação Casa de Jorge Amado (www.jorgeamado.org.br).

⁴⁶ Dados biográficos dos diretores obtidos no site Filmografia Baiana (www.filmografiabaiana.com.br).

Ficha: *Jardim das folhas sagradas*. Direção e roteiro: Pola Ribeiro. Produção: Studio Brasil - Salvador. Ficção, 90 min., cor, 2011.

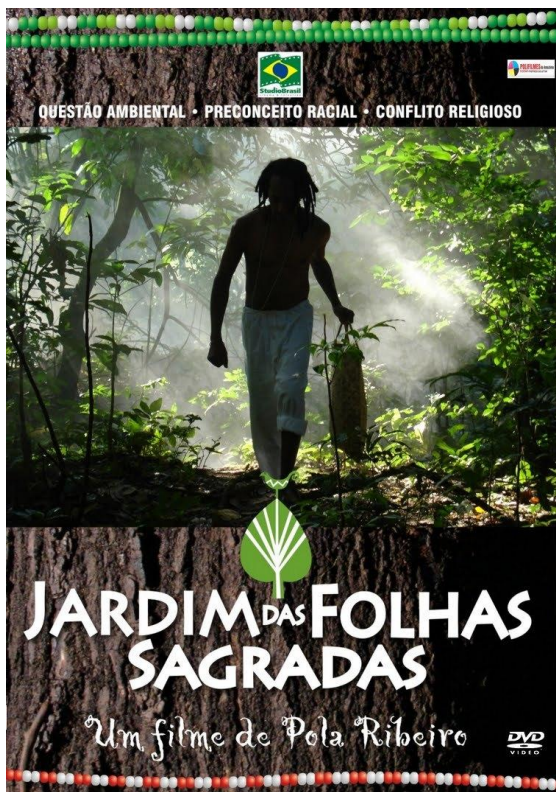


Fig. 48: Pôster de *Jardim das folhas ...*

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Segmentação de *Jardim das folhas sagradas* em grandes atos: assim como os outros dois filmes analisados, este também possui uma divisão narrativa em três grandes atos. Sendo uma narrativa mais longa que os anteriores, ambientada no intervalo de alguns anos, a marcação dos três grandes atos se torna até mais evidente, pode-se falar em três fases da mini epopeia empreendida pelo protagonista Miguel Bonfim (Antonio Godi). No início do filme ele aparece como um homem de classe média, gerente de um grande banco de Salvador, e tem uma carreira profissional estabilizada. Apesar de ter uma vida confortável, Bonfim se vê insatisfeito com quase tudo a sua volta. No banco sofre de preconceito e brincadeiras maldosas por ser o único negro da sua repartição. Na vida pessoal ele se vê em um casamento desgastado e em crise, com Ângela (Evelin Buchegger), evangélica, que o critica por ele não aderir à religião dela, por não pagar o dízimo, por gostar de boemia e de sair para beber com os amigos, e, principalmente, por insistir em manter os laços com o

Candomblé. Ele é filho de uma família ligada a esta religião, mais ainda, descendente de líderes espirituais, que o relegaram a missão de formar e liderar um terreiro.

Com o casamento falido, Bonfim mantém um caso extraconjugal homoafetivo com um colega de banco, Castro (João Miguel), até que, aos 23 minutos de filme, quando ambos estão fazendo uma viagem de final de semana, para alguma praia do Litoral Norte, eles sofrem um acidente automobilístico e Castro morre. Este é o primeiro evento do primeiro ponto de virada do filme, que irá encerrar o primeiro ato, logo em seguida, vêm outros dois eventos complementares: Bonfim termina seu casamento, e deixa sua casa, para passar um tempo na casa da madrinha, situada dentro de um terreiro de Candomblé; ele também abandona o emprego, ao entrar em atrito com uma colega de trabalho, ao vê-la proferir injúrias racistas contra um subalterno na frente de todos os outros colegas de trabalho, todos brancos. Estes três eventos juntos dão o ponto de virada que fecha o primeiro ato. Um destaque importante neste trecho, é que em uma cena em que Bonfim aparece dormindo, tendo um pesadelo com o acidente que vitimou seu amante, se vê um homem negro (Érico Brás), vestido de fraque, dando risada da situação de Bonfim, até este momento não se sabe quem ele é. Mais adiante a sua presença irá permear toda a narrativa.

Após o ponto de virada relatado no parágrafo anterior, inicia-se o segundo ato, com uma série de três sequências curtas: Bonfim caminhando pelas ruas, à noite, desorientado e pensando no rumo que irá dar a sua vida; ele se aconselhando com um grupo de amigos que fazem teatro (atores do Bando de Teatro do Olodum), sobre se deve ou não retomar a sua missão de sacerdócio no Candomblé; e uma cena de catarse mística, em que ele se vê em um lugar imaginário, rodeado por símbolos do Candomblé, em estado de transe. Depois destas três sequências há um salto temporal na narrativa, e, aos 28 minutos de filme, inicia-se efetivamente o segundo ato. Este salto temporal é demarcado sobretudo pela diferença no comprimento do cabelo do personagem: no primeiro ato ele tem o cabelo bem curto, condizente com a aparência exigida para a sua função de gerente de banco, já no início do segundo ato ele aparece com o cabelo com tranças *dreadlocks* à altura dos ombros.

O segundo ato é marcado pelo reencontro de Bonfim com sua origem e sua tradição no Candomblé. Na primeira sequência ele aparece vestido de branco, entrando em uma celebração do terreiro de Candomblé liderado por seu padrinho e mentor espiritual, Martiniano (Harildo Deda), que o convoca para liderar a cerimônia, ao que ele faz com

“nobreza”, como comenta uma das matriarcas do terreiro. Logo após a cerimônia aparece uma sequência na qual, em ambiente interno do terreiro, os homens mais velhos desta comunidade jantam, em uma mesa encabeçada por Martiniano e ao seu lado Bonfim. Este, que é filho do orixá Ossaín, o orixá das folhas medicinais e rituais, o guardião das matas, questiona a seu mentor e aos demais patriarcas sobre a questão do sacrifício de animais nos rituais de Candomblé. Bonfim é um progressista em relação a sua religião, e acha que ela não pode se manter engessada culturalmente, ele é contra a matança de animais. Ao que Martiniano rebate: “O sangue é sagrado, a matança é sagrada, você acha que só com folha e cereal vai fortalecer o chão?”. Ele ainda adverte, premonitoriamente: “Se você não tiver contato com Exu, sua casa vai pegar fogo!”. Os outros patriarcas riem desta afirmação.

Após a cena anterior, relatada no final do parágrafo precedente, Bonfim aparece na mesa de um restaurante, junto seus amigos do teatro, estes, por sua vez, mais jovens do que os patriarcas do terreiro, concordam com Bonfim, pensam que para a tradição sobreviver ela deve se modificar, se atualizar. Nesta sequência é mostrado também que Bonfim já se recuperou da morte do seu antigo amigo / amante, Castro, e já está envolvido em uma nova relação, com Cora (Auristela Sá), uma das atrizes do grupo. Percebendo que não irá conseguir encampar suas ideias renovadoras em um terreiro tradicional, Bonfim percebe que terá que fundar seu próprio terreiro, um espaço onde não haja sacrifício de animais, e os rituais sejam feitos utilizando-se apenas folhas, raízes, cereais e frutos. Para tanto, ele junta as suas economias, advindas do período como bancário, e decide comprar um terreno para implantar o terreiro. Nesta busca ele é assistido por um presumido corretor de imóveis, que o informa: “Conheço um sítio que já foi terreiro, coisa velha, já foi quilombo, tem até uma parede de pedra que parece um forte, mas ninguém sabe do que é não”. O personagem, interpretado por Érico Brás, é o mesmo que apareceu ao lado da cama de Bonfim, no pesadelo que fechou o segundo ato. Este personagem procura outro corretor, que é envolvido também com agenciamento de garotas de programa, e pergunta sobre o terreno que Bonfim está interessado, ao que é informado que o terreno já foi vendido, mas que, mesmo assim, eles irão vendê-lo a Bonfim, aplicando-lhe um golpe.

Bonfim visita o terreno que lhe é oferecido para implantar o terreiro, em algum lugar não especificado, localizado no subúrbio ferroviário de Salvador, haja visto que o terreno é margeado pela linha do Sistema de Trens do Subúrbio de Salvador, mantidos pela Companhia de Transportes do Estado da Bahia - CTB. Ele gosta do terreno, que ainda tem

alguma vegetação conservada, e é cortado por um riacho, ele fecha o negócio, com a dupla de corretores estelionatários, que lhe fornecem um documento fraudulento, e logo depois inicia o processo de implantação do terreiro: projeta as construções de maneira ecológica; faz um evento do Teatro Vila Velha para angariar fundos para a implementação do terreiro Ilê Axe Opô Ewe; ergue as casas de taipa (feitas de madeira e barro), cobertas com palha de coqueiro; faz trabalhos de contenção de encostas erodidas, limpeza do riacho e recomposição da vegetação. Ao longo de todo esse processo ele é acompanhado por sua nova companheira, Cora, citada anteriormente. Aos 52 minutos de filme o terreiro é finalmente inaugurado, com uma bela celebração. Tudo parece ir bem após a inauguração, até que Bonfim é surpreendido pela visita de um funcionário da Prefeitura Municipal de Salvador, informando que a ocupação do terreno foi ilegal e que foi expedido um mandado de reintegração de posse. Este é o segundo ponto de virada, que fecha o segundo ato e inicia o terceiro e último ato.

O comunicado de impetração de reintegração de posse do terreno é também acompanhado de manifestações de uma parte da população residente nas proximidades do Ilê Axe Opô Ewe, moradores locais, evangélicos, que se sentem incomodados com a presença do terreiro. A partir deste momento Bonfim inicia sua luta para garantir o direito de permanência no local, dando depoimentos na imprensa soteropolitana a respeito da fraude a que foi submetido, com conivência dos órgãos responsáveis por titulação de terra, reivindicando também que o terreno já fora de uso centenário como terreiro de Candomblé. Intelectuais se aliam à luta, pedindo o tombamento do terreno e do terreiro nele localizado. Uma grande manifestação é realizada em apoio ao terreiro, e neste mesmo momento a companheira de Bonfim, Cora, recebe, por celular, uma ameaça de morte endereçada a ele, a tensão vai crescendo a cada sequência da narrativa. Ao mesmo tempo, grupos contrários ao terreiro convocam a ex-esposa de Bonfim, a evangélica Ângela, para dar um depoimento informando que ele “se desviou da luz, e está envolvido com coisas do mal”.

O personagem interpretado por Érico Brás, que até este momento fora chamado apenas de Mestre, em uma cena específica, acompanha sorratamente todos os eventos transcorridos ao longo deste terceiro ato. Em um dado momento há uma cena em que ele aparece nu e gargalhando, ao ser banhado de azeite de dendê, metaforicamente representando o sangue, o espectador então consegue perceber que ele simboliza o orixá Exu, aquele que abre e fecha os caminhos, que no sincretismo é associado ao Diabo. Esta

cena remete à advertência feita a Bonfim por Martiniano no início do segundo ato: “Se você não tiver contato com Exu, sua casa vai pegar fogo!”. Ao se negar a fazer sacrifícios de animais em seu terreiro, Bonfim passa a ser perseguido por Exu, o orixá ao qual são dedicados muitos rituais de sacrifício. Aos 62 minutos de filme um incêndio criminoso é iniciado no terreiro, e sendo as casas construídas de madeira e barro, cobertas de palha, não é possível controlar o fogo, que consome todo o local, vitimando um dos líderes do espaço, amigo de Bonfim. O personagem Mestre, ou Exu, se locupleta com toda a tragédia, e Bonfim, desolado, parte para um isolamento momentâneo de reflexão.

Após o turbilhão de acontecimentos relatados no parágrafo anterior, Bonfim, depois de muito hesitar e resistir, resolve, mesmo contra seus princípios de renovação do Candomblé, fazer o sacrifício de um animal em oferenda a Exu, para que este possa abrir novamente seus caminhos e permita que ele possa reerguer seu terreiro. Isto não será possível, os dez minutos finais do filme indicam que a luta de Bonfim não teve conteúdo, ele não conseguiu reabrir o terreiro, mesmo que a quadrilha de corretores estelionatários tenha sido desbaratada. Ele acaba voltando ao terreiro de seu mentor Martiniano, e ali permanecerá como seu sucessor, pronto a ocupar o seu posto, quando este falecer, mas tendo que perpetuar o preceito de uso de sacrifício de animais. Ao longo deste desfecho, há uma sequência em que Bonfim aparece sozinho, em sua casa, lendo um texto no computador, sua voz em *off* cita um relato do biólogo Charles Darwin, em sua passagem pela Bahia, ao mesmo tempo em que são mostradas imagens de diversos espaços públicos de Salvador.

O texto lido por Bonfim no desfecho do filme relata o seguinte:

“Sou um naturalista, que pela primeira vez se viu a sós com a natureza. No seio de uma floresta brasileira. A elegância da relva, a unidade das parasitas, a beleza das flores e o verde luzidio das ramalhas, e acima de tudo, a exuberância da vegetação em geral, foram para mim motivo de uma contemplação maravilhada. O concerto mais paradoxal de som e silêncio reina à sombra dos bosques. Tão intenso é o zumbido dos insetos, que pode perfeitamente ser ouvido de um navio ancorado a centenas de metros da praia. Apesar disso, no recesso íntimo das matas, a criatura sente-se como que impregnada de um silêncio universal. Para o amante da história natural, um dia como este traz consigo uma

*sensação de que jamais se poderá outra vez experimentar tão grande prazer. Charles Darwin, Salvador - Bahia, 29 de fevereiro de 1832*⁴⁷.

Este relato utilizado é emblemático, pois mostra que a exuberância presenciada na Mata Atlântica soteropolitana por Darwin se perdeu, assim como Bonfim perdeu sua utopia de manter um terreiro que ajudasse a conservar as manchas remanescentes desta mata, e onde não se utilizasse sacrifícios de animais. Todas as imagens de ruas, avenidas, prédios, espaços edificadas em geral, dão o contraste com o relato naturalista de Darwin, e evidenciam que as grandes cidades brasileiras, como Salvador, têm progressivamente perdido seus espaços de vegetação conservados.

A Figura 49 apresenta alguns dos eventos fundamentais da trama, que foram citados ao longo desta segmentação: na parte esquerda aparece a sequência na qual Mestre / Exu tenta convencer Bonfim a comprar um terreno para a implantação do seu terreiro, terreno este que já pertence a outra pessoa, ele o induz a uma fraude; na imagem central da figura ocorre o incêndio do terreiro, Bonfim e Cora desesperados não conseguem deter o avanço das chamas, que acabam por vitimar um dos membros do terreiro; na parte direita da figura se vê uma sequência que ocorre quase no final do filme, Bonfim desiludido e arrasado com a destruição do seu terreiro, aceita a missão de se tornar o sucessor de Martiniano, tendo que para isto se render ao preceito de uso de sacrifício de animais nos rituais do Candomblé.



Figura 49: Exu ilude Bonfim, o incêndio do terreiro, a redenção do protagonista.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Os “personagens geográficos” de *Jardim das folhas sagradas*: este filme tem muitos personagens, mas grande parte destes personagens é secundária e têm participações

⁴⁷ A provável fonte de referência para a citação é do livro *O Diário do Beagle*, uma coletânea de relatos de viagem e notas de Darwin sobre suas viagens pelo mundo a bordo do navio HMS Beagle. Foi publicado originalmente em 1839. A passagem pelo Brasil ocorreu entre 1832 e 1836, como informa Prado (2008).

pontuais, outros personagens têm papel fundamental, relacionados com o protagonista, Miguel Bonfim (Antonio Godi). Ele é um homem de classe média, negro, com idade entre os quarenta e cinquenta anos, formado em Administração de Empresas, gerente de um banco de Salvador. Bonfim passa por profundas mudanças ao longo do filme, e podem-se notar duas fases fundamentais deste protagonista: a primeira fase, que corresponde ao primeiro ato, é a fase na qual Bonfim está casado com a evangélica Ângela (Evelin Buchegger), trabalha no banco, e tem um caso extraconjugal com seu colega Castro (João Miguel), sente-se insatisfeito tanto com seu casamento desgastado quanto com seu trabalho burocrático no banco; na segunda fase Bonfim terminou o casamento, seu ex-amante faleceu, ele abandonou o emprego no banco e empenha-se em fundar o seu terreiro de Candomblé, tendo como companheira a atriz Cora (Auristela Sá).

Bonfim é, basicamente, um personagem dialético, sempre dividido entre pólos opostos: casamento heterossexual desgastado x caso extraconjugal homoafetivo, no primeiro ato; vida confortável de classe média x vida despreendida de líder de um terreiro de candomblé, entre o primeiro e segundo ato; manutenção da tradição de sacrifício de animais no candomblé x ruptura com esta tradição, no segundo e terceiro atos. Ele representa o arquétipo do orixá Ossaín, o orixá das plantas e das matas, é um ecologista defensor das matas urbanas de Salvador.

O personagem Bonfim é gravitado por diversos personagens, ele polariza a trama, e estes coadjuvantes merecem destaque: Martiniano (Harildo Deda) é seu padrinho e líder espiritual, está vinculado ao protagonista durante toda a trama, é seu conselheiro; no primeiro ato há destaque para a esposa de Bonfim, Ângela (Evelin Buchegger), e também para seu colega de banco e amante Castro (João Miguel); do segundo ato em diante estes dois são substituídos pela atriz Cora (Auristela Sá), que se torna a nova companheira do protagonista. Todos os demais personagens que estão no entorno de Bonfim têm menos evidência, exceto pelo grande antagonista da narrativa, o personagem Mestre (Érico Brás), que representa o arquétipo do orixá Exu, ver Figura 50.

