

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
MESTRADO EM GEOGRAFIA**

JANAÍNA DO CARMO BARCELOS MARTINI

**ANÁLISE DE CONTEÚDO SOBRE A IDEIA DE PAISAGEM NOS
ESTUDOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA**

VITÓRIA – ES
2021

JANAÍNA DO CARMO BARCELOS MARTINI

**ANÁLISE DE CONTEÚDO SOBRE A IDEIA DE PAISAGEM NOS
ESTUDOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia na área de concentração Natureza, Produção do Espaço e Território.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz Do Ó Filho.

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M386a Martini, Janaína do Carmo Barcelos, 1987-
Análise de conteúdo sobre a ideia de paisagem nos estudos brasileiros de geografia e cinema / Janaína do Carmo Barcelos Martini. - 2021.
192 f. : il.

Orientador: Antônio Carlos Queiroz Filho.
Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Geografia. 2. Cinema. 3. Análise de conteúdo (Comunicação). I. Queiroz Filho, Antônio Carlos. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 91

Janaína do Carmo Barcelos Martini

**“ANÁLISE DE CONTEÚDO SOBRE A IDEIA DE PAISAGEM NOS
ESTUDOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Geografia.

Aprovada em 09 de setembro de 2021.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz Do Ó Filho (UFES)
Orientador e Presidente da Sessão


Profª Drª Ana Lucy Oliveira Freire (UFES)
Examinadora Interna


Prof. Dr. Eduardo José Marandola Júnior (UNICAMP)
Examinador Externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ANTONIO CARLOS QUEIROZ DO O FILHO - SIAPE 1715605
Departamento de Geografia - DG/CCHN
Em 10/09/2021 às 16:11

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/265537?tipoArquivo=O>

Dedico à memória do meu pai,
Adalberto Martini, fonte inesgotável de amor.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha mãe, Maria I. Barcelos. Apesar de não existirem palavras suficientes para expressar meu agradecimento por tudo que essa mulher maravilhosa fez por mim, quero que ela saiba que eu nunca vou esquecer todos os seus sacrifícios e lutas diárias para me proporcionar o melhor. Amo-a! E também ao meu padrasto, Antônio S. Salles Filho, que me ajudou a realizar este sonho, dando todo o suporte de que precisei para tornar o mestrado possível.

Gostaria de agradecer também ao Rasuras – Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento), integrantes e egressos que conheci desde que comecei a participar desse grupo de pesquisa, em 2015, pelas críticas construtivas, disponibilização de bibliografia e troca de ideias. Especialmente a Rafael Borges e a Dara Formigoni, pelos nossos estudos que contribuíram imensamente para a dissertação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz Do Ó Filho, que tive o prazer de conhecer quando ainda era aluna da graduação durante a disciplina Mobilidade. Já naquela época ele deixava transparecer sua felicidade em ensinar e sempre teve o dom de nos tirar da zona de conforto para pensar. Em 2015 foi receptivo, desde o primeiro momento, ao me receber no Rasuras, aceitando me orientar no bacharelado e continuando essa trajetória comigo até aqui. Espero que você nunca perca esse dom e a vontade de explorá-lo.

Gostaria de agradecer à Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Ufes pela presteza, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes pelo fomento da pesquisa, sem o qual o desenvolvimento deste trabalho não seria possível.

*Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado.
Sou fraco para elogios.*

Manoel de Barros – Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo

RESUMO

No âmbito da diversidade de produções acadêmicas dos estudos brasileiros de cinema e geografia disponibilizados em sites de publicações científicas, como o *Google Acadêmico*; em bibliotecas virtuais, como a *Scientific Electronic Library Online* (SciELO) ou em portais de periódicos, como a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), é possível perceber que as problemáticas vão do ensino à pesquisa, discutindo-se conceitos caros à geografia, como espaço, lugar, paisagem, região e território, com variadas abordagens, por exemplo, o uso dos filmes no ensino de geografia ou análises críticas geográficas sobre as obras. Por ser um campo interdisciplinar, muitos desses trabalhos se empenham em pensar uma metodologia. T tamanha variedade dificulta uma identificação e categorização dos caminhos teórico-metodológicos de análise que podem ser seguidos. Portanto, nosso interesse consiste em mapear um nicho dessa diversidade: a paisagem nos estudos brasileiros de geografia e cinema que fazem análises de filmes. Para tanto, definimos como objetivos específicos: aplicar técnicas de Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011) em artigos científicos brasileiros de geografia e cinema que analisam filmes com o uso do programa de análise qualitativa de dados Atlas.ti; fazer a Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011) desses estudos com o auxílio de dados de frequência e modelos estruturais; apresentar um panorama teórico-metodológico dos estudos brasileiros de geografia e cinema; fazer uma análise inferencial e interpretativa dos processos de análise dos filmes nos estudos que discutem a paisagem; e delinear uma metodologia de análise fílmica a partir dos resultados anteriores. A análise de conteúdo, segundo Laurence Bardin (2011), é um conjunto de técnicas metodológicas sistemáticas e objetivas para serem aplicadas nos mais diversos tipos de discursos visando gerar indicadores quantitativos ou qualitativos que permitem realizar a inferência e interpretação desses discursos. O Atlas.ti é um programa de análise qualitativa de dados assistida por computador (*Computer Assisted Qualitative Data Analysis Software – CAQDAS*) que trabalha com diversos formatos de textos sem limite de tamanho e possui diversas ferramentas que permitem aplicar técnicas da Análise de Conteúdo. Neste estudo, foi utilizada a versão 9 do programa com licença para estudante.

Palavras-chave: geografia; cinema; paisagem; análise de conteúdo; atlas.ti.

ABSTRACT

Among the diversity of academic productions of Brazilian Cinema and Geography Studies made available on scientific publication sites such as Google Academic; in virtual libraries, such as Scientific Electronic Library Online (SciELO) or in journal portals, such as CAPES (Coordination of Superior Level Staff improvement), it is possible to see that the problems range from teaching to research, discussing dear concepts to Geography, such as space, place, landscape, region and territory, with varied approaches, as for example, the use of the films in teaching Geography or geographical critical analysis of the works. As it is an interdisciplinary field, many of these works strive in thinking a methodology. Such variety makes it difficult an identification and categorization of the theoretical-methodological paths of analysis that can be followed. Therefore, our interest consists in mapping a niche of this diversity: the landscape in the Brazilian Geography and Cinema Studies that make films analyses. So that we defined as specific objectives: apply content analysis techniques (BARDIN, 2011) in Brazilian scientific articles on Geography and Cinema that analyze films using the Atlas.ti qualitative data analysis program; make Content Analysis (BARDIN, 2011) of these studies with the aid of frequency and structural models data; present a theoretical-methodological panorama of Brazilian Geography and Cinema Studies; make an inferential and interpretative analysis of the films analysis processes in the studies that discuss the landscape; and outline films analysis methodology based on previous results. The content analysis, according to Laurence Bardin (2011), is a set of systematic and objective methodological techniques to be applied to the most diverse types of discourses, aiming to generate quantitative or qualitative indicators that allow to accomplish the inference and interpretation of these discourses. The Atlas.ti is a computer-assisted qualitative data analysis program (Computer Assisted Qualitative Data Analysis Software – CAQDAS) that works with several text formats with no size limit and it has several tools that allow to apply the content analysis techniques. In this study was used version 9 of the program with license for student.

Keywords: Geography; Cinema; Landscape; Content Analysis; Atlas.ti.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fluxograma da Análise de Conteúdo com o uso do Atlas.ti	19
Figura 2: Exemplo de uma rede criada no Atlas.ti	23
Figura 3: Nuvem de Palavras da frequência absoluta de nomes de autores nos artigos brasileiros de Geografia e Cinema	30
Figura 4: Correlação das codificações para Gomes	35
Figura 5: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Gomes	36
Figura 6: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Gomes	37
Figura 7: Correlação das codificações para Oliveira Jr.	37
Figura 8: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Oliveira Jr.	39
Figura 9: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Oliveira Jr.	40
Figura 10: Correlação das codificações para Deleuze	41
Figura 11: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Deleuze	42
Figura 12: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Deleuze	42
Figura 13: Correlação das codificações para Foucault	43
Figura 14: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Foucault	44
Figura 15: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Foucault	45
Figura 16: Correlação das codificações para Almeida	45
Figura 17: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Almeida	46
Figura 18: Diagrama de Sankey – Relação código-documento Almeida	47
Figura 19: Correlação das codificações para Besse	48
Figura 20: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Besse	48
Figura 21: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Besse	49
Figura 22: Correlação das codificações para Panofsky	49
Figura 23: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Panofsky	50
Figura 24: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Panofsky	51
Figura 25: Correlação das codificações para Dardel	51
Figura 26: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Dardel	52
Figura 27: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Dardel	52
Figura 28: Rede código-citação do espaço fílmico	94
Figura 29: Rede código-citação da paisagem no panorama teórico-metodológico	95
Figura 30: Nuvem da frequência absoluta das palavras dos artigos brasileiros de Geografia e Cinema que analisam filmes e abordam paisagem	96
Figura 31: Diagrama de Sankey da coocorrência de códigos para a paisagem	98
Figura 32: Diagrama de Sankey dos níveis da coocorrência de códigos para a paisagem	98
Figura 33: Diagrama da relação código-documento para as técnicas da linguagem cinematográfica	99

Figura 34: Rede código-citação da paisagem nos estudos de Geografia e Cinema que abordam a paisagem	113
Figura 35: Esplendor, 19min24s. Naomi Kawase (2017)	117
Figura 36: Esplendor, 20min48s. Naomi Kawase (2017)	118
Figura 37: Esplendor, 20min59s. Naomi Kawase (2017)	118
Figura 38: Esplendor, 28min12s. Naomi Kawase (2017)	119
Figura 39: Esplendor, 34min22s. Naomi Kawase (2017)	120
Figura 40: Esplendor, 35min12s. Naomi Kawase (2017)	120
Figura 41: Esplendor, 51min20s. Naomi Kawase (2017)	121
Figura 42: Esplendor, 51min59s. Naomi Kawase (2017)	122
Figura 43: Esplendor, 1h13min19s. Naomi Kawase (2017)	122
Figura 44: Esplendor, 1h23min57s. Naomi Kawase (2017)	124
Figura 45: Esplendor, 1h24min42s. Naomi Kawase (2017)	124
Figura 46: Esplendor, 1h25min11s. Naomi Kawase (2017)	125
Figura 47: Esplendor, 1h28min22s. Naomi Kawase (2017)	126
Figura 48: Esplendor, 1h28min52s. Naomi Kawase (2017)	127

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Abordagem dos Estudos Brasileiros de Geografia e Cinema _____	29
Gráfico 2: Hierarquia do tamanho da amostra pela recorrência dos autores em artigos _____	32
Gráfico 3: Média ponderada da tipificação da recorrência total dos autores nos artigos _____	33

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Gomes _____	35
Quadro 2: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Oliveira Jr. _____	38
Quadro 3: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Deleuze _____	41
Quadro 4: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Foucault _____	43
Quadro 5: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Almeida _____	46
Quadro 6: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Besse _____	48
Quadro 7: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Panofsky _____	50
Quadro 8: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Dardel _____	52
Quadro 9: Artigos com coocorrência de códigos para as técnicas da linguagem cinematográfica _____	99
Quadro 10: Artigos científicos brasileiros de Geografia e Cinema _____	140
Quadro 11: Artigos científicos brasileiros de Geografia e Cinema que analisam filmes _____	163
Quadro 12: Artigos científicos brasileiros de Geografia e Cinema que abordam a paisagem na análise filmica _____	176

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	DA ANÁLISE DE CONTEÚDO.....	18
2.1	PRÉ-ANÁLISE: COLETA E ORGANIZAÇÃO DOS DADOS.....	19
2.2	EXPLORAÇÃO DO MATERIAL: DEFINIÇÃO E APLICAÇÃO DAS CODIFICAÇÕES.....	21
2.3	TRATAMENTO DOS RESULTADOS, INFERÊNCIA E INTERPRETAÇÃO.....	24
3	PANORAMA TEÓRICO-METODOLÓGICO DOS ESTUDOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA.....	28
3.1	COLETA DE DADOS E ANÁLISE PRELIMINAR.....	28
3.2	ANÁLISE EXPLORATÓRIA.....	29
3.3	PANORAMA TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	53
4	ANÁLISE DE CONTEÚDO DA PAISAGEM NOS ESTUDOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA.....	96
4.1	ANÁLISE DA COCORRÊNCIA DA PAISAGEM E DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	96
4.2	DELINEAMENTO METODOLÓGICO.....	113
4.3	<i>ESPLENDOR</i> E A PAISAGEM COMO.....	116
5	CONCLUSÃO.....	129
6	REFERÊNCIAS.....	131
7	FILMOGRAFIA.....	137
8	GLOSSÁRIO.....	139
9	APÊNDICES.....	140
9.1	APÊNDICE A – ARTIGOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA.....	140
9.2	APÊNDICE B – ARTIGOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA QUE ANALISAM FILMES	163
9.3	APÊNDICE C – ARTIGOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA QUE ABORDAM A PAISAGEM NA ANÁLISE FÍLMICA.....	176
9.4	APÊNDICE D – LISTA DE RECORRÊNCIA TOTAL DOS AUTORES NOS ARTIGOS E RECORRÊNCIA DOS AUTORES EM ARTIGOS.....	183
9.5	APÊNDICE E – FREQUÊNCIA PONDERADA DA TIPIFICAÇÃO DA RECORRÊNCIA TOTAL DOS AUTORES NOS ARTIGOS.....	189
9.6	APÊNDICE F – LISTA DA RECORRÊNCIA DAS TÉCNICAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NOS ARTIGOS DE GEOGRAFIA E CINEMA QUE ABORDAM A PAISAGEM.....	191

1 INTRODUÇÃO

A diversidade de produções acadêmicas sobre geografia e cinema disponibilizadas em sites de publicações científicas, como o Google Acadêmico; em bibliotecas virtuais, como a *Scientific Electronic Library Online* – SciELO ou em portais de periódicos, como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes mostra que as problemáticas vão do ensino à pesquisa, em âmbito nacional e internacional, e são desenvolvidas por geógrafos(as), professores(as) de geografia, profissionais que trabalham com geografia e professores, pesquisadores e profissionais de outras áreas, como as Letras e o Audiovisual, discutindo conceitos caros à geografia, por exemplo, espaço, lugar, paisagem, região e território, com variadas abordagens como o uso dos filmes no ensino de geografia ou análises críticas geográficas sobre as obras a partir de alguma temática.

A expectativa desta pesquisa surge justamente nesse contexto ao verificarmos dois aspectos fundamentais referentes à produção científica contemporânea: primeiro, uma profusão de revistas, indexadores, banco de dados, produtos completos, produtos em fase inicial (*preprint*) e produções de livros dos mais variados tipos e formatos; e, segundo, uma quantidade de proposições metodológica, de modo que isso causa a sensação de estarmos sempre começando quando o assunto é o diálogo interdisciplinar entre geografia e cinema. A variedade de canais científicos, estudos e metodologias nos revela, em um primeiro momento, um índice de imbricação e variabilidade teórico-metodológica sem precedentes.

Tamanha variedade dificulta uma identificação e categorização desses caminhos teórico-metodológicos de análise que podem ser seguidos. Foi, então, que consideramos a necessidade de buscar, neste grande horizonte de pesquisa, tais caminhos através da identificação daquilo que, "no caos", se evidencia como recorrente. Mergulhamos nesse grande horizonte teórico-metodológico contemporâneo e, tanto contribuir para a Geografia, como também – e esse foi o maior desafio – desenhar e propor um processo analítico que possa ser utilizado por outras disciplinas, independente da abordagem ou temática. Nosso interesse consiste em mapear um nicho desta diversidade: a paisagem nos artigos brasileiros de geografia e cinema que fazem análises de filmes a partir de algum tema.

Para tanto, definimos como objetivos: aplicação de técnicas de Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011) em artigos científicos brasileiros de Geografia e Cinema com o uso do programa de análise qualitativa de dados Atlas.ti; análise de conteúdo (BARDIN, 2011)

desses estudos com o auxílio de dados de frequência e modelos estruturais gerados pelo programa; apresentação de um panorama teórico-metodológico dos estudos brasileiros de Geografia e Cinema; análise inferencial e interpretativa dos processos de análise dos filmes nos estudos que discutem a paisagem; delineamento de uma metodologia de análise filmica a partir dos resultados anteriores.

A análise de conteúdo, segundo Laurence Bardin (2011), é um conjunto de técnicas metodológicas sistemáticas e objetivas para serem aplicadas nos mais diversos tipos de discursos, visando gerar indicadores quantitativos e/ou qualitativos que permitem a inferência e interpretação desses discursos.

O Atlas.ti é um programa de análise qualitativa de dados assistida por computador (*Computer Assisted Qualitative Data Analysis Software – CAQDAS*), que trabalha com diversos formatos de textos sem limite de tamanho de arquivo e dispõe de diversas ferramentas que permitem aplicar técnicas da Análise de Conteúdo. Neste estudo foi utilizada a versão 9 do programa com licença para estudante.

No capítulo 2 descreveremos a metodologia do trabalho, desde o levantamento bibliográfico até a forma como os dados serão tratados. Apresentaremos as bases de dados em que foram feitos os levantamentos, além das palavras-chaves de busca. Explicaremos a triagem dos textos, apresentaremos a Análise de Conteúdo pela perspectiva da autora Laurence Bardin (2011) e detalharemos o modo como as etapas da análise serão aplicadas com o uso do Atlas.ti, além dos resultados qualitativos e quantitativos que se visa obter.

No capítulo 3 aplicaremos a análise de conteúdo nos estudos brasileiros de Geografia e Cinema, que analisam filmes gerando dados qualitativos e quantitativos que permitam identificar as frequências absoluta e relativa dos referenciais teóricos utilizados. Posteriormente, mapear em quais artigos esses teóricos possuem maior recorrência e como ela se dá no conteúdo dos artigos a partir de tipificações. Por fim, tecer nosso panorama relacionando a recorrência conceitual e metodológica dos autores com a identificação dos processos de análises dos filmes.

No capítulo 4 aprofundaremos nossa análise de conteúdo nos estudos brasileiros de Geografia e Cinema que discutem a paisagem durante a análise dos filmes, gerando dados qualitativos e quantitativos que evidenciam por meio das frequências absoluta e relativa os termos técnicos da linguagem cinematográfica (MARTIN, 2013) presentes no vocabulário discursivo desses estudos e suas relações com a paisagem. Em seguida, apresentamos os

textos em que tais termos aparecem com maior frequência. Realizando as análises inferenciais e interpretativas por adensamento conceitual (MARTIN, 2013) buscamos nos contextos de tais textos aquelas análises de filmes cujos conjuntos de termos técnicos do cinema – campo, plano, câmera, etc. – compõem diferentes tipos de paisagem para a narrativa. Ao final do capítulo, realizamos um delineamento metodológico fazendo uma ligação entre o resultado do diagnóstico observado nos dois capítulos e o filme *Esplendor*¹, no qual aplicamos tal metodologia visando trazer uma contribuição para esses estudos.

Por fim, destacamos que este estudo é desenvolvido na linha de pesquisa *Espaço, cultura e linguagens* do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação do professor e geógrafo Dr. Antonio Carlos Queiroz do Ó Filho. Gostaríamos de agradecer o auxílio dos integrantes do grupo de pesquisa Rasuras – Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento), coordenado pelo mesmo professor e do qual a discente é membro, pelas colaborações para a pesquisa, à Universidade Federal do Espírito Santo e ao Programa de Pós-Graduação em Geografia pela presteza, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes pelo fomento da pesquisa, sem o qual o desenvolvimento deste trabalho não seria possível.

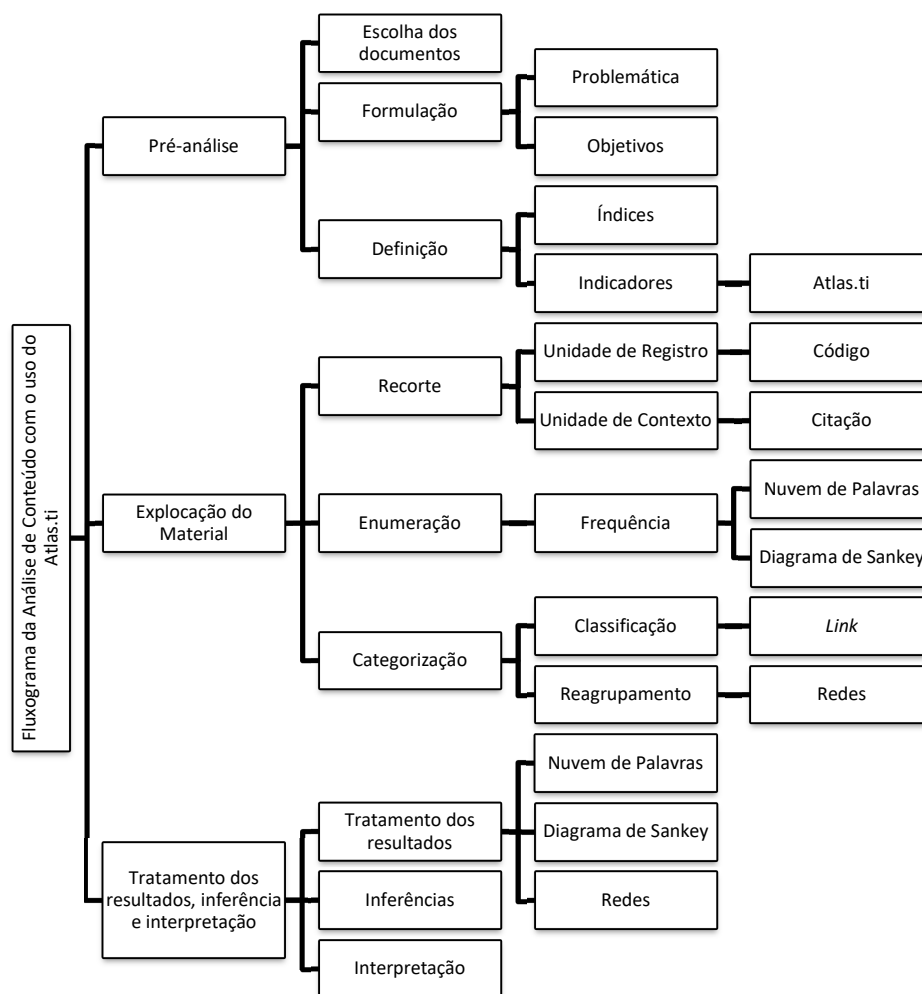
¹ *Esplendor*. Naomi Kawase. Japão/França, 2017.

2 DA ANÁLISE DE CONTEÚDO

A Análise de Conteúdo, que não se confunde com Análise do Discurso, segundo a professora de Psicologia Laurence Bardin (2011), é um conjunto de técnicas metodológicas que se aplicam a discursos extremamente diversificados. Esse procedimento permite a obtenção de elementos que variam de cálculos de frequências que fornecem dados cifrados até a extração de estruturas traduzíveis em modelos com a função de diretriz para confirmação ou infirmação de questões julgadas válidas *a priori* em dada pesquisa ou com uma função heurística que “[...] enriquece a tentativa exploratória, aumenta a propensão para a descoberta” (BARDIN, 2011, p. 35). O fator comum desses instrumentos metodológicos é “[...] uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: inferência” (BARDIN, 2011, p. 15).

Bardin (2011) organiza a Análise de Conteúdo em três etapas: pré-análise, exploração do material e a última, que inclui tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Cada uma dessas etapas contém subetapas. Na pré-análise são definidos a problemática, os objetivos, os documentos a serem analisados e os índices e indicadores. Na etapa de exploração do material são definidos o recorte, a enumeração e a classificação e agregação. Já na última etapa – tratamento dos resultados, inferência e interpretação – são gerados os indicadores qualitativos e quantitativos resultantes da análise de conteúdo que auxiliarão na inferência e interpretação dos índices. Com base nessas etapas, elaboramos o fluxograma (Figura 1) da aplicação da análise de conteúdo nos estudos brasileiros de Geografia e Cinema com o auxílio das ferramentas do programa Atlas.ti (Nuvem de Palavras, Códigos, *Links*, Citações, Redes e Diagrama de Sankey). Nos tópicos seguintes explicaremos a forma de aplicação:

Figura 1: Fluxograma da Análise de Conteúdo com o uso do Atlas.ti



Fonte: Elaborado pela autora.

2.1 PRÉ-ANÁLISE: COLETA E ORGANIZAÇÃO DOS DADOS

A pré-análise é a fase de organização da pesquisa em que são definidos a problemática e os objetivos a serem alcançados para respondê-la, escolhidos os documentos que serão analisados e definidos indicadores a serem aplicados nos textos para fundamentar a interpretação final da análise de conteúdo (BARDIN, 2011; MENDES; MISKULIN, 2017; SERAMIM; WALTER, 2017).

O levantamento dos artigos para aplicação da Análise de Conteúdo foi feito no *site* de publicações científicas *Google Acadêmico*, na biblioteca virtual *Scientific Electronic Library*

Online – SciELO e no portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

O *Google Acadêmico* utiliza uma série de algoritmos que organiza o resultado da pesquisa em um sistema de classificação por relevância, não por data, com o objetivo de classificar os documentos da maneira como os pesquisadores fazem, pesando o texto completo de cada documento, onde foi publicado e por quem foi escrito, bem como com que frequência e quão recentemente foi citado em outra literatura acadêmica (GOOGLE, [s.d.]; GOOGLE ACADÊMICO, [s.d.]).

Na certificação do *site* SciELO não constam dados sobre algoritmos, mas informa-se que a biblioteca constitui-se em um modelo para gestão e publicação eletrônica de coleções de periódicos científicos nacionais e coleções temáticas da Rede SciELO de responsabilidade de instituições nacionais de apoio à investigação científica como a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. O *site* opera os periódicos com uma interface multilíngue de funções e serviços que incluem acesso, indexação, navegação, controle de acessos e citações e busca de periódicos e artigos no contexto de uma coleção de periódicos em âmbito nacional de determinado país ou temático (SCIELO, 2019).

Já o portal de periódicos da Capes também não informa sobre algoritmos, mas explica que a busca funciona como um filtro, e a quantidade de termos utilizados influencia na especificidade dos resultados, de forma que quanto mais forem informações inseridas na busca, menor será o quantitativo de resultados (CAPES, [s.d.]).

Os textos levantados passaram por uma triagem que listou os conceitos – paisagem, lugar, espaço, território e/ou região – presentes nesses estudos e diferenciou o tipo de abordagem entre Cinema e Geografia (quais citam filmes como exemplos na discussão de alguma temática, quais debatem teoricamente Geografia e Cinema e quais analisam filmes a partir de determinado tema), visando apresentar um panorama teórico-metodológico específico para os textos que analisam filmes e realizar uma análise de conteúdo, de forma detalhada, da identificação dos processos de estudos dos filmes que abordam a paisagem para o delineamento metodológico. Essa triagem dos textos se dá pelo fato de que na Análise de Conteúdo o referencial submetido à análise deve ser o mais homogêneo possível; isto é, deve “[...] obedecer a critérios precisos de escolha e não apresentar demasiada singularidade fora desses critérios” (BARDIN, 2011, p. 128).

É também na pré-análise que são definidos os índices e os indicadores. Índices são operações de recorte dos textos em unidades comparáveis de categorização como, por exemplo, temas explícitos nos textos. Os indicadores são modos de codificação aplicados aos índices para seu registro e organização, visando fundamentar a interpretação final da Análise de Conteúdo. Partindo da ideia de que a importância do índice é tanto maior quanto mais frequente é sua aparição nos textos, o indicador será a frequência relativa ou absoluta desse índice em relação aos outros (BARDIN, 2011).

De acordo com Bardin (2011), se considerarmos “[...] os textos uma manifestação que contém índices que a análise explicitará, o trabalho preparatório será o da escolha destes [...] e sua organização sistemática em indicadores” (BARDIN, 2011, p. 130). Considerando o objetivo maior da pesquisa, – identificar a recorrência conceitual e metodológica contida nos textos analisados – delineamos, uma metodologia de codificação para analisar os aspectos de similitude, repetição e coesão desses produtos bibliográficos. Nesse sentido, as funcionalidades do programa de análise qualitativa de dados Atlas.ti configuram-se como interessantes indicadores para serem aplicados nesses estudos com função de registro e organização dos índices.

O Atlas.ti é um programa de análise qualitativa de dados assistida por computador (*Computer Assisted Qualitative Data Analysis Software – CAQDAS*), que trabalha com diversos formatos de textos (.pdf, .txt, .doc, .docx) sem limite de tamanho de arquivo e dispõe de diversas ferramentas que permitem aplicar técnicas da Análise de Conteúdo como Nuvem de Palavras (*word cloud*), Códigos, *Links*, Citações, Redes e Diagrama de Sankey. Nas etapas de exploração do material e tratamento dos resultados, inferência e interpretação, explicaremos como essas ferramentas serão utilizadas na Análise de Conteúdo deste estudo. Nesta pesquisa foi utilizada a versão 9 do programa com licença para estudante.

2.2 EXPLORAÇÃO DO MATERIAL: DEFINIÇÃO E APLICAÇÃO DAS CODIFICAÇÕES

A exploração do material é a etapa de aplicação das técnicas de codificação propriamente ditas. Segundo Bardin, “A codificação corresponde a uma transformação – efetuada segundo regras precisas – dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo ou da

expressão” (BARDIN, 2011, p. 133). A autora explica que primeiro é necessário definir o recorte (escolha das unidades de registro e de contexto), a enumeração (escolha das regras de contagem) e a classificação e agregação (escolha das categorias). No caso de tratamento tecnológico, Bardin explica que “[...] os textos devem ser preparados e codificados conforme as possibilidades de ‘leitura’ do computador e as instruções do programa” (BARDIN, 2011, p. 131).

No recorte são escolhidas as unidades de registro e de contexto. A unidade de registro é o que se conta e visa a categorização, enquanto a unidade de contexto tem a função de atribuir significado à unidade de registro (BARDIN, 2011; MENDES; MISKULIN, 2017). De acordo com Bardin (2011), o recorte pode ser de natureza linguística, em que se consideram a “palavra” e a “frase” para a unidade de registro e a “frase” para a unidade de contexto. No Atlas.ti podemos utilizar, para contagem da unidade de registro, a ferramenta Códigos, que cria códigos de palavras. Já a ferramenta Citações pode ser utilizada como unidade de contexto ao selecionar trechos dos textos e criar “frases” que podem ser vinculadas aos códigos, atribuindo-lhes significado.

A enumeração, segundo Bardin (2011), é o modo de contagem das palavras (unidades de registro), que pode ser de frequência absoluta ou relativa. Quando consideramos a frequência absoluta, todas as unidades de registro têm o mesmo peso, e importância igual; ou seja, seu pressuposto é que a aparição de uma palavra será tanto mais significativa na interpretação quanto mais essa frequência se repetir, “[...] a importância de uma unidade de registro aumenta com a frequência de aparição” (BARDIN, 2011, p. 138), pois “[...] uma palavra repetida várias vezes o é por algum motivo” (SILVA, 2013, p. 02). Na frequência relativa supõe-se que a aparição de determinado elemento tem mais importância que a de outro, recorrendo a um sistema de ponderação que pode ser decidido *a priori* e afeta todos os elementos com coeficientes na codificação. Logo, os resultados obtidos são diferentes dos obtidos em uma medida não ponderada. Para a enumeração utilizaremos as ferramentas Nuvem de Palavras e Diagrama de Sankey do Atlas.ti, que contam a frequência da ocorrência das palavras nos textos.

A Nuvem de Palavras fornece uma visualização quantificada do número de ocorrência das palavras nos textos ao contar a frequência absoluta da ocorrência das palavras. Por exemplo, se a palavra “paisagem” for citada 1000 vezes e a palavra “espaço”, 500 vezes, a primeira aparecerá proporcionalmente maior que a segunda na Nuvem de Palavras. Portanto,

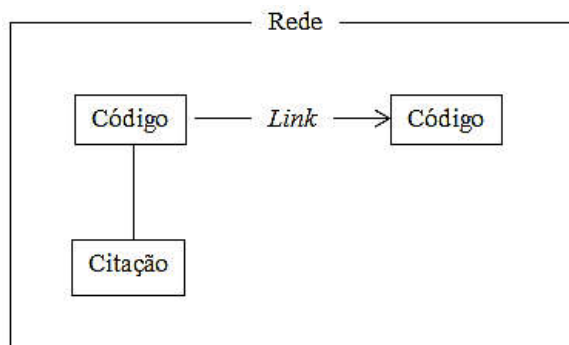
o mesmo objeto quantificado – palavras – é utilizado para representar visualmente essa quantificação. É diferente, por exemplo, de um gráfico de barras, que representaria as palavras quantificadas por números ou porcentagem (SILVA, 2013).

Já o Diagrama de Sankey apresenta a coocorrência de códigos em citações e a ocorrência de códigos ou grupos de códigos em documentos ou grupos de documentos. A largura dos fluxos entre os elementos é proporcional à taxa do fluxo, ou seja, à frequência (relativa ou absoluta), a depender da forma de aplicação da codificação.

A última definição é a da categorização. É um processo estrutural que classifica as unidades de registro por diferenciação e, posteriormente, as reagrupa por gênero (analogia) sob um título genérico, apresentando os dados brutos dos textos de forma simplificada (BARDIN, 2011). Portanto, reagrupar por analogia “[...] impõe a investigação do que cada um deles tem em comum com outros. O que vai permitir o seu agrupamento é a parte comum existente entre eles” (BARDIN, 2011, p. 148).

As ferramentas Códigos, *Links*, Citações e Redes permitem criar a categorização no Atlas.ti. A ferramenta Códigos cria códigos de palavras que podem ser vinculadas entre si com o uso da ferramenta *Links*, que estabelece entre elas relações lógicas de classificação (contradiz, está associado com, é parte de, etc.). Além disso, pode-se vincular aos códigos, citações, frases selecionadas dos textos com a ferramenta Citações, atribuindo-lhes explicações. Por fim, é possível criar uma rede dos códigos de palavras com ou sem suas respectivas citações com o uso da ferramenta Redes, que reagrupa os códigos a partir de suas relações lógicas (Figura 2):

Figura 2: Exemplo de uma rede criada no Atlas.ti



Fonte: Elaborado pela autora.

Como resultado, a decomposição-reconstrução da categorização transforma esses dados brutos em dados organizados, desempenhando a função de indicar a correspondência entre eles e “[...] dá a conhecer índices invisíveis, ao nível dos dados brutos” (BARDIN, 2011, p. 149). A seguir explicaremos como aplicaremos a análise de conteúdo com esses indicadores para a inferência e interpretação dos índices.

2.3 TRATAMENTO DOS RESULTADOS, INFERÊNCIA E INTERPRETAÇÃO

A última etapa da Análise de Conteúdo compreende o tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Nela os dados brutos dos textos são tratados de maneira a serem validados por meio de operações estatísticas inferenciais que “[...] permitem estabelecer quadros de resultados, diagramas, figuras e modelos, os quais condensam e põem em relevo as informações fornecidas pela análise” (BARDIN, 2011, p. 131). Esse tratamento fornece as inferências necessárias à análise de conteúdo, uma vez que, para Bardin (2011), a inferência é o procedimento intermediário entre o tratamento dos resultados e a interpretação, que recorre a indicadores quantitativos e/ou qualitativos, permitindo a passagem controlada de um a outro.

Já a interpretação é efetuada com o auxílio do material reconstruído. “As provas estatísticas e os testes de validação, aplicados aos resultados, auxiliam no maior rigor o que propicia ao pesquisador propor inferências e adiantar interpretações relacionadas com os objetivos previstos e outras descobertas.” (SERAMIM; WALTER, 2017, p. 248), pois, retomando Bardin, a Análise de Conteúdo é “[...] uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: inferência.” (BARDIN, 2011, p. 15).

Nessa etapa tratam-se os estudos brasileiros de Cinema e Geografia que analisam filmes utilizando as ferramentas Códigos, Citações, *Links*, Nuvem de Palavras, Diagrama de Sankey e Redes do programa de análise qualitativa de dados Atlas.ti, com as definições de codificação estabelecidas na etapa anterior – exploração do material da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011).

No Capítulo 3, apresentaremos o panorama teórico-metodológico dos estudos brasileiros de geografia e cinema que fazem análises de filmes. A partir do programa Atlas.ti, iremos gerar uma nuvem de palavras que apresenta a recorrência total dos autores nestes

estudos, tipificar essa recorrência e aplicar uma frequência ponderada visando minimizar possíveis erros como ocorrências fora do texto (elementos extratextuais – resumo, título, etc.) e autores homônimos, que não são identificáveis na frequência absoluta da nuvem de palavras.

Para tanto, é criado o código “bibliografia” e vinculado às citações criadas das referências dos artigos. Um relatório dessas citações é exportado para uma planilha do Microsoft Excel, onde é tratado de forma a listar os autores de maior recorrência que aparecem em dois ou mais textos, e gera-se a nuvem de palavras. Diante da impossibilidade de abordar todos os autores que aparecem na frequência absoluta da Nuvem de Palavras, calcula-se a amostra mínima necessária das recorrências em artigos a ser tipificada. Com o valor da amostra calculado, as tipificações são estabelecidas a partir das formas como os autores geralmente aparecem dentro da estrutura de um artigo e aplicadas em ordem decrescente das recorrências dos autores em artigos, codificando os seguintes aspectos:

1. **Sobre a ideia:** explica e/ou correlaciona a ideia/pensamento/filosofia do autor;
2. **Sobre o autor:** apenas menciona o autor, sem entrar na explicação do seu pensamento/ideia/filosofia;
3. **Citação direta:** quando ocorre citação direta do autor analisado;
4. **Fora do texto:** quando o nome está nos extratextuais do artigo (capa, resumo, título, cabeçalho);
5. **Coautoria:** para situações que articulam com outro autor;
6. **Homônimos:** autores com homônimos considera-se o sobrenome de maior ocorrência;
7. **Bibliografia:** para a bibliografia do autor que aparece nas referências.

Esse movimento tem o intuito de mapear quais os textos de maior ocorrência dos autores e como eles estão sendo trabalhados dentro dos textos para, depois, selecionar aqueles relacionados ao método de análises dos filmes. Por isso, são atribuídos pesos às tipificações para aplicar a frequência ponderada, anulando as codificações Fora do texto (peso 0), Coautoria (peso 0) e Homônimo (peso 0) e considerando Citação Direta (peso 4), Sobre a ideia (peso 3), Sobre o autor (peso 2) e Bibliografia (peso 1), por considerar que quanto mais diretamente o autor é citado, menor a possibilidade da interpretação da análise de conteúdo

incorrer em erro ao relacionar a proposição do autor com a identificação dos processos de análises dos filmes. Com os autores da amostra tipificados e ponderados, selecionamos aqueles relacionados ao método de análise dos filmes para gerar diagramas de Sankey de relação código-documento que apresentem os artigos de maior recorrência desses autores e suas distribuições dentro dos textos (Citação Direta, Sobre a ideia, Sobre o autor e Bibliografia). Essa visualização nos possibilita tecer o panorama teórico-metodológico com maior cuidado.

No Capítulo 4, “Análise de Conteúdo da Paisagem nos Estudos Brasileiros de Geografia e Cinema” é gerada a nuvem de palavras dos artigos brasileiros de geografia e cinema que abordam a paisagem na análise de filmes visando identificar as palavras de maior recorrência. Um rol exemplificativo do que é eliminado na edição da nuvem são os nomes dos autores (pois foram trabalhados no capítulo anterior) e as palavras funcionais de alta frequência, mas que são pouco significativas, como os termos acessórios – artigos, pronomes, preposições, etc. (BARDIN, 2011). Também são eliminadas as palavras-chave de busca “geografia” e “cinema”, uma vez que elas estarão em todo material bibliográfico selecionado, seus tamanhos serão maiores que o das outras palavras, o que pode prejudicar a clareza da visualização (SILVA, 2013), e elementos de ligação textuais, como: principalmente, porém, então, sobretudo, etc. Essa edição reduz significativamente a confusão inicial das nuvens de palavras.

Essa nuvem serve para realizar uma análise inferencial da frequência absoluta das palavras nesses estudos. Iremos identificar quais palavras referentes à linguagem do cinema aparecem entre as de maior frequência. Em seguida, agrupar aquelas que são plurais e/ou análogas e criar códigos de tais palavras que serão aplicados aos textos com o intuito de gerar Diagramas de Sankey da coocorrência de códigos em citações que explicitem o encontro desses termos com a paisagem, tais diagramas permitem inferir quais os maiores fluxos desses termos em relação à paisagem. Depois identificar com o auxílio do Diagrama de Sankey da relação código-documento quais os textos que possuem os maiores fluxos desses códigos da linguagem cinematográfica e desenvolver a análise interpretativa de como os arranjos desses termos nos processos de análises dos filmes possibilitam compor diferentes tipos de paisagens na narrativa. Em ambos os capítulos, “Panorama Teórico-metodológico” e “Análise da paisagem”, a ferramenta Redes do Atlas.ti será usada quando a categorização for julgada necessária para evidenciar índices fornecidos pela análise. A seguir, apresentaremos o

panorama teórico-metodológico decorrente da análise de conteúdo com o uso do programa Atlas.ti.

3 PANORAMA TEÓRICO-METODOLÓGICO DOS ESTUDOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA

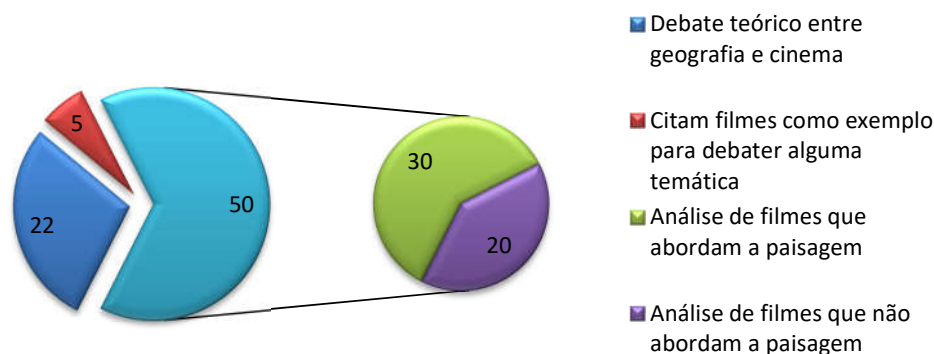
3.1 COLETA DE DADOS E ANÁLISE PRELIMINAR

No site de publicações científicas Google Acadêmico, na biblioteca virtual SciELO e no portal de periódicos CAPES utilizou-se para busca as palavras-chave “Geografia” e “Cinema”. Dentre os resultados, selecionamos para este estudo os artigos brasileiros de Geografia e Cinema desenvolvidos por geógrafos(as) e profissionais que trabalham com geografia voltados para a pesquisa. Desta forma, foram levantados 77 artigos científicos, dos quais 1 foi encontrado nas três plataformas, 4 artigos foram encontrados em duas plataformas (Google Acadêmico e CAPES) e os outros 72 apenas no Google Acadêmico. Buscou-se identificar, então, quais abordam espaço, paisagem, lugar, território e/ou região para, posteriormente, diferenciar quais citam filmes como exemplos na discussão de determinada temática, quais debatem teoricamente Geografia e Cinema e quais analisam filmes a partir de algum tema. O quadro descritivo dessa etapa da pesquisa encontra-se no Quadro 10 (Apêndice A).