Mestre faz parte do terreiro de Martiniano, ele é filho de Exu, sente certa inveja recalcada em relação a Bonfim, e durante toda a trama trata de interferir na implantação do terreiro Ilê Axe Opô Ewe. É por influencia dele que Bonfim acaba caindo no golpe fraudulento de comprar um terreno que já pertence a outra pessoa. Ele é um dos defensores

e entusiastas do sacrifício de animais no Candomblé, já que seu orixá de cabeça é um orixá que aprecia os sacrifícios ofertados a sua figura. A sua perseguição a Bonfim só terminará no desfecho do filme, quando Bonfim finalmente se rende ao preceito dos sacrifícios.



Figura 50: Mestre / Exu, é banhado de azeite de dendê e comemora o incêndio no terreiro.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Temporalidade e narrativa: diferentemente dos dois filmes anteriores, *Jardim das folhas sagradas* tem uma temporalidade narrativa bem mais estendida, trata-se de um filme épico, a mini epopeia de um homem em defesa de seus princípios. Um marco imagético que marca esta duração mais prolongada é o crescimento do cabelo do protagonista, como pode ser visto na Figura 51: à esquerda, no início do primeiro ato, Bonfim tem os cabelos bem curtos, enquanto ainda está casado com Ângela e ainda trabalha no banco; na imagem ao centro, no início do segundo ato, o cabelo de Bonfim já começa a cultivar as tranças *dreadlocks*, neste momento ele já se separou de Ângela, pediu demissão do banco e se reaproximou do Candomblé; na imagem à direita, no final do terceiro ato, o cabelo de Bonfim apresenta longas tranças, na altura da cintura, neste desfecho o seu terreiro foi destruído e ele aceita suceder Martiniano. Considerando que um cabelo para atingir tal comprimento pode levar por volta de três anos, este é o tempo médio da história.

O autor da Tese esteve presente em um dos lançamentos do filme, em Salvador, em 2011, sucedido de um debate com o diretor Pola Ribeiro e o ator Antonio Godi, e ambos explicaram à plateia que as filmagens ocorreram em ordem reversa à narrativa. Como o ator já tinha os cabelos longos antes do filme, e não foi utilizado aplique capilar, as cenas finais, do terceiro ato, tiveram de ser filmadas primeiro, e as cenas iniciais, do primeiro ato, foram filmadas por último, tendo o ator que cortar o seu cabelo. Este tipo de filmagem em ordem reversa apresenta um desafio extra ao diretor, em termos de decupagem e continuidade, para que não haja discrepâncias visuais ao longo do processo. O desafio se estende também ao protagonista, pois não há uma progressão psicológica e emocional cronológica, ele interpreta baseando-se em eventos dramáticos que na narrativa são precedentes, mas que nas filmagens ainda estariam para ocorrer.



Figura 51: A jornada pessoal e religiosa de Bonfim no *Jardim das folhas sagradas*.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

A temporalidade da narrativa é mais longa que nos filmes anteriores, e a velocidade da narração é mais lenta, os eventos dramáticos, exceto pelo primeiro ato, que é o mais curto, sucedem-se de maneira progressiva e gradual, sem viradas bruscas a cada instante. As mudanças na vida do personagem Bonfim são processuais, ele leva algum tempo até encontrar o terreno para implantar o seu terreiro, para limpá-lo e recuperá-lo, mais tempo também para angariar recursos, para construir as instalações e, finalmente, para inaugurá-lo. Todo este processo compreende o segundo e mais longo ato, e no desfecho, já no terceiro ato, intensificam-se novamente os eventos dramáticos que encerram a narrativa.

O dispositivo narrativo, enunciação e narração: de maneira similar a *Cidade Baixa*, que, dentre outras coisas, trata da prostituição sem necessariamente pretender tecer um estudo sociológico sobre o tema, *Jardim das folhas sagradas* trata do universo do Candomblé sem se propor a desenvolver uma abordagem sociológica sobre o assunto. Em

entrevista à Fundação Palmares (2010), o diretor Pola Ribeiro informa sobre as motivações iniciais para realizar o filme, um projeto que foi desenvolvido ao longo de treze anos: “Sempre tive o interesse de me aprofundar em um mundo complexo e desconhecido, mas com o qual eu me relacionava desde pequeno em Salvador”. Este “mundo” é o mundo do Candomblé, ou o mundo do “Povo de Santo”, como se diz popularmente em Salvador, um mundo que, segundo o diretor, “... se protegia em seus fundamentos e que era ao mesmo tempo tratado como invisível pela mídia e sociedade”. O cineasta informa ainda que a ideia inicial era fazer um documentário sobre as relações do Candomblé com o movimento ecológico, o documentário não foi realizado, e a ideia original foi transposta para a ficção.

A enunciação foca na temática do Candomblé, seus embates internos, como a luta de Bonfim pelo não uso de sacrifícios de animais, e seus embates externos, a luta por reconhecimento, aceitação e respeito ao Candomblé pela sociedade soteropolitana. A narração se dá por três vias complementares: um narrador onipresente e onisciente, que observa e conduz a narrativa de cima; o olhar do protagonista, na primeira pessoa; o olhar do antagonista, Mestre / Exu, que está sempre à espreita de Bonfim. Quase que não há narração em *off*, exceto pela citação a um relato de viagem de Darwin por Salvador, lido pelo protagonista no final do filme, citado no tópico segmentação em grandes atos. Pola Ribeiro realizou pesquisas de campo, como informou à Fundação Palmares (2010), passou a “... frequentar com mais intensidade os eventos, jornadas, festas e ambientes do Candomblé e da política. Gozar do convívio com amigos negros de maneira mais focada, desenvolvendo entrevistas gravadas e fotografando ambientes e possíveis locações”.

Mesmo rejeitando a ideia de tecer um estudo de caráter sociológico e antropológico sobre o tema, o diretor valeu-se de consultoria de pessoas envolvidas no universo do Candomblé, no intuito de conferir veracidade à sua abordagem, e formou “... uma equipe com pessoas de conhecimento prioritariamente diversificado e aprofundado da cultura, para que errasse o mínimo possível”. Diante de todo o esforço empreendido, ao longo dos treze anos de elaboração do projeto, o que resulta é um filme abrangente demais, e, talvez por isto, dispersivo, tenta abarcar temas demais, sem contudo se aprofundar efetivamente na maioria deles. A obra almejou um olhar respaldado nas experiências das pessoas que vivem o Candomblé, um olhar de dentro a respeito desta religião, inclusive o próprio protagonista, o ator esporádico e historiador Antonio Godi, é um dos seus adeptos, o que

lhe concede conhecimento de causa e vivência sobre o assunto. A interpretação deste, entretanto, deixa a desejar, parecendo forçada e caricata em certos momentos.

Relação da análise narrativa e da organização espacial: o espaço da narrativa cinematográfica: o Subúrbio Ferroviário de Salvador é uma grande região da capital baiana que abriga ao todo trinta e seis bairros, segundo o site Subúrbio News⁴⁸ (2017), vinculado à Prefeitura Municipal de Salvador. Nos dois extremos desta região estão localizados os bairros da Calçada, na Cidade Baixa, e o bairro de Paripe, localizado a noroeste da cidade. Estes dois extremos são interligados pelo Sistema de Trens do Subúrbio de Salvador, linha férrea que margeia a faixa litorânea, número 1 em vermelho na Figura 52, paralelamente à Avenida Afrânio Peixoto, número 2 nesta mesma figura.



Figura 52: O Subúrbio Ferroviário e as matas urbanas no filme *Jardim das filhas sagradas*.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de www.arcgis.com e www.adorocinema.com.

A Figura 52 evidencia que no Subúrbio Ferroviário abrange uma grande área de mata urbana, remanescente de Mata Atlântica, que forma o Parque São Bartolomeu e o Parque Florestal da Represa, números 3 e 4 em vermelho na Figura 52, respectivamente.

⁴⁸ Site Subúrbio News (<http://suburbionews.com.br/portal/>).

Como já foi informado, associados a estas e outras matas urbanas de Salvador estão centenas de terreiros de Candomblé, espaços esses que, com seu manejo tradicional da vegetação, contribuem para a sua conservação. *Jardim das folhas sagradas* é ambientado neste contexto, não especificando exatamente em qual bairro, apenas a referência geográfica de que o terreiro erguido por Bonfim é margeado pela linha férrea do Sistema de Trens do Subúrbio de Salvador. Ainda de acordo com o site citado no parágrafo anterior, este sistema ferroviário começou a funcionar em 1860, há mais de 150 anos, e é provável que desde aquela época já houvesse terreiros de Candomblé ativos na região.

Como no filme não é informado o bairro específico da localização do terreiro formado por Bonfim, diferente de *Cidade Baixa* e *Trampolim do Forte*, nos quais as locações são precisamente delimitadas, a análise a respeito do espaço fílmico de *Jardim das folhas sagradas* focará mais na ambiência dos terreiros de Candomblé soteropolitanos. Esses espaços sagrados, como o terreiro Ilê Axe Opô Ewe, fundado por Bonfim, são, em sua grande maioria, associados a áreas remanescentes de Mata Atlântica, e também a nascentes, rios e córregos. É nestas áreas de matas que os adeptos do Candomblé coletam plantas e frutos diversos, e também realizam rituais de oferendas e louvações aos orixás, como pode ser visto na Figura 53, que mostram o protagonista Bonfim coletando ervas e ritualizando com Martiniano.



Figura 53: Bonfim, arquétipo de Ossaín, e a defesa das matas urbanas de Salvador.

Fonte: Site www.adorocinema.com.

Muitos dos orixás são associados a elementos da natureza, como informa o site O Candomblé⁴⁹ (2016): Yemanjá ao mar, Iansã às chuvas e aos raios, Oxum às águas doces, Ossaín às plantas e às matas. E este último é justamente o orixá do qual o personagem

⁴⁹ Site O Candomblé (ocandomble.com).

Bonfim é devoto, reforçando o seu caráter de defensor das matas urbanas de Salvador. Ele busca aliar os conhecimentos tradicionais do Candomblé a conhecimentos técnicos e científicos, o que fica evidente em seu esforço de recuperar o terreno degradado que abrigará o seu terreiro. Esta busca de ponte entre conhecimento tradicional, passado de forma oral, e conhecimento científico e técnico, é uma iniciativa que tem sido adotada em muitos dos terreiros da atualidade, como informa o referido site.

A fotografia de *Jardim das folhas sagradas* é uma fotografia mais trabalhada do que a dos dois filmes anteriores, nas sequências externas, em áreas de mata, como na Figura 53, utilizou-se de iluminação natural, mas nas sequências em espaços internos, há certo controle da iluminação. Tanto no terreiro de Martiniano quanto no de Bonfim há grande quantidade de pessoas, em sua grande maioria negras, utilizando roupas brancas, como é tradicional no Candomblé. Para reduzir o alto contraste entre o branco das roupas e o preto da pele dos personagens negros, é provável que o diretor tenha utilizado filtros para reduzir o alto contrastes entre estas duas cores. Outro ambiente interno que é mostrado duas vezes no filme é o Teatro Vila Velha, no qual no primeiro ato o personagem Castro ensaia uma peça, e no segundo ato é realizado um evento para angariar fundos para a construção do terreiro. Nas duas sequências há o uso de iluminação típica de teatro, concentrada no palco e difusa e opaca no resto do ambiente.

A paleta de cores apresenta matizes baseadas em três ambientes distintos: no primeiro ato, nas cenas da casa de Bonfim e Ângela, bem como no banco no qual o protagonista trabalha, há o predomínio de cores frias, neutras, sem muito contraste, evidenciando a monotonia da vida que Bonfim levava naquele momento; no segundo e terceiro atos há dois padrões de cores, o predomínio do verde escuro da Mata Atlântica nas sequências em externas, e o predomínio do preto e branco nos ambientes internos dos terreiros de Candomblé. Diferente do que foi desenvolvido para os dois filmes anteriores, em *Jardim das folhas sagradas* não foi detectado um trabalho fotográfico específico que possa ter servido de referência visual ao filme.

O trabalho de câmera é, de certo modo, mais tradicional que nos dois filmes anteriores, há predomínio de uso de câmera fixa, de planos abertos nas sequências das matas e no exterior dos terreiros. Nas cenas de ambientes internos também há uso de câmera fixa, com predominância de planos médios e planos americanos (enquadramento

do joelho para cima). Mesmo nos closes também se faz uso de câmera fixa, e a câmera livre, na mão, aparece basicamente nas cenas de ação, como nas sequências do acidente de carro e do incêndio no terreiro.

O som, nos dois filmes anteriores, teve a predominância de captação direta durante as filmagens, já em *Jardim das folhas sagradas* houve, principalmente nas cenas nos interiores dos terreiros, alguma pós-produção de som. Estes ambientes são repletos de gente, diversos personagens conversando e cantando os cânticos típicos do Candomblé, e o diretor deve ter tido que realizar um trabalho de mixagem para equilibrar as diversas emissões sonoras que ocorriam nas sequências internas. Houve também inserção de voz em *off*, tanto na sequência já citada em que Bonfim lê um relato de Charles Darwin, quanto na sequência em que Martiniano faz uma oração a Oxóssi, seu orixá de devoção, em pedido de defesa do terreiro de Bonfim. Em ambas as sequências não se vêem os personagens verbalizando as palavras que o espectador ouve, estas duas gravações devem ter sido realizadas em estúdio musical de dublagem.

A captação de som nas áreas de mata também deve ter passado por um processo de mixagem na pós-produção, já que estes ambientes têm, naturalmente, uma profusão de sons de insetos e aves ao mesmo tempo, que poderiam sobrecarregar o áudio das cenas. A citação do relato de Darwin, proferida por Bonfim, já ressalta isto: “*Tão intenso é o zumbido dos insetos, que pode perfeitamente ser ouvido de um navio ancorado a centenas de metros da praia*”. A trilha sonora é composta basicamente por artistas baianos, como nos filmes anteriores, com músicas do cantor Gerônimo e da cantora lírica Virgínia Rodrigues, que inclusive faz uma ponta no filme, no papel de uma entidade que Bonfim enxerga pouco antes do acidente de carro que ele sofre junto com Castro, no primeiro ato. A música operística que eles ouvem no carro é cantada por esta cantora, que é vista caminhando nua, com o corpo coberto de lama, pela estrada da Linha Verde, BA-099, que liga Salvador ao Litoral Norte da Bahia.

As músicas utilizadas como trilha sonora aparecem como música extra diegética, ou seja, o espectador ouve, mas os personagens não, já a música diegética que se ouve na maioria do filme são os cânticos de Candomblé entoados nos terreiros. Trata-se de cânticos centenários, de domínio popular, aos quais não se sabe a autoria precisa, foram sendo repassados através da tradição oral. Cada orixá tem seu cântico ou conjunto de cânticos

específicos, como o canto entoado por Bonfim a Ossaín, ao conhecer o terreno que irá sediar o terreiro, ou o cântico entoado a Oxóssi, por Martiniano, pedindo proteção a Bonfim e seu terreiro. Dentre as músicas utilizadas no filme, a música tema, *Salve as folhas*⁵⁰, merece destaque especial, foi composta pelos baianos Gerônimo Santana e Ildázio Tavares, e gravada por Maria Bethânia. Ela é cantada em português e em yorubá, dialeto africano predominante no Candomblé.

A letra da música tema tem estreita relação com o título do filme, e, sobretudo, com o protagonista. O refrão da música fala: “*Kô Sí Ewê, Kô Sí Orixá / Ewê Ô, Ewê Ô Orixá*”. Segundo o site O Candomblé (2016), citado anteriormente, esta expressão significa “Se não há folha não há orixá”. O restante da música destaca: “*Sem folha não tem sonho / Sem folha não tem vida / Sem folha não tem nada. Quem é você e o que faz por aqui? / Eu guardo a luz das estrelas / A alma de cada folha / Eu sou Aroni*”. Ainda de acordo com o site, Aroni é amigo e parceiro de Ossaín, o orixá de devoção do protagonista, ele é o “encantador das folhas e das porções mágicas preparadas por Ossaín”. Aroni é representado muitas vezes com apenas uma perna, e ficou associado ao Saci-Pererê, que habita as matas. Cabe destacar que a palavra Ewe, que aparece tanto no refrão da música quanto no nome do terreiro de Bonfim, Ilê Axe Opô Ewe, significa folha. A grafia correta é sem acento, mas a pronúncia ressalta o circunflexo.

Outra música que merece destaque no filme é *Alegria da cidade*⁵¹, do baiano Lazzo Matumbi com Jorge Portugal. Ela aparece de forma diegética na sequência do evento realizado no Teatro Vila Velha, para angariar fundos para a construção do terreiro de Bonfim. Lazzo, cantor negro, faz uma ponta no filme, interpretando a si mesmo e executando a música, que exalta a beleza negra: “*A minha pele de ébano é a minha alma nua / Espalhando a luz do sol, espelhando a luz da lua*”. Além do refrão, há outros dois trechos da música, que fazem uma denúncia sobre a condição do negro em Salvador: “*Eu sou parte de você, mesmo que você me negue (...) Apesar de tanto não, tanta dor que nos invade, somos nós a alegria da cidade / Apesar de tanto não, tanta marginalidade, somos nós a alegria da cidade*”.

De acordo ainda com o site O Candomblé (2016), que traz um dicionário de yorubá, o nome do terreiro de Bonfim seria *Casa da Força Vital da Pilastra das Folhas*, esta é uma

⁵⁰ A música *Salve as folhas* faz parte do disco *Brasileirinho*, de Maria Bethânia (2003).

⁵¹ A canção *Alegria da cidade* está inserida no disco *Arte de viver*, de Lazzo Matumbi (1989).

tradução ao pé da letra, palavra por palavra: Ilê = Casa; Axe ou Asé = Força vital e ou Que assim seja [equivale a Amém]; Opô = Pilastra; Ewe ou Ewê = Folha (s). Outra observação importante a ser feita, de acordo com o mesmo site, é sobre o temperamento e as características psicológicas dos devotos de Ossaín, como o protagonista, trata-se de uma pessoa que evita “... que alguém conheça detalhes sobre sua vida pregressa, a qual geralmente esconde alguma falta importante do passado, possivelmente já esquecida”. E realmente Bonfim sofreu a perda de seu amigo / amante, Castro. Mais ainda: “O filho de Ossaín tem certa atração pela religiosidade e pelos aspectos ritualísticos”. Bonfim deixou o trabalho formal estabilizado em um banco para fundar seu próprio Ilê, ou terreiro.

A última questão importante a respeito da organização espacial do filme, e da forma que ele elabora seu espaço fílmico, remete às discussões de Serpa (2007) sobre “natureza e intersubjetividade”, já comentadas no Capítulo 3. Para este autor, a relação das comunidades tradicionais soteropolitanas, dentre essas os terreiros de Candomblé, com a natureza (rios, praias e matas), não é apenas uma relação objetiva e utilitarista. Esta relação do povo de santo é subjetiva e ritualística. As matas, para o protagonista Bonfim, não têm uma função apenas de farmácia a céu aberto, local de coleta de ervas, frutos, raízes e cereais, ela é, em si, uma entidade maior, é o próprio Ossaín, e é também o seu templo, a sua casa. Os avanços imobiliários e impactos sobre as matas urbanas de Salvador é também um impacto à história e memória do povo negro do Candomblé. As matas têm, obviamente, seu valor material intrínseco, mas também têm um expressivo valor imaterial, que não pode ser expresso em nexo monetário.

O ponto de vista no filme: em entrevista ao também cineasta Jorge Alfredo, o diretor Pola Ribeiro (2015, p. 54), aponta o interesse inicial em realizar Jardim das folhas sagradas: “Queria pautar a questão da educação, religião, convivência religiosa, o papel do negro na sociedade baiana e no mundo, Salvador e a especulação imobiliária e tudo o mais que estava na boca sábia do povo negro da Bahia”. O longo período de pesquisa e elaboração do projeto, treze anos, conferiu ao cineasta um amplo conhecimento sobre o tema, e uma abordagem realista do assunto, fugindo de perspectivas mais naturalistas e simplificadoras. A ideia de abranger tantos temas em um filme só acabou por gerar uma narrativa fragmentária e dispersiva, que não se aprofundou devidamente em nenhum dos cinco temas citados há pouco pelo diretor.

A narrativa é conduzida pelo ponto de vista do protagonista Bonfim, e, em contraponto, também sob a perspectiva de seu antagonista, Mestre / Exu. Uma das preocupações principais do diretor, como informa em entrevista a Fernandes (2010), era de que as pessoas que fazem parte do universo retratado, o Candomblé, gostassem do filme: “Queria quebrar um paradigma na Bahia: de que os negros não gostavam dos filmes sobre negros”. Neste intuito, Pola Ribeiro buscou construir uma narrativa calcada na máxima verossimilhança possível, sem, porém, se aprofundar muito nos temas, até porque, como ele informa, muitos dos rituais do Candomblé são resguardados do grande público, por uma questão de preceitos não podem ser filmados e divulgados, e alguns desses são os rituais de sacrifícios de animais, assunto crucial no filme.

Jardim das folhas sagradas apresenta um olhar contemporâneo sobre práticas religiosas ancestrais, suas tensões e conflitos internos e externos, o embate entre tradição e modernidade. O olhar tem certa abordagem etnográfica, por buscar a verossimilhança, mas não tem um caráter sociológico na aproximação com o tema, ou seja, não o analisa a fundo as práticas do Candomblé, não defende uma tese específica. Mesmo que o protagonista seja contrário ao sacrifício de animais, são apresentados pontos de vista contrários e convergentes ao dele, e, de certo modo, sua luta por esta mudança de paradigma se vê frustrada no final do filme, seu terreiro é destruído, e ele precisa aceitar o fato de que irá suceder Martiniano, em um terreiro no qual se utiliza as práticas de sacrifício.

A intertextualidade do filme: questionado por Fernandes (2010) a respeito de prováveis filmes que possam ter influenciado na elaboração de *Jardim das folhas sagradas*, Pola Ribeiro informa: “Obras como o filme umbandista *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos [1974], ou o Candomblé de *Tenda dos Milagres* [1979], do mesmo diretor, contribuíram para a minha pesquisa e formação”. Além disto, ele informa que reproduziu textos do filme *Yaô*, de Geraldo Sarno - 1976, e que desenvolveu um diálogo constante com *Barravento*, de Glauber Rocha - 1969, apesar de que, como informa, “... depois cortei esta parte do roteiro final”. Dentre estas obras, deve-se destacar *Tenda dos Milagres*, um filme baseado em obra homônima de Jorge Amado. Assim como *Cidade Baixa* dialogou com *Dona Flor e seus dois maridos*, e *Trampolim do Forte* com *Capitães da Areia*, mais uma vez a referência à obra de Jorge Amado se faz presente.

O livro *Tenda dos milagres* é o vigésimo terceiro de Jorge Amado (2008), lançado originalmente em 1969. A gráfica que dá título à obra pertencia ao personagem Lídio Corró, e localizava-se no Pelourinho, bairro recorrente na obra do escritor. Este local servia de ponto de encontro para pessoas ligadas ao Candomblé e à Capoeira Angola, era um foco de resistência da cultura negra soteropolitana. A maioria dos personagens é baseada em pessoas reais, que viveram na Salvador do início do Século XX, e que tiveram papel decisivo na defesa das religiões de matriz africana na cidade. O livro foi traduzido para mais de dez línguas, e teve uma adaptação para o cinema e outra para a televisão⁵², de acordo com o site da Fundação Casa de Jorge Amado (www.jorgeamado.org.br).

O protagonista de Pola Ribeiro em *Jardim das folhas sagradas*, Bonfim, assim como o Lídio Corró de Jorge Amado, é um intelectual, que se alia com outros intelectuais e figuras públicas de Salvador em defesa do Candomblé. Em ambos os casos há um antagonista que busca interferir nesse processo, Mestre / Exu no filme de Pola Ribeiro, e Nilo Argolo, no livro de Jorge Amado e no filme de Nelson Pereira dos Santos. Em ambos os casos também há certo embate entre outras religiões com o Candomblé, no caso de *Tenda dos Milagres* o embate é com o Catolicismo, já em *Jardim das folhas sagradas* com vertentes evangélicas. Nos dois casos a mídia soteropolitana se posiciona entre um dos dois pólos de forças que se engendram nas duas obras.

⁵² O filme *Tenda dos Milagres* foi dirigido por Nelson Pereira dos Santos (1977), um dos principais expoentes do Cinema Novo. A série *Tenda dos Milagres* foi dirigida por Paulo José, Walter Campos e Denise Saraceni (1985), veiculada pela Rede Globo, em trinta capítulos, no referido ano.

6. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Passe à prática transformadora, tecendo o texto lítero-fílmico dos anos vividos na paixão cinematográfica nacional.
(Glauber Rocha, 1981)

A discussão dos principais resultados obtidos nas análises realizadas no capítulo anterior deve ser sucedida por uma breve discussão sobre a repercussão dos três filmes analisados. A Ancine (2016) traz os dados dos filmes analisados, do período em que estiveram em cartaz. O Quadro 10 sintetiza estes dados, citando o número de salas nas quais os filmes estiveram em exibição, a bilheteria, ou número de espectadores que assistiram aos filmes, e a arrecadação obtida. Os dados estão apresentados em ordem decrescente, e evidenciam que, dentre os três filmes, *Cidade Baixa* foi o que obteve maior êxito de público e arrecadação, foi exibido em 31 salas, alcançou um público de mais de 128 mil espectadores e gerou uma renda média de mais de R\$ 1 milhão. *Jardim das folhas sagradas* foi exibido em 16 salas, alcançou 16.831 espectadores e gerou uma renda próxima a R\$ 130 mil. Já *Trampolim do Forte* foi exibido em apenas 5 salas, alcançou um público de 2.616 espectadores e gerou uma renda de pouco mais de R\$ 21 mil.

Filmes	Nº de Salas	Bilheteria	Arrecadação (R\$)
Cidade Baixa	31	128.134	1.021.626,00
Jardim das folhas sagradas	16	16.831	129.699,44
Trampolim do Forte	5	2.616	21.156,80

Quadro 10: Número de salas, bilheteria e arrecadação nos filmes analisados.

Fonte: ANCINE (2016).

O alcance de um filme, tanto em número de salas de exibição, quanto do retorno de público e renda está atrelado à estrutura da produtora que o realizou, a sua capacidade de divulgar e distribuir o filme entre os exibidores. A produtora VideoFilmes, que produziu *Cidade Baixa*, é também distribuidora, existe desde 1987, já produziu mais de 150 filmes e co-produziu outros 80 longa metragens, como informa o site E.Pipoca⁵³. Trata-se de uma produtora/distribuidora bastante consolidada no mercado, com amplas possibilidades de distribuição e divulgação dos seus filmes.

⁵³ Site E.Pipoca: www.epipoca.com.br.

Quanto à produtora Studio Brasil, que produziu *Jardim das folhas sagradas*, não foram encontradas informações, nenhum site oficial do filme ou da produtora, e nem cadastro na Ancine. É recorrente entre alguns cineastas criarem uma produtora para realizarem seus longas metragens de estreia, e assim terem controle total sobre a produção. É comum também que, quando esses filmes de estreia não rendam o suficiente para pagar os seus custos de produção, e de gerarem renda para um segundo filme, ocorre de muitas produtoras serem fechadas. Pode ter sido este o caso da referida produtora, uma vez que não foi detectada qualquer informação sobre ela na rede atualmente.

Arantes (2005) informa que o filme de Pola Ribeiro, *Jardim das folhas sagradas*, venceu, em 2003, um concurso da Petrobrás para financiamento de um longa metragem, o diretor foi contemplado por R\$ 600 mil à época, mas, o orçamento do filme seria de R\$ 2,4 milhões, e os R\$ 1,8 milhões restantes precisariam ser captados. O filme foi finalizado e lançado oito anos depois, em 2011, e rendeu pouco menos de R\$ 130 mil, menos de um quarto do valor concedido inicialmente pela Petrobrás. O diretor Pola Ribeiro é o veterano entre os três cineastas dos filmes selecionados, e tendo sido ele Diretor da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, como informa o site Filmografia Baiana⁵⁴, deve ter tido maiores possibilidades de distribuição de seu filme do que teve *Trampolim do Forte*.

A produtora DocDoma Filmes⁵⁵, que produziu *Trampolim do Forte*, é uma produtora de menor porte que a VideoFilmes, citada anteriormente. Ela é sediada em Salvador, foi criada em 2006, e consta em seu acervo com 6 longas metragens produzidos, e a mesma quantidade de curtas, até 2017, segundo o referido site. *Trampolim do Forte* não foi produzido por uma produtora amplamente consolidada no mercado, e é provável que tenha tido um trabalho de divulgação e distribuição menos abrangente que o da produtora VideoFilmes para *Cidade Baixa*.

A premiação em festivais é um aspecto importante a ser citado sobre os filmes analisados. Neste sentido, *Cidade Baixa* obteve notável aceitação, como informa o site Filmografia Baiana (2015), ganhou sete prêmios em festivais nacionais e nove em festivais internacionais. Dentre os festivais internacionais destacam-se os seguintes: o Prêmio da Juventude do Festival de Cannes, para o diretor Sérgio Machado; o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, na Andaluzia - Espanha; o Grande

⁵⁴ Site Filmografia Baiana: www.filmografiabaiana.com.br.

⁵⁵ Site DocDoma Filmes: www.docdomafilmes.wixsites.com.

Prêmio para o diretor Sérgio Machado no Mons International Festival of Love Films, em Bruxelas - Bélgica; e o prêmio de Melhor Filme no Verona Love Screens Film Festival, em Verona - Itália. O grande destaque do filme, em termos de premiações, foi para a atriz Alice Braga, por seu papel como Karinna, dos dezesseis prêmios que Cidade Baixa ganhou, cinco foram concedidos a ela.

Jardim das folhas sagradas ganhou um único prêmio, segundo o site Filmografia Baiana (2015), o de Melhor Fotografia, para Antônio Luiz Mendes, no 4º Los Angeles Brazilian Festival. O filme *Trampolim do Forte*, que teve uma exibição mais restrita e uma menor resposta de público, obteve mais prêmios, seis ao todo, o prêmio de Roteiro vencedor do Edital de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura, que possibilitou o início da captação de recursos, o I Prêmio Globo de Desenvolvimento de Roteiro, que complementou o anterior, além do Prêmio de Honra no Festin de Lisboa, em 2012, e os prêmios de Melhor Trilha Sonora e Melhor Ator, para Lúcio Lima, no Festival dos Sertões, em Teresina - PI, 2012, e o Prêmio do Público, neste mesmo festival. Como se pode notar comparando as premiações destes dois filmes, percebe-se que uma maior resposta de público não implica necessariamente maior reconhecimento em festivais.

A qualidade do roteiro de um filme também deve ser considerada, e, como foi citado no parágrafo anterior, *Trampolim do Forte* ganhou dois prêmios de roteiro, antes mesmo de ser iniciada a sua produção. Prêmios estes concedidos por bancas de pessoas do cinema, com notório saber na área. Já *Cidade Baixa*, dos dezesseis prêmios que ganhou em festivais, dois foram para melhor roteiro: Prêmio do Júri de Melhor Roteiro, para Sérgio Machado e Karim Aïnouz, no Los Angeles Latino International Film Festival, e o Cólón de Prata de Melhor Roteiro no Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Se João Rodrigo Mattos, diretor e roteirista do primeiro filme, obteve reconhecimento em dois prêmios nacionais, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, roteiristas do segundo filme, obtiveram reconhecimento em dois festivais internacionais. *Jardim das folhas sagradas* tem um roteiro com um problema principal, tenta abarcar muitos assuntos ao mesmo tempo, sem se aprofundar em nenhum deles.

A qualidade dos filmes em seus diversos aspectos técnicos, referentes a áudio e vídeo, se equiparam, todos têm boa captação de áudio, trilhas sonoras interessantes, que dialogam com as narrativas. Os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e direção de

arte também não deixam a desejar em nenhum dos três filmes, mas, *Cidade Baixa* tem uma visível qualidade superior aos outros dois. A qualidade mais aprimorada deste acabou refletindo em uma melhor resposta de público, de arrecadação e de prêmios obtidos em festivais, bem como do reconhecimento da crítica. *Jardim das folhas sagradas*, por sua vez, revelou-se um fracasso de público, de arrecadação e de premiações, um projeto orçado em cerca de R\$ 2,4 milhões, que só arrecadou pouco mais de R\$ 129 mil, ficou longe de pagar seus custos de produção, e ganhou apenas um prêmio em festivais. *Trampolim do Forte* foi o projeto mais modesto dos três, em termos de produção, foi um chamado filme de baixo orçamento, exibido em apenas cinco salas, e que arrecadou pouco mais de R\$ 21 mil. Mas, se comparado a *Jardim das folhas sagradas*, obteve bem mais prêmios, seis ao todo, inclusive dois pela qualidade do roteiro.

Após este breve preâmbulo sobre a repercussão dos filmes analisados, deve-se agora focar nas questões principais das análises, e da Tese como um todo, o que remete aos objetivos estabelecidos na Introdução. A começar, é preciso retomar o objetivo geral deste estudo: *Analisar e discutir imaginários espaciais sobre o espaço público da cidade de Salvador/BA, a partir de três filmes do cinema baiano do início do Século XXI*. O Capítulo 5, anterior a este, desenvolveu este objetivo, através de três análises fílmicas, que foram identificando e discutindo diversas questões relativas ao espaço público de Salvador, sobretudo ao tema principal de cada filme: os espaços da marginalidade e prostituição em Salvador, através de *Cidade Baixa*; a vivência de crianças moradoras de rua nos espaços públicos do bairro da Barra, através de *Trampolim do Forte*; os espaços do Candomblé e sua luta por reconhecimento respeito e aceitação social em *Jardim das folhas sagradas*. A correlação entre as três análises será mais aprofundada no item 7.1, mais adiante.

Por uma estruturação sequencial, deve-se, neste momento, tratar dos capítulos anteriores ao Capítulo 5, e das contribuições obtidas com cada um deles, a começar pelo Capítulo 1, de revisão de literatura. Procurou-se realizar uma revisão de literatura a mais abrangente possível, tanto de trabalhos desenvolvidos no Brasil como no exterior, no que se refere a pesquisas de Geografia que tratam de cinema, ou, para ser mais específico, na área das *Geografias de Cinema*. Foram apresentadas e comentadas 17 Monografias, 37 Dissertações e 16 Teses, brasileiras e estrangeiras. Cremos que esse esforço confere um valor à Tese, pois este amplo inventário bibliográfico sobre os trabalhos na área das *Geografias de Cinema* poderá servir de base bibliográfica para outros pesquisadores

interessados no assunto. Além disto, a revisão, como já foi citado antes, rebate a idéia defendida pela Tese de Fioravante (2016), de que não há uma tradição de *Geografias de Cinema* no Brasil. É justamente o contrário, dos 70 trabalhos citados na revisão, 46 foram desenvolvidos no Brasil.

O primeiro dos três objetivos específicos desta Tese foi: *Apresentar um panorama das representações sobre o espaço público de Salvador/BA no cinema brasileiro do início do Século XXI*. Este objetivo foi contemplado e desenvolvido nos Capítulos 3 e 4. O terceiro capítulo desenvolveu uma análise sobre o espaço público de Salvador/BA, desde as suas origens, no Século XVI, em um breve panorama histórico, até os dias atuais, em uma análise mais detalhada. Para o aporte histórico a principal referência utilizada foi a de Andrade e Brandão (2009), que teceram um estudo sobre o crescimento da cidade de Salvador, com foco nos aspectos geográficos. Para a análise do espaço público da cidade nos dias atuais a principal referência utilizada foi a de Serpa (2007), que apresentou oito aspectos fundamentais para se analisar o espaço público da capital baiana nos dias de hoje.