Com o quadro, concluiu-se que dos 77 artigos encontrados nas bases de dados acadêmicas apenas cinco citam filmes como exemplos na discussão de alguma temática, enquanto 22 promovem uma discussão teórica de Geografia e Cinema e 50 fazem análises de filmes a partir de algum tema. Desses 50, 30 abordam a paisagem na análise (Gráfico 1).

Gráfico 1: Abordagem dos Estudos Brasileiros de Geografia e Cinema

Abordagem dos Estudos Brasileiros de Geografia e Cinema



Fonte: Elaborado pela autora.

O objetivo do quadro descritivo e do gráfico resultante foi fazer a triagem dos artigos para aplicar a Análise de Conteúdo. Primeiramente, separaram-se como foco de interesse os estudos que fazem análises filmicas (Quadro 11 – Apêndice B) para aplicar a análise e delinear o panorama teórico-metodológico e, posteriormente, adentrar nos artigos que abordam a paisagem na análise (Quadro 12 – Apêndice C) a fim de mostrar as possibilidades de análises de filmes tanto procedimentais quando do entendimento do que é Cinema e do que é linguagem. A seguir, apresentamos os resultados da tipificação e ponderação nos estudos brasileiros de Geografia e Cinema que analisam filmes.

3.2 ANÁLISE EXPLORATÓRIA

Para iniciar as análises dos textos foi gerada uma nuvem de palavras (Figura 3) dos 50 artigos brasileiros de Geografia e Cinema que fazem análises de filmes. A nuvem apresenta a frequência absoluta da recorrência de autores em dois ou mais artigos, observando-se seus dados numéricos na coluna “Total de recorrências” da Tabela 1 (Apêndice D).

$$n_0 = \frac{1}{E_0^2} \quad e \quad n = \frac{N \cdot n_0}{N + n_0}$$

Onde:

N= tamanho da população.

E₀= erro amostral.

n₀= primeira aproximação do tamanho da amostra.

n= tamanho da amostra.

Determinar o erro amostral significa definir até quanto acima ou abaixo do resultado da amostra pode estar localizado o verdadeiro valor (LELES; MORO, 2005); ou seja, é a diferença entre o tamanho da amostra e o verdadeiro resultado da população, e resulta do acaso de flutuações amostrais (FERREIRA, 2015). Quanto menor o erro da amostragem escolhido, mais precisa será a estimativa, entretanto, maior também será o tamanho da amostra (LELES; MORO, 2005). Optou-se por um erro amostral de 5%. Aplicando nas fórmulas, temos:

$$n_0 \frac{1}{\left(\frac{5}{100}\right)^2} = 400 \quad e \quad n = \frac{701 \cdot 400}{701 + 400} = 255$$

Com o cálculo, o tamanho da amostra a ser tipificado fica definido em 255 recorrências em artigos. Considerando a ordem decrescente dessas recorrências listadas na Tabela 1, temos que codificar ao menos os autores presentes no Gráfico 2:

Gráfico 2: Hierarquia do tamanho da amostra pela recorrência dos autores em artigos



Fonte: Elaborado pela autora. Ferramenta: Flourish.Studio².

Tipificamos a ocorrência dos autores nos textos e, após a codificação, aplicamos uma frequência ponderada (BARDIN, 2011; BRASIL ESCOLA, [s.d.]; EAD UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL UCS, 2020; GOUVEIA, [s.d.]; MUNDO EDUCAÇÃO, [s.d.]), eliminando as recorrências de coautoria (peso 0), fora do texto (peso 0) e homônimo (peso 0) e mantivemos as recorrências de citação direta (peso 4), sobre a ideia (peso 3), sobre o autor (peso 2) e bibliografia (peso 1). Abaixo está exposta a fórmula:

$$Mp = \frac{[(N1 \times P1) + (N2 \times P2) + (N3 \times P3) + \dots (Nx \times Px)]}{(P1 + P2 + P3 + \dots Px)}$$

Onde:

Mp = média ponderada (o resultado que se quer descobrir);

N = cada valor do conjunto;

P = o peso correspondente de cada valor do conjunto.

² <https://flourish.studio/>.

Com a ponderação das codificações (Tabela 2 – Apêndice E), o geógrafo brasileiro Paulo César de Costa Gomes, que ocupa o centro da nuvem de palavras de frequência absoluta de autores, torna-se o nome com a maior média. A partir da ponderação da tipificação, os autores foram reorganizados em ordem decrescente de média, como mostra o Gráfico 3:

Gráfico 3: Média ponderada da tipificação da recorrência total dos autores nos artigos



Fonte: Elaborado pela autora. Ferramenta: Flourish.Studio.

Quanto a escolha dos autores da amostra que participarão do panorama teórico-metodológico, consideramos que os elementos da amostra não têm a mesma probabilidade de participar, uma vez que alguns autores só aparecem na introdução, outros são mencionados para debater temas específicos nas análises dos filmes etc. Por isso, selecionamos aqueles que melhor representam o objetivo da pesquisa de identificar a recorrência conceitual e metodológica contida no corpo de textos analisados.

De acordo com Marconi e Lakatos (2021), devemos distinguir na metodologia método e métodos, pelos seus níveis distintos de inspiração filosófica, grau de abstração, finalidade explicativa, ação nas etapas concretas de investigação e momento em que se aplicam. Assim, as autoras explicam que o método “[...] caracteriza-se por uma abordagem mais ampla, em nível de abstração mais elevado, dos fenômenos da natureza e da sociedade. É, portanto, denominado método de abordagem” (MARCONI; LAKATOS, 2021, p. 107). Já os métodos limitam-se a um domínio particular e supõem uma atitude mais concreta em relação aos fenômenos, por isso, organizam-se em “[...] etapas mais concretas da investigação, com finalidade restrita em termos de explicação geral dos fenômenos menos abstratos” (MARCONI; LAKATOS, 2021, p. 108). Da metodologia interessa-nos o método dedutivo que “[...] parte de teorias e leis para prever a ocorrência dos fenômenos particulares (conexão descendente)” (MARCONI; LAKATOS, 2021, p. 108). Por isso, abordaremos os autores que julgamos possuir uma conexão com o método de abordagem.

A partir desses resultados, selecionamos os autores que se sobressaíram na ordem decrescente da frequência ponderada quanto às contribuições teórico-metodológicas para os processos de análises dos filmes. Selecionados os autores, identificou-se em quais artigos esses autores mais ocorrem e como ocorrem. Utilizando a ferramenta diagrama³ de ocorrência Código-Documento do Atlas.ti iremos, primeiro, identificar os artigos que possuem os maiores fluxos desses autores e, depois, a distribuição dentro dos artigos dos fluxos das tipificações de citação direta, sobre a ideia, sobre o autor e bibliografia. Visamos agrupar os textos de acordo com suas similaridades e repetições conceituais e metodológicas para articular com a identificação dos processos de análises dos filmes, esse agrupamento irá facilitar a etapa do delineamento metodológico.

Na ponderação da tipificação, o nome do geógrafo Paulo César da Costa Gomes que possui 48 codificações sobre a ideia, 18 para a bibliografia, 12 sobre o autor e 11 citações diretas (Figura 4), destaca-se com a maior média entre a recorrência de autores (Tabela 2 – Apêndice E). Os textos de convergência para essas codificações estão listados no Quadro 1.

³ Uma das limitações da ferramenta de diagramas na versão 9 para estudante do Atlas.ti é não poder editar o tamanho dos números dos fluxos dos diagramas, mas isso não prejudica a avaliação aqui realizada.

Figura 4: Correlação das codificações para Gomes



Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 1: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Gomes

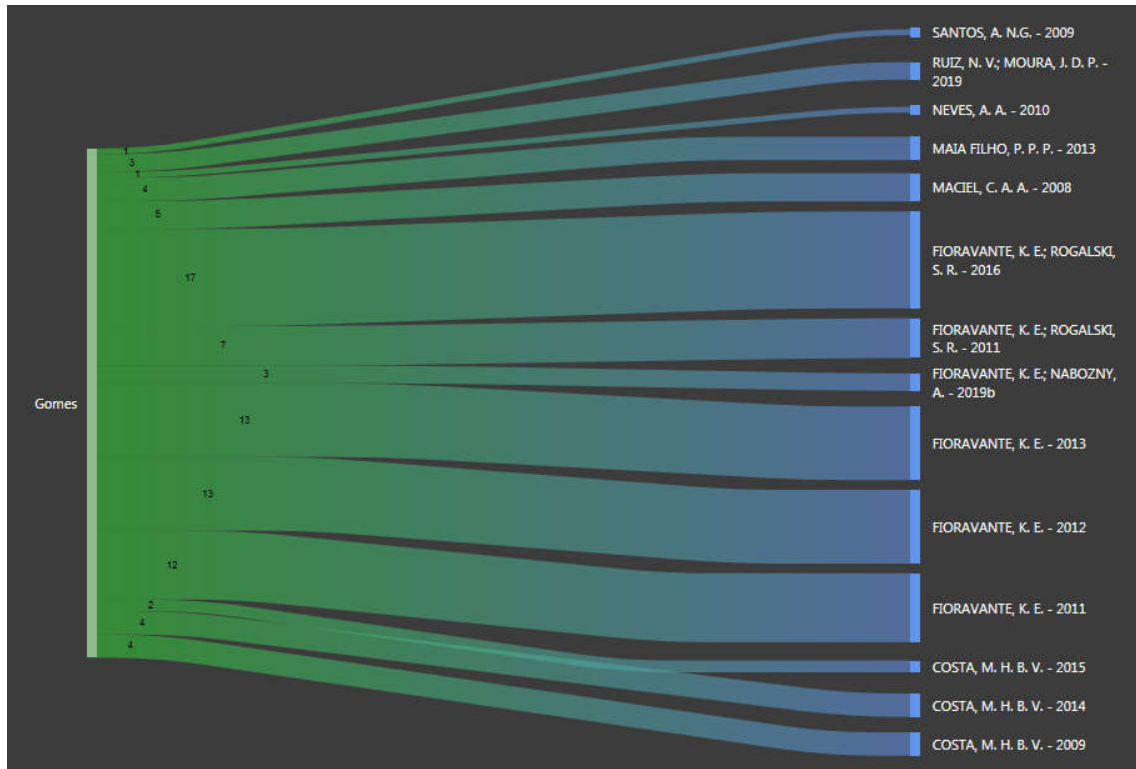
Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
2008	MACIEL, C. A. A	“Sertão das usinas”: paisagem cultural canavieira e violência paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano <i>Baixio das bestas</i>	Sim
2009	COSTA, M. H. B. V.	Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens filmicas	Sim
2009	SANTOS, A. N.G.	A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer	Sim
2010	NEVES, A. A.	Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço filmico	Sim
2011	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar	Não
2011	FIORAVANTE, K. E.	Geografia e cenários filmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme <i>Carandiru</i> (2003)	Não
2012	FIORAVANTE, K. E.	Espaço carcerário, gênero e cinema: as imagens prisionais em <i>Leonera</i>	Não
2013	FIORAVANTE, K. E.	Geografia e cinema: as espacialidades do filme <i>Adeus Lenin!</i>	Não
2013	MAIA FILHO, P. P.	<i>Outsiders</i> na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”	Sim
2014	COSTA, M. H. B. V.	Percursos poéticos e poéticas geográficas em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	Sim
2015	COSTA, M. H. B. V.	Reflexões sobre os realismos geográfico e social em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo, Deserto feliz e Árido movie</i>	Sim
2016	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Do filme <i>Cidade baixa</i> : reflexões acerca da construção de cenários marginais na cidade de Salvador, Bahia	Não
2019b	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Geografia e cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica	Sim
2019	RUIZ, N. V.; MOURA, J. D. P.	Experiências de cinema e revelações geográficas: leituras da filmografia londrinense	Não

Fonte: Elaborado pela autora.

Dos textos assinalados, os de maior convergência são os de Fioravante e Rogalski (2016) e Fioravante (2011, 2012, 2013), como mostra o diagrama da relação autor-documento

(Figura 5). Unimos a esses textos outros cinco, de menor ocorrência – Fioravante e Nabozny (2019b), Fioravante e Rogalski (2011) e os da autora Costa (2009, 2014, 2015) – por apresentarem todos, no conteúdo, convergência para a mesma proposição do autor, o conceito de cenário.

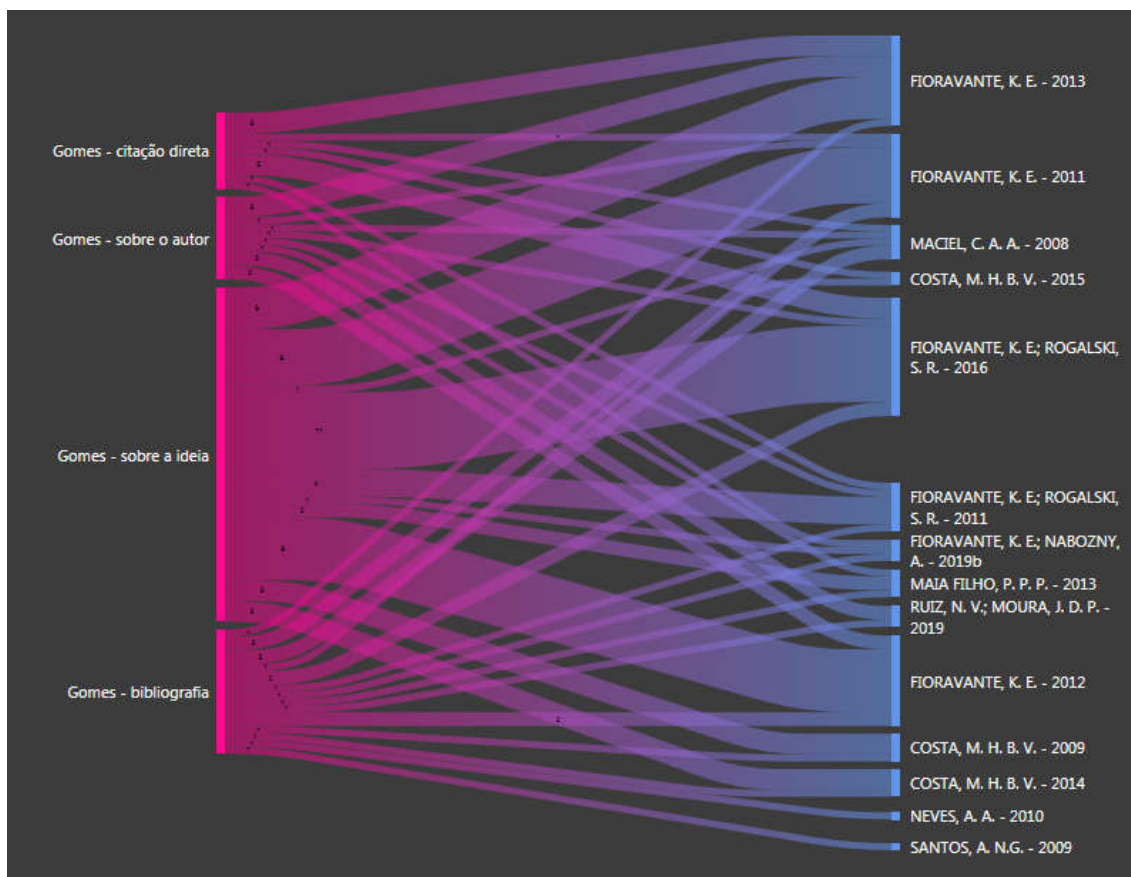
Figura 5: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Gomes



Fonte: Elaborado pela autora.

Quanto à distribuição das tipificações do autor nos artigos, os quatro textos, Fioravante e Rogalski (2016) e Fioravante (2011, 2012, 2013), apresentam maior convergência para a codificação sobre a ideia (Figura 6).

Figura 6: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Gomes



Fonte: Elaborado pela autora.

A segunda maior média da frequência ponderada é do geógrafo Wenceslao Machado de Oliveira Jr., com 20 citações diretas, 17 bibliografias, 11 sobre a ideia e 4 sobre o autor (Figura 7), e cujos textos de recorrência estão listados no Quadro 2.

Figura 7: Correlação das codificações para Oliveira Jr.

Nome	Magnitude
◇ Oliveira Jr. - bibliografia	17
◇ Oliveira Jr. - citação direta	20
◇ Oliveira Jr. - co-autoria	0
◇ Oliveira Jr. - fora do texto	29
◇ Oliveira Jr. - homônimo	13
◇ Oliveira Jr. - sobre a ideia	11
◇ Oliveira Jr. - sobre o autor	4

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 2: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Oliveira Jr.

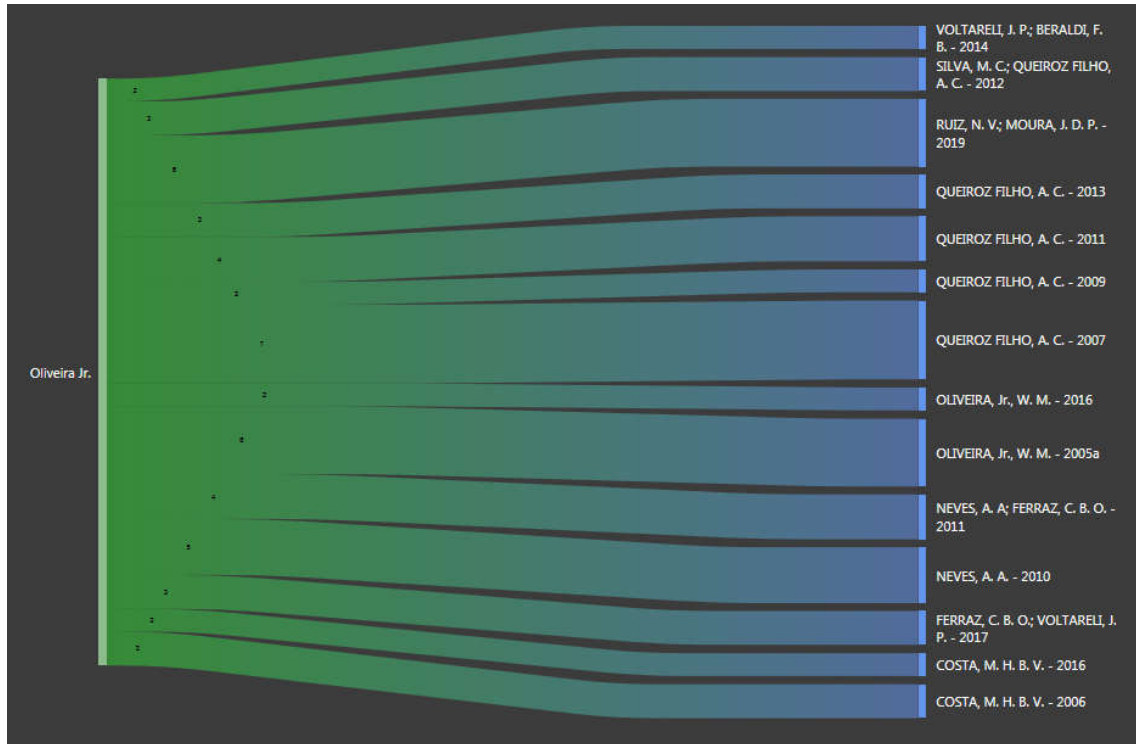
Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
2005a	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Algumas geografias que o cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme <i>Cidade de Deus</i>	Não
2006	COSTA, M. H. B. V.	A cidade como cinema existencial	Sim
2007	QUEIROZ FILHO, A. C.	Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme	Sim
2009	QUEIROZ FILHO, A. C.	Sobre política e território no espaço da narrativa fílmica	Não
2010	NEVES, A. A.	Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico	Sim
2011	NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O.	A paisagem geográfica no cinema	Sim
2011	QUEIROZ FILHO, A. C.	Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme <i>A vila</i>	Sim
2012	SILVA, M. C.; QUEIROZ FILHO, A. C.	Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de <i>Árido movie</i>	Sim
2013	QUEIROZ FILHO, A. C.	Geografias de cinema: o lugar das memórias no filme <i>A vila</i>	Não
2014	VOLTARELI, J. P.; BERARDI, F. B.	<i>A hard day's night</i> : encontro entre geografia e cinema	Sim
2016	COSTA, M. H. B. V.	Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro	Sim
2016	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza	Não
2017	FERRAZ, C. B. O.; VOLTARELI, J. P.	Geografias de <i>A hard day's night</i> : especializando os Beatles	Não
2019	RUIZ, N. V.; MOURA, J. D. P.	Experiências de cinema e revelações geográficas: leituras da filmografia londrinense	Não

Fonte: Elaborado pela autora.

Os textos de maior ocorrência para Oliveira Jr., como mostra o diagrama da relação autor-documento (Figura 8), são os de Queiroz Filho (2007), Ruiz e Moura (2019) e do próprio Oliveira Jr. (2005a). Entretanto, dos 14 textos em que há convergência das codificações para Oliveira Jr., nove estão relacionados com a proposição que o autor faz de “Geografias de Cinema” (FERRAZ; VOLTARELI, 2017; NEVES, 2010; NEVES; FERRAZ, 2011; QUEIROZ FILHO, 2007, 2011, 2013; RUIZ; MOURA, 2019; SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012; VOLTARELI; BERARDI, 2014). Por isso, focaremos na análise dessa proposição, tiraremos o texto de Oliveira Jr. (2005a) que não cita as “Geografias de Cinema” e acrescentamos aqui o texto de Neves e Ferraz (2011)⁴.

⁴ O texto de Neves (2010) também analisa o filme *19 mulheres e um homem*, por isso, será tratado aqui.

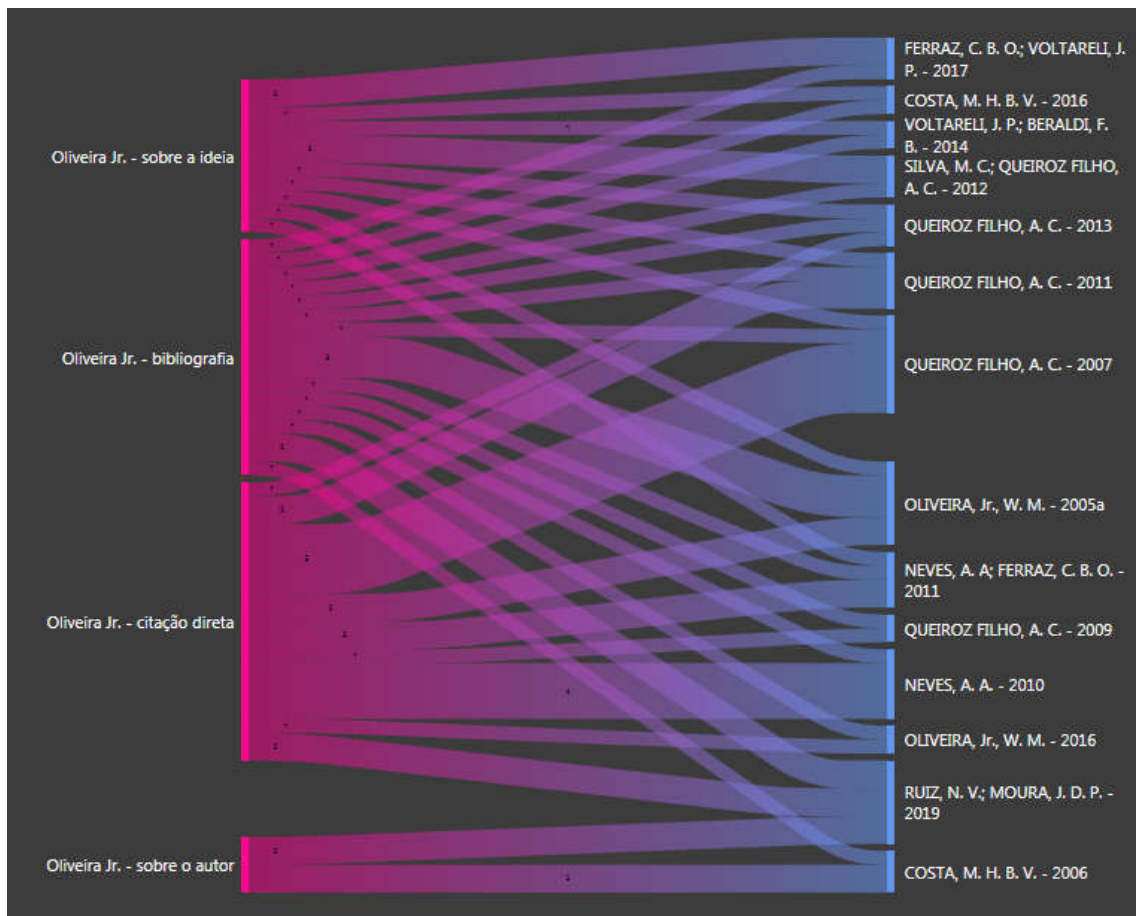
Figura 8: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Oliveira Jr.



Fonte: Elaborado pela autora.

Quanto à distribuição das tipificações nesses artigos, o texto de Queiroz Filho (2007) apresenta codificações para citação direta, bibliografia e sobre a ideia, sendo que seu maior fluxo é para citação direta. O texto de Ruiz e Moura (2019) divide-se em tipificações sobre o autor, citação direta e bibliografia, enquanto o texto de Neves e Ferraz (2011) apresenta maior convergência para citações diretas (Figura 9).

Figura 9: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Oliveira Jr.



Fonte: Elaborado pela autora.

Sobre a tipificação de Deleuze⁵, suas ideias são citadas 24 vezes, seu nome aparece 14 vezes nas referências, são cinco as citações diretas e apenas uma sobre o autor (Figura 10). Essas recorrências aparecem nos textos listados no Quadro 3.

⁵ Todas as coautorias são com Guattari, por isso, não geraremos um diagrama para o segundo autor aqui.

Figura 10: Correlação das codificações para Deleuze

Nome	Magnitude
◇ Deleuze - bibliografia	14
◇ Deleuze - citação direta	5
◇ Deleuze - co-autoria	19
◇ Deleuze - fora do texto	10
◇ Deleuze - homônimo	0
◇ Deleuze - sobre a ideia	24
◇ Deleuze - sobre o autor	1

Fonte: Elaborado pela autora.

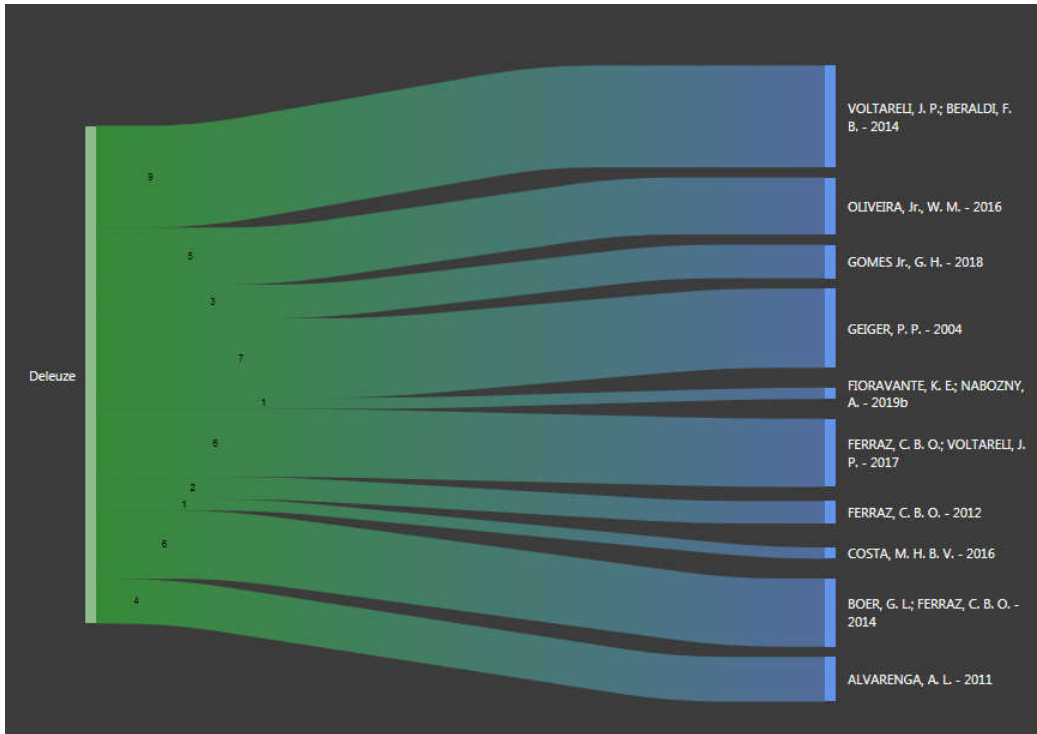
Quadro 3: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Deleuze

Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
2004	GEIGER, P. P.	Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch	Sim
2011	ALVARENGA, A. L.	A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos	Sim
2012	FERRAZ, C. B. O.	Leitura geográfica de um filme marginal/popular – <i>A caçada sangrenta</i>	Sim
2014	VOLTARELI, J. P.; BERALDI, F. B.	<i>A hard day's night</i> : encontro entre geografia e cinema	Sim
2014	BOER, G. L.; FERRAZ, C. B. O.	Cruzando limites: cinema, geografia e fronteira	Sim
2016	COSTA, M. H. B. V.	Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro	Sim
2016	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza	Não
2017	FERRAZ, C. B. O.; VOLTARELI, J. P.	Geografias de <i>A hard day's night</i> : especializando os Beatles	Não
2018	GOMES Jr., G. H.	Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco	Sim
2019b	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Geografia e cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica	Sim

Fonte: Elaborado pela autora.

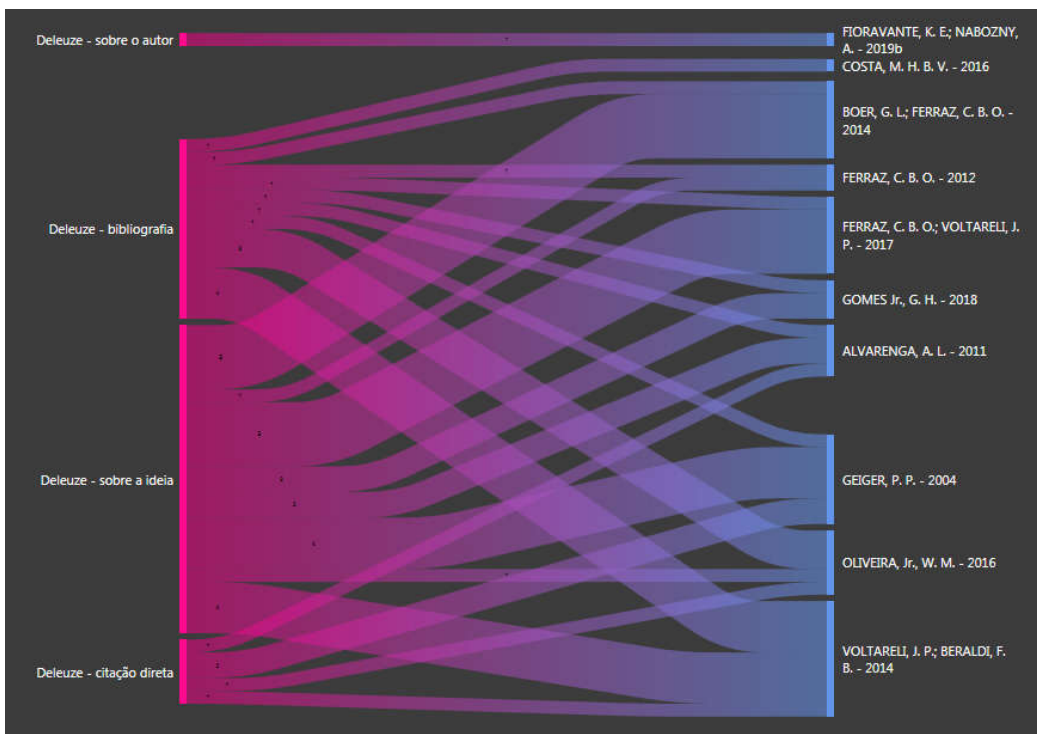
As maiores recorrências de Deleuze se dão nos textos de Voltareli e Beraldi (2014) e Geiger (2004) (Figura 11). Enquanto o texto de Geiger (2004) tem maior fluxo para a ideia do autor, o texto de Voltareli e Beraldi (2014) se divide entre a bibliografia e a ideia do autor (Figura 12).

Figura 11: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Deleuze



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 12: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Deleuze



Fonte: Elaborado pela autora.

Nas codificações, Foucault aparece com 20 ocorrências sobre a ideia, sete citações diretas, cinco ocorrências nas bibliografias e duas menções ao autor (Figura 13). Essas ocorrências aparecem nos seis textos listados no Quadro 4.

Figura 13: Correlação das codificações para Foucault

Nome	Magnitude
◇ Foucault - bibliografia	5
◇ Foucault - citação direta	7
◇ Foucault - co-autoria	0
◇ Foucault - fora do texto	1
◇ Foucault - homônimo	0
◇ Foucault - sobre a ideia	20
◇ Foucault - sobre o autor	2

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 4: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Foucault

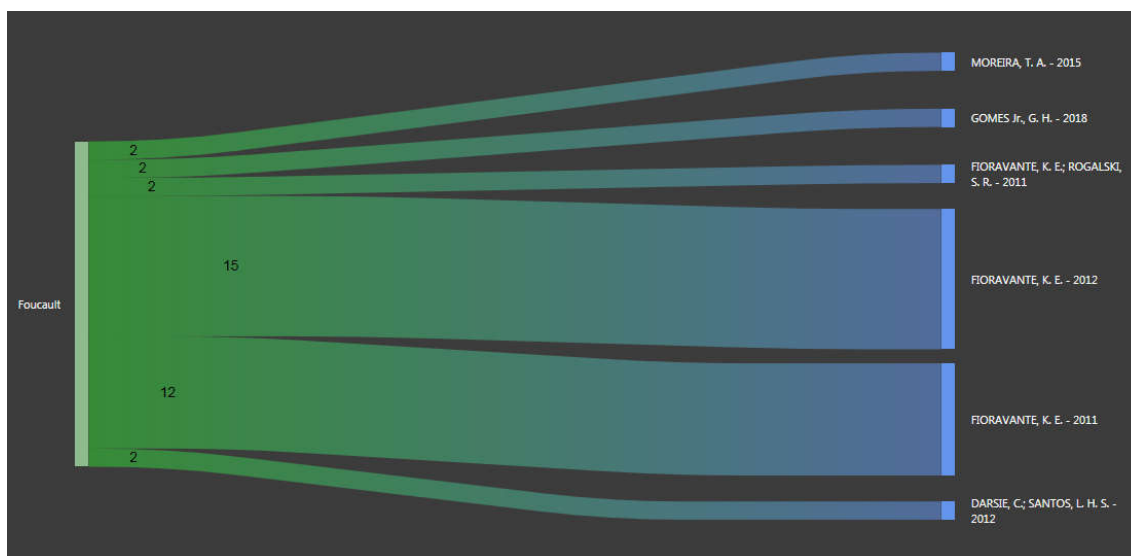
Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
2011	FIORAVANTE, K. E.	Geografia e cenários filmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme <i>Carandiru</i> (2003)	Não
2011	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar	Não
2012	DARSIE, C.; SANTOS, L. H. S.	Espaço, paisagem e biotecnologia: promessas e realidades apresentadas no filme <i>A ilha</i>	Sim
2012	FIORAVANTE, K.E.	Espaço carcerário, gênero e cinema: as imagens prisionais em <i>Leonera</i>	Não
2015	MOREIRA, T. A.	Representações sobre a mulher no cinema brasileiro contemporâneo	Não
2018	GOMES Jr., G. H.	Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco	Sim

Fonte: Elaborado pela autora.

O diagrama do autor mostra que suas maiores recorrências estão em dois textos de Fioravante (2011, 2012) “Geografia e cenários filmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme *Carandiru* (2003)” e “Espaço carcerário, gênero e cinema: As imagens prisionais em *Leonera*” (Figura 14), ambos com os maiores fluxos sobre a ideia do autor (Figura 15). Entretanto, a esses diagramas cabe uma ressalva: embora o maior fluxo de Foucault seja para os dois textos de Fioravante, eles abordam dois filmes, *Carandiru* e *Leonera*, em que Foucault é utilizado na temática das relações de poder no espaço

carcerário. Já o texto de Moreira (2015), apesar de conter apenas duas ocorrências de tipificações, uma sobre a ideia do autor e outra sobre a bibliografia, aplica-se em 25 filmes⁶ a partir da proposição de Análise de Discurso. Portanto, essa é a abordagem que traremos aqui.

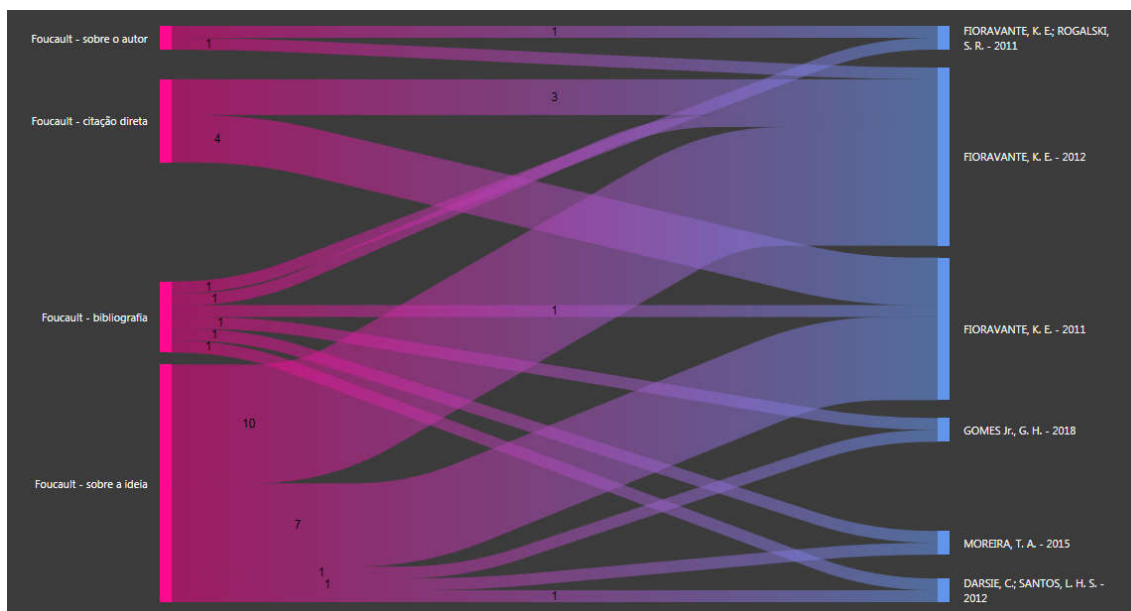
Figura 14: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Foucault



Fonte: Elaborado pela autora.

⁶ 3 efes. Carlos Gerbase. Brasil, 2007. *A mulher invisível*. Cláudio Torres. Brasil, 2009. *Anjos do sol*. Rudi Lagemann. Brasil, 2006. *Antônia*. Tata Amaral. Brasil, 2007. *Bruna Surfistinha*. Marcus Baldini. Brasil, 2011. *Como esquecer*. Malu de Martino. Brasil, 2010. *Confia em mim*. Michel Tikhomiroff. Brasil, 2014. *Crime delicado*. Beto Brant. Brasil, 2006. *De pernas pro ar*. Roberto Santucci. Brasil, 2011. *Divã*. José Alvarenga Júnior. Brasil, 2009. *Elvis & Madona*. Marcelo Laffitte. Brasil, 2011. *Entre lençóis*. Gustavo Nieto Roa. Brasil, 2008. *Era uma vez eu Verônica*. Marcelo Gomes. Brasil, 2012. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Beto Brant; Renato Ciasca. Brasil, 2011. *Eu, tu, eles*. Andrucha Waddington. Brasil, 2000. *Falsa loura*. Carlos Reichenbach. Brasil, 2008. *Garotas do ABC*. Carlos Reichenbach. Brasil, 2004. *Jogo de xadrez*. Luis Antonio Pereira. Brasil, 2014. *Linha de passe*. Walter Salles; Daniela Thomas. Brasil, 2008. *Nina*. Heitor Dhalia. Brasil, 2004. *O céu de Suefy*. Karim Aïnouz. Brasil, 2006. *Onde está a felicidade?*. Carlos Alberto Riccelli. Brasil, 2011. *Paraísos artificiais*. Marcos Prado. Brasil, 2012. *Proibido proibir*. Jorge Duran. Brasil, 2007. *Sonhos roubados*. Sandra Werneck. Brasil, 2010.

Figura 15: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Foucault



Fonte: Elaborado pela autora.

Já o linguista Milton José de Almeida aparece em 11 artigos (Quadro 5), as codificações apontaram 12 ocorrências nas referências dos artigos, seis citações diretas e cinco apontamentos para a ideia do autor (Figura 16). Para Almeida, o diagrama da relação autor-documento apontou que os textos de Queiroz Filho (2013) e Oliveira Jr. (2005b) apresentam a mesma quantidade de recorrência e os maiores fluxos (Figura 17), detendo o texto de Queiroz Filho maior fluxo para citação direta e o de Oliveira Jr. dividindo-se entre citação direta e bibliografia (Figura 18). Trabalharemos com o primeiro texto neste caso.