Os vários aspectos apontados sobre o espaço público de Salvador, no Capítulo 3, foram sendo relacionados com vinte e cinco filmes ambientados na cidade entre 2000 e 2015. Para cada aspecto referido foi apontado um determinado filme, ou mais de um, a depender do assunto, evidenciando, já desde o Capítulo 3, possíveis relações da Geografia com o cinema, ou do uso de filmes para se discutir temas geográficos diversos. No Capítulo 4 os filmes foram apresentados, por ordem cronológica, e tiveram um comentário mais detido que no capítulo anterior, focando em sua narrativa, e apontando os principais temas geográficos abordados por cada filme. Este quarto capítulo cumpriu o segundo objetivo específico da Tese, apresentou um panorama das representações sobre o espaço público de Salvador/BA no cinema do início do Século XXI.

O desenvolvimento dos Capítulos 3 e 4 se deu sob uma perspectiva dialógica entre eles, no Capítulo 3 o foco principal foi o espaço público de Salvador, e os filmes foram sendo citados como exemplos dos distintos aspectos formadores deste espaço. Já no Capítulo 4 o foco foram os filmes, suas narrativas, e os temas geográficos identificados, que se relacionam direta ou indiretamente com o espaço público de Salvador. Esta escolha foi feita no intuito de não segmentar a análise geográfica das análises fílmicas, como vem sendo feito em muitos outros trabalhos. Nesta Tese o intuito foi reforçar a ideia de que uma

Tese, ou qualquer outro estudo geográfico que analise obras de cinema, pode buscar a correlação entre análise geográfica e análise fílmica de maneira concomitante, para que não incorra em uma pesquisa fragmentada.

O segundo objetivo específico da Tese foi o seguinte: *Testar operacionalmente metodologias ainda pouco utilizadas nos estudos que relacionam Geografia e cinema*. Este objetivo foi desenvolvido no Capítulo 5, no ato das análises fílmicas dos três filmes em destaque na Tese. O Capítulo 2 apresentou as duas técnicas de pesquisa utilizadas neste trabalho: a “análise fílmica” de Vanoye e Goliot-Lété (1994) e a “narratologia fílmica” de Gaudreault e Jost (2009). Posteriormente, no Capítulo 5, os procedimentos preconizados pelas duas técnicas de pesquisa foram empregados. A maioria dos trabalhos arrolados na revisão utilizou como técnicas de pesquisa a análise de discurso e ou a análise de conteúdo. E a maioria desses trabalhos acabou focando principalmente no discurso, o filme analisado basicamente como um texto a ser escrutinado, deixando de lado diversos aspectos importantes no que se refere à imagem e ao som.

Em contraponto à tendência dominante de uso da análise de discurso e ou de conteúdo, o autor desta Tese pôde verificar que a “análise fílmica” de Vanoye e Goliot-Lété (1994) e a “narratologia fílmica” de Gaudreault e Jost (2009), aliadas, puderam abarcar uma série de aspectos negligenciados em trabalhos anteriores. Não apenas a narrativa fílmica e os discursos presentes nos filmes foram analisados, mas, diversos outros elementos que configuram o espaço fílmico de cada obra: cenografia, iluminação, captação de som e uso de trilha sonora, interpretação dos atores e outros. Um filme não é apenas e somente narrativa e discurso, ele é uma obra audiovisual, e o som (áudio) e a imagem (vídeo), devem ter papel preponderante nas análises, algo que pôde ser contemplado nas análises do capítulo anterior.

O terceiro e último objetivo específico da Tese é o seguinte: *Comparar três diferentes narrativas fílmicas sobre o espaço público de Salvador/BA, no cinema brasileiro do início do Século XXI*. As três análises foram realizadas no capítulo anterior, e a correlação entre elas será desenvolvida no tópico a seguir, buscando destacar os aspectos geográficos principais de cada uma das análises, e de que maneiras eles tecem um quadro sobre o espaço público de Salvador.

6.1. O espaço público de Salvador e suas territorialidades filmicas

O espaço público de Salvador, na atualidade, é o tema central da Tese, e o objeto de sua análise foi um conjunto de três filmes ambientados na capital baiana. As análises fílmicas realizadas no capítulo anterior possibilitaram levantar diversas questões relativas a este espaço público, suas especificidades e suas contradições. Cada um dos filmes teve como lócus de ambientação diferentes espaços públicos de Salvador, entre espaços localizados em áreas centrais da cidade e outros localizados em áreas periféricas, como foi mostrado através de cartas topográficas comentadas nas análises de cada filme. A Figura 54, na página a seguir, mostra uma imagem aérea parcial de Salvador, localizando, através de números, os locais de ambientação de cada filme.

O filme *Trampolim do forte* foi ambientado no bairro da Barra, bairro central de Salvador, inserido no Circuito Barra - Ondina do carnaval. O filme situa-se majoritariamente na Praia do Porto da Barra, que, na Figura 54, aparece indicada pelo número 1. *Jardim das folhas sagradas* foi ambientado em algum lugar não especificado do Subúrbio Ferroviário de Salvador, que na mesma figura aparece indicado pelo número 2, e, como o nome Subúrbio indica, trata-se de uma área periférica da cidade. Já *Cidade Baixa* foi ambientado em parte do Centro Histórico de Salvador, número 3 na Figura 54, área central de Salvador que inclui parte da própria Cidade Baixa, mais precisamente o bairro do Comércio e adjacências, e parte da Cidade Alta, no bairro do Pelourinho.

A distância geográfica entre os três locais é relativamente próxima, como mostra a Figura 54, ambos localizados próximo ao mar, à Baía de Todos os Santos. A figura foi modificada pelo autor a partir de fotografia de autoria de R. Mendes, obtida no site Salvador Turismo (2017)⁵⁶. Os títulos dos três filmes já trazem expressas referências geográficas, do mais específico para o mais geral: *Trampolim do Forte* se refere a um ponto geográfico preciso, o trampolim lateral ao Forte de Santa Maria, localizado na Praia do Porto da Barra, forte este que já não funciona mais como base militar, mas como espaço cultural voltado a exposições de arte, muito visitado por turistas; *Cidade Baixa* corresponde a uma região homônima da cidade, devidamente descrita anteriormente; o título *Jardim das folhas sagradas* se refere não a um lugar específico, mas às diversas áreas remanescentes de Mata Atlântica em Salvador, às quais a maioria dos terreiros de

⁵⁶ Site Salvador Turismo: www.salvadorturismo.com.

Candomblé estão vinculados, pois é nessas áreas de mata que são coletadas plantas diversas e são realizados vários rituais religiosos, ligados a diferentes orixás.



Figura 54: Fotografia aérea parcial de Salvador, com destaque para os cenários dos três filmes analisados - 1. *Trampolim do Forte*; 2. *Jardim das folhas sagradas*; 3. *Cidade Baixa*.

Fonte: Modificado a partir do site Salvador Turismo (2017), foto de R. Mendes.

As locações de cada filme têm relações diretas com os temas de cada obra, como é sintetizado no Quadro 11: *Cidade Baixa*, ambientado em grande parte do Centro Histórico, trata de jovens marginalizados que buscam perspectivas de vida e meios de sobrevivência, neste local que já foi, há cerca de quarenta anos, o grande centro comercial da cidade; *Trampolim do Forte* aborda a questão de crianças e adolescentes que vivem nas ruas de um dos bairros mais tradicionais de Salvador, e na praia mais visitada por turistas na capital baiana; *Jardim das folhas sagradas* trata do universo do Candomblé, e das demandas do povo de santo pelo direito ao uso e manejo das áreas de manchas remanescentes de Mata Atlântica na cidade. O capítulo anterior apresentou uma carta topográfica temática para

cada filme, evidenciando cada uma dessas locações citadas, e os principais espaços públicos mostrados nos filmes analisados.

Filmes	Locações	Temas
C.B.	Centro Histórico de SSA	Relações interpessoais, sexuais, e busca de perspectivas de vida por jovens que transitam os espaços marginalizados de Salvador.
T.F.	Praia do Porto da Barra	Relações familiares e as vivências de crianças e adolescentes filhos de famílias desestruturadas pelas ruas do bairro da Barra.
J.F.S.	Subúrbio Ferroviário	Religiosidade e lutas ambientais no âmbito do Candomblé, associadas às matas urbanas do Subúrbio Ferroviário.

Quadro 11: Síntese comparativa dos temas dos três filmes analisados na Tese.

Legenda: C. B. = Cidade Baixa; T. F. = Trampolim do Forte; J. F. S. = Jardim das folhas sagradas.

Os temas dos três filmes analisados, citados no quadro acima, se relacionam com diferentes aspectos do espaço público de Salvador. Os locais de meretrício retratados em *Cidade Baixa* são espaços públicos menos valorizados da cidade, lugares onde predominam atividades informais e também ilícitas, como venda e consumo de drogas, locais com menor visibilidade nas políticas públicas voltadas ao turismo em Salvador. A praia do Porto da Barra, cenário para *Trampolim do Forte*, por outro lado, é um local com muita visibilidade social e cultural, totalmente inserida nas políticas públicas de turismo, mas, contraditoriamente, onde também ocorrem as mesmas atividades ilícitas, como venda de drogas e aliciamento de adolescentes para prostituição. Este contraponto evidencia que o espaço público é contraditório, seja ele um espaço com menor visibilidade, como no primeiro filme, ou com maior visibilidade, no segundo. A questão da exploração sexual associada ao turismo em cidades litorâneas, aliás, não é um fenômeno exclusivo de Salvador, mas da grande maioria de capitais localizadas no litoral.

O tema de *Jardim das folhas sagradas* também se relaciona diretamente com um tipo específico de espaço público de Salvador, os terreiros de Candomblé, espaços de culto das religiões de matriz africana na capital baiana. Como já foi citado no Capítulo 3, Salvador contava, até o final de 2016, com 1165 terreiros ativos e cadastrados pelo Centro de Estudos Afro-Orientais - CEAO (2016) junto com a Prefeitura Municipal de Salvador. Estes são espaços não apenas de prática religiosa, mas também de convivência comunitária, já que muitos dos adeptos do Candomblé residem no próprio terreiro, de maneira comunal. Além disto, esses terreiros quase sempre estão associados a

remanescentes de Mata Atlântica em Salvador, e, com seu uso de manejo tradicional dessas matas, contribuem para a sua conservação. Esses espaços estão constantemente ameaçados pela especulação e incorporação imobiliária em Salvador.

As duas principais referências teóricas da Tese foram os trabalhos de Name (2008), que enfatiza a importância da identificação e análise dos principais “personagens geográficos” de cada filme, e o de Ó Filho (2009), que foca na questão dos “territórios e territorialidades presentes no espaço fílmico”. Aliando as duas abordagens, ressalta-se que são os “personagens geográficos” que habitam e transitam nos “territórios fílmicos”, e que, através de suas relações e conflitos, engendram “territorialidades fílmicas diversas”. São estas relações, conflitos e territorialidades que irão compor o universo diegético do “espaço fílmico”, que apresentam visões específicas de uma dada realidade e um determinado lugar, no caso desta Tese o espaço público de Salvador na atualidade.

O Quadro 12 traz uma síntese dos “personagens geográficos” principais dos três filmes analisados, suas motivações e as “territorialidades fílmicas” nas quais estão envolvidos.

- *Cidade Baixa* tem como “personagens geográficos” Karinna, Deco e Naldinho, seu triângulo amoroso, suas motivações por busca de sobrevivência e realização pessoal, e suas territorialidades marginais, através de prostíbulos e trabalhos informais pelo Centro Histórico de Salvador. Os espaços marginais de venda e uso de drogas, e a questão da exploração sexual são temas centrais do filme.

- Em *Trampolim do Forte Déo* e *Feliz* são dois adolescentes, filhos de famílias desestruturadas, que passam a viver nas ruas, motivados pela sobrevivência ante um espaço público hostil, no qual estão expostos a diversas territorialidades conflituosas: achaques de pequenos delinquentes, de policiais corruptos, aliciamento por parte de adultos com interesses escusos etc.

- O protagonista de *Jardim das folhas sagradas* é Bonfim, motivado pela construção e manutenção de um terreiro de Candomblé, e envolto em territorialidades que fazem colidir tradição e modernidade, espaço público e propriedade privada, a busca de reconhecimento social para as religiões de matriz africana. A forte relação dos terreiros com as áreas remanescentes de Mata Atlântica em Salvador também é uma das questões chave.

Filmes	Personagens geográficos	Motivações e Territorialidades
C.B.	Karina, Deco e Naldinho	Busca de realização pessoal e inserção profissional em espaços marginalizados e excludentes da capital baiana.
T.F.	Déo e Feliz	Demanda por equilíbrio nas relações familiares e luta pela sobrevivência nas ruas da Barra e adjacências.
J.F.S.	Bonfim	Luta pela manutenção e reconhecimento da importância do Candomblé, e pela conservação das matas urbanas de Salvador.

Quadro 12: Síntese comparativa dos personagens, motivações e territorialidades nos filmes analisados.

Legenda: C. B. = Cidade Baixa; T. F. = Trampolim do Forte; J. F. S. = Jardim das folhas sagradas.

Após apresentar de maneira sintética, no quadro acima, os personagens geográficos dos filmes analisados, suas motivações e territorialidades, cabe fazer uma discussão mais detida sobre cada um deles, a começar pelo filme *Cidade Baixa*. Como já foi informado na análise deste filme, no capítulo anterior, os três personagens geográficos Karinna, Deco e Naldinho, são jovens na faixa dos vinte anos de idade, sem muita perspectivas de vida. Os três são desvinculados com suas famílias, não há nenhuma referência sobre isto no filme, a única referência pretérita é que Deco e Naldinho se conhecem desde criança, e que já cumpriram pena juntos em um presídio, supostamente por assalto à mão armada. Ela é prostituta, e o que ganha dá apenas para pagar um quarto no próprio prostíbulo no qual trabalha, eles são saveiristas/estivadores, e o que ganham mal dá para alugar uma habitação, vivem no saveiro que têm em sociedade.

O espaço público de Salvador mostra-se excludente para os protagonistas de *Cidade Baixa*, e os locais pelos quais transitam são os espaços mais marginalizados e subvalorizados da cidade. Não há qualquer menção a uma possibilidade de mudança de vida e de ascensão social para eles. Quando ocorre o rompimento entre Naldinho e Deco, este último procura um trabalho com o personagem Três Mundos, não encontra trabalho e sim uma proposta de empréstimo de uma arma de fogo, para realizar um assalto e posteriormente devolver a arma e algum dinheiro pelo empréstimo. Ele declina da proposta, mas Naldinho não, e acaba realizando um assalto a uma farmácia. Karinna, além de se prostituir, aumenta a renda com um golpe em clientes de um navio espanhol, e com a venda de cocaína a um turista americano. As territorialidades no espaço fílmico de Cidade

Baixa são territorialidades violentas, conflitos diretos vividos entre os personagens, golpes aplicados, assalto, a briga violenta entre Deco e Naldinho no final do filme.

Dentre os três personagens de *Cidade Baixa*, Deco talvez fosse aquele com maior possibilidade de ter um desenvolvimento profissional lícito, através do boxe, tendo em vista que ele é boxeador, e que Salvador é um grande celeiro deste esporte. Um exemplo disto foi a Medalha de Ouro no Peso Leve, conquistada pelo soteropolitano Robson Conceição nas Olimpíadas Rio 2016, além de outros lutadores soteropolitanos de amplo reconhecimento nacional e internacional. A despeito disto, e talvez justamente pela falta de maiores investimentos públicos neste esporte, em Salvador, proliferam academias clandestinas e lutas ilegais, movidas por apostas, e impõem riscos aos atletas. É nesse universo que Deco faz suas lutas, e recebe inclusive proposta para entregar uma luta, perder de propósito, para que apostadores ganhem com o resultado.

Grande parcela dos jovens na faixa dos vinte anos de idade, representada por Karinna, Naldinho e Deco, há pouco saída da adolescência e começando a vida adulta, acaba por não ter muitas oportunidades de trabalho e inclusão social, não só em Salvador, como na maioria das capitais brasileiras. Nesse contexto, o espaço público não os inclui totalmente, restando-lhes espaços marginalizados, ocupações subalternas e, em muitos casos, a criminalidade. A cidade muda e o espaço público se refuncionaliza, tendo em vista que os locais nos quais os protagonistas de *Cidade Baixa* transitam hoje são espaços relativamente decadentes, mas, outrora, o Centro Histórico/Pelourinho, já foi o primeiro núcleo habitacional da cidade, e o bairro do Comércio, parte da Cidade Baixa, já foi o grande centro financeiro de Salvador.

Se o espaço público de Salvador é excludente para grande parcela dos jovens na faixa dos vinte anos de idade, como em *Cidade Baixa*, é mais ainda para adolescentes, como é visto em *Trampolim do Forte*. Os protagonistas deste filme, Déo e Feliz, são filhos de famílias desestruturadas, e se vêem impelidos a morar nas ruas do bairro da Barra, hoje um bairro de classe média, mas, outrora, um dos bairros com maior valorização imobiliária de Salvador. O diretor João Rodrigo Mattos tomou o bairro da Barra como um microcosmo da cidade, e como uma amostra das contradições do espaço público soteropolitano, sobretudo o espaço público ligado ao turismo, mais precisamente as praias mais frequentadas da cidade. A praia do Porto da Barra é vendida como uma das praias mais

bonitas de Salvador, por parte da Prefeitura Municipal, mas, esta mesma Prefeitura faz vista grossa para todo o trabalho infanto-juvenil e exploração sexual que ocorre neste local.