Figura 16: Correlação das codificações para Almeida

Nome	Magnitude
Almeida - bibliografia	12
Almeida - citação direta	6
Almeida - co-autoria	0
Almeida - fora do texto	1
Almeida - homônimo	41
Almeida - sobre a ideia	5
Almeida - sobre o autor	0

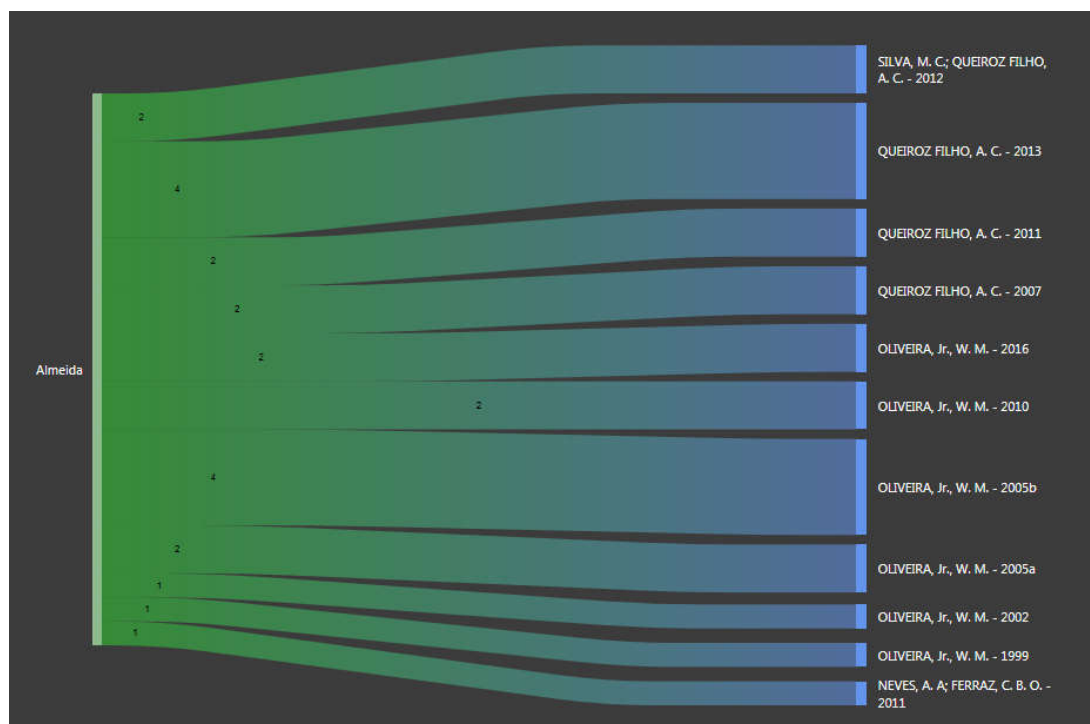
Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 5: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Almeida

Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
1999	OLIVEIRA, Jr., W. M.	A tela dividida: fronteiras no filme <i>A marca da maldade</i>	Não
2002	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Rio acima: percursos no filme <i>Apocalypse now</i>	Não
2005b	OLIVEIRA, Jr., W. M.	O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade	Não
2005a	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Algumas geografias que o cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme <i>Cidade de Deus</i>	Não
2007	QUEIROZ FILHO, A. C.	Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme	Sim
2010	OLIVEIRA, Jr., W. M.	O cinema e a geografia num percurso de dor: a <i>via crucis</i> de Dora em <i>Central do Brasil</i>	Não
2011	NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O.	A paisagem geográfica no cinema	Sim
2011	QUEIROZ FILHO, A. C.	Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme <i>A vila</i>	Sim
2012	SILVA, M. C.; QUEIROZ FILHO, A. C.	Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de <i>Árido movie</i>	Sim
2013	QUEIROZ FILHO, A. C.	Geografias de cinema: o lugar das memórias no filme <i>A vila</i>	Não
2016	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza	Não

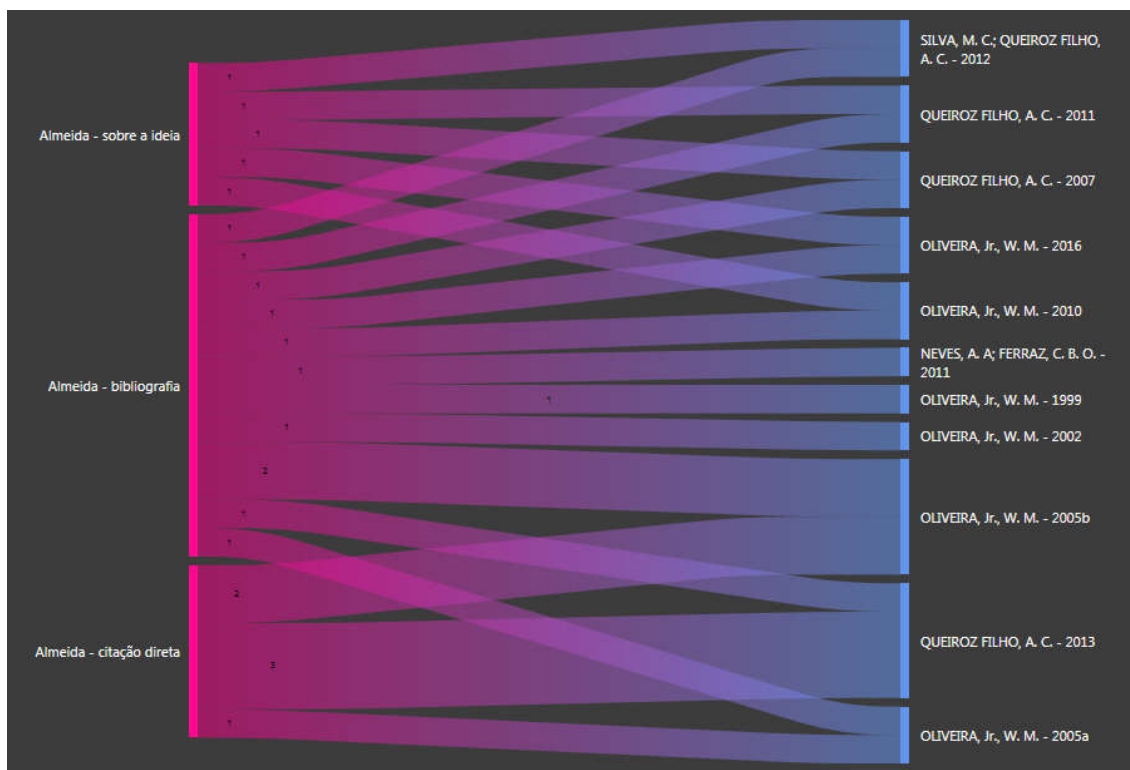
Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 17: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Almeida



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 18: Diagrama de Sankey – Relação código-documento Almeida



Fonte: Elaborado pela autora.

Besse apresenta seis ocorrências de tipificações sobre a ideia, quatro de bibliografia nas referências dos artigos e uma citação direta (Figura 19). Os textos dessas recorrências estão listados no Quadro 6, mostrando o diagrama da relação autor-documento (Figura 20) que as maiores recorrências são para os textos de Felix de Queiroz (2015) e Silva e Queiroz Filho (2012), o primeiro com uma citação direta e duas sobre a ideia, e o segundo com duas citações sobre a ideia do autor (Figura 21).

Figura 19: Correlação das codificações para Besse

Nome	Magnitude
◇ Besse - bibliografia	4
◇ Besse - citação direta	1
◇ Besse - co-autoria	0
◇ Besse - fora do texto	1
◇ Besse - homônimo	0
◇ Besse - sobre a ideia	6
◇ Besse - sobre o autor	0

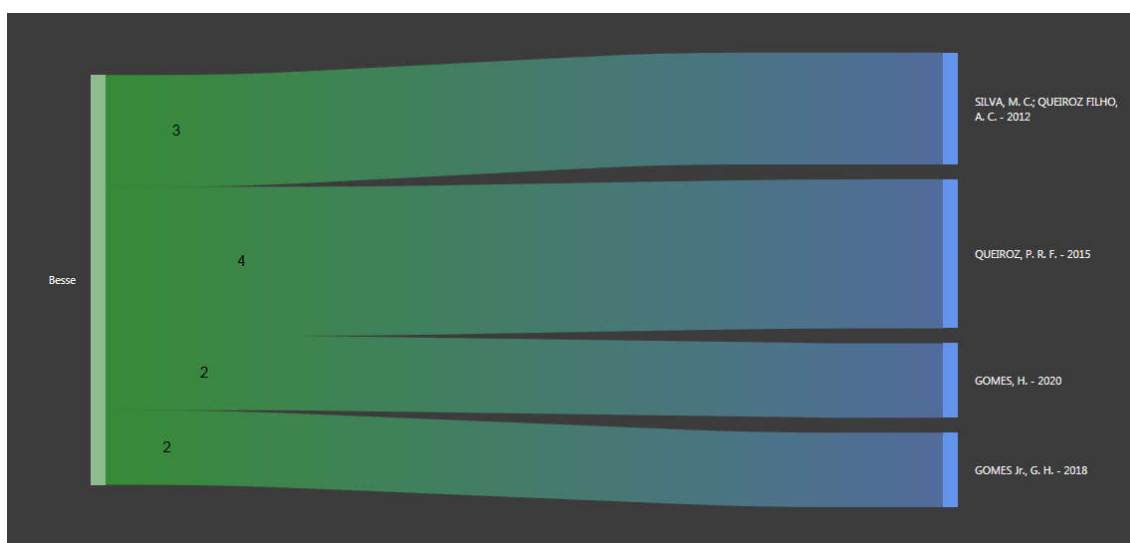
Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 6: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Besse

Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
2012	SILVA, M. C.; QUEIROZ FILHO, A. C.	Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de <i>Árido movie</i>	Sim
2015	QUEIROZ, P. R. F.	Paisagens do cinema pernambucano: cotidiano e existencialismo em <i>O som ao redor</i> e <i>Amarelo manga</i>	Sim
2018	GOMES Jr., G. H.	Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco	Sim
2020	GOMES, H.	Paisagem, lugar e cena em <i>A falta que me faz</i>	Sim

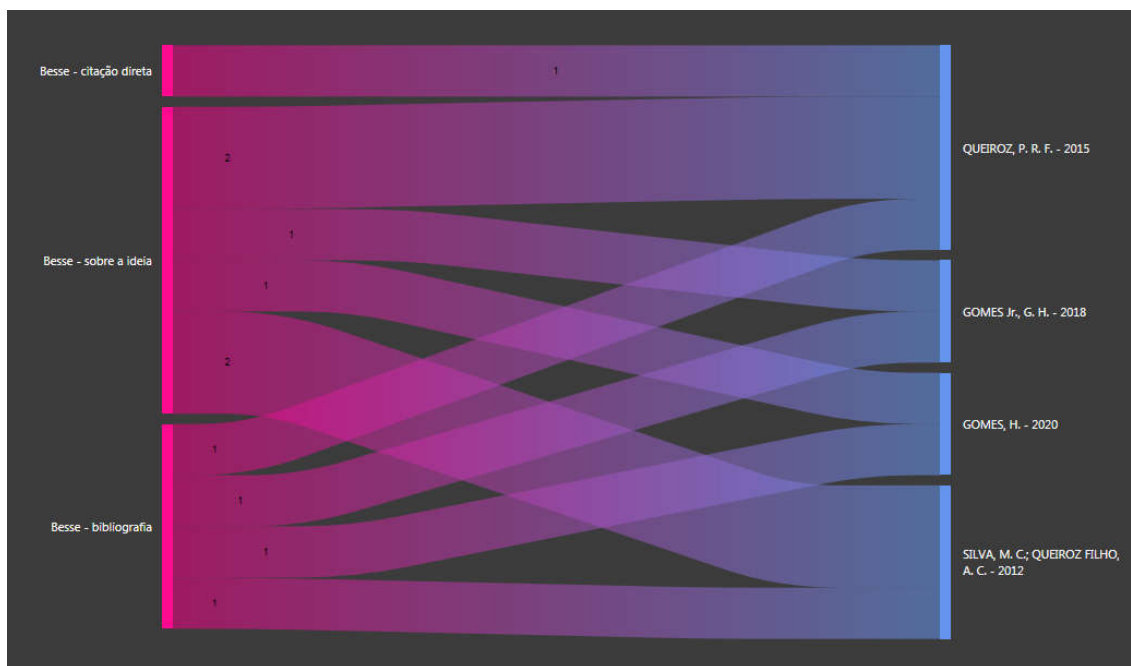
Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 20: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Besse



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 21: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Besse



Fonte: Elaborado pela autora.

As codificações de Panofsky apontaram cinco recorrências para bibliografia, quatro sobre o autor e três sobre a ideia (Figura 22). O autor aparece em cinco textos, listados no Quadro 7. O diagrama de Panofsky (Figura 23) mostra que a maior ocorrência do autor é no texto de Santos (2009), com três tipificações sobre a ideia do autor (Figura 24).

Figura 22: Correlação das codificações para Panofsky

Nome	Magnitude
◇ Panofsky - bibliografia	5
◇ Panofsky - citação direta	0
◇ Panofsky - co-autoria	0
◇ Panofsky - fora do texto	0
◇ Panofsky - homônimo	0
◇ Panofsky - sobre a ideia	3
◇ Panofsky - sobre o autor	4

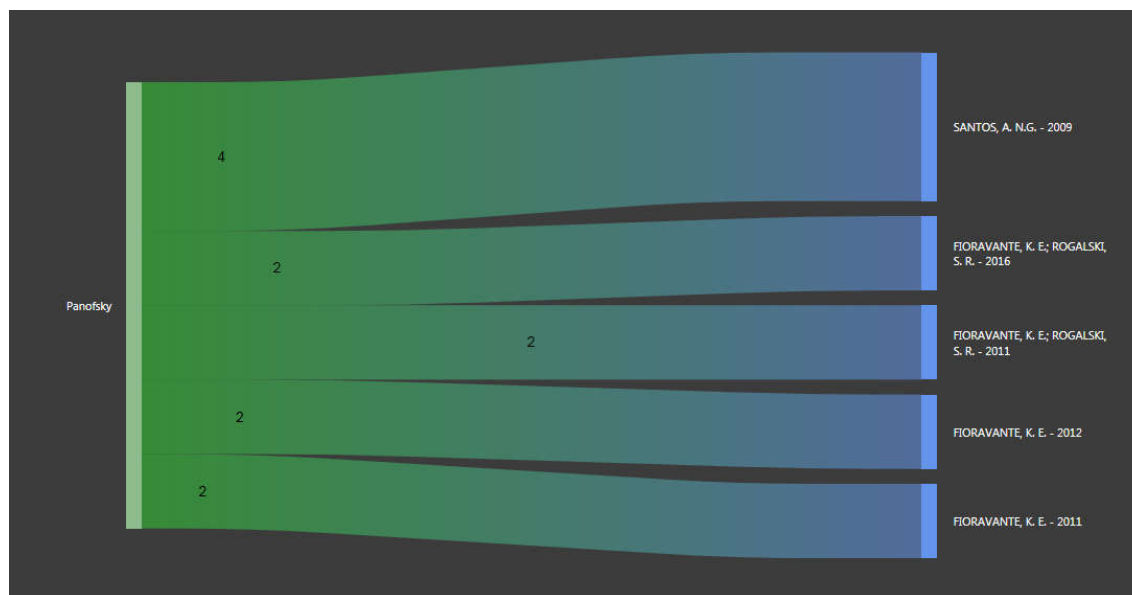
Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 7: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Panofsky

Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
2009	SANTOS, A. N.	A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer	Sim
2011	FIORAVANTE, K. E.	Geografia e cenários filmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme <i>Carandiru</i> (2003)	Não
2011	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar	Não
2012	FIORAVANTE, K. E.	Espaço carcerário, gênero e cinema: As imagens prisionais em <i>Leonera</i>	Não
2016	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Do filme <i>Cidade baixa</i> : reflexões acerca da construção de cenários marginais na cidade de Salvador, Bahia	Não

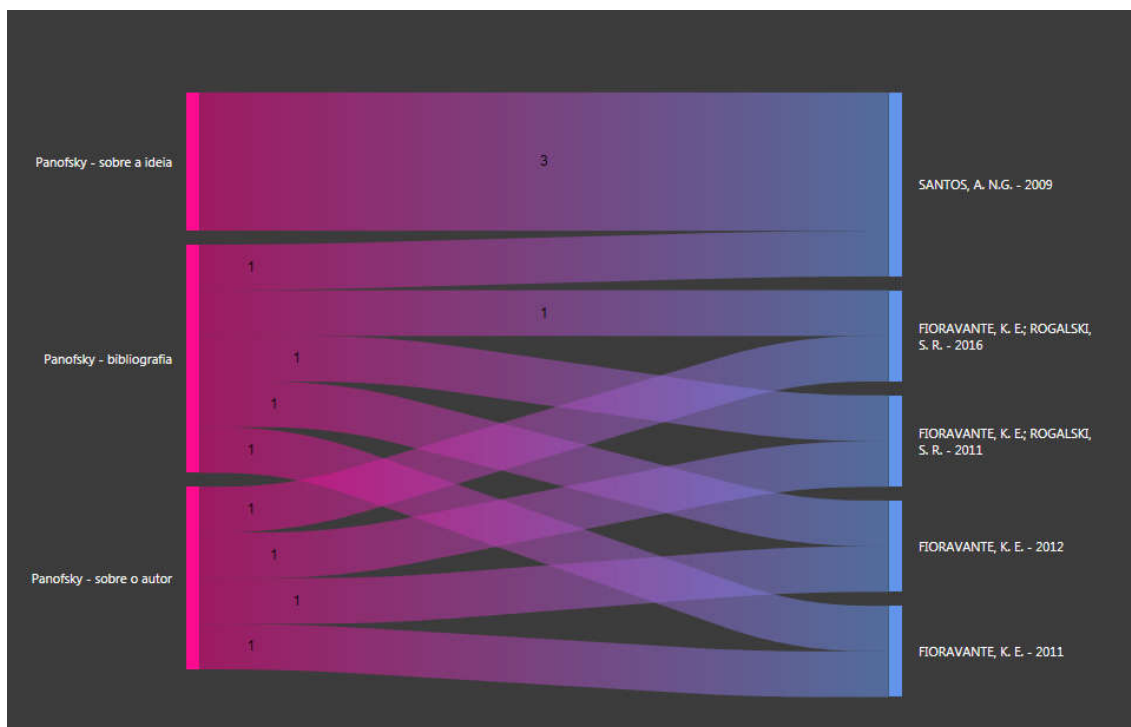
Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 23: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Panofsky



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 24: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Panofsky



Fonte: Elaborado pela autora.

A codificação de Dardel apresentou duas ocorrências para bibliografia, citação direta e sobre a ideia e uma sobre o autor (Figura 25). O autor ocorre em dois textos (Quadro 8), contendo o de Ruiz e Moura (2019), “Experiências de cinema e revelações geográficas: leituras da filmografia londrinense”, o maior número de tipificações (Figura 26), com uma ocorrência sobre o autor, citação direta e bibliografia e duas sobre a ideia (Figura 27).

Figura 25: Correlação das codificações para Dardel

Nome	Magnitude
◇ Dardel - bibliografia	2
◇ Dardel - citação direta	2
◇ Dardel - co-autoria	0
◇ Dardel - fora do texto	0
◇ Dardel - homônimo	0
◇ Dardel - sobre a ideia	2
◇ Dardel - sobre o autor	1

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 8: Artigos de Geografia e Cinema com recorrência de codificações para Dardel

Ano	Autor(es)	Título	Aborda paisagem
2018	SOUZA Jr., C. R. B.; ALMEIDA, M. G.	Paisagens e lugares urbanos em <i>Drive</i> (2011): silêncio, intimidade, intensidade	Sim
2019	RUIZ, N. V.; MOURA, J. D. P.	Experiências de cinema e revelações geográficas: leituras da filmografia londrinense	Não

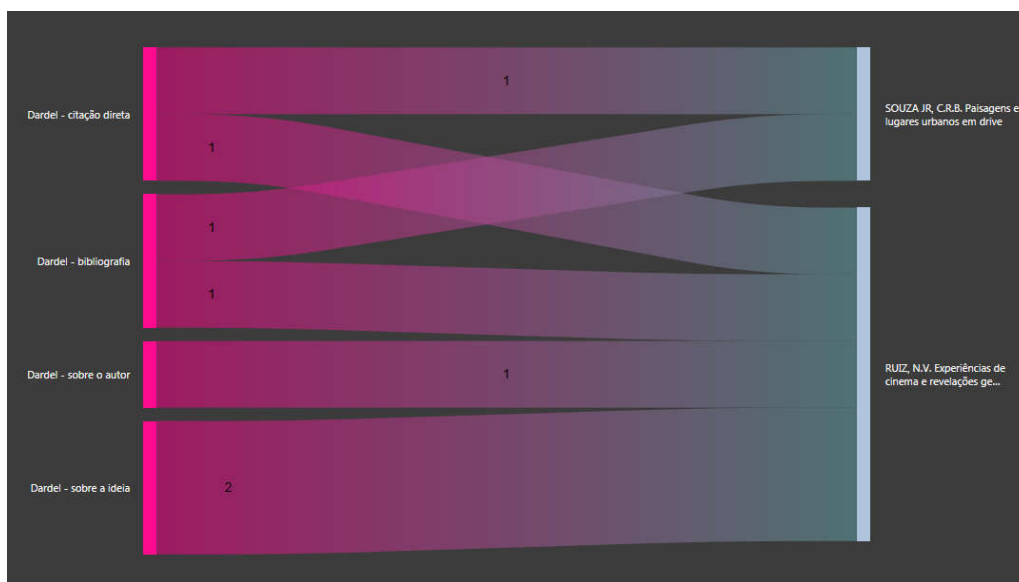
Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 26: Diagrama de Sankey – Relação autor-documento para Dardel



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 27: Diagrama de Sankey – Relação código-documento para Dardel



Fonte: Elaborado pela autora.

Apresentamos nesta análise exploratória os diagramas código-documento de oito autores selecionados da lista de frequência ponderada, considerando suas contribuições aos métodos de análise dos filmes. Expusemos os textos de maior ocorrência desses autores e como essa ocorrência se dá nos textos. A seguir mostraremos a articulação desses autores com seus textos de maior ocorrência.

3.3 PANORAMA TEÓRICO-METODOLÓGICO

3.3.1 GOMES: CENÁRIO

Gomes (2008) propõe a ideia de cenário para o diálogo da Geografia com o Cinema, por considerá-lo um interessante conceito para estender a análise espacial pelos domínios do cinema, tendo como marca explicar a relação que se estabelece entre a localização das coisas, dos fatos, dos fenômenos e das pessoas.

O geógrafo parte de duas considerações para a proposição. A primeira é que a experiência da vida pública depende de um espaço físico, material, palco da vida pública e democrática e da organização do que concebe como publicidade, que seria “[...] um comportamento associado a esse espaço [...] aquilo que se apresenta ou se mostra aos outros, ao público” (GOMES, 2008, p. 190). A segunda é que alguns desses espaços se sobressaem à publicidade, “[...] monopolizam a expressão da vida urbana [...]” (GOMES, 2008, p. 190). Para o autor esse fenômeno, que caracteriza a dimensão pública, se constrói como *cena*, explicando que a etimologia da palavra cenário em diversas línguas relaciona-se ou com o enredo, roteiro de peça de teatro ou filme, ganhando acepção de narrativa, ou com os elementos que compõem o fundo de uma cena.

Com essa noção de cenário, Gomes propõe “[...] reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras, queremos associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder interpretar suas possíveis significações” (GOMES, 2008, p. 200), analisando tanto uma dimensão material quanto uma dinâmica que dá vida a esses objetos localizados.

É a partir da ideia de cenário proposta por Gomes (2008) que Costa (2009, 2014, 2015) analisa os filmes *Cidade de Deus*⁷, *O invasor*⁸, *Viajo porque preciso, volto porque te amo*⁹, *Árido movie*¹⁰ e *Deserto feliz*¹¹; Fioravante (2011, 2012, 2013) analisa os filmes *Carandiru*¹², *Leonera*¹³ e *Adeus, Lenin!*¹⁴; Fioravante e Nabozny (2019b) analisam o filme *Distrito 9*¹⁵; e Fioravante e Rogalski (2011, 2016) analisam os filmes *Tudo sobre minha mãe*¹⁶ e *Cidade baixa*¹⁷.

Para Fioravante (2011, 2012, 2013), a proposição de Gomes (2008) possibilita analisar qualquer fenômeno no cinema geograficamente, conferindo “[...] inteligibilidade às imagens de uma maneira, essencialmente, geográfica” (FIORAVANTE, 2012, p. 223), desde que a espacialidade figure como elemento central da discussão, revelando as relações entre os arranjos espaciais e a narrativa:

O conceito de cenário serve aqui como instrumento para desvendar o conjunto das figurações espaciais e suas relações com o enredo ou a trama, ou seja, com a própria estrutura narrativa. Todas e quaisquer referências espaciais devem ser analisadas, pois podem ser expressivas – acreditamos mesmo que elas sempre são – e agregam significação à trama (o fundo ou quadro espacial onde estão os personagens, o lugar de onde eles falam, as referências aos lugares, a alternância de sítios, os tipos de tomada ou iluminação etc.) (GOMES, 2008, p. 204).

É sob essa perspectiva que Costa (2009) se põe a analisar os filmes *Cidade de Deus* e *O invasor*, explicando que a rua, na paisagem urbana do roteiro cinematográfico, comumente é tomada como perigosa e oposta ao conforto e à segurança dos lares. Na tentativa de compreender como isso ocorre, a autora busca pensar, a partir do conceito de cenário de

⁷ *Cidade de Deus*. Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002.

⁸ *O invasor*. Beto Brant. Brasil, 2001.

⁹ *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.

¹⁰ *Árido movie*. Lirio Ferreira. Brasil, 2006.

¹¹ *Deserto feliz*. Paulo Caldas. Brasil, 2007.

¹² *Carandiru: o filme*. Héctor Babenco. Brasil, 2003.

¹³ *Leonera*. Pablo Trapero. ARG/BRA, 2008.

¹⁴ *Adeus, Lenin!* Wolfgang Becker. Alemanha, 2003.

¹⁵ *Distrito 9*. Neil Blomkamp. EUA, 2009.

¹⁶ *Tudo sobre minha mãe*. Pedro Almodóvar. ES/FR, 1999.

¹⁷ *Cidade baixa*. Sérgio Machado. Brasil, 2005.

Gomes (2008), uma *geografia fílmica* que trabalhe o conceito de paisagem associado ao “lugar de transgressão”, ou seja, uma *paisagem como lugar de transgressão*.

Costa (2009, 2014, 2015) explica que essa “geografia fílmica” seria a investigação da distribuição espacial das coisas no *espaço fílmico*, ou seja, do “porquê do onde”, do motivo de as coisas se darem em um espaço específico e não em outro. Essa geografia fílmica tem a ver “[...] com o discurso imagético e sonoro que constrói a diversidade de maneiras de ver, nominar, determinar, construir e representar essa organização e distribuição dos diversos elementos no espaço” (COSTA, 2014, p. 136). A importância do estudo dessa geografia fílmica está no modo como essa distribuição reconfigura o real, possibilitando uma nova visibilidade e perspectiva, que podem ser tanto sensíveis quanto simbólicas, “[...] ampliando o sentimento e a compreensão do mundo para além da concretude do que designamos de realidade” (COSTA, 2009, p. 113). A autora ainda apresenta seu entendimento desse espaço fílmico:

[...] o espaço fílmico coloca-se como o dispositivo em que essa ordem de coisas se dá. É no espaço fílmico [...] que novas articulações e entendimentos se constituem e acabam “extrapolando” os limites da projeção e da tela, projetando e construindo novos mundos e visualidades que regulam novas formas de interação, convivência, produção, etc., dos indivíduos, das situações e dos fenômenos (COSTA, 2009, p. 112).

Para a análise do filme, a transgressão é considerada por Costa (2009), de forma genérica, como não cumprir, não observar ordem, lei, regulamento etc., infringindo ou violando e estando presente no espaço urbano onde as diferenças e conflitos são partes indissociáveis do processo de marginalização – marginalidade entendida aqui não somente como a do “fora-da-lei”, mas como qualquer forma da exclusão – presente nas metrópoles em todo o mundo. Assim, os mais variados tipos de conflitos e diferenças entram em ação no espaço fílmico do cinema para mostrar as diversas formas de transgressão presentes na sociedade urbana contemporânea.

Cidade de Deus se inicia em 1960, mostrando a amizade dos meninos “Dadinho” e “Bené”, que vivem no recém-fundado condomínio homônimo. Na década de 1980, os antigos amigos assumem o comando do tráfico de drogas na Cidade de Deus, agora mais pobre e

violenta. “Dadinho” assume o nome de “Zé Pequeno” e após a morte de “Bené”, inicia uma guerra contra Sandro “Cenoura”, antes protegido de “Bené”, para assumir o comando do tráfico. A narrativa é contada a partir do ponto de vista de “Buscapé”, garoto pobre da comunidade que sonha em ser repórter fotográfico, e para isso, precisa resistir à tentação de ingressar no caminho da criminalidade (COSTA, 2009).

Já *O Invasor* conta a história dos sócios de uma construtora, Estevão, Ivan e Gilberto, amigos desde a época da faculdade. Por desentendimentos nos negócios, Ivan e Gilberto decidem contratar o matador de aluguel Anísio para assassinar Estevão, sócio majoritário, e assumirem o controle da construtora. Após o crime, Anísio passa a chantagear Ivan e Gilberto para conseguir ascensão social (COSTA, 2009).

O cenário de *Cidade de Deus* é construído para ser associado “[...] ao imaginário relacionado e condicionado à violência urbana [...]” (COSTA, 2009, p. 116), pois “toma” dos espaços urbanos elementos como, por exemplo, o grafite e o *hip hop* para criar um espaço fílmico de “guetos de violência” que enfatizam a brutalidade da narrativa com foco na marginalidade e na transgressão dos personagens. Já *O Invasor* mostra uma marginalidade diferente de *Cidade de Deus*, ao tirar o foco do gueto, e “[...] relaciona a violência e a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média [...]” (COSTA, 2009, p. 117), mostrando uma filosofia empresarial predadora em que a competição se dá através do crime. As cenas de transgressão de Ivan e Gilberto sempre ocorrem na rua, como o plano, as discussões, a contratação de Anísio, etc., contrastando com as cenas nos escritórios e nas residências dos personagens, onde eles sempre aparecem como profissionais e patriarcas.

Desse modo, os mais variados tipos de conflitos e diferenças entram em ação nos espaços dos filmes, mostrando as diversas formas de transgressão presentes na sociedade urbana contemporânea, e explora-se na transgressão a “[...] marginalização das relações pessoais no ambiente decadente em que os indivíduos e as personagens se inserem” (COSTA, 2009, p. 117). Em ambos os casos a marginalidade urbana exposta no espaço fílmico amplia o escopo visual da problemática da transgressão do espaço urbano, dispondo, por um lado, pares de antônimos como mentira/verdade, lealdade/traição, honestidade/desonestidade; e por outro, comportamentos como corrupção, sexo, drogas, violência, prostituição, cafetinagem e miséria. Tais elementos são inseridos no cenário – lugar de transgressão – como constitutivos e recorrentes da paisagem urbana (COSTA, 2009; GOMES, 2008).

Já *Viajo porque preciso, volto porque te amo* conta a história de José Renato, geólogo recém-divorciado que sai de Fortaleza e viaja pelo sertão cearense para analisar a viabilidade da construção de um canal que resultará na transposição das águas de um rio (COSTA, 2014).

Costa (2014) chama atenção para o fato de que em nenhum momento no filme o protagonista aparece na tela. Sua presença é marcada pela câmera subjetiva, que apresenta a paisagem através do olhar do personagem e por sua voz em *off*, conferindo a esta certa poética. No contexto fílmico, a autora explica que a poética “[...] tem a ver com as características gerais do texto, da narrativa imagética, com a diegese, a mise-en-scène construídas visualmente” (COSTA, 2014, p. 137) que “[...] resignifica um valor já atribuído ao objeto/pessoa dando novos sentidos a estes” (COSTA, 2014, p. 137). Portanto, indica uma ressignificação de sentidos dos elementos em um contexto, podendo ser aplicada à narrativa com imagem.

É assim, segundo a autora, que José Renato descortina o cenário para o espectador, com a narrativa dividida entre monólogos sobre seu trabalho – anotações sobre os locais por onde passa, geologia, solo, etc. – e os seus sentimentos sobre o casamento, a separação, a ex-mulher, e relacionando sua história com as vivências das pessoas que encontra por onde passa:

A paisagem não muda, parece que não sai do lugar
aqui nunca chove, só vem mormaço de matar
de repente as coisas mudam de lugar
Garganta do Rio das Almas, profundidade 15m, largura 20m a 30m
Piranhas, a 1ª cidade a ser coberta pelas águas do canal
cidade abandonada...¹⁸
[...]
Eta vontade de voltar
Galega Joana, amor da minha vida
Lembranças que tenho de ti, única coisa boa e triste
Tá todo mundo procurando milagre, inclusive eu

¹⁸ COSTA, 2014, p. 142.

Todo casamento é perfeito até que acabe
Não consigo mais trabalhar, não aguento mais tentar te esquecer
Não quero que essa viagem acabe nunca...
Sinto amor e ódio por você
Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo
Paralisia múltipla, por isso fiz essa viagem, para me mover, pra
voltar a viver
Minha vontade agora é mergulhar para a vida, como os homens em
Acapulco.¹⁹

Desse modo, tem-se uma construção poética do espaço fílmico em que “[...] as imagens do espaço, da paisagem, do lugar, a geografia enfim, se descortina por meio de um ‘condutor’ maior, o som da voz do protagonista que complementa e dá sentido às imagens produzindo como resultado uma geografia fílmica poetizada” (COSTA, 2014, p. 141).

Costa (2015) analisa novamente *Viajo porque preciso, volto porque te amo* junto com os filmes *Árido movie* e *Deserto feliz*, dessa vez pela perspectiva do realismo social, que, como explica a autora, tornava os pontos de vista dos pintores nas obras de arte facilmente identificáveis. Na pintura o visualizável “[...] se baseia no entendimento do realismo social diferenciado a partir do ponto de vista individual do artista [...]” (COSTA, 2015, p. 234). A autora exemplifica lembrando que Caravaggio foi chamado de realista por pintar São Mateus com os pés sujos.

É esse mesmo realismo que interessa a autora para analisar as obras dos cineastas Marcelo Gomes, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que se preocupam com a descrição realista de problemáticas nas espacialidades fílmicas como a pobreza e a miséria. De acordo com Costa (2015), devemos pensar o visualizável no cinema por meio da noção de dispositivo, que propõe determinada organização ao espaço geográfico. Na análise dos três filmes o realismo social de espaços geográficos específicos é concebido a partir das problemáticas construídas nas espacialidades fílmicas conforme a visão dos diretores (COSTA, 2015).

No caso de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, é pelas imagens da paisagem do sertão nordestino que as relações humanas evidenciam a questão da espacialidade

¹⁹ COSTA, 2014, p. 143.

contextualizada pelo realismo social. As imagens do filme mantêm uma relação com o cinema documental, a exemplo da entrevista com a personagem Pati, dançarina e prostituta de uma das cidades por onde passa José Renato. A câmera, ao estabelecer o que e como ver, legitima o que é visto na entrevista de Pati à José Renato (COSTA, 2015).

Deserto feliz conta a história da personagem Jéssica, de 15 anos, que vive na cidade homônima em Pernambuco. Após ser estuprada pelo padastro e se prostituir no posto de gasolina da cidade, é levada por um caminhoneiro para a capital, Recife, onde passa a se prostituir no turismo sexual para estrangeiros. O sonho da personagem é conhecer um estrangeiro que a tire do país e lhe dê uma vida mais digna (COSTA, 2015).

De acordo com Costa (2015), as cenas que parecem desconexas apresentam em comum o cenário. O deslocamento entre as cenas não permite nenhuma noção de quanto tempo se passou entre elas ou mesmo do tempo de viagem de um país a outro, Brasil e Alemanha. O filme começa e termina com a mesma cena de Jéssica e o alemão no quarto, conferindo uma ideia de tempo imprecisa. É a partir do plano inicial do filme, ao reaparecer ao longo da narrativa sem nenhuma alteração, que a marcação de espaços filmicos se organiza. O filme trabalha com imagens de ambiência, Deserto Feliz em contraste geográfico com Recife, e esta ainda em contraste não só geográfico como climático com a cidade da Alemanha para onde Jéssica acaba indo com o cliente estrangeiro. (COSTA, 2015).

Já *Árido movie* conta a história do personagem Jonas, apresentador de televisão que faz a previsão do tempo. Ele viaja para Vale do Rocha, sua cidade natal no nordeste do Brasil, para o enterro do pai, e no trajeto lida com elementos geográficos e suas memórias de cidade devastada pela seca (COSTA, 2015).

Para a autora, a câmera no filme constrói um cenário em mosaico, relacionando pessoas da região com o olhar estrangeiro de figuras urbanas, Jonas e Soledad. Esses vários núcleos têm em comum a importante questão da exploração política da falta de água e evocam de modo repetitivo nas cenas elementos para que o tema não seja esquecido: “[...] temos o homem do tempo, a documentarista e o guru da água, exploradores da seca, torneiras sem uma gota, imagens do mar, do rio [...]” (COSTA, 2015, p. 240).

Fioravante e Rogalski (2016) refletem sobre a construção de cenários marginais na cidade de Salvador, Bahia, a partir do filme *Cidade baixa*. A narrativa do filme é construída a partir de três personagens: Naldinho, Deco e Karinna. Os amigos Naldinho e Deco trabalham

com fretes marítimos, mas também aplicam golpes, e Karinna é uma prostituta que está indo para Salvador. Quando se conhecem, iniciam um triângulo amoroso.

A vivência socioespacial dos protagonistas se dá mediante as práticas da prostituição, criminalidade e uso de entorpecentes: “Nos cenários do filme, esses três elementos sempre se mostraram presentes, seja de forma explícita ou não.” (FIORAVANTE; ROGALSKI, 2016, p. 67). É a partir desses componentes que os autores investigam a construção dos cenários de marginalidade: “consideramos que os comportamentos dos personagens estão intrinsecamente relacionados com o arranjo espacial vivenciado por eles, criando portanto, cenários urbanos específicos, marginais.” (FIORAVANTE; ROGALSKI, 2016, p. 67).

A prostituição na dinâmica socioespacial do filme, segundo Fioravante e Rogalski (2016), mostra como essa questão está intimamente relacionada à questão de gênero, pois a comercialização sexual é praticada por um expressivo e determinado grupo, mulheres pobres. Já o tráfico de drogas é concretizado e percebido pelos personagens com naturalidade, constituindo-se como prática comum do cotidiano. Quanto à criminalidade, os autores chamam atenção para os objetos cênicos além dos furtos e delitos. Por exemplo, no início do filme os personagens participam de uma rinha de galos, prática considerada ilegal. Além disso, ao longo da trama percebe-se a recorrência de armas e máquinas caça-níqueis.

Também partindo da ideia de cenário proposta por Gomes (2008), de analisar a relação da distribuição espacial dos elementos com os comportamentos sociais a eles relacionados, Fioravante (2013) observa uma relação intrínseca entre quatro elementos no filme *Adeus Lenin!*: o contexto cotidiano, o comportamento dos personagens, o regime econômico socialista e o espaço urbano da cidade. Com a articulação desses elementos a análise da autora se constrói.

O filme se inicia com o pai de Alexander, protagonista do filme, fugindo para Berlim Ocidental. Uma prática que, como lembram os autores, foi muito comum entre os cidadãos alemães após a divisão do território em dois Estados. Abandonada, a mãe de Alexander decide dedicar-se ao regime socialista, reconfigurando a vida da família. Certa noite a mãe de Alexander, ao voltar de uma homenagem aos seus serviços prestados ao partido socialista, vê o filho sendo preso em um protesto contra o governo democrático, sofre um ataque cardíaco e entra em coma. A trama do filme se desenrola a partir da tentativa de Alexander de reconstruir uma espacialidade socialista extinta em um espaço urbano tornado capitalista. Ele assim age

por receio de que a mãe recém-desperta do coma tenha outro ataque ao saber das mudanças políticas (FIORAVANTE, 2013).

Durante o período do coma, Alexander narra as mudanças na cidade, principalmente no seu cotidiano socioespacial. As transformações mostradas no filme não remetem diretamente à queda do Muro de Berlim, mas estão inseridas no contexto e mostram os cidadãos da extinta Berlim Oriental tendo acesso a produtos de ordem capitalista. Os personagens também são forçados a se readaptar a essa nova espacialidade urbana: determinada cena mostra, o desemprego após a mudança do regime econômico; em outra, a irmã de Alexander, ex-estudante de economia, aparece trabalhando em uma lanchonete de franquia norte-americana. Quando a mãe do personagem acorda, ele se vê obrigado a reconstruir a extinta espacialidade socialista da mãe em casa. Assim, a casa é redecorada nos moldes do regime democrático e a reconstrução não é só física, pois Alexander também muda as embalagens dos alimentos que compra (FIORAVANTE, 2013).

Em outro texto, Fioravante e Nabozny (2019b) analisam o cenário da cidade de Joanesburgo, capital da África do Sul apresentada no filme *Distrito 9*, considerando a segregação, a coexistência e o direito à cidade. A obra aborda um futuro distópico em que extraterrestres controlados por uma multinacional que visa dominar sua tecnologia são separados dos humanos e vivem em uma área denominada Distrito 9. O protagonista, Wikus Van der Merwe, tem seu DNA alterado ao ser exposto a um fluido alienígena e busca refúgio no Distrito 9 quando passa a ser procurado.

Esteticamente os autores explicam que o filme não assume as características de outros filmes do gênero, adotando um caráter de entrevista em formato de documentário com imagens datadas, o que lhe confere certo realismo, em que os personagens relatam uma história ocorrida no passado. Outra opção que confere realismo à película é a ausência de arquitetura futurista, também diferentemente de outros filmes do gênero: “Os cenários construídos assemelham-se profundamente com o que podemos chamar de ‘cidade real’” (FIORAVANTE; NABOZNY, 2019b, p. 2767).

Para os autores o filme foca especialmente na dinâmica de segregação e na organização espacial necessária para produzir tal cidade. O diretor constrói o cenário de uma metrópole contrastante, com claras contenções entre os personagens que se diferenciam de forma naturalizada por sua condição biológica. A segregação urbana é claramente mostrada, não só pela paisagem urbana degradada do Distrito 9, diferente do resto da cidade, mas

também pela presença de muros e cercas que enclasuram e limitam a mobilidade da população tida como marginal pelas diferenças sociais: “[...] a presença de aliens, dos *outsiders* e não pertencentes em termos históricos, políticos e culturais. Esse grupo configura-se como excluído social, material e geograficamente” (FIORAVANTE; NABOZNY, 2019b, p. 2768).

Nas sequências iniciais do filme, a multinacional responsável pela contenção dos aliens tenta realocá-los em áreas mais distantes e encontra resistência do grupo, que reclama seu direito de coexistência e pertencimento ao Distrito 9. Essa dinâmica de tensionamento e resistência entre os dois polos constrói o cenário do espaço urbano no filme, tanto quanto o processo de segregação material das cercas e muros, e está relacionada não só aos sujeitos que segregam como também aos que são segregados (FIORAVANTE; NABOZNY, 2019b).

Ao utilizar o conceito de cenário proposto por Gomes (2008) na análise do filme *Leonera*, Fioravante (2012) aponta tanto para a construção do cenário do espaço carcerário quanto para as relações das detentas. *Leonera* conta a história de Júlia, enviada para a prisão de mães e grávidas sentenciadas, acusada do assassinato do namorado. O presídio possui diversas galerias e Júlia passa a maior parte do tempo nessa galeria. No início do filme a personagem se mantém deslocada das demais detentas, mas à medida que a narrativa se desenvolve ela acaba por se integrar à dinâmica carcerária.

Uma cena em que a protagonista visita o novo companheiro também preso permite comparar os espaços carcerários femininos e masculinos. As celas femininas são mais limpas e arrumadas, decoradas com fotos de familiares e filhos. Observam-se brinquedos e desenhos, o que ameniza a tristeza da espacialidade carcerária. A presença das crianças também suaviza a frieza do espaço. (FIORAVANTE, 2012). Entretanto, as cenas de violência desconstroem a docilidade previamente construída pelo cenário decorado com os elementos que aludem à infância. Para Fioravante (2012) o filme põe em perspectiva estereótipos que conferem certas atitudes pré-estabelecidas sobre “ser mulher”. “Da mulher se esperam a passividade, a gentileza e a docilidade, ‘qualidades’ estas nem sempre são acentuadas e/ou facilmente perceptíveis nas mulheres envolvidas no ambiente criminal e mesmo nas reclusas em penitenciárias e cadeias” (FIORAVANTE, 2012, p. 233).

Embora o cenário do espaço carcerário tenha como finalidade o total controle das detentas com uma rotina formalmente administrada, sua dinâmica é reconfigurada pela convivência cotidiana das presidiárias que reafirmam as normas da prisão. O presídio possui

regras não formalmente escritas, mas reconhecidas por quem passa a fazer parte daquele espaço, como na cena em que Júlia chega à cadeia e a carcereira lhe dita as regras. No decorrer da narrativa percebemos que as regras se sobrepõem umas às outras pelas relações que se estabelecem. São as regras do direito penal, das carcereiras e das próprias presidiárias que vigoram em conjunto na vida da prisão (FIORAVANTE, 2012).

Fioravante (2011) também explora o espaço carcerário no filme *Carandiru*, utilizando como método de análise o conceito de cenário proposto por Gomes (2008). *Carandiru* é o apelido dado à Casa de Detenção de São Paulo pela localização no bairro homônimo. O filme se passa em 1992 e retrata o cotidiano dessa prisão já desativada. O presídio tinha nove pavilhões que funcionavam de forma independente e destinados a tipos específicos de criminosos (FIORAVANTE, 2011).

Na análise do filme, Fioravante (2011) explora a maneira como as práticas dos detentos são mediadas pelas relações de poder e estas estão intrinsecamente relacionadas com a estrutura física do espaço carcerário construído no cenário fílmico. Assim como em *Leonera*, Fioravante (2011) lembra que o cárcere possui regras que, embora não estejam escritas, são bem definidas e devem ser cumpridas, e na sobreposição de uma regra à outra “[...] não há níveis hierárquicos, mas mesclas de relações de diferentes características que se cruzam e interpõem” (FIORAVANTE, 2011, p. 45). Fioravante (2011) explica que a espacialidade carcerária é controlada pelos presos, recebendo pouca interferência da administração do presídio. Isso é mostrado na cena inicial do filme, quando um detento resolve mediar o conflito entre outros dois, embora estejam presentes o médico e o diretor do presídio.

Nota-se que as normas informais criadas pelos presos são muito mais respeitadas que as oficiais, num conjunto que “[...] confere autoridade para sujeitos serem punidos na medida em que o burlam” (FIORAVANTE, 2011, p. 46). Por isso, os presos não têm autonomia para tomar decisões de punições ou penas de morte, recorrendo sempre a um detento de maior poder. Em um exemplo, o personagem Zico pede autorização a Nego Preto para matar Ezequiel, que não pagou as dívidas de *crack*.

O tráfico e o consumo de drogas fazem parte do cotidiano dos presidiários e servem de mote para os conflitos em alguns momentos. Eles também hierarquizam os sujeitos envolvidos. Zico é o traficante no *Carandiru*, enquanto Majestade é responsável pela divisão da droga. Nego Preto autoriza, desde que algumas condições sejam respeitadas.

Posteriormente a cena da morte do próprio Zico evidencia a dinâmica das relações de poder instituídas entre os presos. Zico é sentenciado à morte por ter matado o colega de cela durante uma crise causada pelo uso de *crack*. Ambas as cenas de pena de morte e a ausência administrativa enfatizam como a espacialidade do cárcere é construída pela vivência dos detentos.

Dois outros pontos que a autora destaca na constituição dos cenários do presídio são os o comércio informal e os travestis. O comércio informal confere ao ambiente carcerário uma dinâmica semelhante à exterioridade. Em dada cena um dos presidiários oferece uma diversidade de produtos ao médico, como sabonetes, balas e cigarros. Esses materiais também servem como moeda de troca entre os presos para prestação de outros serviços. Já a participação dos travestis na dinâmica carcerária é relacionada às práticas sexuais. Diferentemente da realidade concreta, a autora destaca como a convivência dos travestis com os outros detentos é aceita no filme, de tal forma que uma das cenas diz respeito ao casamento da travesti Lady Di com um dos presidiários (FIORAVANTE, 2011).

Todas essas dinâmicas, relações de poder, tráfico de drogas, moedas de troca, travestis, etc. fazem do ambiente carcerário de *Carandiru* um micromundo dotado de uma espacialidade cujas regras são diferentes da exterioridade e mais fluido do que o cenário ou as normativas impõem (FIORAVANTE, 2011).

Fioravante e Rogalski (2011), ao analisarem o filme *Tudo sobre minha mãe*, discutem a construção de gênero e de suas espacialidades a partir do conceito de cenário proposto por Gomes (2008). No filme a protagonista Manuela, cujo filho é morto no dia do aniversário dele, inicia a procura por Lola, travesti que é pai do seu filho, e ao longo da película, surgem personagens como Rosa, uma freira grávida, e Agrado, outro travesti. Para os autores, o filme apresenta uma Barcelona dos transgressores, marginalizados e periféricos, desmistificando os estereótipos de gênero e sexualidade.

A trama se desenvolve na capital da Espanha, Madrid, e na cidade de Barcelona. Ao longo do filme as vivências espaciais da enfermeira Manuela transitam entre duas espacialidades urbanas contrastantes. O início do filme mostra que a personagem vivencia em Madrid um espaço urbano que os autores denominam de “normativo”, pois “[...] todos os elementos estão dentro de determinados padrões de convenção social” (FIORAVANTE; ROGALSKI, 2011, p. 24). A vivência de Manuela limita-se a hospitais e pontos turísticos. Igualmente, os personagens que constituem esse cenário apresentam *performance* de gênero

concordante com a normatividade. A cada nova cena em que a enfermeira busca o pai do seu filho, elementos subversivos vão sendo inseridos, até que Manuela se vê em uma Barcelona não convencional (FIORAVANTE; ROGALSKI, 2011).

Os autores explicam que a posição da masculinidade é desconstruída no cenário fílmico a partir do contraponto de espaços públicos e privados ou isolados. A prostituição travesti, por exemplo, não se passa em espaços urbanos normativos, como onde Manuela mora, mas em espaço periférico e afastado do centro da cidade. Em espaços públicos a masculinidade é exaltada, como no pôster da peça *Um bonde chamado desejo* apresentado ao longo da narrativa, que mostra um homem segurando uma mulher pelos braços, de forma a demonstrar seu domínio sobre ela. Porém, em outra cena, é possível perceber que a espacialidade está intrinsecamente relacionada à performatividade masculina, quando Mario, em uma espacialidade privada, demonstra interesse pela travesti Agrado, sugerindo inclusive a troca de papéis sexuais para convencer a personagem. “Isso demonstra que a espacialidade na qual os sujeitos estão inseridos e a qual constroem intervêm de forma ativa nas performatividades de gênero.” (FIORAVANTE; ROGALSKI, 2011, p. 28).

A sociedade é condicionada a esperar certos comportamentos de determinados corpos, entretanto o filme traz um elemento completamente distinto do entendimento do sujeito travesti, sempre associado à prostituição, e na obra, vinculado à paternidade, característica central para a narrativa, por conectar todo o cenário fílmico (FIORAVANTE; ROGALSKI, 2011).

Gomes, que tinha 181 recorrências totais em 21 artigos na frequência absoluta, apresentou, após a tipificação, a recorrência de 14 artigos para as codificações sobre a ideia, o autor, bibliografia e citação direta, sendo que desses artigos, nove abordam a proposição de cenário do autor como procedimento metodológico de análise de 11 filmes.

3.3.2 OLIVEIRA JR.: GEOGRAFIAS DE CINEMA

A segunda proposição de maior recorrência é a das Geografias de Cinema de Oliveira Jr. (2005c), que investiga as geografias a que a espacialidade da ação dos personagens no filme pode dar existência. Essas geografias não estão no filme para serem retiradas por nós, pois esse movimento, de acordo com o geógrafo, passa a ideia de que algo foi disposto ali a

priori e seria necessário elaborar instrumentos teóricos para cumprir tal tarefa. Portanto, “[...] são as imagens e sons que retiram de nós coisas e não o contrário [...]” (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 28). As geografias de cinema se dão quando “[...] os universos culturais das pessoas são sugados para o interior da narrativa fílmica [...]” (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 28) e esta é “sugada” para o interior desses universos culturais, mobilizando algumas memórias para seu “entendimento”, ao passo que criam memórias do mundo.

Essas geografias de cinema seriam estudos que “[...] buscam desliteralizar as interpretações habituais dadas a estes filmes... por isso terminam sendo uma proposição educativa, além de poética, das obras do cinema” (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 32) e se encontram:

[...] com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. Um espaço composto de territórios, paisagens e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir e descer, movimentos diagonais, fronteiras diversas, percursos por estradas, rios e oceanos interiores, ambientes simbólicos traduzidos em florestas, desertos, montanhas, cidades... (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 28).

Esses deslocamentos dos personagens ocorrem naquilo que Oliveira Jr. (2005c) chama de “locais narrativos”, os quais compõem a dimensão espacial do filme, por sua vez detentor de vários locais narrativos por onde os personagens centrais passam; ou seja, “Num filme com deslocamentos no espaço, cada lugar onde um personagem está/passa tem um sentido distinto na narrativa, tornando-o um local narrativo, ou seja, onde ocorre algo importante no seu desenvolvimento, na mensagem a ser dada” (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 30).

Com essa proposição Queiroz Filho (2007) analisa o filme *A vila*²⁰, Neves e Ferraz (2011) estudam *19 mulheres e um homem*²¹ e Ruiz e Moura (2019) examinam sete películas²² produzidas em Londrina, município do estado do Paraná. Desses sete filmes nos debruçamos sobre o *Rubras mariposas* (2013), do diretor Anderson Craveiro.

²⁰ *A vila*. M. Night Shyamalan. EUA, 2004.

²¹ *19 mulheres e um homem*. David Cardoso. Brasil, 1977.

²² *Rubras mariposas*. Anderson Craveiro. 2013; *Cine paixão*. Sérgio Concilio, Vera Senise. 2001; *Saudade*. Sérgio Concilio, Vera Senise. 2004; *Pandora*. Invasores de Tela, Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2004; *Nem todos que estão são, nem todos que são estão*. Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2005; *Rotundus*. Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2005; *Mauro Montezuma – vida e obra*. Yan Sorgi, Eik Sorgi. 2012.

Em “Geografias de Cinema: a espacialidade dentro e fora do filme”, Queiroz Filho (2007) explica que o filme é antes uma escolha de ideologias, estéticas, memórias e técnicas (planos, sequências, movimentos, *close-ups*, montagens, etc.) do que uma produção comprometida com a verossimilhança com o que está fora dele, com o real. Por isso, o autor opta por uma análise no “entre”, dentro-fora do filme, explicando que vivemos a cada instante da projeção a sensação de estar dentro e fora do filme, uma vez que “[...] ao nos colocarmos diante das imagens e sons filmicos, somos sugados para dentro delas e a partir daí, deixamos de ser apenas nós, para sermos outros” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 74). Nesse “entre” os sentidos dessas geografias vão se adensando, explica. Tal é a posição assumida pelo autor para analisar *A vila*, encontrando amparo nas proposições de Oliveira Jr.:

[...] o conhecimento acerca das coisas se dá não propriamente nelas, mas no encontro entre elas e o que existe em nós [...]. Não há nada por trás a ser descoberto, há o encontro, o susto, o encantamento, o desassossego... conhecimentos enfim, a um só tempo tirados e postos em nós por e com as imagens e sons filmicos (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 29).

O autor parte da definição de espaço filmico dada por Oliveira Jr., composto de “territórios, paisagens e metáfora” para dizer que uma floresta no filme pode ser uma floresta como local filmado, mas também pode ser “[...] um oceano de possibilidades interpretativas” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 76). Assim, “Floresta e Oceano então se confundem para dizer de um recorte no tempo e no espaço, impregnados nas películas de cinema e nas memórias nossas” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 76). O autor propõe, então, olhar para o filme e buscar entender nessa relação territórios/paisagens, metáfora e memória um “estado de alma”, uma geografia interior a partir do que diz o poeta Fernando Pessoa (2002) em nota preliminar de *Cancioneiro*.

De acordo com o poeta, a todo momento acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: “[...] ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer [...]” (PESSOA, 2002, p. 03). Ele entende a paisagem como “[...] tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção” (PESSOA, 2002, p. 03). Essas paisagens contaminam-se, ou seja, nosso estado de alma sofre com a paisagem que

vemos e a paisagem vista sofre com o nosso estado de alma. Exemplificando, respectivamente, “[...] num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva [...]” (PESSOA, 2002, p. 03) e “[...] na ausência da amada o sol não brilha [...]” (PESSOA, 2002, p. 03). Para Pessoa (2002), a arte que queira apresentar bem a realidade terá que expressar as duas paisagens ao mesmo tempo.

Assim, Queiroz Filho (2007) pretende olhar para as imagens de *A vila* e procurar “[...] as memórias dos lugares, dos personagens-pessoas, os fundos de cena, a movimentação pelo espaço filmico [...]” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 79), conversar com suas geografias para encontrar entendimentos do espaço geográfico dentro e fora do filme. O autor destaca que o filme, a todo momento, apresenta a nós, espectadores, antônimos como bem e mal, dia e noite, luz e sombra, etc., mas ao mesmo tempo podemos encontrar o “entre” desses pares (QUEIROZ FILHO, 2007).

O filme conta a história de um vilarejo fundado por um grupo de anciãos no interior de um floresta habitada por monstros, com os quais os anciãos têm um acordo de respeito ao limite territorial. A floresta separa a vila da cidade, retratada pelos fundadores para os habitantes do vilarejo como lugar de violência e maldade. Quando os anciãos fundam a vila, depositam ali o belo e a perfeição, explica o geógrafo, entretanto destoam desse ideal os personagens Noah, que ri alto, teima em desrespeitar as regras da vila e comete o crime contra Lucius e Ivy, que é cega (QUEIROZ FILHO, 2007).

Quando Noah esfaqueia Lucius por ciúmes de Ivy, o crime inicia no filme uma trajetória, pois a morte para os moradores da vila é o fim natural, não um crime. Na cena “[...] a morte fica na sombra, e o louco – que seria sombra também – olha para a luz, tentando encontrar algum sentido para o que ele fez, mas ele estava cego” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 87). E assim a narrativa do filme se desenrola para dizer dessa verdade fundada com a vila, que confunde luz e sombra, pois, por mais que os anciãos tivessem como objetivo manter os sentimentos ruins fora de suas fronteiras, o ciúmes nasceu de Noah (QUEIROZ FILHO, 2007).

Ivy solicita ao pai permissão para atravessar a floresta e buscar na cidade os remédios para salvar Lucius. Quando Ivy faz a travessia, as enormes árvores da floresta parecem monstros prestes a engoli-la. Mesmo o pai tendo lhe contado a verdade – os monstros foram inventados pelos anciãos para manter os moradores dentro dos limites da vila – ela tem medo e sofre na travessia. O filme termina com Ivy retornando à vila com os medicamentos. Seu

retorno, entretanto, não passa a ideia de missão completada, mas de transformação, dado o “[...] seu percorrer por outros mundos, diferente daqueles antes solidificados em sua alma” (QUEIROZ FILHO, 2007, p. 83). Nesse sentido a paisagem desempenha um papel de divisor, pois o filme termina com a mesma cena que o começa, uma cadeira vazia voltada para a floresta. A paisagem das árvores da floresta, nesse caso, explica o autor, está no “entre” dos acontecimentos (QUEIROZ FILHO, 2007).

Ruiz e Moura (2019) também recorrem às geografias de cinema como recurso para analisar filmes produzidos em Londrina, especificamente, retomando algumas falas aqui, as afirmações de Oliveira Jr. (2005c) de que “As geografias de cinema, frutos de interpretações subjetivas e de pesquisa das imagens e sons fílmicos, buscam desliteralizar as interpretações habituais dadas a estes filmes... por isso terminam sendo uma proposição educativa, além de poética, das obras do cinema” (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 32), e de que “Para que estas geografias de cinema não sejam somente reverberações subjetivas, é preciso dizer onde o sentido que nos ficou do filme acontece” (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 33). Isso para propor uma análise apoiada na fenomenologia dardeliana de praticar uma “geografia vivida em ato” com a “[...] volta às coisas como elas realmente são – a busca pelas essências” (RUIZ; MOURA, 2019, p. 893), para não buscar por conceitos geográficos “prontos” de espaço e lugar; deixarem-se encontrar pelos conceitos e então selecionar aqueles com os quais se identificam para pensar a experiência geográfica londrinense.

Dardel (2015) explica que etimologicamente “geografia” significa “[...] a ‘descrição’ da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os signos desse texto” (DARDEL, 2015, p. 02). Por isso, o autor aproxima o exercício do geógrafo ao do hermenêuta – analisar e interpretar textos, ao mesmo tempo em que o afasta do exercício do geômetra. Para Dardel o geômetra opera sobre um espaço abstrato e disponível para todas as combinações: “O espaço geométrico é homogêneo, uniforme, neutro” (DARDEL, 2015, p. 02). Já o espaço do geógrafo “[...] tem um horizonte, uma modelagem, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou aéreo, largo ou estreito: ele limita e resiste” (DARDEL, 2015, p. 02). Ele se constitui de espaços vários, “Planície ou montanha, oceano ou selva equatorial [...]. O relevo, o céu, a flora, a mão do homem dá a cada lugar uma singularidade em seu aspecto. O espaço geográfico é único; ele tem *nome próprio*: Paris, Champagne, Saara, Mediterrâneo.” (DARDEL, 2015, p. 02, grifo do autor). Para esse exercício de leitura, Dardel (2015) dá algumas pistas. Primeiro, recorrer ao instinto curioso do geógrafo, que precede a ciência, pois:

[...] antes do geógrafo e de sua preocupação com uma ciência exata, a história mostra uma geografia em ato, uma vontade intrépida de correr o mundo, de franquear os mares, de explorar os continentes. Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva (DARDEL, 2015, p. 01).

A geografia que investiga deve vir antes da geografia que mede e calcula. Esta última vem em seguida, para ajustar o que foi lido, analisado, interpretado e descrito:

O geógrafo que mede e calcula vem atrás: à sua frente, há um homem a quem se descobre a “face da Terra”; há o navegante vigiando as novas terras, o explorador na mata, o pioneiro, o imigrante, ou simplesmente o homem tomado por um movimento insólito da Terra, tempestade, erupção, enchente. Há uma visão primitiva da Terra que o saber, em seguida vem ajustar (DARDEL, 2015, p. 07).

O autor nos convida a deslitalizar a descrição da análise e interpretação desse texto, “A escrita, tornando-se mais literária, perde clareza, mas ganha em intensidade expressiva [...]” (DARDEL, 2015, p. 04), fazendo-se mais poética, pois “[...] a linguagem do geógrafo sem esforço transforma-se na do poeta. Linguagem direta, transparente, que ‘fala’ sem dificuldade à imaginação, bem melhor, sem dúvida que o discurso ‘objetivo’ do erudito, porque ela transcreve fielmente o ‘texto’ traçado sobre o solo” (DARDEL, 2015, p. 03).

O curta-metragem *Rubras mariposas* mostra a prostituição e a boemia na cidade de Londrina do auge nos anos 1930 até sua decadência, em 1970, o que lhe confere característica de documentário, mas também de ficção, por ser narrado pela personagem Jussara, cafetina que conta sobre o auge da economia cafeeira londrinense, época em que Londrina era conhecida como cidade do “ouro verde”; ela também narra seu outro lado, mais boêmio, com as “mulheres da noite” que entretinham tanto os donos do café quanto os trabalhadores do campo (RUIZ; MOURA, 2019).

Segundo os autores, esses locais filmicos (OLIVEIRA JR., 2005c), frutos de lugares geográficos além-cinema, seja por alusão ou verossimilhança com a realidade, fazem

encontrar suas geografias compartilhadas, vivências e trajetórias cotidianas, conectando a narrativa filmica ao conhecimento geográfico dos espectadores e dotando-os de sensibilidade ao mostrar que as meninas de Jussara tinham desejos, sonhos e uma vida para além de entreter os clientes dos bordéis e cabarés (DARDEL, 2015).

Com as doenças sexualmente transmissíveis e a decadência política e econômica do café, a noite boêmia de Londrina perdeu força, mas para os autores, as músicas das cenas dos bordéis tornam *Rubras mariposas* uma canção que preserva e garante a geografia e a trajetória dessas mulheres na cidade de Londrina, que produziram lugares com suas vivências espaciais atreladas à sua condição de gênero (RUIZ; MOURA, 2019).

Em “A paisagem geográfica no cinema”, Neves e Ferraz (2011) analisam as cenas iniciais de *19 mulheres e um homem*. O filme conta a história de um grupo de universitárias paulistas e uma professora que alugam um ônibus para uma excursão ao Paraguai. Rubens, o diretor da empresa de ônibus, decide acompanhá-las como motorista para aproveitar as próprias férias, mas a viagem é interrompida por um grupo de criminosos que fugiram da cadeia e confinam o grupo em uma fazenda do pantanal sul-matogrossense, após matarem os empregados do local.

Essa dimensão espacial na qual os personagens do filme agem, que Oliveira Jr. (2005c) chama de locais narrativos e explica que não necessariamente correspondem à superfície geográfica planetária, cria para cada filme, como observam Neves e Ferraz (2011), uma espacialidade própria. Quando o cinema recria os elementos que constituem a paisagem geográfica com suas técnicas, como enquadramentos, ângulos e montagem, para atribuir sentidos à narrativa filmica, explicam os autores, o espaço “real” no filme é recortado, reorganizado, sonhado, lembrado, etc., resultando em outras formas de visualizar e perceber os espaços concretamente vivenciados. Desse modo, a paisagem no cinema é apresentada “[...] a partir de um conjunto de imagens temporais organizadas para se criar uma história, um sentido organizacional para as ações humanas sobre um espaço [...]” (NEVES; FERRAZ, 2011, p. 175). É dessa forma que Neves e Ferraz (2011) analisam a reorganização das cenas iniciais do filme *19 mulheres e um homem*.

O intuito da análise dos autores, ao descreverem o que pode ser observado nas cenas iniciais, com foco na montagem e edição, é evidenciar como o cinema reconstrói a paisagem geográfica à sua maneira em favor da narrativa, o que acaba constituindo novas formas de perceber os espaços concretamente vivenciados. Por isso, os autores consideram que é preciso

interpretar, qualificar e dar significado a essas imagens reorganizadas (NEVES; FERRAZ, 2011).

Nas cenas iniciais, um conjunto de sequências e planos visam localizar o espectador na trama. Rubens, acompanhado de uma mulher, aterrissa com seu monomotor no Aeroporto de Cumbica, em Guarulhos (SP) – apresentado por um plano geral – e então segue de moto para sua empresa de ônibus – a garagem da Viação Motta (NEVES; FERRAZ, 2011). É possível identificar alguns pontos importantes da cidade de São Paulo ao longo do trajeto do personagem, como, por exemplo, o Elevado Costa e Silva (Minhocão) e a Avenida São João, até chegar à garagem da empresa, de fato localizada na cidade de Presidente Prudente (SP) e não na capital, como o filme mostra. Essa configuração espaço-paisagística, segundo Neves e Ferraz (2011), é uma escolha do filme para contrapor os elementos da grande cidade às belezas naturais do Pantanal.

Os autores consideram que nesse processo ocorre um adensamento de paisagens, e “[...] não é o todo que contém a parte, mas a parte que contém o todo, num sentido mais denso por ter que representar as partes obscurecidas” (NEVES; FERRAZ, 2011, p. 177). É um processo dialógico constante entre cinema e realidade, paisagem geográfica e fílmica, que, ao mesmo tempo em que legitima alguns imaginários pré-estabelecidos ao “recortar o espaço”, produz outros modos de ver a realidade. Por isso, o cinema pode contribuir para que a Geografia entenda melhor a espacialidade vivida cotidianamente.

Oliveira Jr., com 102 ocorrências em 25 artigos, situou-se, após a ponderação, como o segundo autor de maior ocorrência e 14 artigos, nove deles citando sua proposição de *geografias de cinema*. Trouxemos três desses textos, visando mostrar como os autores aplicam tal proposição, seja desliteralizando a interpretação das obras ou contrapondo os locais narrativos com os lugares geográficos.

3.3.3 DELEUZE E GUATTARI: AFECTOS E PERCEPTOS

Para os filósofos Deleuze e Guattari (1992), a arte é uma linguagem de sensações que se insere nas matérias que fazem a poesia, a música, o cinema, etc. “A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 228). Essa linguagem de sensações é composta de afectos e perceptos:

“[...] a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

Esse composto faz a obra independente do seu criador e de quem a experimenta. Ela é independente tanto “[...] do criador, pela autopoisição do criado, que se conserva em si.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213) quanto de quem a experimenta, “[...] seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218) e nem mesmo ao passado, ela é monumento, mas “[...] o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218). Para os autores, “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217).

Geiger (2004), na análise dos filmes *Cidade dos sonhos*²³, *Veludo azul*²⁴, *A estrada perdida*²⁵, *Coração selvagem*²⁶ e *História real*²⁷, e Voltareli e Beraldi (2014), no exame de *A hard day's night*²⁸, amparam-se nessas ideias de Deleuze e Guattari (1992) sobre os afectos e perceptos da arte.

Para Geiger (2004), a arte, e conseqüentemente o cinema, não produz proposições para que o espectador leia e atribua significados ao filme. O autor considera que o cinema produz “afectos” e “perceptos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992) contidos nos objetos ou na narrativa. Deleuze e Guattari (1992) utilizam a palavra “perceptos”, distinguindo-a de percepções, pois consideram que os perceptos são independentes dos estados daqueles que os experimentam, enquanto as percepções são vividas pelo espectador:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As

²³ *Cidade dos sonhos*. David Lynch. EUA/FR, 2001.

²⁴ *Veludo azul*. David Lynch. EUA, 1986.

²⁵ *A estrada perdida*. David Lynch. EUA/FR, 1997.

²⁶ *Coração selvagem*. David Lynch. EUA, 1990.

²⁷ *Uma história real*. David Lynch. FR/UK/EUA, 1999.

²⁸ *A hard day's night*. Richard Lester. UK, 1964.

sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

Geiger (2004) analisa uma sequência do filme *Cidade dos sonhos* em que uma jovem e um casal de idosos saem do aeroporto de Los Angeles. Na cena eles conversam animadamente, dando a impressão ao espectador de que se trata de uma família ou de conhecidos. Entretanto, ao saírem do aeroporto, eles se despedem, com o casal de idosos desejando sucesso para a jovem. O Geiger (2004) espectador incorre no erro a partir da construção da cena. Esta expressa o “percepto”, pois se trata de uma daquelas conversas amigáveis e casuais que estranhos estabelecem quando estão sentados próximos no ônibus ou nos elevadores, etc. A percepção fica por conta do não enunciado, mas entendido por ele, espectador e geógrafo. O entendimento errôneo inicial e o fato de esse comportamento na cena ocorrer nos locais que a Geografia tem denominado de “não lugares”, não historicamente desenvolvidos e por isso, dotados de aspectos comuns nas paisagens e nos comportamentos dos frequentadores como, por exemplo, o aeroporto da cena e os *shopping centers*.

Para o autor, a aproximação entre a Geografia e o Cinema seria como um exercício de estudar as percepções e afecções relativos aos objetos que a Geografia examina, apresentados nas obras filmicas quando tratam das condições que dizem respeito ao vivido (GEIGER, 2004). É assim que Geiger analisa outros quatro filmes de David Lynch, *Veludo azul*, *A estrada perdida*, *Coração selvagem* e *História real*.

Nas quatro obras Geiger (2004) explica que a interação entre o comportamento humano e o espaço geográfico se faz por meio da mobilidade dos personagens em uma ou mais cidades, em uma ou mais regiões, sendo os automóveis e as estradas elementos importantes na narrativa. O que remete, segundo o autor, a que, na história do capitalismo, “[...] os Estados Unidos apareceram como um amplo espaço a ser colonizado, e que iria se tornar uma avançada economia nacional capitalista de dimensão continental. [...] que conduz à procura de velocidades crescentes, no transporte e na comunicação [...]” (GEIGER, 2004, p. 16).

Veludo azul mostra como o automóvel se tornou acessível aos mais pobres, transformando-se até mesmo num palco: onde uma mulher dança no teto do carro ao som de Elvis Presley. *Coração selvagem* mostra um casal de jovens que larga tudo e foge para o oeste do país. O automóvel e a estrada ocupam longas sequências que vão inserindo novos ambientes geográficos na trama. Ao final, os protagonistas percebem como a mobilidade alterou seus comportamentos. Os minutos iniciais de *Estrada perdida* mostram o chão de uma estrada à noite e um acidente de trânsito é motivo para um ato de violência por parte do chefe mafioso. Aqui também o automóvel assume a função de mudar o comportamento do personagem a partir da mobilidade geográfica (GEIGER, 2004).

Por fim, em *História real*, Lynch se volta para o campo conservador e republicano, e aqui Geiger (2004) destaca como a retidão linear dos valores tradicionais se superpõe à trajetória linear da viagem do personagem principal, cujo próprio nome, Mr. Straight, evoca a linearidade e retidão dos valores tradicionais americanos herdados da Inglaterra, dentre os quais, a familiaridade entre homem e máquina, herança da Revolução Industrial inglesa. Mr. Straight viaja sobre um cortador de grama ao longo de uma rodovia e paisagens de searas predominam no filme, o que, para o geógrafo, também remete ao pioneirismo dos colonizadores no espaço estadunidense, e o tempo de duração da viagem remete à imensidão desse espaço.

Já Voltareli e Beraldi (2014) analisam o filme *A hard day's night*, elaborado como mercadoria para divulgar Os Beatles como produto de consumo. Segundo as autoras, vivemos em um mundo cujo “[...] espaço é assim o palco em que a evolução do tempo apresenta o retornar do mesmo travestido de novidade” (VOLTARELI; BERALDI, 2014, p. 24), sendo os Beatles uma confirmação desse procedimento, mas ao mesmo tempo uma contestação. Por isso a preocupação das autoras na análise do filme é exercitar as possibilidades para tentar criar outros sentidos geográficos de pensar o espaço.

O grupo musical é produto para atender consumidores jovens que buscam referenciais para se vestir, se comportar, etc., todavia, o quarteto é uma força de crítica a esse enquadramento dos bens culturais voltados aos jovens e expressa a potência da arte pela “[...] capacidade de pensar outros sentidos espaciais [...]” (VOLTARELI; BERALDI, 2014, p. 25). As autoras buscam, então, abordar essa dualidade dos Beatles no filme para entender como essa repetição do mesmo como novidade nega criações efetivamente novas.

O filme “[...]” é a atualização de forças diferenciadoras capazes de provocar novos afetos e pensamentos em meio ao redemoinho acachapante da mercadorização e consumismo dos bens culturais” (VOLTARELI; BERALDI, 2014, p. 25). “Novos” afetos, explicam, não de novidade do mesmo padrão, mas efetivamente da criação de algo diferente. Isso faz com que a atualização da obra ocorra “[...] em acordo com as condições espaciais, aqueles que entram em contato com ela, que são sensibilizados pela mesma e retiram dela novos sentidos, possibilidades e pensamentos, mesmo que seus criadores não a tivessem assim concebido” (VOLTARELI; BERALDI, 2014, p. 25), fazendo com que os Beatles sejam “[...] o que suas obras se atualizaram, independente do que eles queriam quando a criaram [...]” (VOLTARELI; BERALDI, 2014, p. 26). Para Deleuze e Guattari, isso é o mais difícil quando falamos de arte: “O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 214).

Para a análise as autoras identificam as potencialidades estéticas da obra para abordá-la como bloco de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1992; VOLTARELI; BERALDI, 2014), que ampliam e atualizam os referenciais da linguagem geográfica de modo a estabelecer um encontro entre esses referenciais e elementos articuladores da linguagem cinematográfica. Desse modo, elas explicam que o filme deve ser entendido como obra de arte com um conjunto de elementos agenciados pelo plano estético (VOLTARELI; BERALDI, 2014), articulando som e imagem para nos afetar, viabilizando o pensamento para além do discurso científico.

A primeira cena analisada pelas autoras mostra os integrantes dos Beatles – John, George e Ringo – fugindo de fãs históricas. Correr para fugir é ato essencial para a construção espacial do filme. A película assume uma linguagem de documentário para reproduzir o que seria o dia a dia da banda, utilizando câmera móvel e filmagem em preto e branco para transmitir uma “ideia de realidade mais crua que o colorido da vida” (2014, p. 30). Toda a linguagem cinematográfica foi pensada para fazer o espectador experimentar a sensação de como é difícil ser um Beatle. Os cenários do filme são aqueles costumeiros da banda e se repetem: trem, hotel, coletiva de imprensa, *backstage*, apresentação, automóvel, avião, trem, hotel, coletiva... Voltareli e Beraldi (2014) explicam que os Beatles correm da própria fama que constroem e das suas consequências, com perda de privacidade, abdicação de uma vida normal, etc., mas é justamente essa fuga que os torna desejados. Essa total mobilidade de correr dos fãs os aprisiona na imobilidade de serem sempre os Beatles.

Na última cena trabalhada pelas autoras, os Beatles fogem do *backstage* de um programa no qual se apresentariam. A cena por si só se contrapõe às anteriores, explicam, pois até então as tomadas eram gravadas em locais pequenos, e nessa os músicos aparecem em campo aberto com plano geral, câmera distante e tomadas aéreas enquadrando o local onde os Beatles estão, provendo o espectador da sensação de liberdade espacial. Nela os integrantes da banda “[...] correm e brincam sem direção nesse território sem limites e de horizonte aparentemente sem fim” (VOLTARELI; BERALDI, 2014, p. 34). A alegria e a cantoria dos meninos na cena são justamente os elementos que nos fazem esquecer essa fuga num espaço “[...] circunscrito ao que a lente das câmeras enquadra, o que fica ainda mais marcado após a edição e montagem posterior, limitando o território cenográfico àquilo que e o como se deve ver” (VOLTARELI; BERALDI, 2014, p. 34). Mas é justamente dessa ilusão que algo pode ser efetivado como vida fora da tela, segundo as autoras, pois, para fugir dessa territorialidade que limita o comportamento dos corpos é preciso criar novos sentidos espaciais, e nessa cena eles fazem uma rasura possível (DELEUZE; GUATTARI, 1992; VOLTARELI; BERALDI, 2014).

Deleuze apresenta 66 recorrências totais em 10 artigos, mantendo a mesma quantidade após a tipificação. Selecionamos desses dez, dois deles que analisam seis filmes. Enquanto Voltarelie e Beraldi (2014) voltam-se aos afectos e perceptos de *A hard day's night*, Geiger (2004) opta pelas percepções e afecções nos filmes do cineasta David Lynch.

3.3.4 FOUCAULT: ANÁLISE DO DISCURSO

Foucault parte da premissa de que “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório [...]” (1970, p. 08).

Segundo o filósofo, em uma sociedade há tipos de exclusão do discurso. Essas exclusões podem ser externas ou internas ao discurso. Quando internas, controlam e delimitam o discurso, tendo em vista que são os discursos que exercem seu próprio controle, funcionando como “[...] princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se se

tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso” (FOUCAULT, 1970, p. 21).

De acordo com Foucault (1970), em um comentário, a diferença entre o primeiro e o segundo texto possibilita construir novos discursos. O papel do comentário é dizer o que já estava articulado no texto primeiro. Este paira acima do segundo, detendo o estatuto de discurso sempre reatualizável, com sentido múltiplo, e fundando a possibilidade aberta de falar, mas o comentário também “[...] conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo [...]” (FOUCAULT, 1970, p. 25), expressando algo para além do texto primeiro, um texto segundo. “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (FOUCAULT, 1970, p. 25), e para isso é preciso que o texto primeiro seja dito.

Tendo como referência teórico-metodológica essa análise de discurso proposta por Foucault de identificar discursos secundários em um discurso principal, com o objetivo de produzir um comentário que constituirá um novo discurso, Moreira (2015) faz análises de 25 filmes, das quais trazemos aqui as de *Como esquecer, Elvis & Madona, Paraísos artificiais, Eu, tu, eles e Linha de passe*.

A partir da Análise de Conteúdo discutida por Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos (2021), o autor organiza suas análises de discurso em torno de três índices: as formas como a mulher tem sido apresentada no cinema brasileiro contemporâneo; se as formas como os filmes apresentam a mulher rompem com paradigmas sexistas a seu respeito ou reforçam velhos estereótipos; e o que se pode concluir do modo como a mulher é apresentada no cinema a partir das obras analisadas.

Sobre o índice das formas como a mulher tem sido apresentada no cinema brasileiro contemporâneo, o autor separa os filmes por blocos temáticos, dependendo das semelhanças gerais das temáticas. Para os listados aqui, *Como esquecer, Elvis & Madona e Paraísos artificiais* estão inseridos no bloco temático da homoafetividade feminina, enquanto que *Eu, tu, eles e Linha de passe* encaixam-se na temática da mulher e da família matriarcal de baixa renda.

No bloco temático da homoafetividade feminina, o primeiro longa-metragem, *Como esquecer*, trata de uma professora de literatura, Júlia, que com a ajuda do amigo Hugo, tenta superar a depressão e retomar a vontade de viver, após ser abandonada pela companheira após dez anos de relacionamento. O segundo filme conta a história de uma jovem fotógrafa lésbica

Elvis, que acaba engravidando do cabeleireiro travesti Madona, o que põe os personagens diante de duas questões: reavaliar suas identidades de gênero e orientações sexuais, e juntos enfrentarem o preconceito da sociedade e da família para viverem seu relacionamento livremente. A última película, *Paraísos artificiais*, conta a história da DJ Érika, jovem que muda a forma de se relacionar afetivamente após engravidar de um desconhecido em um festival de música eletrônica, com quem fez um *ménage à trois* junto com a amiga Lara, que acaba morrendo de overdose no mesmo festival (MOREIRA, 2015).

Para o autor, juntos, os três longas mostram as muitas faces delicadas e pouco exploradas da homoafetividade feminina no cinema brasileiro e se complementam num sentido mais abrangente da questão, a dificuldade de retomar a vida sozinha após um relacionamento de muitos anos, a relativização da identidade de gêneros masculino e feminino e os dilemas da escolha entre maternidade e liberdade (MOREIRA, 2015).

Já na temática da mulher e da família matriarcal de baixa renda, Moreira analisa as histórias das personagens Darlene e Cleuza, respectivamente de *Eu, tu, eles* e *Linha de passe*. No primeiro filme Darlene é uma chefe de família com três maridos – Osias, Zezinho e Ciro. Já no segundo Cleuza é uma empregada doméstica mãe de quatro filhos e grávida do quinto.

Para o autor, a personagem Darlene quebra os padrões machistas do Nordeste brasileiro ao conviver com três companheiros ao mesmo tempo. O mais velho, Osias, lhe garante estabilidade financeira, enquanto o mais novo, Ciro, atende seus desejos sexuais e Zezinho preenche as necessidades afetivas, dando carinho e amor. Eles encontram harmonia na relação poligâmica e na criação de seus muitos filhos. Para Moreira (2015) a obra evidencia a busca da mulher pela realização sexual, ao mesmo tempo em que evidencia a crise da instituição social do casamento.

Já Cleuza tem um filho de cada pai e não tem certeza de quem é o pai do quinto. A película mostra a dificuldade financeira da personagem em criar os filhos e educá-los com os constantes conflitos que se formam, além da sua constante busca de realização pessoal nesse quadro. Para Moreira (2015), além de o filme abordar claramente retratos comuns das periferias do Brasil, a família matriarcal e a falta de perspectiva profissional dos jovens dessas áreas, traz também as consequências da ausência de um companheiro ou companheira na criação dos filhos e as dificuldades da mulher de conciliar vida profissional e familiar.

Foucault tinha 36 recorrências totais em oito artigos, passando para seis após a tipificação. Trouxemos aqui aquele que apresenta o maior número de filmes analisados, 25 no total, a partir da sua proposição de Análise de Discurso.

3.3.5 ALMEIDA: EDUCAÇÃO VISUAL

Almeida (2009) argumenta que existe na contemporaneidade uma educação visual atuando nos mais diversos meios audiovisuais. Ela “[...] procura fixar as recordações por meio da técnica de imprimir na memória ‘lugares’ e ‘imagens’” (ALMEIDA, 1999, p. 10), fabricando uma rede de imagens potentes e inesquecíveis, ao mesmo tempo em que relega outras ao esquecimento (ALMEIDA, 2009).

Ao analisar um conjunto de obras renascentistas, Almeida (2009) identifica que essa educação visual ensina a ler as imagens de determinada forma. Ele observa que o fundo de cena é idêntico nas pinturas e foi feito com “[...] o mesmo cenário – o espaço – e o mesmo momento – o tempo [...]” (ALMEIDA, 2009, p. 24), unindo os personagens na mesma sequência. Essa condição é suficiente para lermos as obras em sequência e percorrê-las como espectadores educados na cultura contemporânea das imagens em movimento do cinema. Mas para o linguista, esse não é o único motivo pelo qual conseguimos ler tais imagens; o que também permite ao espectador compreender as cenas é o conhecimento anterior das inúmeras outras apresentações do tema:

[...] conhecimento anterior, não só do tema da Anunciação, não só da história sagrada escrita e falada, mas também o conhecimento visual de inúmeras outras [...] já vistas que participam da educação religiosa e política e da educação da memória, que permite que o fiel da época, o espectador de hoje, perceba os dois quadros como pertencentes à mesma sequência e os integre mentalmente num mesmo momento espaço-temporal (ALMEIDA, 2009, p. 24).