Os adolescentes retratados em *Trampolim do Forte* estão sujeitos a todo tipo de riscos e aliciamentos no espaço público de Salvador: Déo é aliciado por um casal de franceses para ser adotado por eles e levado para a França; Feliz é achacado pela polícia; Furico é espancado e extorquido pelos mesmos policiais; Flor da Pele e outras duas adolescentes garotas de programa são aliciadas por Papai Garotão para fazer programas, e pelo turista italiano Toto, para levá-las para a Europa; Tetéia é estuprada e quase assassinada por um suposto cliente, que na verdade se trata do pedófilo, estuprador e assassino em potencial chamado de O Verdadeiro Tadeu. São adolescentes que, vivendo nas ruas, ou permanecendo maior parte do seu tempo nas ruas, se encontram em situação de “vulnerabilidade social”, como apontam Gontijo e Medeiros (2009), já comentadas no Capítulo 3, o espaço público não as acolhe e protege, pelo contrário, configura-se como espaço de risco, violência e impunidade, aliado à falta de políticas públicas eficientes.

No contexto de vulnerabilidade social que vivem os adolescentes de *Trampolim do Forte*, diante de um espaço público contraditório e violento, só os laços de solidariedade e proteção mútua pode ampará-los. Eles vivem territorialidades violentas que os levam a se protegerem uns aos outros, se ajudarem sempre. Em diversos momentos do filme ficam evidentes esta solidariedade e senso de comunidade entre os adolescentes do filme: Tetéia dá apoio emocional a Déo na manhã seguinte à primeira noite que ele passa nas ruas; Déo intervém em defesa de Furico, que havia assaltado Feliz e, posteriormente, sido espancado e extorquido pelos policiais Cassiano e Consciência; Feliz cede o dinheiro necessário para Déo obter uma arma para vingar a violência sofrida por Tetéia; Fã Clube consegue comprar a referida arma; Déo, já perto do final, diante da inoperância da polícia em capturar O Verdadeiro Tadeu, resolve fazer justiça com as próprias mãos, e vingar Tetéia.

A prostituição é um dos temas centrais de *Cidade Baixa*, e também não deixa de ser em *Trampolim do Forte*. Se no primeiro filme esta prostituição ocorre em espaços públicos mais marginalizados, no segundo ocorre na praia mais visitada de Salvador. As adolescentes garotas de programa Tetéia e Flor da Pele, de *Trampolim do Forte*, poderiam vir a ser a futura prostituta Karinna, de *Cidade Baixa*, caso as primeiras não tivessem alternativas de mudar a perspectiva de vida. Os adolescentes Déo e Feliz, de *Trampolim do*

Forte, poderiam vir a ser o futuro assaltante Naldinho, de *Cidade Baixa*, caso Déo tivesse sido preso pelo atentado ao pedófilo misterioso, e caso Feliz tivesse resolvido aderir à delinquência forçada a que foi submetido por Furico. A violência perpassa a vida destes personagens, o espaço público se configura contraditório, excludente e violento. Esta mesma violência também se faz presente em *Jardim das folhas sagradas*, outro tipo de violência, contra o Candomblé e seus adeptos.

Salvador é repleta de terreiros de Candomblé, segundo o CEAO (2016) eram 1165 cadastrados e ativos até o final deste referido ano. Esses terreiros são espaços públicos de importância vital para a prática e manutenção das religiões de matriz africana na cidade, são espaços de convivência religiosa, de manifestações culturais, e, mais ainda, de um tipo de vida comunitária e comunal cada vez menos comum nas grandes cidades. Este é o universo retratado em *Jardim das folhas sagradas*, a criação e tentativa de resistência do terreiro criado pelo personagem geográfico Bonfim, o protagonista. As territorialidades conflituosas que envolvem os terreiros de Candomblé e sua relação com outras religiões se dão, num primeiro momento, no âmbito dos discursos e debates públicos, no enfrentamento ideológico. Mas, em muitos outros casos, como é mostrado no filme, muitos desses terreiros sofrem violência direta, são incendiados e destruídos.

Os terreiros de candomblé, como o que é mostrado em *Jardim das folhas sagradas*, permitem fortalecer aquilo que Serpa (2007), comentado no Capítulo 3, ressaltou, que é a relação entre “natureza e intersubjetividade” no espaço público, já que a grande maioria desses locais está associada a manchas de remanescentes de Mata Atlântica. As matas estão para os terreiros não apenas como local de contemplação ou estoque de recursos naturais, mas como locais ritualísticos, intrinsecamente ligadas à essência cultural do Candomblé, o culto a orixás que representam elementos da natureza. Logo, a manutenção do Candomblé depende diretamente da manutenção dessas matas, constantemente ameaçadas pela valorização e especulação imobiliária, pela ocupação irregular e fraudulenta de grandes “condomínios ecológicos”, ou de invasões de populares, com a supressão das matas.

A motivação principal do personagem Bonfim é a de implantar e manter o seu terreiro de Candomblé, de recuperar o terreno degradado no qual ele foi implantado, de defender a mata próxima na qual ele vai colher as suas “folhas sagradas”, e vai depositar

oferendas a seus orixás. Em meio a sua jornada ele se depara com a intolerância religiosa, por parte da população, e de forma mais direta por parte de um pastor evangélico. Ele enfrenta até mesmo a inveja de um adepto do Candomblé, um filho de Exu, que valoriza os sacrifícios de animais nos rituais, algo que é rejeitado por Bonfim. Este embate entre o Candomblé e outras entidades religiosas é algo constante em Salvador, e são também recorrentes as notícias de espaços públicos como esses que são alvo de ações violentas.

O espaço público de Salvador, de acordo com o trabalho de Serpa (2007) e com as três análises realizadas no capítulo anterior, se apresenta como um espaço público contraditório, segmentado e excludente. Isto não é algo exclusivo do momento atual, este espaço público centenário sempre foi contraditório, segmentado e excludente, nem é algo exclusivo de Salvador, é uma realidade presente na maioria das capitais brasileiras. A questão é que, se este espaço público sempre foi contraditório, na atualidade essas contradições se manifestam de maneiras novas, frente às novas dinâmicas políticas, econômicas e culturais pelas quais Salvador vem passando. Outra questão é que, mesmo que haja contradições e processos de segmentação e exclusão social similares entre as grandes capitais brasileiras, esses processos tendem a assumir formas diferentes entre as metrópoles, em função de suas especificidades culturais, políticas e econômicas.

As especificidades de Salvador estão ligadas a diferentes aspectos: aspectos históricos, pois é uma das cidades mais antigas do país, foi a primeira capital brasileira entre 1540 e 1762; aspectos políticos, já que é a maior capital do Nordeste, e seus políticos têm grande poder de influência no cenário regional e federal; aspectos econômicos, por ser a cidade de origem das duas maiores empreiteiras do país, Odebrecht e OAS, ambas arroladas e comprometidas na polêmica Operação Lava Jato, deflagrada e conduzida ao longo de todo o período de produção da Tese; aspectos culturais, pois é uma das principais capitais turísticas do país, tanto por suas praias, quanto por sua cultura e por seu Carnaval, um dos maiores do Brasil; aspectos étnicos e raciais, pois é, dentre as capitais brasileiras, aquela que contém maior percentual de população negra. Todos estes aspectos conferem especificidades aos processos contraditórios de segmentação e exclusão social que se expressam em seu espaço público.

Os processos de segmentação social se expressam de formas diferentes nos três filmes analisados, e o primeiro ponto a ser abordado é a questão das possibilidades ou da

falta de possibilidades de ascensão social nas três obras. Em *Trampolim do Forte* os dois personagens principais, os adolescentes Déo e Feliz, são filhos de famílias desestruturadas, com pais ausentes, a mãe do primeiro vive com um alcoólatra desempregado que a agride, a do segundo é ludibriada por um reverendo que tira proveito financeiro da sua boa fé. Os dois jovens passam a viver nas ruas, em nenhum momento eles são mostrados em uma escola, Feliz é levado a cometer pequenos delitos e Déo é levado a conseguir uma arma para vingar a agressão sofrida por sua amada. Não há grandes perspectivas de vida para ambos, assim como também não há para os personagens de *Cidade Baixa*.

Karina, Deco e Naldinho, jovens na faixa dos vinte anos, são os protagonistas de *Cidade Baixa*, desgarrados das famílias, ela prostituta e eles ex-presidiários, que vivem de trabalhos informais, conduzindo um saveiro entre Salvador e cidades do Recôncavo Baiano, levando e trazendo gêneros alimentícios. O que Karina ganha é suficiente apenas para alugar um quarto no próprio prostíbulo onde trabalha, e o que os outros dois ganham não é suficiente nem para pagar um quarto em um cortiço, eles vivem no próprio saveiro com o qual trabalham. Não há grandes expectativas ou perspectivas de vida para os três personagens, tanto que, quando ocorre o rompimento entre Deco e Naldinho, o primeiro vai fazer lutas clandestinas de boxe, para ganhar por dinheiro de apostas, e Naldinho vai realizar um assalto a uma farmácia.

Bonfim, o protagonista de *Jardim das folhas sagradas*, é um contraponto aos outros personagens citados nos dois parágrafos anteriores. Ele é administrador de empresas, trabalha como gerente de um banco, e tem uma vida estabilizada de classe média. Ele é contraponto e é também exceção, é o único funcionário negro dentre seus colegas, o outro funcionário negro de sua repartição é um atendente de serviços gerais que serve café, e que, em dado momento do filme, é acusado de furto. A ascensão social de Bonfim é mostrada como exceção à regra. Com o pedido de demissão do banco ele obtém parte do dinheiro necessário para comprar o terreno no qual implantará o seu terreiro de Candomblé, o restante é angariado entre seus amigos artistas e intelectuais. Isto é também uma exceção no cenário soteropolitano, muitas comunidades que pretendem formar um terreiro, sem terem verba para a compra do terreno, acabam invadindo áreas devolutas, e sendo posteriormente alvo de ações de reintegração de posse. O terreiro de Bonfim também foi alvo deste tipo de ação, mas, ele não invadiu intencionalmente, foi alvo de uma fraude imobiliária, comprando um terreno que já tinha proprietário.

A impossibilidade de ascensão social mostrada nos filmes, ou a dificuldade de ascensão social para a população negra de Salvador, que é a maioria da população, reflete uma nítida segmentação social, com os negros ocupando funções formais subalternas, ocupações informais, e, em muitos casos, atividades ilícitas. Em *Cidade Baixa*, Deco é negro, ex-presidiário e sem perspectivas de vida. A prostituta Karinna é branca, mas a maioria das garotas de programa que atuam com ela é de negras. Em *Trampolim do Forte* os dois protagonistas são negros, vivendo nas ruas, e todas as demais crianças que convivem com eles nas ruas também são. Na divisão maniqueísta deste filme, entre heróis e vilões, os três principais vilões são negros: o Reverendo Magalhães que explora seus fiéis; o Cabo Consciência, que achaca e extorque crianças de rua, e trafica maconha; o delinquente Furico, que obriga Feliz a realizar pequenos delitos.

O universo de personagens de *Jardim das folhas sagradas* mostra outras possibilidades de ascensão social, que subvertem a segmentação social mostrada nos outros dois filmes. Bonfim é um homem letrado e com uma boa posição social, mas é mostrado como exceção. Os integrantes do seu terreiro, depois que ele é implantado, vivem de maneira comunal e coletiva, moram na área do terreiro, trabalham em função dele, e recebem ajudas de pessoas externas, com isto conseguem subverter a tendência de exclusão a que estariam sujeitos. O grupo de teatro que aparece no filme, ao qual Bonfim é vinculado, é o Bando de Teatro Olodum, como é informado nos créditos finais do filme. A cultura em Salvador é uma das formas de ascensão social para a população negra, principalmente na música, e em menor medida no cinema e no teatro.

O Bando de Teatro Olodum, existe desde 1979, surgido como um dos projetos do bloco afro Olodum, atualmente é residente do tradicional Teatro Vila Velha (2017), como informa o site oficial deste - www.teatrovilavelha.com.br. Foi neste grupo teatral, formado exclusivamente por atores negros, que surgiram dois dos atores baianos mais conhecidos no cenário nacional da atualidade: Lázaro Ramos, o Deco de *Cidade Baixa*, e Érico Brás, o antagonista de *Jardim das folhas sagradas*, o personagem Mestre/Exu. Exceto esta grande via de ascensão social através da cultura para a população negra, há também a via do esporte, sobretudo o futebol, que já revelou grandes jogadores para o cenário nacional, e o boxe, que gerou o tetracampeão mundial em duas categorias, Acelino “Popó” Freitas, e o medalhista de Ouro nos Pesos Leves das Olimpíadas Rio 2016, Robson Conceição.

A segmentação social e a exclusão de uso pleno do espaço público estão ligadas à questão da acessibilidade apontada por Serpa (2007), como comentado no Capítulo 3. Esta acessibilidade não se refere apenas à possibilidade de acesso direto aos espaços públicos, mas, também, às questões culturais subjetivas que influem neste acesso, ou na impossibilidade dele. O referido autor aponta, por exemplo, que muitos espaços públicos de forte apelo turístico de Salvador, principalmente as praias mais visitadas, têm preços restritivos para a maioria da população mais pobre, que não acessam plenamente os serviços oferecidos nestes locais. Isto se vê no filme *Trampolim do Forte*, ao evidenciar que Déo, Feliz e os demais meninos que vivem nas ruas, acessam e utilizam-se da praia do Porto da Barra, mas têm dificuldade financeira para comprar um lanche barato em uma lanchonete, como ocorre em uma das sequências.

A falta de acessibilidade se mostra principalmente em uma sequência de *Trampolim do Forte*: Feliz é questionado pela mãe sobre o dinheiro das vendas do picolé, no mesmo dia em que fora agredido e roubado por Furico, no primeiro ato do filme. Ele acusa a mãe de estar dando todo o dinheiro que eles ganham para o Reverendo Magalhães, ao que ela responde com um tapa. Inconformado, ele sai de casa desorientado, e logo depois aparece correndo, à noite, pelas ruas da Barra, e é abordado pelos Cabos Cassiano e Consciência. Cassiano o interpela: “Para aí, que porra é essa rapaz? ‘Cê viu assombração, foi? Hein rapaz? Cadê a grana que você afanou lá na frente?”. E ele responde: “Eu não roubei nada não”. Cassiano insiste: “Não roubou o que rapaz? Eu te saco, eu sei que você vende picolé lá no bairro [o que leva a crer que Cassiano more no mesmo bairro que Feliz, e que já o conheça]. Mas por que essa correria toda?”. Feliz reafirma: “Eu não roubei nada não, por favor, não me bata não”.

Depois de mais insistência dos policiais, Feliz informa: “Eu briguei com minha mãe”. Ao passo que Cabo Cassiano sentencia a seu colega, antes de liberar Feliz: “Ó pr’aí Consciência. Preto, correndo que nem uma pica tonta, só pode ser pivete, Consciência. É ou não é?!”. Ele insiste em relação a Feliz: “É ou não é?!”. E ele é obrigado a responder, cabisbaixo e acuado: “É, sim senhor”. Cassiano responde: “Agora vaza, bora, bora, se pique!”. Depois que Feliz sai correndo Consciência olha para Cassiano, sorrindo, e afirma: “Vende picolé, rapaz”. A ironia é que ambos os policiais são negros, assim como Feliz, e um deles se chama Consciência, apesar de ambos demonstrarem não ter nenhuma consciência no trato com aquele adolescente, que até aquele momento não morava nas

ruas. Fica nítida a sentença e o ponto de vista dos policiais, preto, correndo pelas ruas de um bairro de classe média, “só pode ser pivete”, não tem direito pleno de acesso àquele espaço público. É provável que um menino branco e bem vestido, correndo pelo mesmo local, tivesse um tratamento diferente, talvez fosse identificado inicialmente como vítima de assalto e não como um delinquente.

A presença do estrangeiro em Salvador e sua visão do espaço público é destacada nos filmes: em *Cidade Baixa* há duas sequências nas quais Karinna e suas colegas prostitutas são levadas em uma pequena barca para fazerem programas com estrangeiros que trabalham em navios atracados na Baía de Todos os Santos; em *Trampolim do Forte*, logo no início do filme, quando Déo pega uma barca em Salvador para ir procurar sua mãe na Ilha de Itaparica, após ela ter abandonado o lar, ele é aliciado por um casal de franceses, para adotá-lo e levá-lo com eles para a França. Em outras duas sequências há a presença do turista italiano Toto, no Porto da Barra, que tenta aliciar jovens garotas de programa para levá-las à Europa; em *Jardim das folhas sagradas* o olhar do estrangeiro se dá de forma indireta e metafórica, através do relato de Charles Darwin sobre a Mata Atlântica de Salvador, em uma citação em voz *off*, no final do filme, já comentada na segmentação.

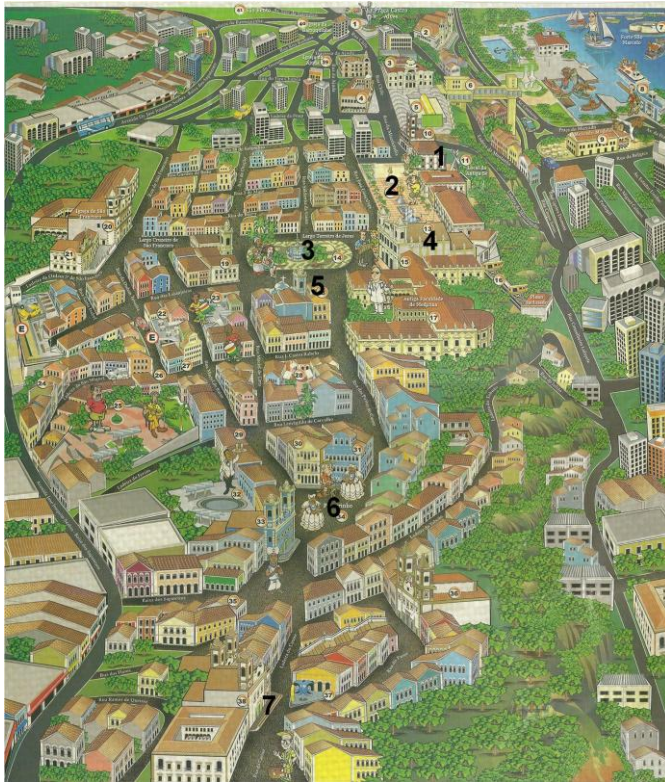
Os filmes podem, de certo modo, servir como registro audiovisual de certos espaços públicos, das modificações que eles vão sofrendo ao longo do tempo. A Ladeira da Montanha, no filme *Cidade Baixa*, é um exemplo disto. Ela foi, durante anos, ocupada por cortiços e prostíbulos precários e mal conservados, como aparece no filme, lançado em 2005. Dez anos depois, no início de 2015, fortes chuvas em Salvador fizeram com que cinco grandes cortiços desabassem, três destes tombados pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, deixando mortos e feridos, como aponta Mendes (2015). O então Prefeito, Antonio Carlos Magalhães Neto, decidiu indenizar e realocar os moradores da maioria dos prédios restantes, e demoli-los, o que causou protestos por parte de entidades baianas de arquitetura. Atualmente a Ladeira da Montanha possui apenas três edificações antigas, das trinta e seis originais, permitindo ampla vista da Baía de Todos os Santos. *Cidade Baixa* serve como registro imagético de como era este local antes destas demolições.

Os filmes podem também, além de sua especificidade de obra artística e de objeto de estudos das Ciências Sociais, servir de referência para a atividade de cineturismo, como

apontou Zignale (2010), citado na revisão de literatura. O cineturismo é a visitação a espaços públicos que já foram utilizados como locações de filmes. Dentre os três filmes que foram analisados nesta Tese *Trampolim do Forte* é o mais propício a esta atividade, pois maior parte do filme foi ambientada na Praia do Porto da Barra, uma das praias soteropolitanas mais visitadas por turistas brasileiros e estrangeiros. Em *Cidade Baixa* duas das locações utilizadas no filme já são bastante visitadas por turistas, a Marina da Cidade Baixa, nas imediações do Mercado Modelo, e o bairro do Pelourinho, na Cidade Alta. Se forem incluídos também os vinte e cinco filmes comentados no Capítulo 4, esses possíveis locais de visitação cineturística se ampliam ainda mais.

O potencial de cineturismo, apontado por Zignale (2010), no caso desta Tese considerando o espaço público de Salvador, merece dar destaque ao bairro do Pelourinho, seis filmes foram ambientados, em sua maior parte, lá: *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte - 1962; *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto - 1976; *Ó pai ó*, de Monique Gardenberg - 2007; *Quincas Berro D'água*, de Sérgio Machado - 2010; *Cuíca de Santo Amaro*, de Joel Almeida e Josias Pires - 2012; o *remake* de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Pedro Vasconcelos - 2017.

Considerando os vinte e cinco filmes comentados no Capítulo 4, poderia ser pensado um mapa cineturístico para toda a cidade de Salvador, mas isto foge ao tema central desta Tese. Não será apresentado este mapa mais abrangente, mas apenas um mapa temático do bairro do Pelourinho, ver Figura 55, e dos locais utilizados como locações para os seis filmes citados há pouco, como exemplo do potencial desta correlação entre Geografia, cinema e turismo. Algo que poderia ser incorporado a uma cidade turística como Salvador.



O roteiro cineturístico pelo Pelourinho, na Figura 55, à esquerda, evidencia vários locais do bairro que já são muito visitados normalmente, mas que poderiam ter um atrativo a mais, destacando lugares que foram utilizados como locações de filmes: Belvedere da Sé - 1, Praça da Sé - 2, Terreiro de Jesus - 3, Igreja de São Francisco - 4, Restaurante Cantina da Lua - 5, Largo do Pelourinho - 6, Escadaria da Igreja de Nossa Senhora do Carmo - 7 e outros.

Figura 55: Mapa cineturístico do Pelourinho.

Fonte: Modificado a partir do site Bahia Turismo⁵⁷ (2017).

A hipótese que norteou esta Tese é a seguinte: *As obras do cinema nacional, do início do Século XXI, possibilitam analisar representações audiovisuais das diversas contradições socioespaciais do espaço público de Salvador/BA na atualidade, contribuindo na formação de imaginários geográficos sobre esta cidade.* As análises fílmicas realizadas no capítulo anterior, e as discussões realizadas no presente capítulo, sustentam esta hipótese, reforçando a ideia de que os filmes ambientados em Salvador, neste início de Século XXI, servem para analisar e discutir diversas questões socioespaciais do espaço público de Salvador na atualidade. Mais ainda, esta e outras Teses no âmbito das *Geografias de Cinema* corroboram a afirmação feita por Harvey (1992, p. 277) há vinte e cinco anos: “... dentre todas as formas artísticas, ele [o cinema] tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo”.

A Geografia Cultural se interessa pelos diversos tipos de artes: literatura, música, pintura, fotografia e outras. O interesse pelo cinema é mais recente do que pelas outras

⁵⁷ Site Bahia Turismo: www.bahia-turismo.com.

artes citadas, até porque o cinema é a arte mais recente, dentre as outras citadas. Ele tem, provavelmente, maior potencialidade de ser passível de análises geográficas mais completas e complexas do que as outras artes, porque incorpora todas elas. O cinema parte de uma escrita, um texto materializado em um roteiro. Ele também se utiliza da música, das influências da pintura na direção de arte, da fotografia, nos enquadramentos e movimentos de câmera, mais ainda, cinema é fotografia sequenciada, vinte e quatro quadros ou fotogramas projetados por segundo. Os estudos de Geografia Cultural sobre literatura e música estão muito presos ao texto, à análise de discurso, e os estudos sobre pintura e fotografia estão atrelados ao caráter estático das mesmas, mesmo que estas representem o movimento. Com o cinema é diferente, a linguagem audiovisual apresenta de forma dinâmica a relação espaço-tempo, algo essencial para a Geografia.

As possíveis correlações entre Geografia e cinema, ou, para ser mais preciso, os estudos de *Geografias de Cinema*, são inúmeras, e o tema central desta Tese abordou uma delas, a análise e discussão geográfica através de filmes. Outras possibilidades e perspectivas estão postas para futuros estudos, tanto do autor desta Tese, quanto de outros pesquisadores, vários tipos destes trabalhos já foram arrolados na revisão: pesquisas e aplicações do cinema no Ensino de Geografia, o cineturismo como indutor de desenvolvimento local e regional, os reflexos financeiros da indústria de cinema no espaço geográfico, o uso do cinema e vídeo para o registro de processos e fenômenos geográficos⁵⁸. As *Geografias de Cinema* se colocam como uma fecunda linha de pesquisa para a Geografia Cultural contemporânea.

⁵⁸ Indica-se ver o vídeo *Espaços Públicos: A Cidade em Cena*, realizado pelo Laboratório Território e Cidadania, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a coordenação do Prof. Dr. Paulo César da Costa Gomes. Um mini-documentário sobre o espaço público no Rio de Janeiro, encartado na Revista Espaço Aberto, v. 1 - n. 1, de 2011. Além do vídeo, há também dois artigos, Gomes (2011a e 2011b), que tratam do processo de elaboração do vídeo, e dão algumas indicações de como utilizá-lo por parte de professores e pesquisadores. Este vídeo, Gomes (2011c), disponível no *Youtube*, é uma das poucas iniciativas brasileiras de um grupo de pesquisa na realização de um material audiovisual tratando de questões geográficas.

7. CONCLUSÃO

O fato de finais e começos estarem interligados é uma lei natural, afinal, o fim de algo é sempre o começo de outra coisa.
(Syd Field, 2016)

A análise de filmes, por parte de geógrafos e geógrafas, possibilita evidenciar e discutir questões socioespaciais diversas da contemporaneidade. No caso desta Tese, o foco foi o espaço público de Salvador/BA, discutido a partir da análise dos filmes *Cidade Baixa*, Sérgio Machado (2005), *Trampolim do Forte*, João Rodrigo Mattos (2010), e *Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro (2011). Antes da análise mais detida destas obras, foi apresentado um panorama das representações sobre o espaço público de Salvador/BA no cinema brasileiro do início do Século XXI, através de um inventário com vinte e cinco filmes produzidos entre 2000 e 2015, todos ambientados na capital baiana. Os filmes foram correlacionados com algum ou mais de um dos oito aspectos fundamentais do espaço público de Salvador apontados por Serpa (2007) no Capítulo 3.

A Geografia Cultural contemporânea engloba, dentre tantas outras linhas de pesquisa, as *Geografias de Cinema*, nas quais esta Tese está inserida. As *Geografias de Cinema* surgem do diálogo entre a Comunicação Social e a Geografia Social, com interfaces entre as representações audiovisuais e as representações sociais. São pesquisas qualitativas desenvolvidas através das técnicas de pesquisa da narratologia fílmica e da análise fílmica, dentre outras. O objeto de estudo das *Geografias de Cinema* não são os filmes, mas sim as diversas geograficidades que deles podem emergir e suscitar questões de análise diversas para os geógrafos e geógrafas.

As *Geografias de Cinema* abrem cinco frentes principais de trabalho: 1. A análise geográfica de filmes, a fim de evidenciar questões socioespaciais diversas; 2. A discussão dos reflexos concretos das ações da indústria cinematográfica no espaço geográfico; 3. O papel do cinema como potencial indutor do cineturismo e vetor de desenvolvimento local e regional; 4. Os usos possíveis do emprego das linguagens audiovisuais para o registro de processos e fenômenos socioespaciais; 5. As potencialidades do uso do cinema como recurso para o Ensino de Geografia. Trabalhos desenvolvidos nesta linha de pesquisa não precisam necessariamente se incluir em apenas uma destas frentes, mas sim aliar mais de uma delas, como de fato alguns trabalhos citados na revisão já buscaram fazer.

Os aspectos fundamentais das *Geografias de Cinema*, apontados no parágrafo anterior, foram sintetizados a partir da leitura dos 61 trabalhos arrolados na revisão de literatura desta Tese. Foram apresentadas e comentadas 16 Monografias, 34 Dissertações e 14 Teses, 41 destes trabalhos foram desenvolvidos no Brasil, o que evidencia que o país tem, atualmente, papel de destaque na difusão das Geografias de Cinema. Das 14 Teses citadas na revisão, 6 foram produzidas no Brasil. O inventário bibliográfico organizado nesta revisão pode servir de base de consulta para estudos futuros, bem como a aplicação das duas técnicas de pesquisa utilizadas, a “análise fílmica”, defendida por Vanoye e Goliot-Lété (1994), e a “narratologia fílmica”, de Gaudreault e Jost (2009).

As duas técnicas citadas acima permitiram abordar os diversos elementos que compõem uma obra fílmica, não se prendendo basicamente às análises de conteúdo e ou de discurso, como vinha ocorrendo na maioria dos trabalhos analisados na revisão. Os filmes não são apenas discursos e conteúdos textuais, pelo contrário, envolvem uma gama enorme de elementos ligados à imagem e ao som, que merecem tanta atenção quanto os discursos, são através desses elementos é que emergem os discursos e conteúdos. As técnicas de pesquisa precisam também estar atreladas a conceitos geográficos, e, no caso desta Tese, os conceitos principais mobilizados na pesquisa foram os de “personagens geográficos”, de acordo com Name (2008), e os de “territórios fílmicos” e “territorialidades no espaço fílmico”, desenvolvidos por Ó Filho (2009).

A “narratologia fílmica”, de Gaudreault e Jost (2009), discute a questão do “espaço fílmico”, que é o espaço diegético, o que é posto em cena, mas, o geógrafo não deve incorrer na imprecisão de que este “espaço fílmico” tem uma correspondência imediata com o espaço geográfico real. Cabe a cada pesquisador/analista de filmes, identificar as geograficidades existentes no “espaço fílmico” de cada obra, quais as principais categorias de análise geográfica engendradas na narrativa. No caso desta Tese a principal categoria mobilizada foi a de território, suas respectivas territorialidades, chegando aos conceitos de “territórios fílmicos” e “territorialidades no espaço fílmico”, desenvolvidos por Ó Filho (2009). Além disto, mobiliza-se também a categoria de lugar, já que a Tese tem recorte para um lugar em específico, a cidade de Salvador, o espaço público desta capital.

A análise comparativa dos três filmes escolhidos como estudo de caso, com foco no espaço público de Salvador/BA, relacionados com os conceitos citados no parágrafo

anterior, permitiu trazer à tona diversas questões sobre a cidade: a vulnerabilidade social das crianças que vivem pelas ruas soteropolitanas; os espaços de prostituição e exploração sexual, faces contraditórias desta cidade turística; a corrupção policial, que acaba por estimular, explorar e agravar diversas questões de ilegalidade no espaço público; a falta de perspectivas sociais para adolescentes e jovens, que acabam por incorrer em ocupações informais e ilegais, dentre elas pequenos delitos, tráfico de drogas e a já citada prostituição; as violências simbólicas e físicas contra os espaços públicos do Candomblé, outra face contraditória de Salvador, já que grande parte da identidade cultural soteropolitana é forjada também pela forte influência das religiões de matriz africana.

O espaço público de Salvador, a partir das análises desenvolvidas na Tese, evidencia-se contraditório, desigual e excludente, como também é o espaço público da maioria das grandes capitais brasileiras na atualidade. O importante a ser ressaltado nesta pesquisa, e nos diversos outros trabalhos na linha das *Geografias de Cinema*, é que a análise dos filmes permite lançar um olhar de recorte e de destaque para certos fenômenos geográficos e conflitos que, na “vida real”, encontram-se difusos, e que, muitas vezes, não permitem uma aproximação mais imersiva do geógrafo. Três bons exemplos disto são a questão da prostituição e da exploração sexual infanto-juvenil, bem como os ataques a espaços públicos do Candomblé, todos tratados na Tese.

As *Geografias de Cinema* estão a propor novos olhares sobre a Geografia, de forma geral, sobre a Geografia Cultural, e sobre o cinema, uma nova forma de vê-lo, não apenas como espectador contemplativo e curioso, mas como geógrafo interessado nas geografias mobilizadas nos filmes. O mundo contemporâneo é cada vez mais mediado e influenciado pelas linguagens audiovisuais, dentre elas o cinema, que não está mais recluso às salas de exibição, está disponível em praticamente todo aparelho digital que tenha uma tela e acesso à internet, como computadores, televisões, tablets e celulares. Diante da grande presença e influência do cinema no cotidiano das pessoas nos dias atuais, a Geografia Cultural tem um importante manancial investigativo à frente, e as *Geografias de Cinema* estão construindo esta nova gama de conhecimentos.

As *Geografias de Cinema* tratam de analisar as construções de imaginários sociais espaciais através do cinema, considerando que os filmes elaboram representações audiovisuais das espacialidades. Uma obra de cinema não é uma representação direta da

realidade, é uma interpretação dela, para a construção diegética de sua própria realidade artística audiovisual. As *Geografias de Cinema* estão a indagar: o que são e quais são as expressões da geograficidade ante a representação audiovisual? Elas não almejam a análise socioespacial direta dos filmes, mas sim a análise e interpretação de imaginários geográficos presentes nas obras da sétima arte.

THE END

9. REFERÊNCIAS

ABDALLA-SANTOS, Suâmi. **Instrumentos educacionais para o Ensino de Geografia: um estudo sobre a produção de videoaulas**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 38 p. Brasília - DF: Universidade de Brasília/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2014.

AITKEN, Stuart C. e DIXON, Deborah. **Imagining Geographies of Film**. Erdkunde, n. 60, p. 326-336. Bonn - ALE: Universität Bonn, 2006.

ALVARENGA, André Lima de. **Cenários da Memória: a poética do espaço e as topografias da memória na autorrepresentação cinematográfica de Andrei Tarkovski**. Tese de Doutorado em Geografia, 215 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2014.

ALVES, Castro. **Navio Negroiro e outros poemas**. São Paulo - SP: Melhoramentos, 2013, 144 p.

ALVES, Gabriel Araújo. **Os filmes como recurso didático para o Ensino de Geografia no Ensino Fundamental II**. Monografia de Bacharelado em Geografia, 54 p. Brasília - DF: Universidade de Brasília/Departamento de Geografia, 2014.

AMADO, Fundação Casa de Jorge. **Adaptações das obras de Jorge Amado**. Disponível em: <http://www.jorgeamado.org.br/>. Acesso em: 20 de novembro de 2016.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo - SP: Companhia das Letras - Série Companhia de Bolso, 2009, 288 p.

_____. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2008a, 488 p.

_____. **Tenda dos Milagres**. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2008b, 320 p.

ANDERSON, Jon. **Understandign Cultural Geography - Places and traces**. London - ING: Routledge, 2010, 231 p.

ANCINE, Agência Nacional do Cinema. **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados - 1995 a 2015 - Por Produtora, UF, Número de Salas, Bilheteria e Arrecadação**. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_1.pdf. Acesso em: 21 de outubro de 2016.

ANDRADE, Adriano Bittencourt e BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. **Geografia de Salvador**. 2. ed.. Salvador - BA: EDUFBA, 2009, 163 p.

ARANTES, Silvana. **Com R\$ 600 mil da Petrobrás, filme baiano emperra**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0706200509.htm>. Acesso em: 31 de janeiro de 2017.

ARAÚJO, Glauco. **Obra da Arena Fonte Nova valoriza imóveis em 50%, diz Creci da Bahia.** Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/02/obra-da-arena-fonte-nova-valoriza-imoveis-em-50-diz-creci-da-bahia.html>. Acesso em: 14 de abril de 2016.

ARCGIS. **Mapa Básico da Bahia.** Disponível em: <http://www.arcgis.com/home/webmap/viewer.html?webmap=dcd7e91a1cea4b2fbadc3aa589090b7a>. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme.** 3. ed.. Tradução: Marcelo Felix. Lisboa - POR: Edições Texto & Grafias, 2013, 320 p.

_____. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** 2. ed.. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas - SP: Papyrus, 2006, 335 p.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus, 2002, 191 p.

BALLERINI, Franthiesco. **Cinema Brasileiro no Século XXI.** São Paulo - SP: Summuns, 2012, 304 p.

BENNETT, Sarah. **Russia's past and present in animated cartoons: A sway space geography of affect in film watching.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 49 p. Madison - USA: University of Wisconsin/Department of Geography, 2011.