Isso ocorre porque, segundo o geógrafo Queiroz Filho (2013), somos educados cotidianamente a dar sentido às imagens que vemos por um encadeamento de imagens:

“Olhamos uma imagem, dela surgem outras” (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 01). A importância de investigar essa educação visual (ALMEIDA, 2009) que liga imagens está justamente na naturalidade com que certos sentidos se sobressaem na imagem.

No caso do cinema, Queiroz Filho (2013) explica que, ao olharmos para o espaço grafado pelo filme, percebemos nele sentidos adensados, porque o processo aparentemente simples do cinema de montar e editar imagens resulta em imagens que refazem estética e politicamente a memória espacial – no sentido de conhecimento, ideia das coisas a partir de um universo cultural do qual fazemos parte e sempre em construção – do espectador (ALMEIDA, 2009; QUEIROZ FILHO, 2013). Para analisar o filme *A vila*, Queiroz Filho (2013) explora metodologicamente o trecho das geografias de cinema em que Oliveira Jr. propõe:

Para que estas geografias de cinema não sejam somente reverberações subjetivas, é preciso dizer onde o sentido que nos ficou do filme acontece. Pesquisar as imagens e sons fílmicos e ver se elas e eles lhe revelam ser verdadeiro o que se intuiu primeiramente. Em seguida, ver de que modo elas o fazem. Enfim, é preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir onde elas nos geraram os sentidos que nos ficou, o território no qual localizamos os personagens, a geografia na qual estes vivem e agem. É preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir se nesta pesquisa elas irão gerar ratificações ou retificações... afinal, as geografias de cinema, sejam elas quais forem, devem estar no filme, terem sido produzidas pelo cinema (OLIVEIRA JR., 2005c, p. 33).

Queiroz Filho (2013) explica que *A vila* apresenta aos espectadores a relação entre vila e cidade como oposição entre bem e mal, respectivamente, tendo a floresta habitada por monstros como fronteira. Quando o tratado de fronteira feito com os monstros é quebrado e animais começam a aparecer mortos na vila, surge nos moradores a dúvida sobre a permanência daquele vilarejo. A cena que marca esse momento da narrativa é assim descrita pelo autor: “A câmera avança silenciosamente. Uma cadeira caída ao chão. Luzes acesas que não iluminam. O piso sujo, empoeirado. Um enfeite solitário, desprendido da sua capacidade de adornar, agora lamenta por aquela incerta paisagem” (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 03). A cena do salão abandonado redefine essa ideia de separação entre bem e mal.

De acordo com o autor, ante a possibilidade de perda da vila, esta é ligada à cidade pela memória dos anciãos, pois a sequência das cenas mostra que o mesmo motivo que pode levar os moradores a deixar a vila a fez ser criada: “[...] as tensões que penetraram esse espaço tiveram a função narrativa de criar a sensação da existência de uma maior densidade nesses valores ali dentro primados, o que reforça a ideia dada por esse território de que há uma situação de oposição à cidade [...]” (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 04).

Essas tensões se constroem, segundo o autor, a partir da cena em que Noah, ao saber do casamento entre Lucius e Ivy, chorando bate à porta de Lucius. “A cena é carregada de tensão. Nesse momento, acontece um close facial no filme, que não é o primeiro, mas que, pelo fato dele acontecer com os dois personagens e em sequência, nos chama mais atenção” (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 05). Noah então comete o crime que fará o pai de Ivy contar-lhe a verdade sobre a invenção dos monstros para que ela atravesse a floresta e busque na cidade os medicamentos necessários para salvar a vida de Lucius.

Após autorizar a partida de Ivy, o Sr. Walker é contestado primeiro pela esposa e depois pelos demais anciãos pela decisão, sendo seu argumento tentar proteger a inocência do lugar:

Esposa

Você está pensando em ir às cidades. Diga-me que estou errada. Você fez uma promessa Edward, como todos nós, de nunca mais voltar. É uma barganha dolorosa, mas nada de bom vem sem sacrifício. Estas palavras são suas. Não quebre a promessa. É sagrada.²⁹

[...]

Sr. Walker

Eu arrisquei. Espero que sempre possa arriscar tudo pela causa justa. Se não tomássemos essa decisão, não seríamos mais inocentes. No fim é isso que protegemos aqui - inocência. Não estou disposto a abrir mão disso.³⁰

²⁹ QUEIROZ FILHO, 2013, p.08.

³⁰ QUEIROZ FILHO, 2013, p. 09.

Esses diálogos, segundo o autor, apresentam ao espectador a vila como lugar de memórias da cidade. Resumem-na às tragédias que cada ancião viveu. Para o geógrafo os objetos que reafirmam essas observações são as caixas que os anciãos guardam com objetos da época em que viviam na cidade. “Vimos as caixas tomando o centro da imagem, em dois momentos no filme. Primeiramente, elas aparecem sempre fechadas, como, por exemplo, quando Sr. Nicholson conversa com Lucius” (QUEIROZ FILHO, 2013, p. 09). Ele refere-se à caixa como algo que guarda lembranças das tristezas passadas. Depois, Lucius confronta a mãe sobre sua caixa, pedindo que ela a abra e não guarde segredos. Ela nega, dizendo que ali suas recordações estão seguras. Quando as caixas finalmente são abertas, revelam a cidade em sua forma simbólica, explica Queiroz Filho (2013), com fotografias e recortes de jornais sobre as pessoas que os anciãos perderam violentamente.

Almeida apresentou 67 recorrências totais em 18 estudos de Geografia e Cinema, reduzidos a 11 após as tipificações. Abordamos aqui a análise do texto de maior ocorrência, o de Queiroz Filho (2013), que analisa as memórias espaciais produzidas no filme *A vila* sobre a cidade a partir das caixas guardadas pelos anciãos.

3.3.6 BESSE: COROGRAFIA E PETRARCA

Os dois textos de maior recorrência de Jean-Marc Besse oferecem proposições diferentes do filósofo. Em “Pensamentos espaciais grafados pelo cinema”, Silva e Queiroz Filho (2012) apoiam-se na *corografia* definida por Besse (2014) para nomearem de “corografia do filme” a metodologia que utilizam para analisar o filme *Árido movie*. Já para elaborar seu método de análise do filme *Amarelo manga*³¹, Felix de Queiroz (2015), em “Paisagens do cinema pernambucano”, parte dos escritos do filósofo sobre o deslocamento de Petrarca.

Quanto à corografia, Besse (2014) explica que a palavra paisagem (*landschaft*), antes de adquirir um significado estético ligado ao desenvolvimento de um gênero de pintura a partir dos séculos XVII e XVIII, guardava um sentido *territorial* no séc. XVI, de “país” que na contemporaneidade seria equivalente ao território, considerado a partir da característica física, econômica e de povoamento humano. Desse modo, apreender a paisagem estava mais

³¹ *Amarelo manga*. Cláudio Assis. Brasil, 2002.

relacionado aos seus aspectos humanos, econômicos e físicos do que à contemplação de prazer desinteressado. Isso faz com que a paisagem não seja definida inicialmente como “[...] a extensão de um território que se descortina num só olhar desde um ponto de vista elevado, segundo a fórmula tornada clássica a partir do século XVII na história da pintura. Ela é entendida como um espaço objetivo da existência” (BESSE, 2014, p. 21).

A definição da *landschaft* se dá em função de dois itens: a posição (*positio* ou *situs*), de caráter relativo, e por uma natureza (*natura* ou *physis*), vizinhança humana e natural característica passível de ser inventariada. É o inventário que mostrará qualidade ou natureza própria da *landschaft* (BESSE, 2014). Com essa definição é possível, segundo Besse (2014), identificar a *landschaft* como objeto da *corografia*, um tipo de descrição da superfície terrestre que, enumera. Ela “[...] é uma arte da atenção aos detalhes e uma arte do inventário [...] inventário minucioso das realidades próximas [...]” (BESSE, 2014, p. 22).

Com a metodologia de corografia do filme, os autores analisam cenários, figurinos, ângulos, enquadramentos, diálogos, planos (primeiro plano, profundidade de campo, etc.) e sequências de imagens:

Olhar o filme, cena a cena, perceber os múltiplos elementos presentes, ângulos de câmeras, iluminação, planos, etc., [...] foi descrevendo cada cena, seus detalhes, que pudemos perceber como nossas memórias são afetadas e de como elas vão constituindo pensamentos espaciais. Uma tomada de dois segundos seria quase imperceptível, mas numa tomada de dois segundos, cabem muitos elementos que constroem uma narrativa. O simples fato de um objeto estar em close-up evidencia alguma importância (geográfica) para aquela cena (SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012, p. 204).

Para o inventário os autores partem do argumento da existência de uma política espacial das imagens estabelecida por uma educação visual (ALMEIDA, 2009). Assim, cotidianamente somos educados por essa política espacial a atribuir sentidos às imagens que vemos, “[...] política essa, feita de ficções e de narrativas, verificadas nos produtos visuais que dão visibilidade a determinadas práticas e formas de pensamento” (SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012, p. 199). São esses sentidos que Silva e Queiroz Filho (2012) usam no entendimento que dão ao filme e ao mundo além-filme a que a obra se refere.

No diálogo entre Zé Elétrico e Jonas, “[...] o espectador realiza o mesmo movimento de entrar em contato com os diversos discursos e práticas político-territoriais que dizem respeito ao filme e para o mundo além dele” (SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012, p. 198). Zé Elétrico explica como aprendeu a dar sentido ao nome da rocha (Pedra do Cachorro) situada diante dos dois. A câmera passa pelas costas de Jonas enquanto Zé Elétrico explica: “É um cachorro deitado de costas pra gente [...]” (SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012, p. 209). Somente depois de sua explicação a forma rochosa é revelada novamente e então entendemos seu nome.

É Zé Elétrico “[...] quem vai tocar nas questões do olho e do olhar e da educação pelas imagens e vai nos dizer como estamos condicionados a ter um sentimento de aceitação perante as coisas (imagens) no nosso cotidiano e da sensação de tranquilidade que elas transmitem” (SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012, p. 208). Por fim, os autores explicam que a fala de Zé Elétrico leva a refletir sobre a naturalidade com que aceitamos os significados dados pelas imagens, como se fossem um processo próprio da imagem, inclusive para o cinema, pois o processo de edição e montagem é produtor de conhecimento da imagem que se mostra, e mesmo assim nós naturalizamos o que vemos (SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012).

Em “Paisagens do cinema pernambucano”, Felix de Queiroz (2015) explica que “[...] geografizar o cinema é uma arte ainda não desvendada por existirem diversas metodologias de análise seguindo os diversos caminhos propostos pela geografia.” (2015, p. 10155). Por isso o autor une as proposições de Besse (2014) sobre o deslocamento de Petrarca e os escritos do teórico de cinema Baudry (2018) sobre o papel da câmera no cinema para olhar uma cena do filme *Amarelo manga* e propor um modo de análise.

A câmera na história do cinema, explica Baudry (2018), mostra que a perspectiva da pintura renascentista está na origem do modelo que serve ao cinema, pois ela é constituída por um instrumento mecânico e um ótico. A pintura da Renascença elabora um espaço centrado cujo centro coincide com o olho, ou seja, o ponto central da perspectiva deve estar ao nível do olho. Esse é chamado ponto fixo ou sujeito. No cinema, os objetos se organizam a partir da visão monocular da câmera, que ocupa o lugar do sujeito. Porém, ao registrar uma sucessão de imagens, a câmera dá a aparência de corrigir o caráter da perspectiva única da imagem cinematográfica. “Essas imagens, que seriam como fatias ou instantes tomados da ‘realidade’ [...], permitem supor, quanto mais a câmera se desloca, uma multiplicação de pontos de vista, neutralizando a posição fixa do olho-sujeito e, desse modo, anulando-o” (BAUDRY in

XAVIER, 2018, p. 314). Assim, a câmera assegura a ideia de transcendência porque opera um deslocamento, criando uma continuidade:

[...] pode-se presumir que aquilo que já estava na obra como fundamento constitutivo da imagem perspectivista, isto é, o olho, o “sujeito”, é relançado, liberado (como uma reação química libera uma substância) por uma operação que transforma imagens sucessivas, descontínuas (enquanto imagens isoladas, falando com propriedade, elas não têm sentido, tampouco unidade de sentido), em continuidade, movimento, sentido. A continuidade re-restabelecida é ao mesmo tempo, sentido e consciência restabelecidos (BAUDRY in XAVIER, 2018, p. 315).

Nessa reconstituição da continuidade o sentido não depende apenas do conteúdo das imagens, mas das técnicas pelas quais a continuidade é reestabelecida a partir de imagens descontínuas ao apagar essas diferenças entre as imagens: “[...] as imagens como tais se apagam para que o movimento e a continuidade apareçam” (BAUDRY in XAVIER, 2018, p. 315). São descontinuidades indispensáveis para criar a ideia de continuidade. Em nível técnico trata-se de privilegiar a diferença mínima entre duas imagens contíguas. “Assim, pode-se dizer que o cinema [...] vive da diferença negada (a diferença é necessária a sua vida, mas ele vive de sua negação)” (BAUDRY in XAVIER, 2018, p. 314). Reconstituir o movimento a partir das tomadas da câmera é apenas um aspecto de um movimento mais geral:

Aprender o movimento é tornar-se movimento, seguir uma trajetória é tornar-se trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de escolher uma, determinar um sentido é dar-se um sentido. Daí, então, o olho-sujeito constitutivo, mas implícito, da perspectiva artificial, na verdade é apenas o representante de uma transcendência [...] (Baudry in XAVIER, 2018, p. 316).

Junto a esse deslocamento pela obra proposto por Baudry (2018), Felix de Queiroz (2015) une a trajetória de Petrarca ao monte Ventoux descrito por Besse (2014) em sua obra *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*:

[...] Petrarca interpreta alegoricamente, na primeira parte de sua carta, as dificuldades de sua ascensão. Elas são reais e propriamente físicas, mas elas são também subjetivas. A montanha é alta, o caminho difícil, e fraca a vontade do poeta. [...] O sentido moral de sua atitude se impõe imediatamente a Petrarca: as dificuldades que ele encontra na ascensão física são a imagem das fraquezas de sua resolução espiritual na busca da felicidade (BESSE, 2014, p. 03).

Esse é um problema da vontade tanto do corpo quanto da alma, explica Besse (2014), um “[...] sentimento de tristeza próprio daquele que sabe muito bem o que tem que fazer, que conhece o obstáculo que o impede de cumpri-lo, mas que, no entanto, não faz nada de decisivo para sair dessa situação” (BESSE, 2014, p. 04). A montanha é a imagem dos seus desejos e aspirações, mas é também a consciência das suas fraquezas e o cume é apresentado como o próprio fim da sua peregrinação.

A experiência de subir a montanha fez Petrarca evidenciar o esforço interior que ele deveria envidar e contemplar a paisagem a partir do cume mostrou-lhe “[...] o que ele já sabia: que ele olha para fora quando a verdade reside no seu interior” (BESSE, 2014, p. 08). E assim o poeta estabelece essa oposição entre interior e exterior, respectivamente como a preocupação com a verdade interior e a submissão às contemplações exteriores. Assim, essa concepção da Terra “[...] que faz dela uma imagem a contemplar bem como um espaço a ser percorrido sem descanso, não é somente uma teoria, mas corresponde também a uma prática e a uma experiência [...] Não se trata mais de apenas pensar, e de ver, mas também de andar” (BESSE, 2014, p. 41).

A partir dessas proposições de Besse (2014) sobre a experiência da paisagem de Petrarca e de Baudry (2018) no tocante ao movimento no filme, Felix de Queiroz (2015) propõe, como forma de análise, que primeiro devemos assistir à obra com a nossa gama de valores como sujeitos pertencentes a determinada sociedade, como o percurso de Petrarca, que provoca “[...] a experiência com o novo carregada de vivências pretéritas até o dado encontro” (FELIX DE QUEIROZ, 2015, p. 10149). Posteriormente é preciso selecionar a “direção” para a qual olhar e transcender a imagem, pois, “Assim como uma experiência no espaço vivido, o percurso geográfico necessita como apreensão espacial no cinema da imersão

do pesquisador nos espaços produzidos pelo filme” (FELIX DE QUEIROZ, 2015, p. 10148) para desvendar novas imagens da paisagem construída na cena.

Amarelo manga traz da cidade os elementos constituintes da sua narrativa, mas propõe perspectivas distintas. Um fator que chama atenção, nesse sentido, no filme, segundo Felix de Queiroz (2015), é a reconfiguração geográfica da narrativa. A paisagem cinematográfica da “Rua da Bola” pertence à paisagem geográfica da Comunidade do Alto José do Pinho. Com seus recursos tecnológicos e teóricos o filme condensa os sentidos e práticas da cidade, construindo paisagens inseridas na cultura.

Feito o percurso, Felix de Queiroz (2015) escolhe olhar a obra a partir da proposta do geógrafo Maciel (2008) em sua análise do filme *Baixio das bestas*³² no texto “Sertão das usinas”, no qual o geógrafo destaca a importância da retórica das imagens produzidas pelo cinema. No caso de *Baixio das bestas*, por exemplo, Maciel (2008) aponta como as locações do filme – o triângulo Nazaré da Mata-Timbaúba-Aliança, importantes municípios de Pernambuco – fazem referência a um quadro mais geral, o nordeste agrário do litoral (faixa litorânea de Pernambuco, Alagoas, partes da Paraíba, do Rio Grande do Norte, de Sergipe e o Recôncavo Baiano). Essa capacidade dialógica das paisagens apresentadas pelo filme de fazer referência a um recorte físico maior o autor denomina *paisagem metonímica*. Longe de buscar elementos na locação que acomodem o filme na continuidade espacial, o geógrafo diz que tal proposição alcançar novos significados para as imagens produzidas pelo cinema, considerando que o texto do cinema é dotado de múltiplas linguagens (literária, sonora, cenográfica, interpretativa e todas as técnicas necessárias à produção de um filme). Isso é algo que o imaginário geográfico compartilha com o cinema, como fala Felix de Queiroz:

A noção de paisagem permite-nos captar que uma das mais fortes determinações semânticas do imaginário geográfico reside na seleção de certos atributos do mundo ao redor: tais predicados são colocados em primeiro plano e acabam mesmo por designar inteiramente a realidade a qual querem se referir. Assim, esse procedimento mental metonímico indica de modo claro que as paisagens mobilizadas através de diversas sensibilidades e narrativas podem ser consideradas enquanto esquemas de antecipação cognitiva do real (FELIX DE QUEIROZ, 2015, p. 10152).

³² *Baixio das bestas*. Cláudio Assis. Brasil, 2006.

Besse apresentou 12 recorrências totais em quatro artigos, dos quais escolhemos dois, cada um abordando um filme. Enquanto o primeiro apresenta uma análise mais descritiva, corográfica, o segundo desliteraliza o percurso do pesquisador nos espaços produzidos no filme para discutir a capacidade do metonímico do cinema de colher atributos do real para criar o espaço da narrativa.

3.3.7 PANOFSKY: ICONOGRAFIA

A iconografia, segundo Erwin Panofsky, é “[...] o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (2017, p. 47). O autor explica que a obra de arte pode ser analisada pela iconografia a partir de três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.

Panofsky explica que na etapa pré-iconográfica, é apreendida da obra de arte a identificação das formas de linha e cor, por exemplo, e são percebidas qualidades expressionais, “[...] como o caráter prazeroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior” (PANOFSKY, 2017, p. 50). Essas formas portadoras de significados, segundo o autor, são denominadas “motivos artísticos”.

Na análise iconográfica relacionamos motivos artísticos e combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Por exemplo, “[...] um grupo de figuras, sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose, representa a Última Ceia [...]” (PANOFSKY, 2017, p. 50). Na iconologia apreendemos princípios subjacentes à obra, seja pela composição de motivos artísticos, seja pela significação iconográfica, que revelam uma nação, um período, uma classe social, uma crença religiosa, etc.:

Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta de uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de

Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas [...]. A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” [...] é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”. (PANOFSKY, 2017, p. 52).

Para analisar a obra *O signo do leão*³³, Santos (2009) recorre ao método de análise da iconografia da história da arte explicado por Panofsky (2017). Utiliza, então, as três camadas de temas trazidas pelo autor: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. Na primeira identificou a apresentação de objetos e fatos por determinadas formas. Na segunda, como temas específicos foram apresentados através de objetos e fatos. Por último, como tendências gerais e essenciais da mente humana foram retratadas através de temas específicos.

Santos (2009) buscou imagens em que os enquadramentos eram mais importantes para a relação do personagem com o contexto. Considerou o espaço público a partir de três dimensões: uma morfológica, referente ao arranjo espacial, quando a cena apresenta a capital francesa e seus espaços públicos; uma comportamental, desvendando o estado físico e mental do personagem, no que tange às ações e atitudes que lhe conferem existência; a terceira é simbólica para a dinâmica da vida dos personagens e expõe a rede de valores e significados codificados nas praças, ruas, monumentos e calçadas de uma cidade (SANTOS, 2009).

O signo do leão se passa em Paris e a maioria das cenas é filmada em espaços abertos. Paris é apresentada ao seguirmos o destino, dramas, conflitos, encontros e desencontros do personagem Pierre, músico austríaco boêmio que, acreditando que receberá uma herança, se recusa a trabalhar e faz vários empréstimos com conhecidos. Logo Pierre descobre que foi deserdado e em seguida é despejado. Acompanhamos, então, o seu declínio social progressivo (SANTOS, 2009).

Santos (2009) nos chama atenção, na camada pré-iconográfica, para o enquadramento do personagem na tela, plano e ângulo, ou seja, para a forma como Pierre é mostrado. Logo nas cenas iniciais vemos um grupo de amigos muito elegantes sentados em uma cafeteria, bebendo e fumando cigarros enquanto conversam. Pierre está no centro da mesa – portanto, no centro da cena – planejando a festa que dará ao receber a herança. Essa cena se opõe a

³³ *O signo do leão*. Éric Rohmer. França, 1962.

outra posterior, quando Pierre, já deserdado e despejado do apartamento, não se encontra mais no centro da cena, mas no fundo do campo filmado no canto esquerdo da imagem. A câmera faz o papel de um observador distante e mostra que a sua postura já se aproxima da figura do mendigo, com as costas curvadas e braços apoiados nas pernas; as roupas amassadas e sujas indicam o tempo em que ele já está em situação de rua. Afastado, ele observa no centro da cena os homens bem vestidos que frequentam a cafeteria (SANTOS, 2009).

Ao buscar ajuda de algum conhecido, Pierre só encontra portas fechadas, pois é verão em Paris e todos estão de férias. Nessa busca Pierre, aos poucos, se transforma de transeunte despercebido entre os pedestres em mais um dos mendigos que chamam a atenção na rua. Essa é a camada iconográfica trabalhada pela autora, pois, em uma das cenas Pierre passa em primeiro plano no canto esquerdo da tela, enquanto o Panthéon de Paris ocupa o centro da tela. Ele transita por esse espaço público amplo, enquanto a câmera, em um plano de conjunto, captura as ruas largas e os prédios. “Esse monumento é um dos pontos centrais que nos é oferecido, nos permitindo traçar um mapa mental do percurso de Pierre pela cidade” (SANTOS, 2009, p. 26). Já em primeiro plano, a câmera revela um homem que dorme sobre folhas de jornal aos pés do personagem. A figura do mendigo pouco a pouco vai sendo introduzida na trajetória de Pierre, já que, na cena em que ele observava os homens na cafeteria, vemos também um garçom expulsando um mendigo do estabelecimento. Em oposição aos grandes monumentos, a câmera nos leva a conhecer outra dimensão da cidade (SANTOS, 2009).

No último tema – iconológico – Pierre é encontrado algum tempo depois, para receber a herança. Ele volta a ocupar o centro da imagem, acenando para os *flashes* das câmeras dos jornalistas que descobriram o herdeiro desaparecido. Ao fundo pode-se reconhecer, pelo casaco e chapéu, seu amigo mendigo, imediatamente esquecido e deixado para trás por Pierre. Assim, Santos (2009) considera que a câmera de *O signo do leão* mostra uma Paris da publicidade e da invisibilidade, da magnificência e da sujeira. “Todos estes são pares (visibilidade/invisibilidade, diálogo/conflicto, inclusão/exclusão e etc.) construídos através de uma morfologia, das ações e do imaginário simbólico” (SANTOS, 2009, p. 29).

Panofsky teve 12 recorrências totais em cinco artigos, sendo o de Santos (2009) o que mostra a aplicação da sua proposição de forma mais fiel na análise do filme do cineasta Éric Rohmer.

Abordamos neste panorama 19 dos 50 textos identificados na triagem do levantamento como escritos que analisam filmes. A análise de conteúdo mostrou que alguns desses estudos de Geografia e Cinema possuem em comum o mesmo filme como objeto de estudo e analisam a obra a partir de diferentes caminhos teórico-metodológicos (COSTA, 2015; QUEIROZ FILHO, 2007, 2013; SILVA; QUEIROZ FILHO, 2012). Isso possibilita concluir que a análise de um filme permite muitas camadas de investigação, é sempre uma escolha. “Sempre, o que é analisado é uma escolha, um recorte. Certas relações serão evidenciadas e outras ocultadas [...] enquadrar algo no Cinema ou como objeto de estudo de uma análise geográfica é sempre, assim, um jogo de ocultação e revelação [...]” (BLUWOL, 2008, p. 16). Com a análise também identificamos alguns caminhos teórico-metodológicos que podem ser seguidos como, por exemplo, a corografia, o cenário, as geografias de cinema, a iconografia, etc.

Cabe ressaltar alguns pontos que a análise de conteúdo destacou até o momento. Por serem parte de debates disciplinares mais amplos, os espaços filmicos das geografias de cinema e da geografia fílmica expandem o entendimento de espaço fílmico da geografia criativa do cinema, ora deslateralizando as interpretações por meio de metáforas e cenários simbólicos, ora investigando a distribuição das coisas nesse espaço reconfigurado pelo cinema.

O teórico de cinema e cineasta russo Vsevolod Pudovkin (2018) explica que a noção de espaço fílmico no cinema está relacionada ao processo da montagem. “Pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real” (Pudovkin in: XAVIER, 2018, p. 61). Para o autor, a possibilidade de eliminação de trechos do espaço real faz do espaço fílmico uma síntese dos elementos captados pela câmera.

Para entender melhor como é feita essa síntese espacial, Pudovkin (2018) e outros autores (ALVARENGA, 2011; BLUWOL, 2008; COSTA, 2011, 2013; QUEIROZ FILHO, 2007, 2010; XAVIER, 2014) lembram as cenas que o também teórico do cinema e cineasta russo Lev Kuleshov montou em 1920 para um experimento³⁴. Os planos foram filmados separadamente, mas apresentados aos espectadores como ação clara, “[...] um encontro entre dois jovens, um convite até a casa vizinha e a subida, pelas escadas, até a entrada”

³⁴ “1) Um jovem caminha da esquerda para a direita. 2) Uma mulher caminha da direita para a esquerda. 3) Eles se encontram e se cumprimentam com um aperto de mãos. O jovem aponta. 4) Mostra-se um grande edifício branco, com ampla escadaria. 5) Os dois sobem as escadas” (PUDOVKIN in XAVIER, 2018, p. 62).

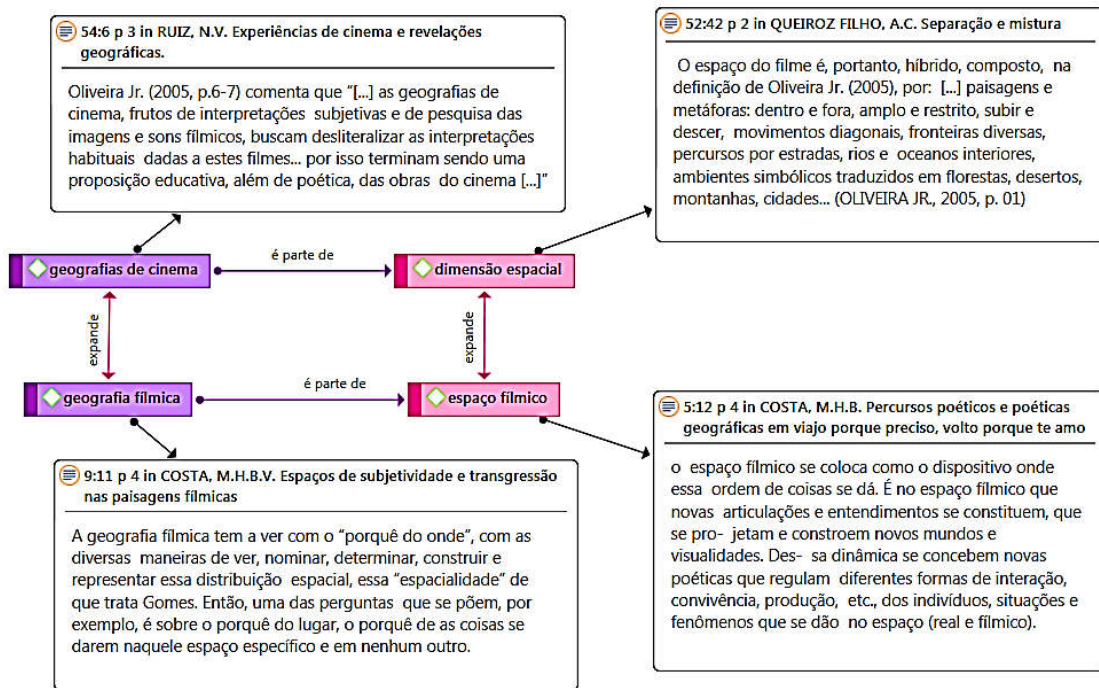
(PUDOVKIN in XAVIER, 2018, p. 62). Embora os trechos tenham sido filmados em locações diferentes, os espectadores perceberam a cena como ininterrupta e “[...] criou-se um novo espaço fílmico que não existia na realidade. Edifícios separados por uma distância de quilômetros foram concentrados num espaço que poderia ser coberto pelos atores em poucos passos” (PUDOVKIN in XAVIER, 2018, p. 62). A esses trechos do espaço real concentrados na tela Kuleshov denominou “geografia criativa”.

Poderíamos falar a partir do experimento de Kuleshov, de acordo com o crítico de cinema Marcel Martin (2013), em uma definição conceitual de espaço, pois o cineasta russo cria experimentalmente um espaço artificial, o espaço fílmico, a partir de pedaços do espaço real, e sua unidade é resultado de uma sucessão criadora em que essa contiguidade espacial estabelecida pela montagem entre planos consecutivos é puramente virtual. O professor de cinema Ismail Xavier (2014) concorda com Martin (2013) quando diz que o experimento de Kuleshov possibilita a compreensão semântica do que se passa na tela e permite concluir que a relação e a justaposição entre os vários planos evidenciam o que eles têm de essencial, produzindo o significado do conjunto. A geografia criativa corresponde “[...] ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contiguidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e da aparência de realidade a um todo irreal” (XAVIER, 2014, p. 47).

Os filmes, de acordo com Martin (2013), arrastam nossa imaginação em um exercício acrobático pelo espaço fílmico, ao intercalarem, a todo instante, primeiros planos e planos gerais, tomadas em zênite e em nadir, normais e oblíquas, tais quais “os raios da esfera”. Mas não só, pois, como destaca Xavier (2014), no cinema é possível não só a construção de um todo, mas também de um corpo a partir da combinação de partes pertencentes a corpos distintos na realidade, como o próprio experimento apontou: “[...] podemos combinar o plano de um rosto de uma pessoa com um plano das mãos de outra, e assim sucessivamente para todo o corpo, compondo deste modo uma unidade original na tela” (XAVIER, 2014, p. 47). Assim a conceituação de espaço fílmico pode servir a outras ordens que não a de síntese, explica Martin (2013), como, por exemplo, de ordem mental: “[...] um homem febril chama sua noiva, que, longe dali, desperta em sobressalto, como se tivesse ouvido o chamado [...]” (MARTIN, 2013, p. 221); ou de coexistência de elementos dramáticos: “[...] um personagem se vê confrontado com um ou vários outros que só existem em sua imaginação [...]” (MARTIN, 2013, p. 222); as possibilidades são muitas.

Com esses pontos sobre o espaço fílmico destacados pela análise de conteúdo, dispomos em rede (Figura 28) a expansão do entendimento de espaço fílmico:

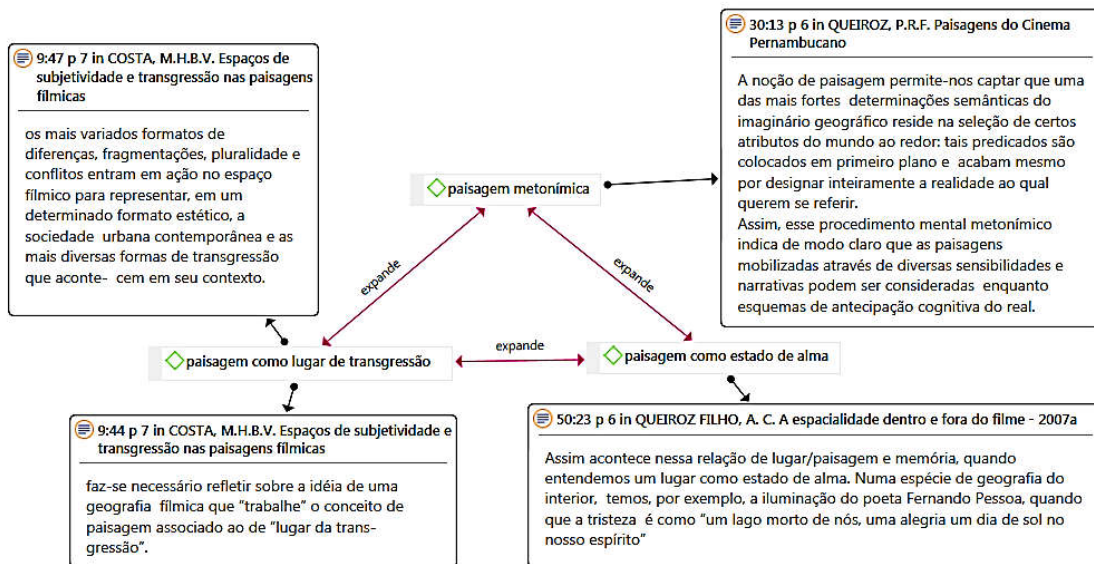
Figura 28: Rede código-citação do espaço fílmico



Fonte: Elaborado pela autora.

A análise também evidenciou alguns qualificativos de paisagem – *paisagem como lugar de transgressão*, *paisagem como estado de alma* e *paisagem metonímica* – permitindo modos distintos de analisar a paisagem geográfica no cinema. Também situamos em rede (Figura 29) a expansão do entendimento de paisagem:

Figura 29: Rede código-citação da paisagem no panorama teórico-metodológico



Fonte: Elaborado pela autora.

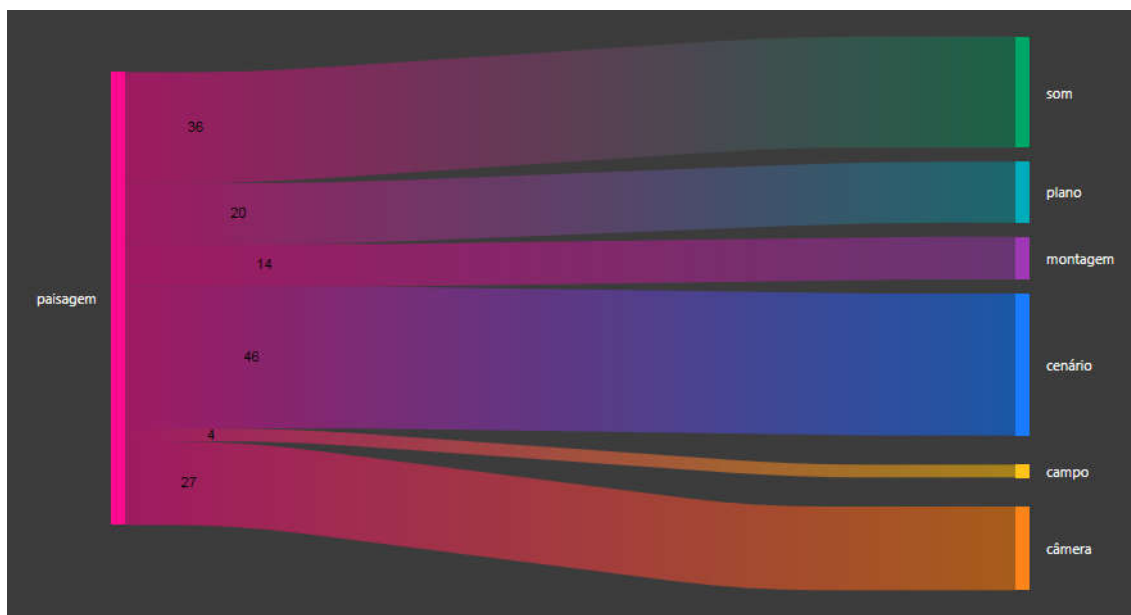
Percebemos, ao longo dessas diversas análises de filmes, os estudos de Geografia fazendo uso de termos referentes ao cinema como, por exemplo, câmera subjetiva, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, plano geral em *A hard day's night*, *close-up* em *A vila*, etc. A seguir, aplicaremos a análise de conteúdo na parcela desses estudos de Geografia e Cinema que abordam a paisagem nas análises dos filmes para identificar na diversidade discursiva os padrões de repetição das técnicas da linguagem cinematográfica e suas contribuições para construir as cenas de paisagem que aparecem nessas frequências.

- **As palavras de maior frequência na nuvem são:** espaço, paisagem, filme e cidade.
- **Entre as palavras com flexão de número temos:** cena(s), cenário(s), cidade(s), espaço(s), filme(s), imagem(ns), lugar(es), paisagem(ns), personagem(s), plano(s), representação(ões), social(is) e urbano(s).
- **Dentre as que sofrem flexão de gênero temos:** filmico(a), geográfico(a) e urbano(a).
- **Quanto às palavras análogas temos:** personagem e protagonista; e diretor e cineasta.

A nuvem de palavras evidencia como é marcante a presença de termos próprios da linguagem cinematográfica entre as palavras de alta frequência nesses artigos, singulares ou plurais, análogas ou com flexão de gênero, como cena, cenários, plano, personagens, etc. Outras aparecem uma única vez, como câmera, montagem, campo e som.

Identificados os padrões de repetição e similitudes, optou-se por gerar um Diagrama de Sankey da coocorrência de códigos entre a paisagem e tais termos para verificar a intensidade desses fluxos. Tomamos da nuvem as palavras: paisagem(ns), cenário(s), plano(s), câmera, montagem, campo e som. Agrupamos as palavras plurais e aplicamos uma codificação automática, depois analisamos os contextos dessas palavras para eliminar aquelas que não significavam técnicas da linguagem do cinema. Feito isso, geramos uma lista da recorrência dessas técnicas nos artigos (Tabela 3 – Apêndice F). A seguir temos o diagrama resultante do processo (Figura 31):

Figura 31: Diagrama de Sankey da coocorrência de códigos para a paisagem



Fonte: Elaborado pela autora.

Com o diagrama é possível perceber que o maior fluxo nas citações ocorre com a palavra cenário (46 ocorrências), seguida da palavra som (36), depois câmera e plano, respectivamente com 27 e 20 ocorrências. Cabe ressaltar que essas recorrências não se dão isoladas nas citações, por vezes aparecendo mais de um termo na mesma citação, como mostra o diagrama de níveis abaixo:

Figura 32: Diagrama de Sankey dos níveis da coocorrência de códigos para a paisagem



Fonte: Elaborado pela autora.

O diagrama de níveis mostra citações em que ocorrem simultaneamente mais de um desses termos como, por exemplo, *paisagem, campo e som* ou *paisagem, campo, montagem e som*, etc. Buscamos dentro da Tabela 3 os artigos de maior recorrência, cujos fluxos estavam

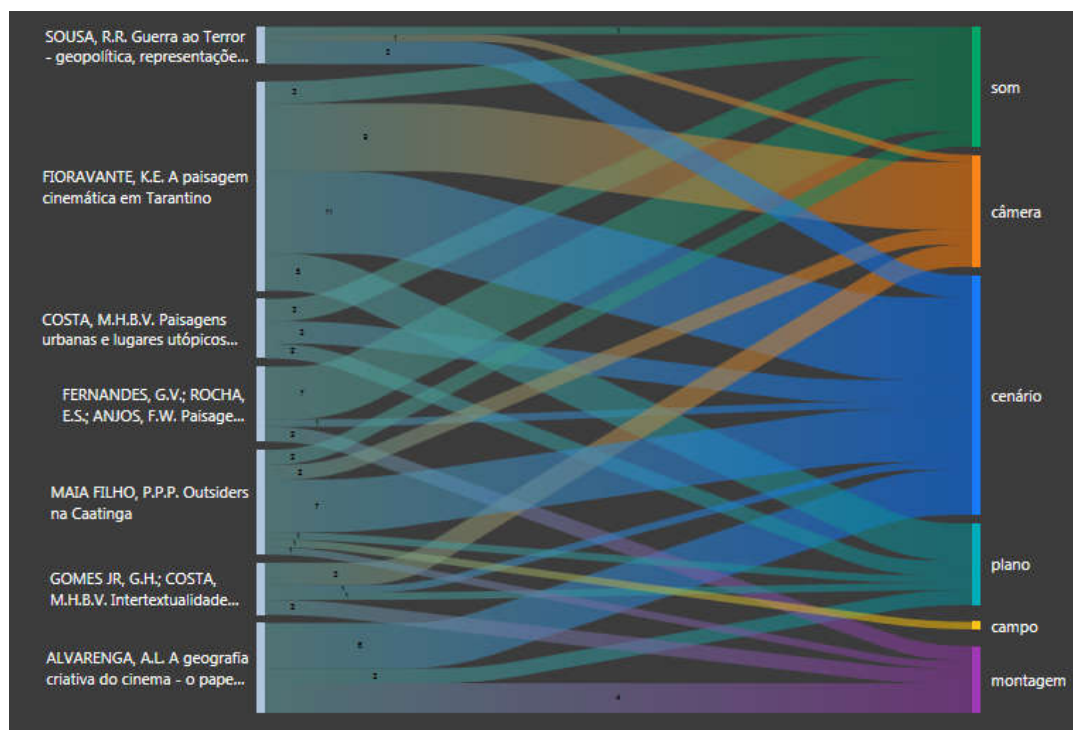
diretamente relacionados às análises dos filmes, e selecionamos os que julgamos mais promissores para abordar as técnicas em relação à paisagem (Quadro 9). Com os artigos selecionados, geramos um diagrama da coocorrência das codificações – câmera, montagem, plano, som, campo e cenário – nos textos (Figura 33).