BERGAN, Ronald. **... ismos - para entender o cinema.** Tradução: Christiano Sensi. Rio de Janeiro - RJ: Editora Globo, 2010, 160 p.

BEZERRA, Douglas Bento. **Geografia e Cinema: as espacialidades de Brasília e as suas representações nos filmes Insolação e A Concepção.** Monografia de Bacharelado em Geografia, 126 p. Brasília - DF: Universidade de Brasília/Departamento de Geografia, 2013.

BEZERRA, Júlio (org.). **Dogma 95.** Brasília - DF: Ministério da Cultura/ Centro Cultural Banco do Brasil, 100 p., 2015.

BLONDEAU, Geoffroy. **Les images de la ville dans le cinéma de Wim Wenders.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 126 p. Rouen - FRA: Université de Rouen/Département de Géographie, 2001.

BLUWOL, Denis Zaghera. **Uma Geografia do Cinema: Imagens do urbano.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 120 p. São Paulo - SP: Pontifícia Universidade de São Paulo/Departamento de Geografia, 2008.

_____. **A Leitura Geográfica de Obras Cinematográficas: o caso de Cidade dos Sonhos, de David Lynch.** Monografia de Conclusão de Curso de Bacharelado em Geografia, 91 p. São Paulo - SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Departamento de Geografia, 2003.

BOER, Gabriela Laurito. **Geografia e Cinema: outras imagens para se pensar a fronteira no fazer geográfico**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 93 p. Dourados - MS: Universidade Federal da Grande Dourados/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2015.

BONNEMAISON, Joel. **Culture and Space - Conceiving a New Cultural Geography**. London - ING: I. B. Tauris, 2005, 177 p.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e técnica de perceber e narra uma estória**. 2. ed. Rio de Janeiro - RJ: ZAHAR, 2016, 408 p.

CARL, Daniela Susann. **Cultural representation of New Zealand's landscapes in the films of The Lord of the rings and its implications for tourism**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 234 p. Wellington - NEZ: Victoria University of Wellington/Department of Geography, 2004.

CARNEIRO, Gracielly Cristina. **O Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental - FICA na produção e disseminação da consciência ambiental**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 141 p. Goiânia - GO: Universidade Federal de Goiás/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2005.

CASETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. **Cómo analizar um film**. Barcelona - ESP: Paidós, 1990, 250 p.

CASTRO, Alexandra. **Espaços Públicos, Coexistência Social e Civilidade: Contributos para uma Reflexão sobre os Espaços Públicos Urbanos**. Cidades - Comunidades e Territórios, n. 5, p. 53-67. Lisboa - POR: Instituto Universitário de Lisboa, 2002.

CEAO. **Mapeamento dos Terreiros de Salvador, pelo Centro de Estudos Afro-Orientais**. Disponível em: <http://www.terreiros.ceao.ufba.br/terreiro/config>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

COSGROVE, Denis. **Geography is Everywhere: Culture and Symbolism in Human Landscapes**. In: OAKES, Timothy S. e PRICE, Patricia L. (edits.). *The Cultural Geography Reader*. P. 176-185. London - ING: Routledge, 2008, 495 p.

COUSINS, Mark. **História do Cinema**. Tradução: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo - SP: Martins Fontes, 2013, 512 p.

CRAVO NETO, Mario. **Laróyè**. New York - USA: DAP - Distributed Art, 2001, 184 p.

DANEY, Serge. Tradução: Marcelo Rezende. **A rampa: Cahiers du Cinéma 1970 - 1982**. São Paulo - SP: Cosac Naify, 2007, 248 p.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento: Cinema 1**. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa - POR: Assírio & Alvim, 2004, 336 p.

_____. **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. 3ª Reimpressão. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo - SP: Brasiliense, 2013, 352 p.

DUMAS, Marc. **Porto da Barra**. Paris - FRA: Tout Pour Plaire, 2009, 112 p.

EDUARDO, Cléber. **Entrevista com o cineasta brasileiro Sérgio Machado, em 2005**. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR70329-5856,00.html>. Acesso em: 30 de novembro de 2016.

ESCHER, Anton. **The Geography of Cinema - A Cinematic World**. Erdkunde, n. 60, p. 307-314. Bonn - ALE: Universität Bonn, 2006.

EVERETTE, Dennis Wayne. **The filthiest people alive: Productions of urban spaces and populations in the films of John Waters**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 85 p. Oxford - USA: Miami University/Department of Geography, 2011.

FARIAS, Valesca Souza. **Cinema e Geografia: a idealização do rural**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 117 p. Porto Alegre - RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2005.

FERNANDES, Edu. **Entrevista do diretor de Jardim das folhas sagradas**. Disponível em: <http://grupoboiadeirorei.blogspot.com.br/2010/10/entrevista-do-diretor-de-jardim-das.html>. Acesso em 13 de janeiro de 2017.

FIGUEIREDO, Armando Duarte Martins. **Ruínas e a Experiência do Lugar: Contributos do filme documentário e da saída de campo no desenvolvimento das aprendizagens em história e geografia**. Dissertação de Mestrado em Ensino de História e Geografia, 118 p. Porto - POR: Universidade do Porto/Faculdade de Letras, 2012.

FIELD, Syd. **Roteiro: problemas e soluções**. Curitiba - PR: Arte e Letra, 2016, 311 p.

FIORAVANTE, Karina Eugênia. **Geografia e Cinema: a produção cinematográfica e a construção do espaço geográfico**. Tese de Doutorado em Geografia, 288 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2016.

FRAYLING, Chistopher. In: KEMP, Philip (edit.). **Tudo sobre cinema**. Prefácio, p. 6-7. Tradução: Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro - RJ: Sextante, 2011, 576 p.

FREITAS, Rosana de. **A utilização do filme como recurso metodológico para o estudo do fenômeno da migração nas aulas de geografia**. Monografia de Licenciatura em Geografia, 58 p. Brasília - DF: Universidade de Brasília/Departamento de Geografia, 2012.

FUHRIMAN, Christopher. **Representations of Landscapes in Film: The (reel) Korean Demilitarized Zone**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 163 p. Hilo - USA: University of Hawaii/Graduate Division, 2008.

FUNDAÇÃO PALMARES. **Entrevista exclusiva: Jardim das folhas sagradas, por seu diretor**. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=1465>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

GAUDREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília-DF: Editora UnB, 2009, 227 p.

GOMES, Ana Carolina Rios. **Geografia, patrimônio e diversidade cultural: linguagem audiovisual em ações educativas**. Tese de Doutorado em Geografia, 138 p. Rio Claro - SP: Universidade Estadual Paulista/Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2016.

GOMES, Luis Fernando Marques. **O discurso interrogativo na aula de Geografia e o filme de ficção na construção do conhecimento histórico: um estudo com alunos do 10º ano de escolaridade**. Dissertação de Mestrado em Ensino de História e Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, 116 p. Guimarães - POR: Universidade do Minho/Instituto de Educação, 2014.

GOMES, Paulo César da Costa. **Espaços Públicos: A Cidade em Cena (I) - A Fabricação do Filme**. O Relato de uma Aventura. Espaço Aberto, v. 1, n. 2, p. 9-22, 2011a.

_____. **Espaços Públicos: A Cidade em Cena (II) - Modo de Usar, Efeitos Colaterais e Reações Adversas**. O Relato de uma Aventura. Espaço Aberto, v. 1, n. 2, p. 9-22, 2011a.

_____. **Espaços Públicos: A Cidade em Cena**. Rio de Janeiro - RJ: UFRJ/Laboratório Território e Cidadania, 2011c.

GONTIJO, Daniela Tavares e MEDEIROS, Marcelo. **Crianças e adolescentes em situação de rua: contribuições para a compreensão dos processos de vulnerabilidade social e desfiliação social**. Ciência & Saúde Coletiva, v. 14 - n. 2, p. 467-475. Rio de Janeiro - RJ: ABRASCO - Associação Brasileira de Saúde Coletiva, 2009.

GUIA GEOGRÁFICO TURISMO EM SALVADOR. **Fotografia aérea da cidade de Salvador**. Disponível em: <http://www.salvador-turismo.com/>. Acesso em 23 de novembro de 2016.

GUIA TURÍSTICO DA CIDADE DO SALVADOR. **Planta da Cidade do Salvador - 1605**. Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com/seculo17/inicio-seculo17.htm>. Acesso em: 09 de maio de 2016.

HALFACREE, Keith H. **Locality and Social Representation: Space, Discourse and Alternative Definitions of the Rural**. Journal of Rural Studies, v. 9 - n. 1, p. 23-37. Amsterdam - HOL: Elsevier, 1993.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 5 ed.. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo - SP: Edições Loyola, 1992, 349 p.

HICKS, Nicola Emma. **“Cinema For Where You Live”: Spectatorship, subjectivity and space**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 135 p. London - ING: Royal University of London/Department of Geography, 1997.

IBGE. **Informações estatísticas da cidade de Salvador.** Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=292740&search=bahia|salvador|infograficos:-informacoes-completas>. Acesso em: 06 de abril de 2016.

_____. **Síntese do Censo Demográfico 2010.** Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000009352506122012255229285110.pdf>. Acesso em: 6 de fevereiro de 2017.

IZABEL, Thiago de Alencar. **Geografias de Cinema: contribuições ao Ensino da História e cultura do negro afro-descendente.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 153 p. Londrina - PR: Universidade Estadual de Londrina/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2014.

JOHNSON, Nuala C. **Public Memory.** In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 21, p. 316-327. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

JORDÃO, Georgia Moutella. **Espaço em cena: um olhar geográfico sobre os filmes Festim Diabólico e Janela Indiscreta de Alfred Hitchcock.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 109 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2011.

KOBAYASHI, Audrey. **Critical 'Race' Approaches to Cultural Geography.** In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 16, p. 238-249. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

KONG, Lily. **Religious Landscapes.** In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 24, p. 365-381. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

LAURIA, Pedro Artur Baptista. **Geografia e cinema: para ler, construir e utilizar representações fílmicas.** Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Geografia, 75 p. Rio de Janeiro - RJ: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/Departamento de Geografia, 2012.

LOPES, Sara Raquel Caetano. **O cinema do processo de ensino-aprendizagem da História e Geografia.** Dissertação de Mestrado em Ensino de História e Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, 155 p. Porto - POR: Universidade do Porto/ Mestrado em Ensino de História e Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, 2015.

LUKINBEAL, Christopher e ZIMMERMANN, Stefan. **Film Geography: a new subfield.** *Erdkunde*, n. 60, p. 315-325. Bonn - ALE: Universität Bonn, 2006.

LUKINBEAL, Christopher Lee. **"On Location" in San Diego: Film, Television and Thirdspace.** Tese de Doutorado em Geografia, 286 p. Santa Barbara - USA: University of California/Department of Geography, 2000.

_____. **A Geography in Film, A Geography of Film.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 137 p. Hayward - USA: California State University/Institute of Geography, 1995.

MACHADO, Sérgio. **Carta pra Lázaro, Wagner e Alice.** Caderno de Cinema, Salvador - BA, n. 1, p. 68-69, 2015.

MAIA FILHO, Pedro Paulo Pinto. **Na estrada do sertão: paisagens do semiárido no cinema brasileiro.** Tese de Doutorado em Geografia, 175 p. Niterói - RJ: Universidade Federal Fluminense/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2015.

_____. **A paisagem sertaneja no cinema brasileiro: Urbanidades e ruralidades no semiárido nordestino.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 146 p. Niterói - RJ: Universidade Federal Fluminense/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2011.

_____. **Cinema, Geografias e Sertões: Interpretações das paisagens do semiárido na produção fílmica brasileira (1996-2006).** Monografia de Bacharelado em Geografia, 91 p. Recife - PE: Universidade Federal de Pernambuco/Departamento de Ciências Geográficas, 2008.

MARLETTA, Giulia. **Il paesaggio nella rappresentazione cinematografica: Caratteri, significati e suggestioni.** Tese de Doutorado em Geografia, 144 p. Catania - ITA: Università degli Studi di Catania/Facoltà di Geografia, 2011.

MASSEY, Doreen. **A Global Sense of Place.** p. 257-263. In: OAKES, Timothy S. e PRICE, Patricia L. (edits.). *The Cultural Geography Reader.* London - ING: Routledge, 495 p., 2008.

MATTOS, Gregório de. **Reunião de poemas.** Rio de Janeiro - RJ: Bestbolso, 2014, 240 p.

MATTOS, João Rodrigo. **Sonhos azuis da aurora no Porto.** Caderno de Cinema, Salvador - BA, n. 1, p. 96-97, 2015.

MELO, Ruan e DOURADO, Tatiana Maria. **‘Nova’ orla de Salvador terá trecho exclusivo para pedestres e anfiteatros.** Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2013/06/nova-orla-de-salvador-tera-trecho-exclusivo-para-pedestres-e-anfiteatros.html>. Acesso em: 14 de abril de 2016.

MENDES, Henrique. **Metrô de Salvador é inaugurado com viagem da Presidente Dilma Rousseff.** Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2014/06/metro-de-salvador-e-inaugurado-com-viagem-da-presidente-dilma-rousseff.html>. Acesso em: 14 de abril de 2016.

_____. **Unesco é acionada após demolições no Centro Histórico de Salvador.** Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/07/unesco-e-acionada-apos-demolicoes-no-centro-historico-de-salvador.html>. Acesso em: 16 de novembro de 2015.

MENDONÇA, Eneida Maria Souza. **Apropriações do espaço público: alguns conceitos.** Estudos e Pesquisas em Psicologia, v. 7 - n. 2, p. 122-132, 2007.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** Tradução: Jean-Claude Bernadet. São Paulo - SP: Perspectiva, 2014, 296 p.

MITCHELL, Peta e STADLER, Jane. **Imaginative Cinematic Geographies of Australia: The Mapped View in Charles Chauvel's *Jedda* and Baz Luhrmann's *Australia*.** Historical Geography, n. 38, p. 26-51. Brisbane - AUS: Queensland University of Technology, 2010.

MONTEIRO, Juliana Pereira de Andrade. **Do lugar à geograficidade e à consciência geográfica (Uma experiência fílmica).** Dissertação de Mestrado em Geografia, 179 p. São Paulo - SP: Universidade de São Paulo/Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, 2013.

MOREIRA, Tiago de Almeida. **A ditadura militar revisitada no cinema brasileiro contemporâneo.** GeoGraphos, v. 8 - n. 93, p. 28-45, 2017.

_____. **Geografia e Cinema: uma revisão de literatura.** GeoPantanal, v. 10 - n. 19, p. 131-140, 2015a.

_____. **Representações sobre a mulher no cinema brasileiro contemporâneo.** GeoGraphos, v. 6 - n. 80, p. 180-201, 2015b.

_____. **Ensino de geografia com o uso de filmes no Brasil.** RDG - Revista do Departamento de Geografia da USP, v. 23, p. 55-82, 2012.

_____. **Geografia e cinema no Brasil: estado da arte.** Tempo - Técnica - Território, v. 2 - n. 1, p. 95-118, 2011a.

_____. **Representações Audiovisuais sobre Favelas do Rio de Janeiro.** Espaço Aberto, v. 1 - n. 2, p. 67-76, 2011b.

_____. **Geografias Audiovisuais: Para além das Geografias de Cinema.** GeoTextos, v. 7 - n. 2, p. 85-97. Salvador - BA: Universidade Federal da Bahia, 2011c.

_____. **A dimensão espacial nos filmes.** Revista de Geografia da UFPE, v. 28 - n. 2, p. 34-43. Recife - PE: Universidade Federal do Pernambuco, 2011d.

MORENO, Sayonara. **Prefeitura de Salvador e governo baiano festejam bom resultado do carnaval.** Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-02/prefeitura-de-salvador-e-governo-baiano-festejam-bom-resultado-do-carnaval>. Acesso em: 27 de abril de 2016.

NAME, Leonardo. **Por uma geografia pop: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema.** Tese de Doutorado em Geografia, 293 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008.

_____. **Rio de Cinema – “Made in Brazil, Made in Everywhere”:** o olhar norte americano construindo e singularizando a capital carioca. Dissertação de Mestrado em Geografia, 208 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2004.

NASCIMENTO, Renato Alves do. **A paisagem narrativa do nordeste e dos nordestinos nos filmes de Vladimir Carvalho.** Dissertação de Mestrado em Geografia Humana, 204 p. São Paulo - SP: Universidade de São Paulo/ Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, 2012.

NAUD, Daniel. **Les discours ruraux, urbains et périurbains du cinéma québécois.** Tese de Doutorado em Geografia, 290 p. Montréal - CAN: Université de Montréal/Département de Géographie, 2013.

NEVES, Alexandre Aldo. **A paisagem pantaneira pela ótica do cinema brasileiro.** Dissertação de Mestrado em Geografia, 137 p. Dourados - MS: Universidade Federal da Grande Dourados/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2010a.

_____. **Geografias do Cinema: do Espaço Geográfico ao Espaço Fílmico.** Entre Lugar, Departamento de Geografia da UFGD, Dourados, ano 1, n. 1, p. 133-156, 2010b.

NUNES, Roni. **Festin 2012: Entrevista com João Rodrigo Mattos, Menção Honrosa no FESTin.** Disponível em: <http://www.c7nema.net/entrevista/item/31072-festin-2012-entrevista-com-joao-rodrigo-mattos-mencao-honrosa-no-festin.html>. Acesso em: 8 de janeiro de 2017.

O CANDOMBLÉ. **Informações sobre o Candomblé e os orixás.** Disponível em: <https://ocandomble.com/>. Acesso em: 12 de janeiro de 2017.

Ó FILHO, Antonio Carlos Queiroz do. **Vila-Floresta-Cidade: território e territorialidades no espaço fílmico.** Tese de Doutorado em Geografia, 175 p. Campinas - SP: Universidade Estadual de Campinas/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2009.

OLIVEIRA, Daniel Fábio Rocha de. **Geografia e arte cinematográfica: uma análise do espaço na obra fílmica de Luis Buñuel.** Monografia de Bacharelado em Geografia, 82 p. Brasília - DF: Universidade de Brasília/Departamento de Geografia, 2014.

OLIVEIRA, Denis Raimundo de. **O uso de cinema nas aulas de Geografia: proposta de estudo da Região Nordeste.** Monografia de Licenciatura em Geografia, 19 p. Jijoca de Jericoacoara - CE: Instituto de Estudos e Pesquisas do Vale do Acaraú/Curso de Geografia, 2011.

OLIVEIRA, João Americo Aguirre. **O emprego de novas tecnologias no Ensino de Geografia: o uso de cinema no desenvolvimento das relações ensino/aprendizagem.** Monografia de Licenciatura em Geografia (Formato de artigo), 12 p. Blumenau - SC: Centro Universitário Leonardo da Vinci - UNIasselvi/Licenciatura em Geografia, 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. **O que seriam as geografias de cinema?.** T x T - A tela e o texto, UFMG, Belo Horizonte, v. 2, p. 10-15, 2005.

OLUND, Eric Nicholas. **Whitewatching: cinema, race and regulation in the Progressive-Era United States**. Tese de Doutorado em Geografia, 366 p. Vancouver - CAN: The University of British Columbia/The Faculty of Graduate Studies, 2006.

PALIS, Joseph. **Cinema Archipelago: A Geography of Phillipine Film and the Postnational Imaginary**. Tese de Doutorado em Geografia, 198 p. North Carolina - USA: Department of Geography/University of North Carolina, 2008.

PECHIAIA, Carina. **O Cinema Marginal e sua Leitura da Paisagem da Boca do Lixo**. Monografia de Conclusão de Curso de Bacharelado em Geografia, 38 p. São Paulo - SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Departamento de Geografia, 2009.

PECKHAM, Robert Shannan. **Landscape in Film**. In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 27, p. 420-429. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

PEREIRA, Octávio Augusto Rodrigues Schuenck Amorelli Ribeiro. **Geografias e Cinemas: A (des)construção espacial através da imagem cinematográfica**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 54 p. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Geografia/Universidade de Brasília 2013.

PEREIRA, Pedro Daniel Martins. **O cinema enquanto recurso educativo na aprendizagem de História e Geografia: Uma exploração com alunos do 8º ano de História e alunos de 11º ano de Geografia**. Dissertação de Mestrado em Ensino de História e Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, 115 p. Guimarães - POR: Universidade do Minho/Instituto de Educação, 2012.

PEREIRA, Welton. **A organização cinematográfica do espaço geográfico de ‘Abril Despedaçado’, de Walter Salles**. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Geografia, 54 p. São Paulo - SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Departamento de Geografia, 2008.

PHILIPS, Richard. **Sexuality**. In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 18, p. 265-278. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

PIEPERGERDES, Brent Jeffrey. **A Cinematic Nation: Representation, Regionalism, and the National Question in Postwar Italy Cinema**. Tese de Doutorado em Geografia, 283 p. Lawrence - USA: University of Kansas/Department of Geography, 2009.

PIMENTA, Thiago Albano de Souza. **Imagem e linguagem cinematográfica: a questão ambiental no cinema atual**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 130 p. Dourados - MT: Universidade Federal da Grande Dourados/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2014.

POZZO, Renata Rogowski. **Uma Geografia do Cinema Brasileiro: bloqueios internacionais, contradições internas**. Tese de Doutorado em Geografia, 231 p.

Florianópolis - SC: Universidade de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2015.

PRADO, Antonio Carlos. **Os passos de Charles Darwin no Brasil**. Disponível em: http://istoe.com.br/2356_OS+PASSOS+DE+CHARLES+DARWIN+NO+BRASIL/. Acesso em: 18 de janeiro de 2017.

QUEIROZ FILHO, A. C. **Geografias de Cinema - A espacialidade dentro e fora do filme**. Estudos Geográficos, Departamento de Geografia da UNESP, v. 2, n. 5, p. 73-91, 2007.

RIBEIRO, Pola. **Tempo de decantação: entrevista concedida a Jorge Alfredo**. Caderno de Cinema, Salvador - BA, n. 1, p. 48-55, 2015.

RIVERO, Boris Mark Tomelic. **O cinema como ferramenta didática no ensino de geografia**. Monografia de Bacharelado em Geografia, 43 p. Uberlândia - MG: Universidade Federal de Uberlândia/Departamento de Geografia, 2007.

ROBBINS, Paul. **Cultural Ecology**. In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 12, p. 180-193. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

ROCHA, Décio e DEUSDARÁ, Bruno. **Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória**. Alea, Faculdade de Letras da UFRJ, v. 7 - n. 2, p. 305-322, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro - RJ: Alhambra / Embrafilme, 1981, 474 p.

ROCHFORD, Julia. **Geographies of Cinema**. Dissertação de Mestrado em Artes, 50 p. Sydney - AUS: University of Sydney/Sydney College of The Arts, 2012.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro - RJ: Lamparina, 2007, 260 p.

SALVADOR. **Site da Prefeitura Municipal de Salvador: Informações diversas e imagens utilizadas ao longo da Tese**. Disponível em: <http://www.salvador.ba.gov.br/>. Acesso em: 06 de abril de 2016.

SANTOS, Alice Natajara Garcia. **Espaço público, imagem da cidade: uma análise geográfica do filme de Eric Rohmer (“O Signo do Leão”, 1959)**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 165 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2007.

SANTOS, Milton. **O País Distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. 1a ed. São Paulo: Publifolha, 2002, 221 p.

SAUER, Carl. **Geografia Cultural**. Tradução: Susana Mara Miranda Pacheco e Zeny Rosendhal. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny. *Introdução à Geografia Cultural*. Cap. 2, p. 19-26. Rio de Janeiro - RJ: Bertrand Brasil, 2003, 226 p.

SCOTT, Heidi. **Cultural Turns**. In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 2, p. 24-37. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

SEIXAS, Kleyzer. **Em oito anos, imóveis no Cabula registram valorização de 210%**. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/imoveis/noticias/1563980-em-oito-anos-imoveis-no-cabula-registram-valorizacao-de-210>. Acesso em: 18 de abril de 2016.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo - SP: Contexto, 2007, 207 p.

_____. **Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica**. GEOUSP - Espaço e Tempo, n. 15, p. 21-37, 2004.

SHAP, Joanne. **Feminisms**. In: DUNCAN, James S.; JOHNSON, Nuala C. e SCHEIN, Richard H. (edits.). *A Companion to Cultural Geography*. Cap. 6, p. 66-78. Oxford - ING: Blackwell, 2004, 543 p.

SHARP, Laura L. **Audience response to the nature/society binary in Kurosawa's Dersu Uzala: an observational online ethnography**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 119 p. Lexington - USA: College of Liberal Arts and Sciences/University of Kentucky, 2013.

SILVA, Ana Francisca de A. R. de Azevedo e. **Geografia e Cinema: Representações culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na Cinematografia Portuguesa**. Tese de Doutorado em Geografia, 742 p. Guimarães - POR: Universidade do Minho/Instituto de Ciências Sociais, 2006.

SILVA, José Nazareno da. **Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 122 p. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Geografia/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Representações e imaginários das paisagens geográficas no cinema: estudo de caso do filme "Uma Onda no Ar"**. Monografia de Bacharelado em Geografia, 177 p. Belo Horizonte - MG: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/Curso de Geografia, 2014.

SILVA, Patrícia Ercília Alves da. **A utilização de obras fílmicas como recurso didático no Ensino de Geografia**. Monografia de Bacharelado e Licenciatura em Geografia, 61 p. Brasília - DF: Universidade de Brasília/Departamento de Geografia, 2013.

SOBARZO, Oscar. **A produção do espaço público: da dominação à apropriação**. GEOUSP - Espaço e Tempo, n. 19, p. 93-111, 2006.

SOBRAL, Katia Antunes. **A investigação da Geografia Fílmica a partir do ordenamento tópico no cinema**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 72 p. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Mestrado em Geografia, 2016.

_____. **A importância do discurso cinematográfico no Ensino da Geografia**. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Geografia, 62 p. São Paulo - SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Departamento de Geografia, 2012.

SOUZA, Gabriel de Lima. **Espaços de Colisão: representações do espaço urbano no filme Crash – No Limite**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 83 p. Rio de Janeiro - RJ: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2016.

SOUZA, Daniel Moreira de. **Percorrendo fronteiras e ultrapassando limites: o uso da análise fílmica como potencialidade no ensino de geografia**. Dissertação de Mestrado em Geografia, 132 p. Belo Horizonte - MG: Universidade Federal de Minas Gerais/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2016.

STIVALETTI, Thiago. **Cidade Baixa aborda possibilidade de triângulo amoroso: entrevista de Thiago Sivaletti com Sérgio Machado, no lançamento do filme, em 2005**. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2005/04/19/ult831u1152.jhtm>. Acesso em: 25 de novembro de 2016.

SUBÚRBIO NEWS. **Informações sobre o Subúrbio Ferroviário de Salvador**. Disponível em: <http://suburbionews.com.br/portal/>. Acesso em: 11 de janeiro de 2017.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo - SP: Martins Fontes, 1990, 306 p.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço, Tempo, Lugar: um arcabouço humanista**. Tradução: Werther Holzer. Geograficidades, v. 01 - n. 01, p. 4-15. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal Fluminense, 2011.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papirus, 1994, 152 p.

VERGER, Pierre. **Site da Fundação Pierre Verger - Acervo fotográfico**. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/>. Acesso em: 02 de maio de 2016.

ZACHARIATAS, Renato. **Uma leitura geográfica do filme “Adeus, Lenin!”, de Wolfgang Becker**. Monografia de Conclusão de Curso de Bacharelado em Geografia, 117 p. São Paulo - SP: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Departamento de Geografia, 2008.

ZANIRATO, Sílvia Helena. **A restauração do Pelourinho no Centro Histórico de Salvador, Bahia, Brasil. Potencialidades, limites e dilemas da conservação de áreas degradadas. História, cultura e cidade**. Historia Actual Online, Área de Historia Contemporânea da Universidad de Cádiz, Cádiz - ESP, n. 14, p. 35-47, 2007.

ZIGNALE, Maurizio. **Cineturismo: Valorizzazione del territorio attraverso la pellicola**. Tese de Doutorado em Geografia, 192 p. Catania - ITA: Dottorato di ricerca in Geografia/Università degli Studi di Catania, 2010.

ZIMMERMANN, Stefan. **Media Geographies: Always Part of the Game**. Aether - The Journal of Media Geography, v. I, p. 59-62. Northridge - USA: California State University, 2007.

FILMES ANALISADOS NA TESE

MATTOS, João Rodrigo. **Trampolim do Forte**. Salvador - BA: DocDoma Filmes, 2010.
- Site oficial Trampolim do Forte: <http://trampolimdoforte.com.br/>. Acesso em: 18 de abril de 2016.

MACHADO, Sérgio. **Cidade Baixa**. Rio de Janeiro - RJ: Videofilmes, 2005.

RIBEIRO, Pola. **Jardim das folhas sagradas**. Salvador - BA: Studio Brasil, 2011.

FILMES CITADOS NOS CAPÍTULOS 3 E 4

ALCÂNTARA, Paulo. **Estranhos**. Salvador - BA: Solange Lima, 2009.

ALENCAR, Luis Carlos de. **Bombadeira**. Rio de Janeiro - RJ: Singra Produções, 2007.

ALFREDO, Jorge. **Trieletrizado**. Salvador - BA: Orija Áudio e Vídeo, 2013.

_____. **A Pedagogia da Presença**. Salvador - BA: Orija Áudio e Vídeo, 2010.

ALMEIDA, Joel e PIRES, Josias. **Cuíca de Santo Amaro**. Salvador - BA: DocDoma Filmes, 2012.

AMADO, Cecília. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro - RJ: Lagoa Cultural e Esportiva, 2011.

AMORIM, Vicente. **Irmã Dulce**. Rio de Janeiro - RJ: Midgal Produções Cinematográficas Ltda., 2014.

ARARIPE JUNIOR, José. **Esses moços**. Salvador - BA: Truque, 2002.

ARARIPE JUNIOR, José; IGLESIAS, Edyala e MACHADO, Sérgio. **3 Histórias da Bahia**. Salvador - BA: Truque, 2001.

BARRETO, Bruno. **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. Rio de Janeiro - RJ: Luiz Carlos Barreto, 1976.

CAROLINA, Ana. **Gregório de Mattos**. Rio de Janeiro - RJ: Crystal Cinematográfica, 2003.

CAVALCANTE, Márcio. **Bahêa minha vida**. Salvador - BA: Movimento Digital Filmes, 2011.

DUARTE, Anselmo. **O Pagador de Promessas**. São Paulo - SP: Cinedistri, 1962.

FARIA, Lázaro. **A cidade das mulheres**. Salvador - BA: X Filmes, 2005.

GABRIEL, João. **Travessia**. Rio de Janeiro - RJ: O2 Filmes, 2014.

_____. **Quando nada acontece**. Salvador - BA: Sarah Miranda e Pauline Leite, 2008.

GAGGINO, Max. **ContraCorrente**. Salvador - BA: Carcamano Filmes, 2013.

_____. **Menino Joel**. Salvador - BA: Carcamano Filmes, 2012.

GARDENBERG, Monique. **Ó pai ó**. Rio de Janeiro - RJ: Bananeira Filmes, 2007.

HOLANDA, Lula Buarque de. **Pierre Verger - Mensageiro entre dois mundos**. Rio de Janeiro - RJ: Conspiração Filmes, 2000.

LISBOA, Daniel. **Tropykaos**. Salvador - BA: Cavalo do Cão, 2015.

MACHADO, Sérgio. **Quincas Berro D'água**. Rio de Janeiro - RJ: Videofilmes, 2010.

MARQUES, Claudio e HUGHES, Marília. **Depois da chuva**. Salvador - BA: Coisa de Cinema, 2013.

NAVARRO, Edgard. **Eu me lembro**. Salvador - BA: Truque, 2005.

_____. **Superoutro**. Salvador - BA: Lumbrá Cinematográfica, 1989.

OLIVEIRA, André Luiz. **Meteorango Kid, herói intergalático**. Salvador - BA: A. L. O. Produções Cinematográficas, 1969.

PIRES, Roberto. **Tocaia no asfalto**. Salvador - BA: Iglu Filmes Ltda., 1963.

_____. **A Grande Feira**. Salvador - BA: Horus Filmes Ltda., 1961.

PRONZATO, Carlos. **Revolta do buzú**. Salvador - BA: Carlos Pronzato, 2003.

RABELO, Marcelo. **Batatinha - Poeta do Samba**. Salvador - BA: Portfolium Laboratório de Imagens, 2009.

ROCHA, Fábio Di e LOPES, Flávio. **Breviário do Horror**. Brasília - DF: Dobra Filmes, 2013.

ROCHA, Glauber. **Barravento**. Salvador - BA: Horus Filmes Ltda., 1962.

SANTANA, Oscar. **O Pistoleiro**. Salvador - BA: Sani Filmes, 1975.

SCHINDLER, Rex. **Bahia, por exemplo**. Salvador - BA: Polígono Filmes, 1971.

TRUEBA, Fernando. **O milagre do Candeal**. Madrid - ESP: Fernando Trueba, 2004.

VASCONCELOS, Pedro. **Dona Flor e seus dois maridos**. Rio de Janeiro - RJ: Globo Filmes, 2017.

VIANY, Alex. **Sol sobre a lama**. Salvador - BA: Álvaro Queiroz e João Palma Neto, 1963.

SITES

ACADEMIA - SITE. **Busca de referências utilizadas na Tese**. Disponível em: www.academia.edu. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

ADOROCINEMA. **Adoro Cinema - Imagens e fichas dos filmes em destaque, informações sobre diretores e atores**. Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

BAHIA TURISMO. **Mapa Turístico do Centro Histórico de Salvador**. Disponível em: <http://www.bahia-turismo.com/salvador/centro-historico/mapa-turistico.htm>. Acesso em: 29 de março de 2017.

BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES - BDTD. **Busca de referências utilizadas na Tese**. Disponível em: www.bdttd.ibict.br. Acessado em 21 de outubro de 2015.

CADERNO DE CINEMA. **Caderno de Cinema - Dados sobre os filmes analisados no Capítulo 5**. Disponível em: www.cadernodecinema.com.br/blog/. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

DOCDOMAFILMES. **Dados sobre a produtora DocDoma Filmes**. Disponível em: <http://docdomafilmes.wixsite.com/nossos-filmes>. Acesso em: 30 de janeiro de 2017.

EPIPOCA. **Dados sobre a produtora VideoFilmes**. Disponível em: http://www.epipoca.com.br/produtora_distribuidora/ver/297/videofilmes. Acesso em: 30 de janeiro de 2017.

FILMOGRAFIA BAIANA. **Filmografia Baiana - Dados sobre os filmes citados no Capítulo 4**. Disponível em: www.filmografiabaiana.com.br. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. **Fotografias de Salvador por Pierre Verger**. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/>. Acesso em: 09 de abril de 2016.

GOOGLE ACADÊMICO. **Busca de referências utilizadas na Tese**. Disponível em: www.scholar.google.com.br. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

SCIELO - SCIENTIFIC ELETRONIC LIBRARY ONLINE. **Busca de referências utilizadas na Tese.** Disponível em: www.scielo.org. Acesso em: 21 de outubro de 2015.

SALVADOR TURISMO. **Fotografia aérea da cidade de Salvador.** Disponível em: www.salvadorturismo.com. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

TEATRO VILA VELHA. **Informações sobre o Bando de Teatro Olodum.** Disponível em: <http://www.teatrovilavelha.com.br/gresidentes/bando.htm>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2017.

TERREIRO DO GANTOIS. **Informações e foto do Terreiro do Gantois.** Disponível em: <http://terreirodogantois.com.br/>. Acesso em: 21 de outubro de 2016.