Quadro 9: Artigos com coocorrência de códigos para as técnicas da linguagem cinematográfica

Autor(es), Ano	Título
(COSTA, 2016)	Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro
(FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007)	Paisagens sonoras em cidades cinemáticas
(ALVARENGA, 2011)	A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos
(GOMES JR.; COSTA, 2018)	Intertextualidade na paisagem: a cidade filmica de Recife em <i>Febre do rato</i>
(FIORAVANTE; NABOZNY, 2019a)	“A vingança é um prato que se come frio”: a construção da paisagem cinemática em Tarantino
(SOUSA, [s.d.])	Guerra ao Terror, geopolítica, representações e paisagens no cinema norte-americano após 11 de setembro de 2001
(MAIA FILHO, 2013)	<i>Outsiders</i> na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 33: Diagrama da relação código-documento para as técnicas da linguagem cinematográfica



Fonte: Elaborado pela autora.

Com o diagrama, percebemos que o som possui maior fluxo para o texto de Fernandes, Rocha e Anjo (2007), as técnicas de câmera, cenário e plano possuem maior fluxo para o texto de Fioravante e Nabozny (2019a). O único texto para o qual a técnica do campo converge é o de Maia Filho (2013), enquanto que Alvarenga (2011) possui o maior fluxo da montagem. Como o maior fluxo não necessariamente configura maior contribuição das técnicas para a análise da paisagem nas obras, analisamos o contexto dessas ocorrências para identificar em quais textos as técnicas tiveram maior contribuição para a análise do filme. Analisaremos, portanto, as contribuições do cenário nos textos de Sousa ([s.d.]) e Fioravante (2019a); o som para as análises de Costa (2016) e Fernandes, Rocha e Anjos (2007); a câmera e o campo para as análises de Maia Filho (2013); a montagem para Gomes Jr. e Costa (2018), e a montagem e o plano para Alvarenga (2011). Apesar de segmentarmos, ressaltamos que nosso intento é apenas apresentar as contribuições dessas técnicas em linhas gerais para a narrativa e não estudá-las isoladamente.

4.1.1 O SOM E A PAISAGEM EM *O SOM AO REDOR* E EM *DENISE ESTÁ CHAMANDO*

O som, de acordo com Martin (2013), pode contribuir para o cinema pela sua impressão de realidade, continuidade sonora, utilização normal da palavra ou silêncio. Na impressão de realidade “[...] o espectador reencontra de fato essa polivalência sensível, essa compenetração de todos os registros perceptivos que nos impõe a presença indivisível do mundo real” (MARTIN, 2013, p. 127). Não há tratamento posterior à captura. A continuidade da trilha sonora reestabelece a continuação do filme quando há uma sequência de cenas fragmentadas. Apesar da utilização normal da palavras dispensar explicação, um detalhe importante, segundo o autor, é a voz *off* que abre ao cinema a possibilidade de exteriorizar os pensamentos mais íntimos dos personagens em um monólogo interior. Não devemos confundir com o som *off*, que ocorre, explica Martin (2013), quando o som vem de fora do campo filmado, ou seja, não está visível na tela. Por fim, muitos são os valores dramáticos do silêncio como, por exemplo, a morte, a ausência e a solidão (MARTIN, 2013).

O autor também afirma que no cinema o som se divide em duas categorias: a música não relacionada com a ação e os ruídos de qualquer espécie. Os ruídos são subdivididos em naturais – da natureza (vento, chuva, ondas, animais, pássaros, etc.) – e humanos. Os ruídos humanos, por sua vez, também se dividem em mecânicos (carros, máquinas, aviões, etc.) e

palavras-ruídos, fundos sonoros humanos em que as palavras são inaudíveis (MARTIN, 2013).

A música confere um caráter “não realista” ao filme, segundo Martin (2013), isso porque, como afirma o autor, ao contrário do mundo real, o universo fílmico pode perpetuar uma música que o comenta, marca sua duração ou explicita implicações psicológicas e existenciais de situações dramáticas. “Assim como a imagem é uma percepção objetiva dos acontecimentos, a música exprime a apreciação subjetiva dessa objetividade” (PUDOVKIN in MARTIN, 2013, p. 138).

Outra característica da música é que ela pode desempenhar um papel rítmico ou dramático no filme, de acordo com Martin (2013). Quando rítmica, contempla uma correspondência exata entre o ritmo visual e o sonoro. Já no papel dramático, “[...] a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *totalidade humana* do episódio” (MARTIN, 2013, p. 140, grifo do autor), como quando evoca uma ideia fixa, uma obsessão do personagem (MARTIN, 2013).

De acordo com a análise feita por Costa (2016) do longa-metragem *O som ao redor*³⁵, o filme narra a história de alguns moradores de classe média de uma rua do bairro de Boa Viagem, em Recife. A rua que serve às cenas do filme “é” de Francisco, avô dos personagens João e Dinho, e proprietário de um engenho em decadência no interior do estado e da maior parte dos apartamentos do quarteirão. Mas com a contratação pelos moradores de um grupo de seguranças liderados por Clodoaldo, apenas o patrimônio permanece no domínio do coronel e a rua passa a ser deles.

O filme é dividido em três partes: Cães de Guarda, Guardas Noturnos e Guarda-Costas. A palavra “guarda” que separa as partes do filme reflete, para a autora, uma paranoia que assola as grandes cidades, concernente à falta de segurança, confirmada quando observamos que as “Barreiras físicas são uma constante em toda a composição espacial fílmica: portões, cercas, portas, janelas, grades, etc.” (COSTA, 2016, p. 15). O filme evita planos muito abertos, como praias, e a rua, quando aparece, é privatizada. Ele mostra o vaivém de empregadas domésticas, a classe média em edifícios gradeados e as brincadeiras das crianças limitadas aos *playgrounds*, sob o controle das babás (COSTA, 2016).

A convivência é marcada por uma tensão corrosiva. Temos os moradores que consideram demitir um porteiro antigo, um morador que não concorda em contratar os

³⁵ *O som ao redor*. Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.

seguranças e um cachorro que irrita a vizinha por não parar de latir. Assim, o filme oferece uma perspectiva da desumanização das relações entre os muros da paisagem urbana contemporânea (COSTA, 2016).

O som ao redor começa e termina com o latido de um cão, além de contar com uma trilha sonora contínua, que, para Costa (2016), serve para gerar inquietação. “O filme trabalha com a premissa de que apesar de tudo parecer normal, ao mesmo tempo algum desastre está a ponto de romper [...]” (COSTA, 2016, p. 13). A música é usada no filme para marcar a duração e por ser constante, seu final sugere que algo dramático acontecerá (MARTIN, 2013). Para a autora a narrativa é marcada pelo “[...] medo da violência que se expande viceralmente pela classe média. Em acordo, os movimentos do dia-a-dia no filme ganham expressão a partir dos prováveis perigos, aparentemente no limiar de romper, apesar de nunca efetivamente acontecerem” (COSTA, 2016, p. 13).

Em “Paisagens sonoras em cidades cinemáticas”, o geógrafo Glauco Vieira Fernandes, o etnomusicólogo Ewelter de Siqueira e Rocha e o historiador Francisco Weber dos Anjos (2007) analisam o filme *Denise está Chamando*³⁶, propondo uma *paisagem sonora filmica* em que decompõem o poder evocativo dos cenários. “Daí que observando a paisagem do ponto de vista da audição o indivíduo poderá mapear um conjunto de sonoridades relativas ao espaço percebido” (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007, p. 03).

De acordo com os autores, o filme faz um jogo cênico entre real e virtual na construção da paisagem do filme pelo seu contexto histórico. “A narrativa se passa no momento de consolidação do capitalismo global, quando os meios de comunicação passam a atomizar cada vez mais o indivíduo, isolando-o paulatinamente do contato social” (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007, p. 06). Por isso, os personagens demoram a conseguir se encontrar ou quase nunca se encontram, fugindo de qualquer relação mais estreita que envolva sentimento e afeição.

As cenas do filme se desenrolam no interior dos apartamentos, com pouca luz e uso de *close-ups*. Os diálogos entre os personagens ocorrem sempre pelo telefone, ao mesmo tempo em que desenvolvem outra atividade, predominando no filme os ruídos humanos mecânicos (MARTIN, 2013) de telefones celulares, telefones fixos, televisão, fax e computadores. Já a música acompanha a montagem rápida da narrativa do filme para marcar uma impressão de tempo que impossibilita a monotonia, “[...] evocando um dinamismo da vida na cidade que

³⁶ *Denise está chamando*. Hal Salwen. EUA, 1995.

não para” (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007, p. 06). Assim, o filme não dispõe de uma música que marque um clímax da narrativa, ela se espalha por quase todo o filme (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007).

A única exceção é Denise, cuja história se desenrola de modo diferente na narrativa. Seu universo é real e ela é a personagem principal e a única que busca uma aproximação com as pessoas. Aparece no parque de diversões, no ônibus, no píer e passeando de carruagem no trânsito de Nova York. Logo, os sons que envolvem a paisagem diegética de Denise são diferentes daqueles que acompanham os outros personagens. Há ruídos mecânicos, mas também naturais, além de palavras-ruído, pessoas conversando, vento, mar, etc. (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007; MARTIN, 2013).

4.1.2 A MONTAGEM E A PAISAGEM EM *BULLIT* E EM *FEBRE DO RATO*

Martin define a montagem como “[...] a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (2013, p. 147) e a divide em narrativa e expressiva. A montagem narrativa, para o autor, é o aspecto mais simples de montagem, que reúne numa sequência lógica ou cronológica planos de conteúdo factual com vista a contar uma história. Já a montagem expressiva justapõe planos com o objetivo de causar um efeito pelo choque de duas imagens, nesse caso buscando expressar uma ideia ou sentimento. A montagem com ritmo normal, segundo o autor, geralmente é narrativa, enquanto a de ritmo lento ou rápido é expressiva por visar desempenhar um papel psicológico para a história. Ainda sobre a montagem expressiva, o autor distingue a expressiva alternada, baseada na simultaneidade temporal das duas ações, e a paralela, baseada numa aproximação simbólica, por exemplo, “[...] a alternância da jovem chorando a partida do rapaz que ela ama e do velho lamentando ao mesmo tempo sua juventude perdida.” (MARTIN, 2013, p. 151).

Martin (2013) explica que o plano é nomeado segundo seu tamanho, determinado pela distância entre o objeto filmado e a câmera. E sua escolha é condicionada à necessidade da narrativa, com a adequação do tipo de plano ao conteúdo material a ser mostrado ou ao conteúdo dramático; “[...] o plano é tanto maior ou próximo quanto menos coisas há para ver [...] o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática [...]” (MARTIN, 2013, p. 39). Já sua duração será tanto maior quanto mais coisas há para mostrar na tela, dando ao

espectador tempo suficiente de perceber o conteúdo do plano. Assim, o plano geral tende a ter duração maior que o primeiro plano, embora, o primeiro plano possa ser mais longo, de acordo com seu valor dramático, que prevalece sobre a simples descrição.

O autor faz algumas ressalvas em relação aos planos: são numerosos e quase nunca unívocos: “[...] o plano geral de uma paisagem pode perfeitamente enquadrar um personagem entrando em primeiro plano, e é possível dispor atores em diversas distâncias [...]” (MARTIN, 2013, p. 40). Além disso, a maior parte dos planos tem função de clareza narrativa, e apenas três deles – o *close-up* ou primeiríssimo plano, o primeiro plano e o plano geral – têm significado narrativo e não só papel descritivo (MARTIN, 2013). Eis uma reflexão do autor sobre o plano geral:

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o *plano geral* o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação lírica ou mesmo épica (MARTIN, 2013, p. 40, grifo do autor).

Para Martin (2013), o *close-up* e o primeiro plano constituem a mais válida tentativa de cinema interior. No *close-up* não contemplamos a vida, “[...] penetramos-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda do pavão, expõe sua geografia ardente... [...]” (EPSTEIN in MARTIN, 2013, p. 41). E é no primeiro plano que o rosto humano manifesta melhor o seu poder dramático: “O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental, considerável, a um modo de pensamento obsessivo” (MARTIN, 2013, p. 42).

Na análise de *Bullitt*³⁷, Alvarenga (2011) seleciona a cena da perseguição entre os personagens, pois a sua montagem une partes diferentes da cidade de São Francisco, Califórnia/EUA. O geógrafo explica que, se assistirmos à cena como espectadores imersos no ritmo da trama, não perceberemos que os cenários externos não dão continuidade uns aos outros, mas a análise plano a plano em comparação com o espaço real da cidade revela essa descontinuidade.

³⁷ *Bullitt*. Peter Yates. EUA, 1968.

Para que o trabalho da montagem passe despercebido ao espectador, conforme explica Alvarenga (2011), a cena não utiliza marcos pontuais da paisagem de São Francisco. A ligação do cenário do filme com a metrópole americana fica relacionada à topografia urbana. A cidade possui pequenos morros urbanizados e na perseguição os carros, por estarem em alta velocidade, saem do chão.

Os planos têm papel fundamental para que isso ocorra, por isso o autor destaca três pontos de vista criados pelo plano geral e primeiro plano em relação ao percurso, planos gerais voltados para o cenário acompanhando a perseguição dos carros e de dentro do carro, voltados para o exterior, além de primeiros planos dos rostos dos motoristas. Enquanto os dois primeiros mostram fragmentos do percurso, o último é mais ambíguo quanto ao trajeto percorrido e serve como conexão, desviando a atenção do espectador da transferência de um cenário a outro (ALVARENGA, 2011).

O autor conclui que a montagem dessa cena em *Bullit* tem como prioridade a continuidade entre os cortes e o fluxo emocional da narrativa, em detrimento da reconstrução da geografia de São Francisco. O fundo de cena deixa de chamar atenção quando focamos o olhar na ação da cena e a ausência desses marcos simbólicos da paisagem facilita a reestruturação da morfologia da cidade para a narrativa (ALVARENGA, 2011).

A sequência de *A febre do rato*³⁸ em que Zizo e seu grupo de amigos dirigem-se ao desfile de 7 de setembro para manifestar sua visão de mundo mostra, segundo Gomes Jr. e Costa (2018), como a cidade é regida por normas e leis que vão de encontro ao modo de vida adotado pelos manifestantes. Zizo atravessa as ruas de uma comunidade pobre para chegar à cidade, e em cima do carro o personagem declama pelo alto-falante:

Estamos tomando o mundo para pedir além de teto e comida, anarquia e sexo. Traga uma vasilha para enchermos de liberdade [...] para enchermos de cumplicidade [...] para enchermos de força [...] digam não às gaiolas que te prendem! Digam não às grades que te limitam! Vamos quebrar as amarras! Vamos quebrar as grades! Vamos quebrar os cadeados! Libertem-se! No dia da independência proponho a liberdade

³⁸ *A febre do rato*. Cláudio Assis. Brasil, 2011.

e o direito ao erro [...] o direito à paz [...] estamos aqui porque até a anarquia precisa de tradição.³⁹

Os autores chamam atenção para a técnica da montagem que faz a sequência de Zizo desaparecer, dando lugar aos coturnos dos soldados marchando no desfile de 7 de setembro. Ou seja, os coturnos dos soldados são sobrepostos a Zizo, transmitindo a impressão de que os soldados marcham sobre ele, “[...] reprimindo o seu discurso que vai de encontro ao discurso da cidade” (GOMES JR.; COSTA, 2018, p. 13). Para Gomes Jr. e Costa (2018), a montagem na cena influi na forma como a paisagem é construída em *Febre do rato*. A paisagem tem o papel de denunciar o modo como a cidade é vivenciada e de sugerir uma forma alternativa de vivenciá-la. Por isso, “Trata-se de uma montagem também da paisagem [...]” (GOMES JR.; COSTA, 2018, p. 13).

4.1.3 O CENÁRIO E A PAISAGEM EM *KILL BILL VOL. I* E EM *GUERRA AO TERROR*

O cenário no cinema, segundo Martin, “[...] corresponde tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas” (2013, p. 67). Sejam interiores ou exteriores, os cenários podem ser reais ou construídos em estúdio. Sua importância para o filme está relacionada à autenticidade inerente ao que está sendo contado. O cenário pode ser realista ou impressionista. No primeiro caso, o cenário “[...] não tem outra implicação além de sua própria materialidade, não significa senão aquilo que é” (MARTIN, 2013, p. 68). Já no segundo, “[...] é escolhido em função da dominante psicológica da ação, condiciona e reflete ao mesmo tempo o drama dos personagens; é a *paisagem-estado de alma* para os românticos” (MARTIN, 2013, p. 68). O autor fornece um rol exemplificativo de cenários e respectivas significações psicológicas: “[...] mar e praia (volúpia, liberdade, exaltação, nostalgia), montanha (pureza, nobreza), deserto (solidão, desespero), cidade (violência, solidão), noite (solidão, confusão), tempestade (violência, volúpia), chuva (tristeza), neve (pureza, cruzeza)” (MARTIN, 2013, p. 68).

Ao analisar a cena em que Beatrix enfrenta O-Ren em *Kill Bill – vol. I*⁴⁰, Fioravante e Nabozny (2019a) explicam que a paisagem destoa da personagem Beatrix, forasteira. Ao

³⁹ Gomes Jr.; Costa, 2018, p. 13.

buscar vingança, Beatrix quebra a ordem natural do cenário, destacando-se com roupas de cores quentes. A câmera enquadra Beatrix no cenário e oculta O-Ren. Quando esta é revelada, percebe-se a harmonia entre O-Ren e sua paisagem natural. A neve que cai combina com a cor branca clássica da vestimenta nipônica de O-Ren, ressaltando a oponente cruel de Beatrix (MARTIN, 2013). Isso “[...] atinge a meta de construção de uma paisagem absolutamente concordante com uma das personagens. A paisagem incorpora a personagem na mesma medida em que é incorporada por ela” (FIORAVANTE; NABOZNY, 2019a, p. 313).

Fioravante e Nabozny (2019a) concluem que nada é fixo nas paisagens do filme, tudo é passível de desconstrução. São criadas para serem paisagens pelas quais a personagem principal se move para evidenciar o não pertencimento a ela. Daí a paisagem não se relacionar com Beatrix; pelo contrário, a incoerência das paisagens, segundo os autores, demonstra e solidifica a condição de forasteira da personagem. As paisagens sempre guardam relação com os outros personagens, incorporam e agem como horizontes que revelam os personagens coadjuvantes, e quando Beatrix adentra tais paisagens ela destoa (FIORAVANTE; NABOZNY, 2019a).

As paisagens passam a concordar com a personagem somente quando ela atinge o objetivo último de sua jornada, a vingança contra Bill. O cenário da cena de Beatrix no estabelecimento de Hattori Hanzo, quando ela lhe pede uma *katana*, espada associada na cultura japonesa à moralidade do guerreiro samurai, confere a Beatrix um semblante de justiça. As cores de sua roupa se harmonizam com o cenário, a iluminação a privilegia e ela é enquadrada em primeiro plano (FIORAVANTE; NABOZNY, 2019a).

Já o professor do departamento de geografia do Instituto Federal do Rio de Janeiro, Roberto Ribeiro de Sousa ([s.d.]), lança seu olhar sobre *Guerra ao terror*⁴¹ para debater a maneira como o filme, apoiado em elaborações geográficas de paisagens e estereótipos, legitima determinada narrativa geopolítica: “O cinema configura-se como agente importante na dinâmica da produção cultural atuando na produção de valores, ideias e ideologias acerca do ‘eu e o outro’ ou dos ‘nós e os outros’” (SOUSA, [s.d.], p. 53). Assim, propõe a análise de *paisagens hostis* criadas pelo filme:

⁴⁰ *Kill Bill - Volume 1*. Quentin Tarantino. EUA, 2003.

⁴¹ *Guerra ao terror*. Kathryn Bigelow. Estados Unidos, 2008.

É sobre esta perspectiva que nossa análise fílmica está debruçada, ou seja, a forma com que os outros são percebidos e concebidos. São as representações dos “outros” [...]. Estes “outros”, isto é, os iraquianos e o Iraque estão representados geograficamente pelos cenários das paisagens e pela ação dos personagens nestes lugares. Desse modo, em primeiro momento procura-se evidenciar como o Iraque e os iraquianos, ou seja, os “outros” estão representados: por meio de *paisagens hostis* e personagens estereotipados. [...] (SOUSA, [s.d.], p. 56, grifo nosso).

Os enquadramentos que chamam atenção no filme, segundo Sousa ([s.d.]), são aqueles que mostram os soldados americanos nas ruas e vielas das paisagens urbanas de Bagdá. As paisagens transmitem a sensação de desordem, “[...] constroem marcas acerca do outro e agem como matrizes alegóricas que procuram moldar a visão do espectador. Dessa forma, as paisagens urbanas iraquianas simuladas no filme são expressões mimetizadas em urbe perigosa, traiçoeira e hostil” (SOUSA, [s.d.], p. 58), com ruas sujas, casas destruídas e falta de estrutura urbana, evidenciando a “terra arrasada”.

Sousa ([s.d.]) destaca as sensações térmicas pretendidas na cena em que a equipe estadunidense está no deserto, embora “[...] o tipo climático árido atuante no Iraque é caracterizado pela alta amplitude térmica diária e anual, fato climático que não impede que as chuvas aconteçam durante o inverno e que as temperaturas caiam próximas ao 0°C” (SOUSA, [s.d.], p. 59). O cenário de terreno pedregoso, com escassez da vegetação, evocando um solo infértil, junto com calor extremo, aridez, falta de chuva, corpos suados e areia, criam o ambiente do país hostil:

A equipe americana em ronda territorial entra em combate contra francoatiradores iraquianos (ou terroristas) no deserto. As cenas retratam a paisagem desértica em expressão máxima de hostilidade onde os combatentes americanos são extenuados pelo calor extremo, areia penetrando pelos poros, corpos no limite da desidratação e até mesmo uma insólita mosca que procura atrapalhar a concentração e ação do tiro no abate ao inimigo no Iraque (SOUSA, [s.d.], p. 59).

Para Sousa, “[...] o filme conduz a espetacularização da violência onde o espectador é aprisionado pelas cenas latentes de emoções e sonoridades produzidas pela tensão do conflito” (SOUSA, [s.d.], p. 65). Os cenários das paisagens, territórios e lugares desses “outros” iraquianos são apresentados na narrativa de *Guerra ao terror* como ameaças de espaços desordenados, onde ações terroristas são potencialmente manifestas e a presença norte-americana vista como imperativa para desfazer a desordem.

4.1.4 O CAMPO E A PAISAGEM EM *CENTRAL DO BRASIL*

De acordo com Martin (2013), “Uma composição em profundidade de campo consiste em distribuir os personagens (e os objetos) em vários planos e fazê-las representar, tanto quanto possível, de acordo com uma dominante espacial longitudinal (o eixo ótico da câmera)” (MARTIN, 2013, p. 185). Ela é tão maior quanto mais afastados os planos de fundo estiverem do primeiro plano e quanto mais próximo da câmera este se encontrar. Para o autor, o que interessa na profundidade de campo é a sua capacidade de relacionar primeiros planos e planos gerais:

A composição em profundidade de campo é construída em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente: o interesse particular desse tipo de direção advém, sobretudo, do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral, acrescentando sua acuidade de análise e sua capacidade de impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana (MARTIN, 2013, p. 186).

Para Martin (2013), devemos extrair dessa totalidade da profundidade de campo as estruturas relacionais entre personagens, objetos e as sequências de acontecimentos. A profundidade de campo possibilita uma síntese em que os deslocamentos no quadro substituem a mudança de plano e o movimento da câmera. Ela também contribui para a narrativa, criando uma impressão de aprisionamento:

[...] duas direções bastante opostas na utilização da profundidade de campo; em primeiro lugar, a tendência a enclausurar os personagens no cenário através de *longos planos fixos*, [...] e, em segundo, a tendência a enfatizar o escalonamento dos planos em profundidade para fins dramáticos [...] (MARTIN, 2013, p. 189).

Podemos destacar a importância do campo na construção da paisagem a partir da análise de Maia Filho (2013) de *Central do Brasil*⁴². O filme é protagonizado por Dora, “escrevedora” de cartas para analfabetos, e o menino Josué, filho de uma cliente nordestina que morre na saída da estação de trem onde Dora trabalha. Dora, então, decide acolher Josué e levá-lo até o pai no sertão. Essa trajetória permite a Maia Filho (2013) contrapor os campos das duas paisagens.

As cenas iniciais mostram a estação Central do Brasil no Rio de Janeiro. “A câmera na plataforma enquadra o movimentado e caótico trânsito de pessoas que saem do trem. A captura do som é direta, reforçando o caos da grande cidade” (MAIA FILHO, 2013, p. 95). Verifica-se nessa cena uma combinação das palavras-ruídos e da captura direta do som para infundir a impressão de realidade (MARTIN, 2013). Então despontam na tela rostos de brasileiros pobres e analfabetos, ditando cartas a Dora. Por estar à margem da linha do trem, explica Maia Filho (2013), o Rio de Janeiro do filme é apresentado a partir da confusa e agitada estação central, com seu barulho, comércio informal e violência. A protagonista mora em uma residência decadente às margens da estação. Por isso, como recurso, o enquadramento da câmera é bem fechado e sem horizontes, criando uma cidade claustrofóbica, um desconforto pela falta de horizontes. Esses enquadramentos engendram uma paisagem da degradação do espaço metropolitano (MAIA FILHO, 2013).

Mais adiante na trama, Dora e Josué partem em direção à cidade de Bom Jesus, em Pernambuco. “O tratamento dado à paisagem do sertão será completamente diferente, marcando uma oposição” (MAIA FILHO, 2013, p. 96). A linguagem cinematográfica segue outras técnicas para tratar as imagens e sons das paisagens do sertão, marcando uma forte oposição à cidade. Com sua vastidão, elas têm luminosidade, enquanto as da urbe eram escuras. À medida que os personagens se sensibilizam o filme adquire profundidade de campo

⁴² *Central do Brasil*. Walter Salles. Brasil, 1998.

e os sons, antes uma mistura de sobreposições, vão se tornando mais nítidos. O destaque da profundidade de campo fica por conta do tratamento dado aos planos. Maia Filho (2013) observa que nas cenas do sertão os planos são gerais e mais longos, contribuindo para a sensação de vastidão da paisagem e para uma passagem de tempo com ritmo menos acelerado que o da cidade. Já no Rio de Janeiro as cenas são mais violentas e sofrem cortes secos entre planos.

Essa paisagem desempenha papel fundamental na transformação de Dora, explica Maia Filho (2013), por ser explorada no filme vinculada à ideia de distância. Quando ainda está no Rio, Dora chega a se referir ao lugar onde mora o pai de Josué como “*outro planeta*”. Por sua vez o vendedor de passagens se refere a uma das localidades como “*fim de mundo*”. Isso é reforçado pelas dificuldades encontradas pelos dois durante o trajeto, fazendo pensar em isolamento. Porém é nesse fim de mundo, nesse outro planeta, que Dora se aproxima de Josué, se sensibiliza por meio da amizade do garoto e se torna menos triste e sisuda. “O sertão, na obra, é esse conflito entre o idílico e o atraso. A paisagem é capaz de mudar os protagonistas” (MAIA FILHO, 2013, p. 97).

4.1.5 A CÂMERA E A PAISAGEM EM *ÁRIDO MOVIE*

Segundo Martin (2013), durante muito tempo na história do cinema a câmera permaneceu fixa, correspondendo ao ponto de vista do espectador de teatro. Sua emancipação se dá com seu deslocamento ao longo da mesma cena, o que possibilitou as mudanças de planos. “[...] na base de toda mudança de plano há um movimento de câmera, efetivo ou virtual [...]” (MARTIN, 2013, p. 31). Quando ganha mobilidade, a câmera torna-se uma personagem do drama. De início fica a serviço do registro objetivo da ação ou do cenário, mas com o tempo ela passa “[...] a exprimir pontos de vista cada vez mais ‘subjetivos’ através de movimentos progressivamente audaciosos” (MARTIN, 2013, p. 32). O efeito desse uso subjetivo, segundo o crítico, só atinge o objetivo se for justificado por uma ação dramática precisa (MARTIN, 2013).

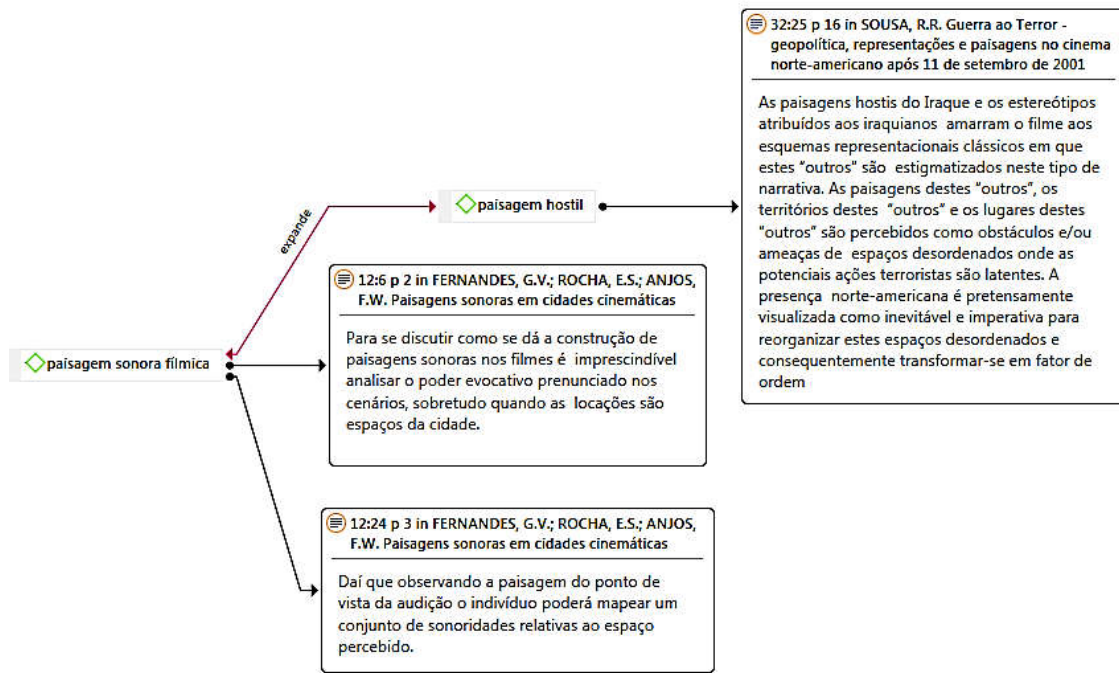
Ao analisar *Árido movie*, Maia Filho (2013) escolhe a cena do diálogo entre Zé Elétrico e Jonas, sentados de frente para as formações rochosas do Vale do Rocha. Na cena Zé Elétrico descreve o cenário para Jonas. Para o autor, Jonas cumpre no filme o papel de

personagem *outsider* (forasteiro), que, conforme o geógrafo, é o olhar estrangeiro que descortina a paisagem, ora com inquietação, ora com contestação, ora com fascínio, ora com desprezo, etc. Essa é uma técnica, segundo Maia Filho (2013), muito comum em filmes brasileiros que utilizam as paisagens nordestinas, não apenas como cenários, mas como participantes ativas da narrativa: usa-se um personagem forasteiro à região como forma de narrar a história. A paisagem é apresentada a Jonas e a nós pelo movimento da câmera. Enquanto Zé Elétrico descreve o cenário, a câmera se desloca revelando a paisagem, e no revelar o que é descrito por Zé Elétrico ganha sentido. Para Maia Filho (2013), a paisagem descrita por Zé Elétrico tem valor metonímico (MACIEL, 2008) por apresentar uma seleção de características do espaço a partir das experiências individuais do personagem, mas dizendo de um todo maior.

* * *

Neste capítulo, buscamos, a partir das palavras de alta frequência dos 30 textos de Geografia e Cinema que abordam a paisagem, a fim de identificar a ocorrência das técnicas da linguagem cinematográfica e analisar a importância dessas para a construção do referido conceito nos filmes. Duas proposições qualificativas de paisagem se sobressaíram, a *paisagem hostil* (SOUSA, [s.d.]) e a *paisagem sonora filmica* (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007). Dispostas essas paisagens em rede (Figura 34), expomos o resultado dessa operação, lembrando que tal rede compõe a rede anterior, sempre no sentido de estender o conceito, uma vez que esses resultados da análise de conteúdo nos permite inferir que, ao construir a cena com diferentes técnicas, cada qual servindo a mais de uma função para a narrativa (MARTIN, 2013), o cinema opera diferentes qualificativos de paisagem, sendo que em cada contexto poderia a paisagem ser operada com um objetivo específico, ou seja, não haveria uma ideia única e fixa de paisagem nem na obra cinematográfica nem nos estudos de geografia sobre o cinema. O cinema nos possibilita vários sentidos, que já compareceram e que não esgotaram o repertório de todos os sentidos possíveis, porque não está fixo, isso varia conforme o uso, conforme a paisagem é acionada para dar o efeito da narrativa, para realizar uma comunicação, para criar uma atmosfera, mas também pela forma como o pesquisador irá se apropriar dela.

Figura 34: Rede código-citação da paisagem nos estudos de Geografia e Cinema que abordam a paisagem



Fonte: Elaborado pela autora.

Trouxemos aqui sete textos de Geografia e Cinema que abordam a paisagem, cada um analisando um filme distinto. A seguir proporemos um delineamento metodológico a partir dos resultados obtidos com a Análise de Conteúdo neste capítulo e no anterior, e experimentaremos sua aplicação no filme *Esplendor*.

4.2 DELINEAMENTO METODOLÓGICO

O delineamento metodológico aqui proposto é fruto da articulação entre os resultados obtidos com a Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011) e o filme escolhido, *Esplendor*, justificando a escolha do tipo de paisagem, do(s) caminho(s) teórico-metodológico(s) e do(s) processo(s) de análise a partir da aproximação com a obra pelas nossas impressões.

Esplendor tem como enredo a história de Misako Ozaki e Masaya Nakamori. Misako é uma cineasta que faz audiodescrições cinematográficas (narrativas adicionais destinadas as

pessoas deficientes visuais e intelectuais, aos idosos e disléxicos) e Masaya é um fotógrafo que está perdendo a visão. Eles se conhecem no estúdio em que Misako trabalha quando, durante uma das produções narrativas da cineasta, o fotógrafo passa a fazer parte do grupo de avaliadores deficientes visuais que analisam as audiodescrições.

Realizamos nossa Análise de Conteúdo, primeiro, apresentando um panorama teórico-metodológico dos estudos brasileiros de geografia e cinema que analisam filmes. Posteriormente, exploramos aqueles que abordam a paisagem na análise com foco na frequência com que as técnicas da linguagem cinematográfica aparecem nesses estudos.

Num primeiro momento, a análise evidenciou alguns caminhos teórico-metodológicos que podem ser seguidos para analisar um filme: a proposição de cenário (GOMES, 2008), as geografias de cinema (OLIVEIRA JR., 2005), os afectos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 1992), a análise de discurso (FOUCAULT, 1970), a educação visual (ALMEIDA, 2009), a corografia e o deslocamento de Petrarca (BESSE, 2014), a análise hermenêutica (DARDEL, 2015) e a iconografia (PANOFSKY, 2017).

Nos dois movimentos, a análise também colocou em evidência alguns qualificativos de paisagem, *paisagem como estado de alma* (QUEIROZ FILHO, 2007), *paisagem sonora fílmica* (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007), *paisagem hostil* (SOUSA, [s.d.]), *paisagem como lugar de transgressão* (COSTA, 2009) e *paisagem metonímica* (FELIX DE QUEIROZ, 2015; MACIEL, 2008; MAIA FILHO, 2013) – que na diversidade discursiva poderiam ser mais difíceis de perceber.

Por fim, uma última questão colocada em evidência pela Análise de Conteúdo foi a frequência de termos técnicos da linguagem cinematográfica entre as palavras de alta frequência nos estudos que abordam a paisagem – câmera, campo, som, plano, etc. – selecionamos alguns contextos nos artigos em que tais termos aparecem e destacamos suas contribuições para a análise da paisagem. Para citar alguns exemplos, Maia Filho (2013) chama atenção para o enquadramento fechado da câmera, a captura de som direto, a luminosidade, a obscuridade, sons nítidos, profundidade de campo, planos gerais e cortes secos entre planos em *Central do Brasil*. Na análise de *Guerra ao terror*, Sousa ([s.d.]), ao propor uma paisagem hostil, destaca, nas características dos cenários, a falta de infraestrutura das ruas, a sensação térmica, a escassez de vegetação, etc. A análise do filme *Denise está chamando* (FERNANDES; ROCHA; ANJOS, 2007) também destaca elementos que compõem o cenário: telefones celulares, telefones fixos, televisão, fax e computadores que criam os

ruídos da paisagem sonora na obra. Em *O som ao redor* (COSTA, 2016) predomina os planos fechados e a presença de trilha sonora contínua.

Destacados os principais pontos evidenciados pela nossa análise, vamos agora justificar a escolha do caminho que vamos trilhar. Partimos, então, da sugestão de Oliveira Jr. de que “[...] são as imagens e sons [dos filmes] que retiram de nós coisas e não o contrário [...]” (OLIVEIRA JR., 2005, p. 28) e que ao retirar é preciso que a gente diga “[...] onde o sentido que nos ficou do filme acontece” (OLIVEIRA JR., 2005, p. 33). Para nós, o sentido que nos orienta na escolha de como olhar para o filme se dá na cena em que Misako está na casa de sua mãe, sentada no chão, fazendo um exercício audiodescritivo dos pertences da mochila do pai. É visível na cena o incômodo da personagem em não conseguir descrever a fotografia que encontrou. A sensibilidade da cena nos convida a “[...] deslitalizar as interpretações habituais [...]” (OLIVEIRA JR., 2005, p. 32).

Escolhemos como caminho a *paisagem como estado de alma*, identificada no texto de Queiroz Filho (2007), “Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme”, que analisa o filme *A Vila*. O autor parte dos dizeres do poeta Fernando Pessoa (2002) para explicar que num filme, uma floresta, por exemplo, cabe um oceano de possibilidades interpretativas. Em sua análise, destaca que as árvores da floresta atravessada por Ivy parecem “monstros prestes a engoli-la” o que deixa a personagem com medo. Por identificar que, assim como Ivy, Misako realiza uma travessia na floresta, vamos buscar as possibilidades interpretativas da travessia, considerando a dificuldade dela em audiodescrever a fotografia do pai. Pessoa explica como a paisagem como estado de alma pode ser expressa na arte:

De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de *tentar dar uma intersecção de duas paisagens*. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser — não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem — que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior. [...] (PESSOA, 2002, p. 03, grifo nosso).

Pensando na fala do poeta sobre a paisagem como estado de alma se dar numa intersecção de duas paisagens, uma interior ao personagem e outra exterior, e avaliando as

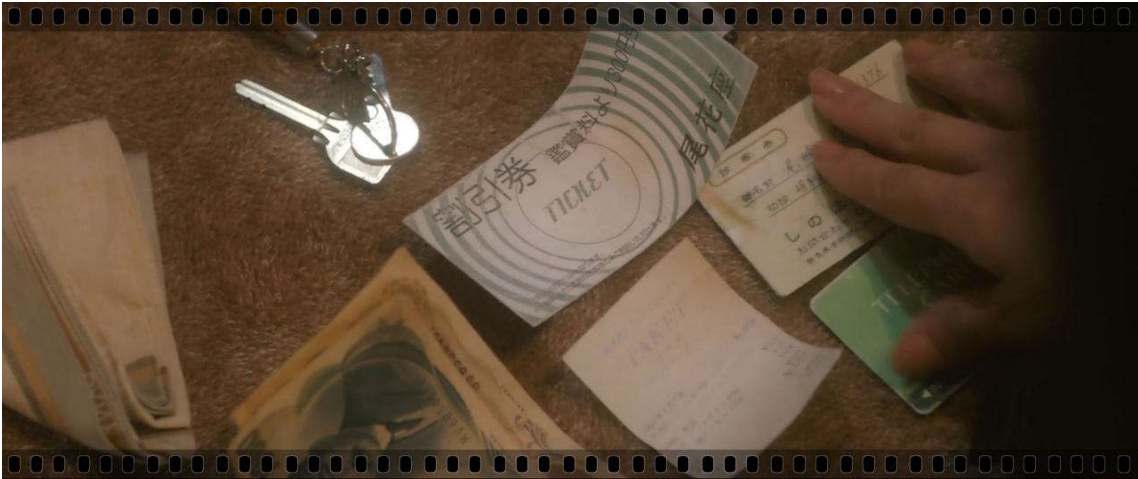
explicações dadas por Martin (2013), dos termos técnicos da linguagem cinematográfica que tanto servem para descrições exteriores quanto para uma apreciação subjetiva dos dilemas enfrentados pelos personagens no cinema, delineamos como metodologia de análise que o encontro das paisagens exteriores e interiores deve se dar na mesma cena, quando a linguagem cinematográfica (MARTIN, 2013) promover uma “mistura”, uma “contaminação” de técnicas que interseccione a paisagem exterior da cena com a paisagem interior do personagem para gestar a paisagem como estado de alma.

4.3 ESPLENDOR E A PAISAGEM COMO...

Em vários momentos da película, Misako pratica o que podemos chamar aqui de exercícios audiodescritivos, que consistem em observar e narrar os acontecimentos ao redor, durante o dia e a noite, na rua, no parque, na varanda da casa de sua mãe. Observar não somente olhando, pois em alguns momentos a cineasta fecha os olhos e faz as descrições a partir do que percebe pelos sons do ambiente.

Um desses exercícios que nos chama atenção ocorre na casa da mãe de Misako. A cineasta pede à mãe para ficar com a mochila do pai por um tempo. Sentada no chão da casa, Misako abre a mochila e começa a retirar os objetos que ela contém, apresentados com riqueza de detalhes em *close-up* (Figura 35). São objetos usados cotidianamente, como moedas, cartões e chaves, mas Misako os retira com cuidado, dispondo-os no tapete. Primeiro, retira a carteira de documentos e abre. Surge a carteira de habilitação do pai. Ela acaricia a foto da carteira com os dedos antes de continuar. Depois abre o porta-moedas da carteira e lhe extrai as moedas. Coloca-as no tapete e começa a narrar:

Figura 35: *Esplendor*, 19min24s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

MISAKO

Dinheiro: 7.700 ienes. Passagem para as águas termais de Obanaza. Nota fiscal do supermercado. Marmita: 420 ienes. Bebida: 105 ienes. Café, latinha de 185 ml: 68 ienes. Consulta na clínica osteopática, cartão telefônico. Cupom de desconto.

Me lembrei de todos os pertences de papai.

Entretanto, um item entre os pertences do seu pai não é narrado: uma fotografia dos dois, ela criança no colo dele e o pôr do sol ao fundo (Figura 36). Ela olha a foto por um tempo (Figura 37), pois, embora o registro esteja ali, a cena nos passa a impressão de que ela não se lembra de ter vivido aquele dia, quando foi, onde estavam e do que falaram. Faltam palavras:

Figura 36: *Esplendor*, 20min48s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

Figura 37: *Esplendor*, 20min59s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

Há

Em todo estado de alma

Um gesto que lhe é correspondente

E ele começa pela boca

Seca, rachada e contorcida

*Insuficiente-palavra*⁴³

Em outra cena, enquanto conversa com a colega de trabalho Tomoko, Misako folheia o livro de fotografias *Flow*, de Masaya, e lê a frase:

MISAKO

“Um fotógrafo é como um caçador que escolhe o tempo como presa.
Saber como sou insignificante e como esse mundo é grande.
Continuarei encontrando-o enquanto respiro discretamente”.
É uma frase dele.

Então, uma foto no livro de Masaya chama a atenção da cineasta. É uma foto do pôr do sol, mostrada em *close-up* (Figura 38):

Figura 38: *Esplendor*, 28min12s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

Misako pede o livro emprestado a Tomoko e em troca a colega lhe pede que vá visitar Masaya. Então, na cena que segue, Misako já está na casa de Masaya. É dia, eles estão

⁴³ Trecho da poesia “paisagem, paragens” em *Do sensível, poesia* (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 137).

almoçando e a luz do sol que incide sobre o prisma mostrado em *close-up* (Figura 39) reflete as cores do arco-íris por todo o quarto:

Figura 39: *Esplendor*, 34min22s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

A cineasta comenta a beleza do lugar, com o sol iluminando o ambiente. O fotógrafo explica que, sempre que possível, aluga apartamentos onde o sol bate forte. Então ela narra o momento (Figura 40):

Figura 40: *Esplendor*, 35min12s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

MISAKO

Raios de sol circulando por todo o quarto. Batendo nos prismas arco-íris. Misako cobre-os com a mão. Mesmo na palma de sua mão os prismas refletem a cor do arco-íris.

Como está?

MASAYA

Nada mal. Está lindo.

Algumas tomadas depois, Misako aparece sozinha, sentada próximo à janela, observando o pôr do sol. Diferentemente da cena na casa de Masaya, aqui o semblante da personagem é triste (Figura 41) e ela profere poucas palavras em um monólogo:

Figura 41: *Esplendor*, 51min20s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

MISAKO (OLHANDO PARA O SOL)

Não vá.

Os objetos do seu pai estão espalhados sobre a mesa, e ela abre o livro de Masaya na página do pôr do sol, pega a fotografia entre os pertences e a sobrepõe à fotografia do pôr do sol registrada por Masaya (Figura 42):

Figura 42: *Esplendor*, 51min59s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

Após Masaya perder completamente a visão, Misako pede-lhe que a leve ao lugar onde ele fotografou o pôr do sol do livro. Afinal, ela está tentando *caçar* algo do passado, da memória, tendo em vista o gesto na cena anterior, e isso fica evidente no diálogo que se dá quando finalmente ela conhece o lugar em que Masaya fez o registro (Figura 43):

Figura 43: *Esplendor*, 1h13min19s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

MISAKO

Então esse é o lugar.

Apesar de saber que nunca o alcançarei... Adoro perseguir o sol. Pensar em como posso segurar essa luz esplendorosa. Perseguir o sol até... até que afundasse.

MASAYA

Eu... eu também o persegui. Há muito, muito tempo atrás... Meu coração estava chiando... Às vezes eu ouvia o chiado em seu coração. Assim como eu. Quando finalmente ver o que não posso ver. Quando eu estava irritado...

Não podemos perseguir o sol, nem afundar ao persegui-lo. O coração também não chia, bate. Chiar é fazer ruído. Há aqui uma alegoria do *estado de alma* (QUEIROZ FILHO, 2019) dos personagens. Um encontro de paisagens interiores e exteriores na mesma cena, no sentido que expressa Fernando Pessoa (2002), possível graças à própria linguagem cinematográfica. O sol que Misako persegue não é o que está diante dela. O sol que a cineasta persegue é um sol interior perdido na memória. O chiado que Masaya ouvia se propagando do coração não é propriamente da ordem do som, não é da ordem do corpo, mas da alma, dos sentimentos.

Esses apontamentos ficam claros nas cenas finais, quando Misako recebe a mensagem de que a mãe está desaparecida. Ela finalmente terá que empreender a jornada de perseguir o sol. Misako chega à casa da mãe e encontra grupos de busca procurando por Yat. O medo de sofrer mais uma perda faz com que Misako corra desesperada floresta adentro, em busca da mãe. O trajeto é difícil para Misako. Ele se configura numa alegoria do estado de alma da personagem. Ela escorrega em barrancos, sobe barrancos, se agarra em galhos, grita pela mãe, afunda na lama e fica presa, com dificuldade de se soltar (Figura 44 e Figura 45). Afundar na lama é não conseguir perseguir o sol no processo de lembrar o pai:

Figura 44: *Esplendor*, 1h23min57s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

Figura 45: *Esplendor*, 1h24min42s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

Misako vagueia pela floresta, desorientada, seu olhar mira todas as direções (Figura 46), então ouve uma voz de criança. Ela reconhece a árvore do pai. O diálogo que ela teve com o pai no dia do registro fotográfico passa a ecoar pela floresta, mas não é um diálogo ainda, são frases desconexas intercaladas pelos risos, que se misturam com os sons da natureza:

Figura 46: *Esplendor*, 1h25min11s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

VOZ DE CRIANÇA NA FLORESTA (Risos)

Papai.

Papai. Olha lá, aquela montanha grande.

MISAKO

A árvore do papai.

VOZ DE CRIANÇA NA FLORESTA

Vamos tirar uma foto para que não esqueçamos.

VOZ DO PAI

Nós com certeza não esqueceremos.

VOZ DE CRIANÇA (Risos)

Aonde o sol vai quando ele se põe?

Temos, então, nessa cena, a paisagem como estado de alma, mistura da paisagem exterior da floresta com os sons da natureza, e da paisagem interior com as vozes dela e do pai, e os risos de Misako criança (MARTIN, 2013; PESSOA, 2002; QUEIROZ FILHO, 2019). Quando Misako encontra a mãe, Yat aponta para o horizonte, dizendo que quando o sol se puser, o pai de Misako voltará (Figura 47). Aqui mais uma vez o diálogo contribui para esse qualificativo de paisagem, pois o pai de Misako já é falecido, então seu retorno não é físico, mas o retorno da lembrança que Misako tem do pai, ao concluir sua jornada de perseguição do sol lembrando-se do pai:

Figura 47: *Esplendor*, 1h28min22s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

MISAKO

Mãe. Mãe.

YAT

Oi, Misa. Bem-vinda de volta. Está ficando frio, não acha?

MISAKO

Mãe. Por quê? O que está fazendo?

YAT

O quê? O pai está voltando. Quando o sol se puser entre as montanhas. O pai voltará.

Então Misako relembra o dia da fotografia. Entre ela e o pôr do sol, sua lembrança do pai nos é apresentada (Figura 48):

Figura 48: *Esplendor*, 1h28min52s. Naomi Kawase (2017)



Fonte: Acervo da autora.

VOZ DE CRIANÇA

As nuvens parecem fumaça. Estou assustada.

VOZ DO PAI

Vamos voltar.

VOZ DE CRIANÇA

Sim.

Agora não são mais apenas vozes ecoando na floresta, frases desconexas intercaladas com risos, há um diálogo conexo entre a criança e o pai. Ao associar o cenário do pôr do sol

com a tristeza pela perda do pai, a personagem subverte a dominante psicológica desse tipo de paisagem, geralmente associada à ideia de felicidade (MARTIN, 2013), criando a intersecção da paisagem como estado de alma, a exemplo, retomando, do que diz Fernando Pessoa: “[...] na ausência da amada o sol não brilha [...]” (2002, p. 03).

5 CONCLUSÃO

No levantamento feito na SciELO, Capes e Google Acadêmico, selecionamos, como recorte, os trabalhos acadêmicos do tipo artigo, nacionais, escritos por geógrafos(as) e profissionais de geografia e voltados para a pesquisa. Esse recorte resultou em um *corpus* de 77 textos, dos quais um foi encontrado nas três plataformas, quatro no Google Acadêmico e na Capes e os outros 72 apenas no Google acadêmico. Do total de artigos, 2/3 estão voltados para as análises de filmes – com a paisagem presente em mais de 50% deles – enquanto 22 estabelecem um diálogo entre as teorias do Cinema e da Geografia, e cinco utilizam filmes de forma apenas exemplificativa.

Cabe ressaltar que a pesquisa optou por analisar artigos científicos disponíveis em plataformas *online*, sendo uma contribuição inicial que não encerra as discussões sobre o tema. Outros(as) pesquisadores(as) que se interessem sintam-se convidados a desdobrar o processo analítico aqui proposto com o uso da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011) para outras plataformas, outros formatos de trabalhos acadêmicos, como Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações e Teses, bem como explorar outros conceitos geográficos, como território, lugar, região, etc. dentro dos estudos de Geografia e Cinema em âmbito nacional ou internacional.

No Capítulo 3, “Panorama Teórico-Methodológico dos Estudos Brasileiros de Geografia e Cinema”, lançamos mão da frequência absoluta e ponderada expressas em nuvens de palavras e diagramas de Sankey para identificar, no referencial teórico dos artigos, os autores relacionados ao método dos processos de análises dos filmes, os textos de maiores ocorrências e as formas como são citados. A partir desse movimento, identificamos e categorizamos alguns caminhos teórico-metodológicos que podem ser seguidos, como a corografia, o cenário, as geografias de cinema, a iconografia, a análise de discurso, etc. Enfatizamos, aqui, que outras formas de organização dos autores podem ser testadas, por exemplo, por área, Geografia, Filosofia, Teoria do Cinema, etc., ou por grupos, autores que comumente aparecem reunidos nesses estudos evidencia um mesmo horizonte.

No Capítulo 4, “Análise de Conteúdo da Paisagem nos Estudos Brasileiros de Geografia e Cinema”, evidenciamos como as técnicas da linguagem cinematográfica contribuem para construir a paisagem nos filmes. Também, por meio de digramas de Sankey e nuvem de palavras, destacamos como esses termos técnicos apresentam uma alta frequência

na diversidade do vocabulário discursivo dos artigos brasileiros de Geografia e Cinema, a coocorrências nos textos junto ao conceito de paisagem e os artigos que possuem os maiores fluxos. A partir desses resultados, apresentamos o contexto das coocorrências, que as técnicas apresentaram maior relevância para a análise da paisagem.

A Análise de Conteúdo também colocou em evidência alguns qualificativos para geografia, espaço e paisagem. Ao propor um *espaço filmico*, que hora é analisado pela distribuição das coisas, fatos, fenômenos e pessoas e hora desliteraliza as análises desses espaços por meio de ambientes simbólicos, as *geografia filmica* e *geografias de cinema* não só expandem as possibilidades de análises da Geografia sobre o Cinema como, também, pela sua interdisciplinaridade, contribuem para o próprio entendimento de espaço filmico do Cinema.

Além disso, *paisagem como lugar de transgressão*, *paisagem como estado de alma*, *paisagem metonímica*, *paisagem sonora filmica* e *paisagem hostil* nos permitem modos distintos de analisar a paisagem geográfica no Cinema, a partir da forma como este a constrói com suas técnicas e a partir do recorte do pesquisador. Colocamos esses qualificativos em rede com o Atlas.ti como resultado da nossa análise para mostrar como esses qualificativos expandem as características do conceito, ressaltando que essas redes se integram e não se esgotam, acreditamos que elas serão ampliadas com estudos futuros de outros(as) geógrafos(as).

Ao final dos dois capítulos, delineamos uma metodologia para ser aplicada no filme *Esplendor* (KAWASE, 2017) visando contribuir para que o tema avance um pouco mais. Fazendo uma articulação entre os resultados evidenciados pela análise de conteúdo – as proposições teórico-metodológicas e a alta frequência de termos técnicos do cinema – e o sentido que nos ficou do filme ao assistir, descrevemos, em linhas gerais, uma metodologia em que as técnicas do cinema devem evidenciar, na cena, o encontro entre a paisagem interior do personagem e a paisagem exterior, em dado momento da sua percepção, para formar a *paisagem como estado de alma* identificada na análise de conteúdo (PESSOA, 2002; QUEIROZ FILHO, 2007). Esperamos que as contribuições aqui colocadas ajudem outras pesquisas em suas investigações, seja por continuidade seja por inspiração.

6 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. J. DE. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. **Pro-posições**, v. 10, n. 2, p. 9–25, 1999.

ALMEIDA, M. J. DE. **Cinema: arte da memória**. 2. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

ALVARENGA, A. L. DE. A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços fílmicos. **Espaço Aberto**, v. 1, n. 2, p. 39-54, 2011.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BESSE, J.-M. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BLUWOL, D. Z. **Uma geografia do cinema: imagens do urbano**. [s.l.] Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

BRASIL ESCOLA. **Matemática: média ponderada**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/matematica/media-ponderada.htm>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

CAPES. **Perguntas frequentes**. Disponível em: <http://www-periodicos-capes-gov-br.ezl.periodicos.capes.gov.br/?option=com_pfaq>. Acesso em: 17 dez. 2020.

COSTA, M. H. B. V. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, v. 20, n. 3, p. 109-119, 2009.

COSTA, M. H. B. V. Filme e Geografia: outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos. **Espaço e Cultura**, n. 29, p. 43-54, 2011.

COSTA, M. H. B. V. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 3, p. 250-262, 2013.

COSTA, M. H. B. V. Percursos poéticos e poéticas geográficas em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. **Geografares**, p. 133-146, 2014.

COSTA, M. H. B. V. Reflexões sobre os realismos geográfico e social em *Viajo porque preciso, volto porque te amo, Deserto feliz e Árido movie*. **FAP - Revista Científica**, v. 12, p. 231-241, 2015.

COSTA, M. H. B. V. Paisagens Urbanas E Lugares Utópicos No Cinema Brasileiro.

XIV Coloquio Internacional de Geocrítica Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro, n. Barcelona, 2-7 de maio de 2016, p. 1-17, 2016.

DARDEL, E. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

EAD UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL UCS. **Média ponderada: veja como fazer o cálculo [+ exemplos]**. Disponível em: <<https://ead.ucs.br/blog/media-ponderada>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

FELIX DE QUEIROZ, P. R. Paisagens do Cinema Pernambucano: cotidiano e existencialismo em *O som ao redor* e *Amarelo manga*. **Anais do XI ENANPEGE**, p. 10147-10157, 2015.

FERNANDES, G.; ROCHA, E. DE S. E; ANJOS, F. W. DOS. **Paisagens sonoras em cidades cinemáticas**. XVII Congresso da ANPPOM. **Anais...2007**

FERRAZ, C. B. O.; VOLTARELI, J. P. Geografias de *A hard day's night*: espacializando os Beatles. **Entre-Lugar**, v. 8, n. 15, p. 150-169, 2017.

FERREIRA, V. Técnicas de amostragem. In: **Estatística Básica**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: SESES, 2015. p. 17-24.

FIORAVANTE, K. E. Geografia e cenários filmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme *Carandiru* (2003). **Revista Georaguaiá**, v. 1, n. 1, p. 34-55, 2011.

FIORAVANTE, K. E. Espaço carcerário, gênero e cinema: as imagens prisionais em *Leonera*. **Ateliê Geográfico**, v. 6, n. 1, p. 218-245, 2012.

FIORAVANTE, K. E. Geografia e Cinema: as espacialidades do filme *Adeus Lenin!* **Geografia em Questão**, v. 6, n. 1, p. 102-115, 2013.

FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A. “A Vingança é um prato que se come frio”: a construção da paisagem cinemática em Tarantino. **Entre-Lugar**, v. 10, n. 19, p. 298-318, 2019a.

FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A. Geografia e Cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica. **XVI Simpósio Nacional de**

Geografia Urbana - SIMPURB, p. 2758-2777, nov. 2019b.

FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R. Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar. **Revista Discente Expressões Geográficas**, v. VII, n. 7, p. 11-32, 2011.

FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R. Do filme *Cidade baixa*: reflexões acerca da construção de cenários marginais na cidade de Salvador, Bahia. **Entre-Lugar**, v. 1, n. 12, p. 55-71, 2016.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1970.

GEIGER, P. P. Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch. **Geosp - Espaço e Tempo**, n. 15, p. 11-19, 2004.

GOMES JR., G. H.; COSTA, M. H. B. V. Intertextualidade na paisagem: a cidade fílmica de Recife em *Febre do rato*. **GEOgraphia**, v. 20, n. 44, p. 36-50, 2018.

GOMES, P. C. DA C. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Eds.). **Espaço e Cultura: Pluralidade Temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 296.

GOOGLE. **Como funcionam os algoritmos da pesquisa**. Disponível em: <<https://www.google.com/intl/pt-BR/search/howsearchworks/algorithms/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

GOOGLE ACADÊMICO. **Como os documentos são classificados?** Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/intl/pt-BR/scholar/about.html>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

GOUVEIA, R. **Média aritmética: simples e ponderada**. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/media/>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

KAWASE, N. **Esplendor**, Japão/França, Imovision, , 2017.

LELES, C. R.; MORO, R. G. D. Princípios de bioestatística. In: ESTRELA, C. (Ed.). **Metodologia Científica: ciência, ensino, pesquisa**. 2ª ed. [s.l.] Artes Médicas, 2005. p. 510-556.

MACIEL, C. A. A. Sertão das usinas: paisagem cultural canavieira e violência paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano *Baixio das bestas*. **Clio: Revista de Pesquisa Histórica**, v. 2, n. 26, p. 111-138, 2008.

MAIA FILHO, P. P. P. *Outsiders* na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”. **Espaço e Cultura**, n. 33, p. 87-110, 2013.

MARCONI, M. DE A.; LAKATOS, E. M. **Metodologia do trabalho científico: projetos de pesquisa, pesquisa bibliográfica, teses de doutorado, dissertações de mestrado, trabalhos de conclusão de curso**. 9 ed. São Paulo: Atlas, 2021.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MENDES, R. M.; MISKULIN, R. G. S. A análise de conteúdo como uma metodologia. **Cadernos de Pesquisa**, v. 47, n. 165, p. 1044-1066, 2017.

MOREIRA, T. DE A. Representações sobre a mulher no cinema brasileiro contemporâneo. **GeoGraphos. Revista Digital para Estudantes de Geografia y Ciencias Sociales**, v. 6, n. 80, p. 180-201, 2015.

MUNDO EDUCAÇÃO. **Média ponderada**. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/matematica/media-ponderada.htm>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

NEVES, A. A. Geografias de cinema : do espaço geográfico ao espaço fílmico. **Entre-Lugar**, n. 1, p. 133-156, 2010.

NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O. A paisagem geográfica no cinema. **Revista Percorso - NEMO**, v. 3, n. 1, p. 163-181, 2011.

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

OLIVEIRA JR., W. M. DE. O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade. **Educar**, n. 26, p. 53-65, 2005b.

OLIVEIRA JR., W. M. DE. O que seriam as geografias de cinema? **Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005c.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PESSOA, F. **Cancioneiro**. [s.l.] Ciberfil Literatura Digital, 2002.

POCINHO, M. **Amstras: teoria e exercícios passo-a-passo**, 2009.

QUEIROZ FILHO, A. C. Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme. **Estudos Geográficos**, v. 5, n. 2, p. 73-91, 2007.

QUEIROZ FILHO, A. C. Espaço fílmico: território e territorialidades nas imagens de cinema. **Geografia**, v. 35, n. 1, p. 37-50, 2010.

QUEIROZ FILHO, A. C. Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme *A vila*. **RUA**, v. 2, n. 17, p. 25-41, 2011.

QUEIROZ FILHO, A. C. Geografias de cinema: o lugar das memórias no filme *A vila*. **Passagens**, v. 2, p. 1-15, 2013.

QUEIROZ FILHO, A. C. **Do sensível, poesia**. Vitória, ES: Milfontes, 2019.

RUIZ, N. V.; MOURA, J. D. P. Experiências de cinema e revelações geográficas: leituras da filmografia londrinense. **Caderno de Geografia**, v. 29, n. 58, p. 892-911, 2019.

SANTOS, A. N. G. A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer. **Espaço e Cultura**, v. 0, n. 25, p. 17-30, 2009.

SCIELO. **Modelo de publicação eletrônica para países em desenvolvimento**. Disponível em: <https://wp.scielo.org/wp-content/uploads/Certificacao_site.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2020.

SERAMIM, R. J.; WALTER, S. A. O que Bardin diz que os autores não mostram? Estudo das produções científicas brasileiras do período de 1997 a 2015. **Administração: Ensino e Pesquisa**, v. 18, n. 2, p. 241-269, 2017.

SILVA, M. C. DA; QUEIROZ FILHO, A. C. Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de *Árido movie*. **Revista Eletrônica Ateliê Geográfico**, v. 6, n. 4, p. 197-215, 2012.

SILVA, T. **O que se esconde por trás de uma nuvem de palavras?** Disponível em: <<http://tarciziosilva.com.br/blog/o-que-se-esconde-por-tras-de-uma-nuvem-de-palavras/>>. Acesso em: 26 jun. 2020.

SOUSA, R. R. DE. Guerra ao terror, geopolítica, representações e paisagens no cinema norte-americano após 11 de setembro de 2001. **Ensaio de Geografia UFF**, v. 2, n. 4, p. 50-66, [s.d.].

VOLTARELI, J. P.; BERARDI, F. B. *A hard day's night*: encontro entre geografia e cinema. **Entre-Lugar**, v. 1, n. 9, p. 23-39, 2014.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 6^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia.** 1^a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

7 FILMOGRAFIA

- 19 Mulheres e um homem.** David Cardoso. Brasil, 1977.
- A estrada perdida.** Título original: Lost highway. David Lynch. EUA, França, 1997.
- A febre do rato.** Cláudio Assis. Brasil, 2011.
- A vila.** Título original: The village. M. Night Shyamalan. EUA, 2004.
- Adeus, Lenin!** Título original: Good bye, Lenin! Wolfgang Becker. Alemanha, 2003.
- Amarelo manga.** Cláudio Assis. Brasil, 2002.
- Árido movie.** Lírio Ferreira. Brasil, 2006.
- Baixio das bestas.** Cláudio Assis. Brasil, 2006.
- Bullitt.** Peter Yates. EUA, 1968.
- Carandiru: o filme.** Héctor Babenco. Brasil, 2003.
- Central do Brasil.** Walter Salles. Brasil, 1998.
- Cidade Baixa.** Sérgio Machado. Brasil, 2005.
- Cidade de Deus.** Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002.
- Cidade dos sonhos.** Título original: Mulholland drive. David Lynch. EUA, França, 2001.
- Como esquecer.** Malu de Martino. Brasil, 2010.
- Coração selvagem.** Título original: Wild at heart. David Lynch. EUA, 1990.
- Denise está chamando.** Título original: Denise calls up. Hal Salwen. EUA, 1995.
- Deserto feliz.** Paulo Caldas. Brasil, 2007.
- Distrito 9.** Título original: District 9. Neil Blomkamp. EUA, 2009.
- Elvis & Madona.** Marcelo Laffitte. Brasil, 2011.
- Eu, tu, eles.** Andrucha Waddington. Brasil, 2000.
- Guerra ao terror.** Título original: The hurt locker. Kathryn Bigelow. EUA, 2008.
- Esplendor.** Título original: Hikari. Naomi Kawase. Japão/França, 2017.

Kill Bill - Volume 1. Quentin Tarantino. EUA, 2003.

Leonera. Pablo Trapero. Argentina, Brasil, 2008.

Linha de passe. Walter Salles Jr. EUA, Brasil, 2008.

O invasor. Beto Brant. Brasil, 2001.

O signo do leão. Título original: Le signe du lion. Éric Rohmer. França, 1962.

O som ao redor. Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.

Os reis do iê, iê, iê. Título original: A hard day's night. Richard Lester. Reino Unido, 1964.

Paraísos artificiais. Marcos Prado. Brasil, 2012.

Rubras mariposas. Anderson Craveiro. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/111133328>. Acesso em: 07 dez. 2020.

Tudo sobre minha mãe. Título original: Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar. Espanha, França, 1999.

Uma história real. Título original: The straight story. David Lynch. EUA, França, Reino Unido, 1999.

Veludo azul. Título original: Blue velvet. David Lynch. EUA, 1986.

Viajo porque preciso, volto porque te amo. Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.

8 GLOSSÁRIO

Ângulo	Altura da lente da câmera em relação aos personagens e objetos filmados.
Câmera subjetiva	A câmera assume o ponto de vista do olhar do personagem.
Cena	Conjunto de planos que acontecem num mesmo espaço e tempo.
Cenário	Espaço e objetos construídos para ambientar a história contada.
Close-up	Quando a distância entre o objeto ou pessoa filmada e a câmera é muito curta.
Corte	Interrupção entre dois planos.
Diegese	Universo ficcional da narrativa.
Edição	Preparação do material filmado conforme a narrativa estabelecida no roteiro.
Enquadramento	Relação de plano e ângulo que aparece na tela.
Figurino	Roupas utilizadas pelos personagens cujo efeito é evidenciar seus gestos e atitudes, distinguindo e confirmando sua personalidade.
Iluminação	Define e modela os contornos dos objetos e personagens para criar a impressão de profundidade espacial.
Montagem	Organização do material filmado conforme o tempo lógico da narrativa, que nem sempre coincide com o tempo cronológico das ações.
Plano	Distância entre o objeto filmado e a câmera.
Plano geral	Quando os atores, objetos e cenários são filmados à longa distância.
Primeiro plano	Quando a câmera filma o personagem do busto pra cima.
Profundidade de campo	Distribuição longitudinal dos personagens e objetos em vários planos em relação à lente da câmera.
Roteiro	Forma escrita do filme contendo diálogos, cenas e sequências descritas.
Sequência	Conjunto de planos que compõem uma unidade de ação dramática.
Som <i>off</i>	Som que vem de fora do campo filmado, extracampo – espaço que a câmera não mostra.
Tomada	O que é filmado ininterruptamente pela câmera do momento em que ela é ligada até o momento em que é desligada.
Trilha sonora	Parte musical externa à história, exceto para o gênero musical.
Voz <i>off</i>	Exteriorização dos pensamentos dos personagens em um monólogo interior.

9 APÊNDICES

9.1 APÊNDICE A – ARTIGOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA

Quadro 10: Artigos científicos brasileiros de Geografia e Cinema

ANO	TÍTULO: SUBTÍTULO	AUTOR(ES)	PLATAFORMA(S)	CATEGORIA(S)	FILME(S)	ABORDAGEM
s/d	Leitura geográfica de um filme marginal/popular – <i>A caçada sangrenta</i>	FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar; Território; Região.	<i>Caçada sangrenta</i> . Ozualdo Candeias. Brasil, 1974.	Analisa
s/d	O Cinema como possibilidade investigativa para a Geografia: uma reflexão sobre a construção da cidade cinemática	FIORAVANTE, K. E.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	Não	Debate teórico
s/d	Guerra ao terror, geopolítica, representações e paisagens no cinema norte-americano após 11 de setembro de 2001	SOUSA, R. R.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>Guerra ao terror</i> . Kathryn Bigelow. EUA, 2008.	Analisa
1998	Paisagens americanas: imagens e representações do <i>wilderness</i>	BARBOSA, J. L.	Google Acadêmico	Paisagem	<i>Jeremiah Johnson</i> . Pollack. EUA, 1972.	Exemplifica

					<i>Easy rider.</i> Dennis Hopper. EUA, 1969.	
					<i>Tomates verdes e fritos.</i> Jon Avnet. EUA, 1991.	
1998	O Rio de Janeiro visto através do filme <i>Rio, 40 graus</i>	LIMA, L. C. M.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Rio, 40 graus.</i> Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.	Analisa
1999	A tela dividida: fronteiras no filme <i>A marca da maldade</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>A marca da maldade.</i> Orson Welles. EUA, 1958.	Analisa
2000	A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social	BARBOSA, J. L.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	Não	Debate teórico
2002	Espaço, tempo e a cidade cinemática	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar;	<i>Blade runner.</i> Riddley Scott. EUA, 1989. <i>Asas do desejo.</i> Wim Wenders. Alemanha Ocidental, França, 1987.	Debate teórico
2002	Rio acima: percursos no filme <i>Apocalypse now</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>Apocalypse now.</i> Francis Ford Coppola. EUA, 1979.	Analisa
2004	Ciência, arte e geografia no cinema de David Lynch	GEIGER, P. P.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Região.	<i>Cidade dos sonhos.</i> David Lynch. EUA/FR, 2001. <i>Veludo azul.</i> David Lynch. EUA, 1986. <i>Coração selvagem.</i> David Lynch. EUA, 1990.	Analisa

					<i>A estrada perdida.</i> David Lynch. EUA/FR, 1997.	
					<i>Uma história real.</i> David Lynch. FR/UK/EUA, 1999.	
2005	O que seriam as geografias de cinema?	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	Não	Debate teórico
2005	Algumas geografias que o cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme <i>Cidade de Deus</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>Cidade de Deus.</i> Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002.	Analisa
2005	O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Lugar.	<i>Tudo sobre minha mãe.</i> Pedro Almodóvar. ES/FR, 1999.	Analisa
2006	A cidade como cinema existencial	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Central do Brasil.</i> Walter Salles. Brasil, 1998. <i>Redentor.</i> Cláudio Torres. Brasil, 2004.	Analisa
2007	Paisagens sonoras em cidades cinemáticas	FERNANDES, G.V.; ROCHA, E.S.; ANJOS, F.W.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Blade runner.</i> Ridley Scott. EUA, 1989. <i>Denise está chamando.</i> Hal Salwen. EUA, 1995. <i>O eclipse.</i> Michelangelo Antonioni. IT, 1962. <i>Os contos de Nova York.</i> Woody Allen. EUA, 1989. <i>Metrópolis.</i> Fritz Lang. ALE, 1927. <i>M. o vampiro de Dusseldorf.</i> Fritz Lang. ALE, 1931.	Analisa

2007	Nos labirintos de uma geografia anti-história: Truman, o show da vida	MARTINS, S.	Plataforma Capes Google Acadêmico	Espaço.	<i>O show de Truman</i> . Peter Weir. EUA, 1998.	Analisa
2007	Cinema e geografia: em busca de aproximações	NEVES, A. A; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Espaço.	Não	Debate teórico
2007	Saboreando o espaço, inventando paisagens	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Gênio indomável</i> . Gus Van Sant. EUA, 1997. <i>Janela da alma</i> . João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2002. <i>Vermelho como o céu</i> . Cristiano Bortone. Itália, 2006.	Debate teórico
2007	Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2008	Paisagem e simbolismo: representando e ou vivendo o “real”?	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar.	<i>Nova York sitiada</i> . Edward Zwick. Estados Unidos, 1998. <i>Daylight</i> . Rob Cohen. Estados Unidos, 1996. <i>Duro de matar 3: a vingança</i> . John McTiernan. EUA, 1995. <i>Impacto profundo</i> . Mimi Leder. EUA, 1998. <i>Vanilla sky</i> . Cameron Crowe. EUA, 2001. <i>Homem Aranha</i> . Sam Raimi. EUA, 2002.	Exemplifica
2008	“Sertão das usinas”: paisagem cultural canavieira e violência	MACIEL, C. A. A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço;	<i>Baixio das bestas</i> . Cláudio Assis. Brasil, 2006.	Analisa

	paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano <i>Baixio das bestas</i>			Lugar; Território; Região.		
2009	Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens filmicas	COSTA, M. H. B. V.	Plataforma Capes SciELO Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Cidade de Deus</i> . Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002. <i>O invasor</i> . Beto Brant. Brasil, 2001.	Analisa
2009	A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer	SANTOS, A. N.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>O signo do leão</i> . Éric Rohmer. França, 1962.	Analisa
2009	Sobre política e território no espaço da narrativa fílmica	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2010	Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico	NEVES, A. A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>19 mulheres e um homem</i> . David Cardoso. Brasil, 1977.	Analisa
2010	O cinema e a geografia num percurso de dor: a via <i>crucis</i> de Dora em Central do Brasil	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Território; Lugar.	<i>Central do Brasil</i> . Walter Salles. Brasil, 1998.	Analisa
2010	Espaço fílmico: território e territorialidades nas imagens de cinema	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território; Lugares.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Debate teórico

2011	A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos	ALVARENGA, A. L.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Bullitt</i> . Peter Yates. EUA, 1968.	Analisa
2011	Filme e Geografia: outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>Sonhos</i> . Akira Kurosawa. EUA/Japão 1990. <i>A partida</i> . Yojiro Takita. Japão, 2009. <i>Perfume – a história de um assassino</i> . Tom Tykwer. França/Espanha/Alemanha, 2006. <i>A festa de Babete</i> . Gabriel Axel. Dinamarca, 1987.	Debate teórico
2011	Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Tudo sobre minha mãe</i> . Pedro Almodóvar. ES/FR, 1999.	Analisa
2011	Geografia e cenários filmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme Carandiru (2003)	FIORAVANTE, K. E.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Carandiru: o filme</i> . Héctor Babenco. Brasil, 2003.	Analisa
2011	Geografia e cinema no Brasil: estado da arte	MOREIRA, T. A.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>Antes da chuva</i> . Milcho Manchevski. Reino Unido, França, Macedônia, 1994. <i>Blade runner</i> . Riddley Scott. EUA, 1989. <i>O primeiro dia</i> . Walter Salles Jr. Brasil, França, 1999. <i>Cidade de Deus</i> . Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil,	Debate teórico

					<p>2002.</p> <p><i>Jogo subterrâneo.</i> Roberto Gervitz. Brasil, 2005.</p> <p><i>O show de Truman.</i> Peter Weir. EUA, 1998.</p> <p><i>Tropa de elite.</i> José Padilha. Brasil, 2007.</p> <p><i>Dogville.</i> Lars Von Trier. França, Itália, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, Holanda, 2003.</p> <p><i>Deus e o Diabo na terra do sol.</i> Glauber Rocha. Brasil, 1963.</p> <p><i>A vila.</i> M. Night Shyamalan. EUA, 2004.</p>	
2011	Geografias audiovisuais: para além das geografias de cinema	MOREIRA, T. A.	Google Acadêmico	Espaço; Território.	Não	Debate teórico
2011	A dimensão espacial nos filmes	MOREIRA, T. A.	Google Acadêmico	Espaço.	<p><i>Redentor.</i> Cláudio Torres. Brasil, 2004.</p> <p><i>Terra vermelha.</i> Marco Bechis. Itália, Brasil, 2008.</p> <p><i>Querô.</i> Carlos Cortez. Brasil, 2007.</p> <p><i>Cidade dos homens.</i> Paulo Morelli. Brasil, 2007.</p> <p><i>Última parada 174.</i> Bruno Barreto. Brasil, 2008.</p> <p><i>Tropa de elite.</i> José Padilha.</p>	Debate teórico

					<p>Brasil, 2007.</p> <p><i>Cidade de Deus</i>. Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002.</p> <p><i>Meu nome não é Johnny</i>. Mauro Lima. Brasil, 2008.</p> <p><i>Era uma vez</i>. Breno Silveira. Brasil, 2008.</p> <p><i>Garotas do ABC</i>. Carlos Reichembach. Brasil, 2003.</p> <p><i>O homem que copiava</i>. Jorge Furtado. Brasil, 2002.</p> <p><i>O signo da cidade</i>. Carlos Alberto Ricceli. Brasil, 2008.</p> <p><i>Não por acaso</i>. Philippe Barcinski. Brasil, 2007.</p> <p><i>Bicho de sete cabeças</i>. Laís Bodanzky. Brasil, 2000.</p> <p><i>Feliz Natal</i>. Selton Melo. Brasil, 2008.</p> <p><i>Linha de passe</i>. Walter Salles Jr. EUA, Brasil, 2008.</p>
2011	A paisagem geográfica no cinema	NEVES, A. A; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>19 mulheres e um homem</i> . Analisa David Cardoso. Brasil, 1977.
2011	A ironia exacerbada vira nada. Nada? Incômodos com <i>Narradores de Javé</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Território; Lugar.	<i>Narradores de Javé</i> . Eliane Caffê. Brasil, 2003.

2011	Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme <i>A vila</i>	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2011	A geografia vai ao cinema	QUEIROZ FILHO, A. C.	Plataforma Capes Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	Não	Debate teórico
2012	Espaço, paisagem e biotecnologia: promessas e realidades apresentadas no filme <i>A ilha</i>	DARSIE, C.; SANTOS, L. H. S.	Plataforma Capes Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>A ilha</i> . Michael Bay. EUA, 2005.	Analisa
2012	Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica	FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	Não	Debate teórico
2012	Espaço carcerário, gênero e cinema: as imagens prisionais em <i>Leonera</i>	FIORAVANTE, K.E.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Leonera</i> . Pablo Trapero. ARG/BRA, 2008.	Analisa
2012	Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de <i>Árido movie</i>	SILVA, M. C.; QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar; Território; Região.	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006.	Analisa
2013	Um novo Recife em cena: paisagem, política e direito à cidade no cine-ativismo pernambucano	BARBOSA, D. V.; QUEIROZ, P. R. F.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Recife MD</i> . Coletivo Vurto. Desconstrução civil. Coletivo cinematográfico Vurto.	Exemplifica

					<p><i>Projeto torres gêmeas.</i> Coletivo audiovisual Projeto Torres Gêmeas.</p> <p><i>Velho Recife novo.</i> Coletivo audiovisual Contravento.</p> <p><i>Desurbanismo #1.</i> Coletivo audiovisual Contravento.</p> <p><i>Desurbanismo #2.</i> Coletivo audiovisual Contravento.</p>	
2013	Cinema e construção cultural do espaço geográfico	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar;	<p><i>A partida.</i> Yojiro Takita. Japão, 2009.</p> <p><i>Perfume – a história de um assassino.</i> Tom Tykwer. França/Espanha/Alemanha, 2006.</p> <p><i>A festa de Babete.</i> Gabriel Axel. Dinamarca, 1987.</p>	Debate teórico
2013	Geografia e cinema: as espacialidades do filme <i>Adeus Lenin!</i>	FIORAVANTE, K. E.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Adeus, Lenin!</i> Wolfgang Becker. Alemanha, 2003.	Analisa
2013	<i>Outsiders</i> na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”	MAIA FILHO, P. P.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<p><i>Árido movie.</i> Lírio Ferreira. Brasil, 2006.</p> <p><i>Cinema, aspirinas e urubus.</i> Marcelo Gomes. Brasil, 2005.</p> <p><i>Baile perfumado.</i> Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Brasil, 1996.</p> <p><i>Os fuzis.</i> Ruy Guerra. Brasil, 1964.</p> <p><i>Central do Brasil.</i> Walter Salles. Brasil, 1998.</p>	Analisa

2013	Representações sobre a mulher no cinema brasileiro contemporâneo	MOREIRA, T. A.	Google Acadêmico	Região	<p><i>3 efes.</i> Carlos Gerbase. Brasil, 2007.</p> <p><i>A mulher invisível.</i> Cláudio Torres. Brasil, 2009.</p> <p><i>Anjos do sol.</i> Rudi Lagemann. Brasil, 2006.</p> <p><i>Antônia.</i> Tata Amaral. Brasil, 2007.</p> <p><i>Bruna Surfistinha.</i> Marcus Baldini. Brasil, 2011.</p> <p><i>Como esquecer.</i> Malu de Martino. Brasil, 2010.</p> <p><i>Confia em mim.</i> Michel Tikhomiroff. Brasil, 2014.</p> <p><i>Crime delicado.</i> Beto Brant. Brasil, 2006.</p> <p><i>De pernas pro ar.</i> Roberto Santucci. Brasil, 2011.</p> <p><i>Divã.</i> José Alvarenga Júnior. Brasil, 2009.</p> <p><i>Elvis & Madona.</i> Marcelo Laffitte. Brasil, 2011.</p> <p><i>Entre lençóis.</i> Gustavo Nieto Roa. Brasil, 2008.</p> <p><i>Era uma vez eu Verônica.</i> Marcelo Gomes. Brasil, 2012.</p> <p><i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios.</i> Beto Brant; Renato Ciasca. Brasil, 2011.</p> <p><i>Eu, tu, eles.</i> Andrucha</p>
------	--	----------------	------------------	--------	---

					<p>Waddington. Brasil, 2000.</p> <p><i>Falsa loura.</i> Carlos Reichenbach. Brasil, 2008.</p> <p><i>Garotas do ABC.</i> Carlos Reichenbach. Brasil, 2004.</p> <p><i>Jogo de xadrez.</i> Luis Antonio Pereira. Brasil, 2014.</p> <p><i>Linha de passe.</i> Walter Salles; Daniela Thomas. Brasil, 2008.</p> <p><i>Nina.</i> Heitor Dhalia. Brasil, 2004.</p> <p><i>O céu de Suely.</i> Karim Aïnouz. Brasil, 2006.</p> <p><i>Onde está a felicidade?.</i> Carlos Alberto Riccelli. Brasil, 2011.</p> <p><i>Paraísos artificiais.</i> Marcos Prado. Brasil, 2012.</p> <p><i>Proibido proibir.</i> Jorge Duran. Brasil, 2007.</p> <p><i>Sonhos roubados.</i> Sandra Werneck. Brasil, 2010.</p>	
2013	Geografias de cinema: o lugar das memórias no filme <i>A vila</i>	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>A vila.</i> M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2014	Geografia e cinema: os significados da mobilidade nos <i>road movies</i>	BRUM, J. L. S.	Google Acadêmico	Paisagem	<p><i>Paris, Texas.</i> Wim Wenders. França, Reino Unido, Alemanha Ocidental, EUA, Alemanha, 1984.</p> <p><i>Stranger than paradise.</i> Jim Jarmusch. EUA, 1984.</p> <p><i>Viajo porque preciso, volto</i></p>	Exemplifica

				<p><i>porque te amo.</i> Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.</p> <p><i>Cinema, aspirinas e urubus.</i> Marcelo Gomes. Brasil, 2005.</p> <p><i>Central do Brasil.</i> Walter Salles. Brasil, 1998.</p> <p><i>Thelma e Louise.</i> Ridley Scott. EUA, 1991.</p> <p><i>My own private Idaho.</i> Gus Van Sant. EUA, 1991.</p> <p><i>The adventures of Priscilla, queen of the desert.</i> Stephan Elliott. AU, 1994.</p> <p><i>Natural born killers.</i> Oliver Stone. EUA, 1994.</p> <p><i>Smoke signals.</i> Chris Eyre. EUA, 1998.</p> <p><i>On the road.</i> Walter Salles. FR/EUA/UK, 2012.</p> <p><i>Diários de motocicleta.</i> Walter Salles. Franco-germano-brasileiro-chileno-peruano-argentino-estadunidense, 2004.</p> <p><i>Transamérica.</i> Duncan Tucker. EUA, 2005.</p> <p><i>Little Miss Sunshine.</i> Valerie Faris, Jonathan Dayton. EUA, 2006.</p>		
2014	Percursos poéticos e poéticas geográficas em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar.	<i>Viajo porque preciso, volto porque te amo.</i> Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.	Analisa

2014	Cidades e lugares culturais, espaços e geografias filmicas: compondo imageticamente o lugar	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>O invasor</i> . Beto Brant. Brasil, 2001. <i>Não por acaso</i> . Philippe Barcinski. Brasil, 2007. <i>Amnésia</i> . Christopher Nolan. EUA, 2000. <i>Colateral</i> . Michael Mann. EUA, 2004. <i>Ela</i> . Spike Jonze. EUA, 2013.	Debate teórico
2014	Cruzando limites: cinema, geografia e fronteira	BOER, G. L.; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>Fronteira</i> . Rafael Conde. Brasil, 2008.	Analisa
2014	Geografia e cinema: abordagens do espaço urbano fílmico	GOMES Jr., G. H.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	Não	Debate teórico
2014	Geografia e cinema: encontro entre linguagens – imagem e palavra	PIMENTA, T. A. S.; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Espaço; Território.	Não	Debate teórico
2014	<i>A hard day's night</i> : encontro entre geografia e cinema	VOLTARELLI, J. P.; BERALDI, F. B.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>A hard day's night</i> . Richard Lester. UK, 1964.	Analisa
2015	Reflexões sobre os realismos geográfico e social em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> , <i>Deserto feliz</i> e <i>Árido</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006. <i>Deserto feliz</i> . Paulo Caldas.	Analisa

	<i>movie</i>			Brasil, 2007. <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo.</i> Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.
2015	Geografia e cinema: uma revisão de literatura	MOREIRA, T. A. Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território; Região.	<p><i>Pink flamingos.</i> John Waters. EUA, 1972.</p> <p><i>Hairspray.</i> John Waters. EUA, 1988.</p> <p><i>A dirty shame.</i> John Waters. EUA, 2004.</p> <p><i>Dersu Uzala.</i> Akira Kurosawa. Japão, Rússia, 1975.</p> <p><i>Orfeu.</i> Carlos Diegues. Brasil, 1999.</p> <p><i>Os romeiros da guia.</i> Vladimir Carvalho. Brasil, 1962.</p> <p><i>A bolandeira.</i> Vladimir Carvalho. Brasil, 1968.</p> <p><i>O homem de areia.</i> Vladimir Carvalho. Brasil, 1982.</p> <p><i>Tropa de elite.</i> José Padilha. Brasil, 2007.</p> <p><i>Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro.</i> José Padilha. Brasil, 2010.</p> <p><i>Cidade de Deus.</i> Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002.</p> <p><i>A vila.</i> M. Night Shyamalan. EUA, 2004.</p>

2015	Paisagens do cinema pernambucano: cotidiano e existencialismo em <i>O som ao redor</i> e <i>Amarelo manga</i>	QUEIROZ, P. R. F.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>Amarelo manga</i> . Cláudio Assis. Brasil, 2002. <i>O som ao redor</i> . Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.	Analisa
2016	Do filme <i>Cidade baixa</i> : Reflexões acerca da construção de cenários marginais na cidade de Salvador, Bahia	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Google Acadêmico	Espaço.	<i>Cidade baixa</i> . Sérgio Machado. Brasil, 2005.	Analisa
2016	Espaço, identidade e memória: o lugar em <i>Era uma vez eu, Verônica</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Era uma vez eu, Verônica</i> . Marcelo Gomes. Brasil, 2012.	Analisa
2016	Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>O som ao redor</i> . Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013. <i>Recife frio</i> . Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2009.	Analisa
2016	Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>Arena</i> . João Salaviza. Portugal, 2009. <i>Cerro Negro</i> . João Salaviza. Portugal, 2011. <i>Rafa</i> . João Salaviza. Portugal, 2012.	Analisa
2017	Geografias de <i>A hard day's night</i> : especializando os Beatles	FERRAZ, C. B. O.; VOLTARELLI, J. P.	Google Acadêmico	Espaço; Território.	<i>A hard day's night</i> . Richard Lester. UK, 1964.	Analisa

2017	Cinema e história urbana: reflexões sobre a natureza e a urbanização contemporânea, a partir do filme <i>A vila</i>	FREITAS, E. S. M.	Plataforma Capes Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. Análisa EUA, 2004.
2017	A cidade de Salvador-BA no cinema contemporâneo	MOREIRA, T. A.; REIS Jr., D. F. C.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<p><i>A cidade das mulheres</i>. Lázaro Faria. Brasil, 2005.</p> <p><i>A grande feira</i>. Roberto Pires. Brasil, 1961.</p> <p><i>A pedagogia da presença</i>. Jorge Alfredo. Brasil, 2010.</p> <p><i>Bahêa minha vida</i>. Márcio Cavalcante. Brasil, 2011.</p> <p><i>Bahia, por exemplo</i>. Rex Schindler. Brasil, 1971.</p> <p><i>Barravento</i>. Glauber Rocha. Brasil, 1962.</p> <p><i>Batatinha - poeta do samba</i>. Marcelo Rabelo. Brasil, 2009.</p> <p><i>Bombadeira</i>. Luis Carlos de Alencar. Brasil, 2007.</p> <p><i>Breviário do horror</i>. Fábio Di Rocha; Flávio Lopes. Brasil, 2013.</p> <p><i>Capitães da areia</i>. Cecília Amado. Brasil, 2011.</p> <p><i>Cidade baixa</i>. Sérgio Machado. Brasil, 2005.</p> <p><i>Contra corrente</i>. Max Gaggino. Brasil, 2013.</p> <p><i>Cuíca de Santo Amaro</i>. Joel</p>

Almeida; Josias Pires. Brasil, 2012.

Depois da chuva. Claudio Marques; Marília Hughes. Brasil, 2013.

Dona Flor e seus dois maridos. Bruno Barreto. Brasil, 1976.

Esses moços. José Araripe Junior. Brasil, 2002.

Estranhos. Paulo Alcântara. Brasil, 2009.

Eu me lembro. Edgard Navarro. Brasil, 2005.

Irmã Dulce. Vicente Amorim. Brasil, 2014.

Jardim das folhas sagradas. Pola Ribeiro. Brasil, 2011.

Meteorango Kid, herói intergalático. André Luiz Oliveira. Brasil, 1969.

O milagre do Candeal. Fernando Trueba. Brasil, 2004.

O pagador de promessas. Anselmo Duarte. Brasil, 1962.

Ó pai, ó. Monique Gardenberg. Brasil, 2007.

O pistoleiro. Oscar Santana. Brasil, 1975.

Quando nada acontece. João Gabriel. Brasil, 2008.

Quincas Berro D'água. Sérgio

					<p>Machado. Brasil, 2010.</p> <p><i>Revolta do buzú.</i> Carlos Pronzato. Brasil, 2003.</p> <p><i>Sol sobre a lama.</i> Alex Viany. Brasil, 1963.</p> <p><i>Superoutro.</i> Edgard Navarro. Brasil, 1989.</p> <p><i>Tocaia no asfalto.</i> Roberto Pires. Brasil, 1963.</p> <p><i>Trampolim do Forte.</i> João Rodrigo Mattos. Brasil, 2010.</p> <p><i>Travessia.</i> João Gabriel. Brasil, 2014.</p> <p><i>Trieletrizado.</i> Jorge Alfredo. Brasil, 2013.</p> <p><i>Tropykaos.</i> Daniel Lisboa. Brasil, 2015.</p>	
2018	Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento	FIORAVANTE, K. E.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<p><i>Manhattan.</i> Woody Allen. EUA, 1979.</p> <p><i>Os imperdoáveis.</i> Clint Eastwood. 1992.</p> <p><i>O desinformante.</i> Steven Soderbergh. 2009.</p>	Debate teórico
2018	Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco	GOMES Jr., G. H.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<p><i>Cinema, aspirinas e urubus.</i> Marcelo Gomes. Brasil, 2005.</p> <p><i>Baile perfumado.</i> Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Brasil, 1996.</p> <p><i>Amarelo manga.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2002.</p>	Analisa

					<p><i>O som ao redor.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.</p> <p><i>A febre do rato.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2011.</p> <p><i>Árido movie.</i> Lirio Ferreira. Brasil, 2006.</p> <p><i>Deserto feliz.</i> Paulo Caldas. Brasil, 2007.</p> <p><i>Era uma vez eu, Verônica.</i> Marcelo Gomes. Brasil, 2012.</p> <p><i>Baixio das bestas.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2006.</p> <p><i>Aquarius.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016.</p>
2018	Intertextualidade na paisagem: a cidade filmica de Recife em <i>Febre do rato</i>	GOMES Jr., G. H.; COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Região.	<i>A febre do rato.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2011. Analisa
2018	O filme enquanto geografia: proposições e <i>insights</i> iniciais	NASCIMENTO, F. C.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<p><i>O senhor dos anéis: a sociedade do anel.</i> Peter Jackson. EUA, Nova Zelândia, 2001. Exemplifica</p> <p><i>O senhor dos anéis: as duas torres.</i> Peter Jackson. EUA, Nova Zelândia, 2002.</p> <p><i>O senhor dos anéis: o retorno do rei.</i> Peter Jackson. EUA, Nova Zelândia, 2003.</p>
2018	Paisagens e lugares urbanos em <i>Drive</i> (2011): silêncio,	SOUZA Jr., C. R. B.; ALMEIDA, M.	Google Acadêmico	Paisagem;	<i>Drive.</i> Nicolas Winding Refn. Analisa

	intimidade, intensidade	G.		Espaço; Lugar.	EUA, 2011.	
2019	“A vingança é um prato que se come frio”: a construção da paisagem cinematográfica em Tarantino	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Kill Bill - Volume 1.</i> Quentin Tarantino. EUA, 2003. <i>Kill Bill - Volume 2.</i> Quentin Tarantino. EUA, 2004.	Analisa
2019	Geografia e cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>Distrito 9.</i> Neil Blomkamp. EUA, 2009.	Analisa
2019	Os espaços e paisagens filmicos e a teoria de gêneros: um ensaio sobre o <i>western</i> no cinema	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Rastros de ódio.</i> John Ford. EUA, 1956. <i>Os indomáveis.</i> James Mangold . EUA, 2007. <i>Os imperdoáveis.</i> Clint Eastwood. EUA, 1992.	Debate teórico
2019	Geografia e cinema: entre a representação e a experiência da paisagem	MAIA FILHO, P. P.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Região.	Não	Debate teórico
2019	Experiências de cinema e revelações geográficas: leituras da filmografia londrinense	RUIZ, N. V.; MOURA, J. D. P.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>Rubras mariposas.</i> Anderson Craveiro. 2013. <i>Cine paixão.</i> Sérgio Concilio, Vera Senise. 2001. <i>Saudade.</i> Sérgio Concilio, Vera Senise. 2004. <i>Pandora.</i> Invasores de Tela, Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2004.	Analisa

					<p><i>Nem todos que estão são, nem todos que são estão.</i> Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2005.</p> <p><i>Rotundus.</i> Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2005.</p> <p><i>Mauro Montezuma – vida e obra.</i> Yan Sorgi, Eik Sorgi. 2012.</p>	
2020	Aproximações teórico-metodológicas entre a geografia e o cinema: a cidade personagem	FERREIRA, M. A. S.; COSTA, O. J. L.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<p><i>Meia-noite em Paris.</i> Woody Allen. EUA, 2011.</p> <p><i>Medianeras: Buenos Aires da era do amor virtual.</i> Gustavo Taretto. Espanha, Argentina, Alemanha, 2011.</p> <p><i>Berlim, sinfonia de uma metrópole.</i> Walther Ruttmann. Alemanha, 1927.</p> <p><i>Em busca da vida.</i> Jia Zhang-Ke. China, 2006.</p> <p><i>Antes da chuva.</i> Milcho Manchevski. Reino Unido, França, Macedônia, 1994.</p> <p><i>Blade runner.</i> Riddley Scott. EUA, 1989.</p> <p><i>A ilha de 24 dólares.</i> Robert Flaherty. EUA, 1927.</p> <p><i>Paris adormecida.</i> René Clair. França, 1924.</p> <p><i>Nada além das horas.</i> Alberto Cavalcanti. Brasil. 1926.</p>	Debate teórico

					<p><i>A propósito de Nice.</i> Jean Vigo. França, 1929.</p> <p><i>Um homem com uma câmera.</i> Dziga Vertov. URSS, Rússia, 1929.</p> <p><i>Douro, faina fluvial.</i> Manoel de Oliveira. Portugal, 1931.</p>
2020	Paisagem, lugar e cena em <i>A falta que me faz</i>	GOMES, H.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A falta que me faz.</i> Marília Rocha. Brasil, 2009. Analisa

9.2 APÊNDICE B – ARTIGOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA QUE ANALISAM FILMES

Quadro 11: Artigos científicos brasileiros de Geografia e Cinema que analisam filmes

ANO	TÍTULO: SUBTÍTULO	AUTOR(ES)	PLATAFORMA(S)	CATEGORIA(S)	FILME(S)	ABORDAGEM
s/d	Leitura geográfica de um filme marginal/popular – <i>A caçada sangrenta</i>	FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar; Território; Região.	<i>Caçada sangrenta</i> . Ozualdo Candeias. Brasil, 1974.	Analisa
s/d	Guerra ao terror, geopolítica, representações e paisagens no cinema norte-americano após 11 de setembro de 2001	SOUSA, R. R.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>Guerra ao terror</i> . Kathryn Bigelow. EUA, 2008.	Analisa
1998	O Rio de Janeiro visto através do filme <i>Rio, 40 graus</i>	LIMA, L. C. M.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Rio, 40 graus</i> . Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.	Analisa
1999	A tela dividida: fronteiras no filme <i>A marca da maldade</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>A marca da maldade</i> . Orson Welles. EUA, 1958.	Analisa
2002	Rio acima: percursos no filme <i>Apocalypse now</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>Apocalypse now</i> . Francis Ford Coppola. EUA, 1979.	Analisa
2004	Ciência, arte e geografia no cinema de David Lynch	GEIGER, P. P.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço;	<i>Cidade dos sonhos</i> . David Lynch. EUA/FR, 2001.	Analisa

				Lugar; Região.	<i>Veludo azul.</i> David Lynch. EUA, 1986. <i>Coração selvagem.</i> David Lynch. EUA, 1990. <i>A estrada perdida.</i> David Lynch. EUA/FR, 1997. <i>Uma história real.</i> David Lynch. FR/UK/EUA, 1999.	
2005	Algumas geografias que o cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme <i>Cidade de Deus</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>Cidade de Deus.</i> Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002.	Analisa
2005	O exemplo de Agrado: imagem, técnica e autenticidade	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Lugar.	<i>Tudo sobre minha mãe.</i> Pedro Almodóvar. ES/FR, 1999.	Analisa
2006	A cidade como cinema existencial	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Central do Brasil.</i> Walter Salles. Brasil, 1998. <i>Redentor.</i> Cláudio Torres. Brasil, 2004.	Analisa
2007	Paisagens sonoras em cidades cinemáticas	FERNANDES, G.V.; ROCHA, E.S.; ANJOS, F.W.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Blade runner.</i> Riddley Scott. EUA, 1989. <i>Denise está chamando.</i> Hal Salwen. EUA, 1995. <i>O eclipse.</i> Michelangelo Antonioni. IT, 1962. <i>Os contos de Nova York.</i> Woody Allen. EUA, 1989. <i>Metrópolis.</i> Fritz Lang. ALE, 1927. <i>M, o vampiro de Dusseldorf.</i>	Analisa

					Fritz Lang. ALE, 1931.	
2007	Nos labirintos de uma geografia anti-história: Truman, o show da vida	MARTINS, S.	Plataforma CAPES Google Acadêmico	Espaço.	<i>O show de Truman</i> . Peter Weir. EUA, 1998.	Analisa
2007	Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2008	“Sertão das usinas”: paisagem cultural canavieira e violência paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano <i>Baixio das bestas</i>	MACIEL, C. A. A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>Baixio das bestas</i> . Cláudio Assis. Brasil, 2006.	Analisa
2009	Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens filmicas	COSTA, M. H. B. V.	Plataforma CAPES SciELO Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Cidade de Deus</i> . Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002. <i>O invasor</i> . Beto Brant. Brasil, 2001.	Analisa
2009	A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer	SANTOS, A. N.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>O signo do leão</i> . Éric Rohmer. França, 1962.	Analisa
2009	Sobre política e território no espaço da narrativa filmica	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2010	Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico	NEVES, A. A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar;	<i>19 mulheres e um homem</i> . David Cardoso. Brasil, 1977.	Analisa

				Território.			
2010	O cinema e a geografia num percurso de dor: a via <i>crucis</i> de Dora em Central do Brasil	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Território; Lugar.	<i>Central do Brasil</i> . Walter Salles. Brasil, 1998.	Analisa	
2011	A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços fílmicos	ALVARENGA, A. L.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Bullitt</i> . Peter Yates. EUA, 1968.	Analisa	
2011	Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Tudo sobre minha mãe</i> . Pedro Almodóvar. ES/FR, 1999.	Analisa	
2011	Geografia e cenários fílmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme <i>Carandiru</i> (2003)	FIORAVANTE, K. E.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Carandiru: o filme</i> . Héctor Babenco. Brasil, 2003.	Analisa	
2011	A paisagem geográfica no cinema	NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>19 mulheres e um homem</i> . David Cardoso. Brasil, 1977.	Analisa	
2011	A ironia exacerbada vira nada. Nada? Incômodos com <i>Narradores de Javé</i>	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Território; Lugar.	<i>Narradores de Javé</i> . Eliane Caffé. Brasil, 2003.	Analisa	
2011	Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme <i>A vila</i>	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa	
2012	Espaço, paisagem e biotecnologia: promessas e realidades apresentadas no filme <i>A ilha</i>	DARSIE, C.; SANTOS, L. H. S.	Plataforma Capes Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>A ilha</i> . Michael Bay. EUA, 2005.	Analisa	

2012	Espaço carcerário, gênero e cinema: As imagens prisionais em <i>Leonera</i>	FIORAVANTE, K.E.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Leonera</i> . Pablo Trapero. ARG/BRA, 2008.	Analisa
2012	Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de <i>Árido Movie</i>	SILVA, M. C.; QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar; Território; Região.	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006.	Analisa
2013	Geografia e cinema: as espacialidades do filme <i>Adeus Lenin!</i>	FIORAVANTE, K. E.	Google Acadêmico	Espaço	<i>Adeus, Lenin!</i> Wolfgang Becker. Alemanha, 2003.	Analisa
2013	<i>Outsiders</i> na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”	MAIA FILHO, P. P.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006. <i>Cinema, aspirinas e urubus</i> . Marcelo Gomes. Brasil, 2005. <i>Baile perfumado</i> . Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Brasil, 1996. <i>Os fuzis</i> . Ruy Guerra. Brasil, 1964. <i>Central do Brasil</i> . Walter Salles. Brasil, 1998.	Analisa
2013	Representações sobre a mulher no cinema brasileiro contemporâneo	MOREIRA, T. A.	Google Acadêmico	Região	<i>3 efes</i> . Carlos Gerbase. Brasil, 2007. <i>A mulher invisível</i> . Cláudio Torres. Brasil, 2009. <i>Anjos do sol</i> . Rudi Lagemann. Brasil, 2006. <i>Antônia</i> . Tata Amaral. Brasil, 2007.	Analisa

Bruna Surfistinha. Marcus Baldini. Brasil, 2011.

Como esquecer. Malu de Martino. Brasil, 2010.

Confia em mim. Michel Tikhomiroff. Brasil, 2014.

Crime delicado. Beto Brant. Brasil, 2006.

De pernas pro ar. Roberto Santucci. Brasil, 2011.

Divã. José Alvarenga Júnior. Brasil, 2009.

Elvis & Madona. Marcelo Laffitte. Brasil, 2011.

Entre lençóis. Gustavo Nieto Roa. Brasil, 2008.

Era uma vez eu Verônica. Marcelo Gomes. Brasil, 2012.

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios. Beto Brant; Renato Ciasca. Brasil, 2011.

Eu, tu, eles. Andrucha Waddington. Brasil, 2000.

Falsa loura. Carlos Reichenbach. Brasil, 2008.

Garotas do ABC. Carlos Reichenbach. Brasil, 2004.

Jogo de xadrez. Luis Antonio Pereira. Brasil, 2014.

Linha de passe. Walter Salles;

					<p>Daniela Thomas. Brasil, 2008.</p> <p><i>Nina</i>. Heitor Dhalia. Brasil, 2004.</p> <p><i>O céu de Suely</i>. Karim Aïnouz. Brasil, 2006.</p> <p><i>Onde está a felicidade?</i>. Carlos Alberto Riccelli. Brasil, 2011.</p> <p><i>Paraísos artificiais</i>. Marcos Prado. Brasil, 2012.</p> <p><i>Proibido proibir</i>. Jorge Duran. Brasil, 2007.</p> <p><i>Sonhos roubados</i>. Sandra Werneck. Brasil, 2010.</p>
2013	Geografias de cinema: o lugar das memórias no filme <i>A vila</i>	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004. Analisa
2014	Percursos poéticos e poéticas geográficas em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar.	<i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> . Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010. Analisa
2014	Cruzando limites: cinema, geografia e fronteira	BOER, G. L.; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>Fronteira</i> . Rafael Conde. Brasil, 2008. Analisa
2014	A hard day's night: encontro entre geografia e cinema	VOLTARELI, J. P.; BERALDI, F. B.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>A hard day's night</i> . Richard Lester. UK, 1964. Analisa
2015	Reflexões sobre os realismos geográfico e social em <i>Viajo</i>	COSTA, M. H. B.	Google Acadêmico	Paisagem;	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Analisa

	<i>porque preciso, volto porque te amo, Deserto feliz e Árido movie</i>	V.		Espaço.	Brasil, 2006. <i>Deserto feliz.</i> Paulo Caldas. Brasil, 2007. <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo.</i> Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.	
2015	Paisagens do cinema pernambucano: cotidiano e existencialismo em <i>O som ao redor</i> e <i>Amarelo manga</i>	QUEIROZ, P. R. F.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>Amarelo manga.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2002. <i>O som ao redor.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.	Analisa
2016	Do filme <i>Cidade baixa</i> : reflexões acerca da construção de cenários marginais na cidade de Salvador, Bahia	FIORAVANTE, K. E.; ROGALSKI, S. R.	Google Acadêmico	Espaço.	<i>Cidade baixa.</i> Sérgio Machado. Brasil, 2005.	Analisa
2016	Espaço, identidade e memória: o lugar em <i>Era uma vez eu, Verônica</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Era uma vez eu, Verônica.</i> Marcelo Gomes. Brasil, 2012.	Analisa
2016	Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>O som ao redor.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013. <i>Recife frio.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2009.	Analisa
2016	Sofá na praça: o espaço como encontro no cinema de João Salaviza	OLIVEIRA, Jr., W. M.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>Arena.</i> João Salaviza. Portugal, 2009. <i>Cerro Negro.</i> João Salaviza. Portugal, 2011. <i>Rafa.</i> João Salaviza. Portugal,	Analisa

					2012.	
2017	Geografias de <i>A hard day's night</i> : especializando os Beatles	FERRAZ, C. B. O.; VOLTARELI, J. P.	Google Acadêmico	Espaço; Território.	<i>A hard day's night</i> . Richard Lester. UK, 1964.	Analisa
2017	Cinema e história urbana: reflexões sobre a natureza e a urbanização contemporânea, a partir do filme <i>A vila</i>	FREITAS, E. S. M.	Plataforma CAPES Google Acadêmico	Espaço; Lugar; Território.	<i>A vila</i> . M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2017	A cidade de Salvador-BA no cinema contemporâneo	MOREIRA, T. A.; REIS Jr., D. F. C.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>A cidade das mulheres</i> . Lázaro Faria. Brasil, 2005. <i>A grande feira</i> . Roberto Pires. Brasil, 1961. <i>A pedagogia da presença</i> . Jorge Alfredo. Brasil, 2010. <i>Bahêa minha vida</i> . Márcio Cavalcante. Brasil, 2011. <i>Bahia, por exemplo</i> . Rex Schindler. Brasil, 1971. <i>Barravento</i> . Glauber Rocha. Brasil, 1962. <i>Batatinha - poeta do samba</i> . Marcelo Rabelo. Brasil, 2009. <i>Bombadeira</i> . Luis Carlos de Alencar. Brasil, 2007. <i>Breviário do horror</i> . Fábio Di Rocha; Flávio Lopes. Brasil, 2013. <i>Capitães da areia</i> . Cecília Amado. Brasil, 2011. <i>Cidade baixa</i> . Sérgio Machado.	Analisa

Brasil, 2005.

Contra corrente. Max Gaggino. Brasil, 2013.

Cuíca de Santo Amaro. Joel Almeida; Josias Pires. Brasil, 2012.

Depois da chuva. Claudio Marques; Marília Hughes. Brasil, 2013.

Dona Flor e seus dois maridos. Bruno Barreto. Brasil, 1976.

Esses moços. José Araripe Junior. Brasil, 2002.

Estranhos. Paulo Alcântara. Brasil, 2009.

Eu me lembro. Edgard Navarro. Brasil, 2005.

Irmã Dulce. Vicente Amorim. Brasil, 2014.

Jardim das folhas sagradas. Pola Ribeiro. Brasil, 2011.

Meteorango Kid, herói intergalático. André Luiz Oliveira. Brasil, 1969.

O milagre do Candeal. Fernando Trueba. Brasil, 2004.

O pagador de promessas. Anselmo Duarte. Brasil, 1962.

Ó pai, ó. Monique Gardenberg. Brasil, 2007.

O pistoleiro. Oscar Santana.

					<p>Brasil, 1975.</p> <p><i>Quando nada acontece.</i> João Gabriel. Brasil, 2008.</p> <p><i>Quincas Berro D'água.</i> Sérgio Machado. Brasil, 2010.</p> <p><i>Revolta do buzú.</i> Carlos Pronzato. Brasil, 2003.</p> <p><i>Sol sobre a lama.</i> Alex Viany. Brasil, 1963.</p> <p><i>Superoutro.</i> Edgard Navarro. Brasil, 1989.</p> <p><i>Tocaia no asfalto.</i> Roberto Pires. Brasil, 1963.</p> <p><i>Trampolim do Forte.</i> João Rodrigo Mattos. Brasil, 2010.</p> <p><i>Travessia.</i> João Gabriel. Brasil, 2014.</p> <p><i>Trieletrizado.</i> Jorge Alfredo. Brasil, 2013.</p> <p><i>Tropykaos.</i> Daniel Lisboa. Brasil, 2015.</p>
2018	Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco	GOMES Jr., G. H.	Google Acadêmico	<p>Paisagem;</p> <p>Espaço;</p> <p>Lugar;</p> <p>Território;</p> <p>Região.</p>	<p><i>Cinema, aspirinas e urubus.</i> Analisa Marcelo Gomes. Brasil, 2005.</p> <p><i>Baile perfumado.</i> Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Brasil, 1996.</p> <p><i>Amarelo manga.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2002.</p> <p><i>O som ao redor.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.</p> <p><i>A febre do rato.</i> Cláudio Assis.</p>

					Brasil, 2011. <i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006. <i>Deserto feliz</i> . Paulo Caldas. Brasil, 2007. <i>Era uma vez eu, Verônica</i> . Marcelo Gomes. Brasil, 2012. <i>Baixio das bestas</i> . Cláudio Assis. Brasil, 2006. <i>Aquarius</i> . Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016.	
2018	Intertextualidade na paisagem: a cidade filmica de Recife em <i>Febre do rato</i>	GOMES Jr., G. H.; COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Região.	<i>A febre do rato</i> . Cláudio Assis. Brasil, 2011.	Analisa
2018	Paisagens e lugares urbanos em <i>Drive</i> (2011): silêncio, intimidade, intensidade	SOUZA Jr., C. R. B.; ALMEIDA, M. G.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Drive</i> . Nicolas Winding Refn. EUA, 2011.	Analisa
2019	“A vingança é um prato que se come frio”: a construção da paisagem cinemática em Tarantino	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Kill Bill - Volume 1</i> . Quentin Tarantino. EUA, 2003. <i>Kill Bill - Volume 2</i> . Quentin Tarantino. EUA, 2004.	Analisa
2019	Geografia e cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>Distrito 9</i> . Neil Blomkamp. EUA, 2009.	Analisa
2019	Experiências de cinema e revelações geográficas: leituras	RUIZ, N. V.; MOURA, J. D. P.	Google Acadêmico	Espaço; Lugar.	<i>Rubras mariposas</i> . Anderson Craveiro. 2013.	Analisa

	da filmografia londrinense				<p><i>Cine paixão.</i> Sérgio Concilio, Vera Senise. 2001.</p> <p><i>Saudade.</i> Sérgio Concilio, Vera Senise. 2004.</p> <p><i>Pandora.</i> Invasores de Tela, Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2004.</p> <p><i>Nem todos que estão são, nem todos que são estão.</i> Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2005.</p> <p><i>Rotundus.</i> Kinoarte, Mostra Londrina de Cinema. 2005.</p> <p><i>Mauro Montezuma – vida e obra.</i> Yan Sorgi, Eik Sorgi. 2012.</p>
2020	Paisagem, lugar e cena em <i>A falta que me faz</i>	GOMES, H.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A falta que me faz.</i> Marília Rocha. Brasil, 2009. Analisa

9.3 APÊNDICE C – ARTIGOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS DE GEOGRAFIA E CINEMA QUE ABORDAM A PAISAGEM NA ANÁLISE FÍLMICA

Quadro 12: Artigos científicos brasileiros de Geografia e Cinema que abordam a paisagem na análise fílmica

ANO	TÍTULO: SUBTÍTULO	AUTOR(ES)	PLATAFORMA(S)	CATEGORIA(S)	FILME(S)	ABORDAGEM
s/d	Leitura geográfica de um filme marginal/popular – <i>A caçada sangrenta</i>	FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar; Território; Região.	<i>Caçada sangrenta</i> . Ozualdo Candeias. Brasil, 1974.	Analisa
s/d	Guerra ao terror, geopolítica, representações e paisagens no cinema norte-americano após 11 de setembro de 2001	SOUSA, R. R.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>Guerra ao terror</i> . Kathryn Bigelow. EUA, 2008.	Analisa
1998	O Rio de Janeiro visto através do filme <i>Rio, 40 graus</i>	LIMA, L. C. M.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Rio, 40 graus</i> . Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955.	Analisa
2004	Ciência, arte e geografia no cinema de David Lynch	GEIGER, P. P.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Região.	<i>Cidade dos sonhos</i> . David Lynch. EUA/FR, 2001. <i>Veludo azul</i> . David Lynch. EUA, 1986. <i>Coração selvagem</i> . David Lynch. EUA, 1990. <i>A estrada perdida</i> . David	Analisa

							Lynch. EUA/FR, 1997. <i>Uma história real.</i> David Lynch. FR/UK/EUA, 1999.	
2006	A cidade como cinema existencial	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Central do Brasil.</i> Walter Salles. Brasil, 1998. <i>Redentor.</i> Cláudio Torres. Brasil, 2004.	Analisa		
2007	Paisagens sonoras em cidades cinemáticas	FERNANDES, G.V.; ROCHA, E.S.; ANJOS, F.W.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Blade runner.</i> Ridley Scott. EUA, 1989. <i>Denise está chamando.</i> Hal Salwen. EUA, 1995. <i>O eclipse.</i> Michelangelo Antonioni. IT, 1962. <i>Os contos de Nova York.</i> Woody Allen. EUA, 1989. <i>Metrópolis.</i> Fritz Lang. ALE, 1927. <i>M, o vampiro de Dusseldorf.</i> Fritz Lang. ALE, 1931.	Analisa		
2007	Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A vila.</i> M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa		
2008	“Sertão das usinas”: paisagem cultural canavieira e violência paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano <i>Baixio das bestas</i>	MACIEL, C. A. A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>Baixio das bestas.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2006.	Analisa		

2009	Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens filmicas	COSTA, M. H. B. V.	Plataforma CAPES SciELO Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Cidade de Deus.</i> Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002. <i>O invasor.</i> Beto Brant. Brasil, 2001.	Analisa
2009	A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer	SANTOS, A. N.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>O signo do leão.</i> Éric Rohmer. França, 1962.	Analisa
2010	Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço filmico	NEVES, A. A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>19 mulheres e um homem.</i> David Cardoso. Brasil, 1977.	Analisa
2011	A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos	ALVARENGA, A. L.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Bullitt.</i> Peter Yates. EUA, 1968.	Analisa
2011	A paisagem geográfica no cinema	NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>19 mulheres e um homem.</i> David Cardoso. Brasil, 1977.	Analisa
2011	Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme <i>A vila</i>	QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A vila.</i> M. Night Shyamalan. EUA, 2004.	Analisa
2012	Espaço, paisagem e biotecnologia: promessas e realidades apresentadas no filme <i>A ilha</i>	DARSIE, C.; SANTOS, L. H. S.	Plataforma Capes Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>A ilha.</i> Michael Bay. EUA, 2005.	Analisa

2012	Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de <i>Árido movie</i>	SILVA, M. C.; QUEIROZ FILHO, A. C.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar; Território; Região.	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006.	Analisa
2013	<i>Outsiders</i> na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”	MAIA FILHO, P. P.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006. <i>Cinema, aspirinas e urubus</i> . Marcelo Gomes. Brasil, 2005. <i>Baile perfumado</i> . Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Brasil, 1996. <i>Os fuzis</i> . Ruy Guerra. Brasil, 1964. <i>Central do Brasil</i> . Walter Salles. Brasil, 1998.	Analisa
2014	Percursos poéticos e poéticas geográficas em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Lugar.	<i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> . Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.	Analisa
2014	Cruzando limites: cinema, geografia e fronteira	BOER, G. L.; FERRAZ, C. B. O.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>Fronteira</i> . Rafael Conde. Brasil, 2008.	Analisa
2014	<i>A hard day's night</i> : encontro entre geografia e cinema	VOLTARELI, J. P.; BERARDI, F. B.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>A hard day's night</i> . Richard Lester. UK, 1964.	Analisa

2015	Reflexões sobre os realismos geográfico e social em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> , <i>Deserto feliz</i> e <i>Árido movie</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço.	<i>Árido movie</i> . Lírio Ferreira. Brasil, 2006. <i>Deserto feliz</i> . Paulo Caldas. Brasil, 2007. <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> . Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Brasil, 2010.	Analisa
2015	Paisagens do cinema pernambucano: cotidiano e existencialismo em <i>O som ao redor</i> e <i>Amarelo manga</i>	QUEIROZ, P. R. F.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território.	<i>Amarelo manga</i> . Cláudio Assis. Brasil, 2002. <i>O som ao redor</i> . Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.	Analisa
2016	Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Território; Região.	<i>O som ao redor</i> . Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013. <i>Recife frio</i> . Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2009.	Analisa
2016	Espaço, identidade e memória: o lugar em <i>Era uma vez eu, Verônica</i>	COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>Era uma vez eu, Verônica</i> . Marcelo Gomes. Brasil, 2012.	Analisa
2018	Intertextualidade na paisagem: a cidade filmica de Recife em <i>Febre do rato</i>	GOMES Jr., G. H.; COSTA, M. H. B. V.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar; Região.	<i>A febre do rato</i> . Cláudio Assis. Brasil, 2011.	Analisa
2018	Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco	GOMES Jr., G. H.	Google Acadêmico	Paisagem;	<i>Cinema, aspirinas e urubus</i> . Marcelo Gomes. Brasil,	Analisa

				<p>Espaço;</p> <p>Lugar;</p> <p>Território;</p> <p>Região.</p>	<p>2005.</p> <p><i>Baile perfumado.</i> Paulo Caldas; Lírio Ferreira. Brasil, 1996.</p> <p><i>Amarelo manga.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2002.</p> <p><i>O som ao redor.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2013.</p> <p><i>A febre do rato.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2011.</p> <p><i>Árido movie.</i> Lírio Ferreira. Brasil, 2006.</p> <p><i>Deserto feliz.</i> Paulo Caldas. Brasil, 2007.</p> <p><i>Era uma vez eu, Verônica.</i> Marcelo Gomes. Brasil, 2012.</p> <p><i>Baixio das bestas.</i> Cláudio Assis. Brasil, 2006.</p> <p><i>Aquarius.</i> Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016.</p>	
2018	Paisagens e lugares urbanos em <i>Drive</i> (2011): silêncio, intimidade, intensidade	SOUZA Jr., C. R. B.; ALMEIDA, M. G.	Google Acadêmico	<p>Paisagem;</p> <p>Espaço;</p> <p>Lugar.</p>	<p><i>Drive.</i> Nicolas Winding Refn. EUA, 2011.</p>	Analisa
2019	“A vingança é um prato que se come frio”: a construção da paisagem cinematográfica em Tarantino	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Google Acadêmico	<p>Paisagem;</p> <p>Espaço;</p> <p>Lugar.</p>	<p><i>Kill Bill - Volume 1.</i> Quentin Tarantino. EUA, 2003.</p> <p><i>Kill Bill - Volume 2.</i> Quentin Tarantino. EUA,</p>	Analisa

					2004.	
2019	Geografia e cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica	FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Território.	<i>Distrito 9.</i> Neil Blomkamp. EUA, 2009.	Analisa
2020	Paisagem, lugar e cena em <i>A falta que me faz</i>	GOMES, H.	Google Acadêmico	Paisagem; Espaço; Lugar.	<i>A falta que me faz.</i> Marília Rocha. Brasil, 2009.	Analisa

9.4 APÊNDICE D – LISTA DE RECORRÊNCIA TOTAL DOS AUTORES NOS ARTIGOS E RECORRÊNCIA DOS AUTORES EM ARTIGOS

Tabela 1: Lista de recorrência total dos autores nos artigos e recorrência dos autores em artigos

Palavra	Total de recorrências	Recorrências em artigos
costa	96	27
oliveira	102	25
carlos	76	24
santos	96	24
gomes	181	21
almeida	67	18
cosgrove	49	17
barbosa	40	12
deleuze	66	10
massey	61	10
xavier	32	10
duncan	39	9
martin	13	9
azevedo	20	8
benjamin	23	8
foucault	36	8
tuan	30	8
claval	15	7
ferraz	44	7
fioravante	28	7
hall	26	7
maciel	50	7

queiroz	37	7
rose	20	7
guattari	35	6
neves	20	6
pimenta	7	6
thomas	16	6
torres	11	6
abreu	11	5
aitken	9	5
andrade	6	5
bruno	15	5
carl	6	5
clark	7	5
correa	6	5
daniels	10	5
harvey	8	5
ley	11	5
maia	13	5
marx	6	5
nunes	6	5
panofsky	12	5
pasolini	22	5
zonn	9	5
alves	7	4
arendt	16	4
besse	12	4
carneiro	6	4
carreira	8	4
ford	11	4

francastel	7	4
jackson	7	4
jameson	8	4
lefebvre	16	4
lins	15	4
lynch	20	4
metz	6	4
moreira	34	4
nogueira	16	4
novaes	5	4
parente	8	4
santaella	9	4
wenders	5	4
bachelard	14	3
bauman	12	3
berdoulay	6	3
bernardet	5	3
berque	6	3
butler	10	3
cauquelin	11	3
conrad	15	3
coutinho	12	3
diegues	4	3
dix	10	3
featherstone	4	3
freire	10	3
goffman	16	3
haesbaert	5	3
hissa	14	3

lispector	12	3
lukinbeal	15	3
lyotard	7	3
marandola	18	3
meirelles	13	3
merleau	8	3
mesquita	8	3
moraes	3	3
nabozny	7	3
nagib	15	3
peixoto	10	3
ramos	5	3
rego	7	3
rita	4	3
rousseau	13	3
schama	8	3
shakespeare	6	3
smith	9	3
soares	6	3
veiga	5	3
abbagnano	2	2
adorno	3	2
afonso	5	2
alvarenga	11	2
barthes	7	2
bergan	2	2
bernadet	2	2
bihr	6	2
boyer	5	2

bresciani	5	2
capel	5	2
charney	4	2
dardel	7	2
davis	13	2
dister	5	2
dixon	5	2
eisenstein	5	2
fernandes	3	2
freyre	7	2
gerbase	6	2
gitlin	6	2
godinho	4	2
gold	6	2
gottdiener	4	2
gould	5	2
harrison	12	2
heidegger	6	2
hopkins	5	2
horkheimer	3	2
kirsch	5	2
kong	3	2
larrosa	10	2
lauretis	6	2
mello	4	2
mennel	8	2
morus	10	2
muggiati	7	2
name	5	2

ornat	4	2
paquot	5	2
pesavento	10	2
relph	9	2
said	3	2
santana	4	2
saunders	4	2
schwartz	4	2
serpa	19	2
sposito	5	2
teixeira	3	2
vattimo	9	2
viany	3	2
voltareli	6	2
ward	6	2
wright	5	2
wu	8	2
Total	2366	701

9.5 APÊNDICE E – FREQUÊNCIA PONDERADA DA TIPIFICAÇÃO DA RECORRÊNCIA TOTAL DOS AUTORES NOS ARTIGOS

Tabela 2: Frequência ponderada da tipificação da recorrência total dos autores nos artigos

Autores	bibliografia	citação direta	co-autoria	fora do texto	homônimo	sobre a ideia	sobre o autor	média
Gomes, P.C.C.	18	11	5	9	66	48	12	23
Oliveira Jr., W. M.	17	20	0	29	13	11	4	14
Massey, D.	11	5	0	8	0	26	3	12
Deleuze, G.	14	5	19	10	0	24	1	11
Foucault, M.	6	7	0	1	0	20	2	10
Cosgrove, D.	18	3	1	3	0	12	9	8
Guattari, F.	6	5	20	3	0	16	0	7
Xavier, I.	9	11	0	2	0	7	0	7
Duncan, J.	13	2	6	3	0	12	7	7
Costa, M.H.B.V.	16	2	0	26	31	13	3	7
Santos, M.	12	3	0	1	59	14	1	7
Ferraz, C.B.	9	6	4	13	3	10	1	7
Tuan, Y.	7	8	0	3	0	7	1	6
Barbosa, J. L.	11	3	0	6	7	8	4	6
Serpa, A.	2	3	0	0	0	12	2	5
Almeida, M.J.	12	6	0	1	41	5	0	5
Carlos, A.F.A.	6	6	0	2	52	6	1	5
Maciel, C.A.A.	9	4	0	18	8	6	1	5
Pasolini, P.P.	7	2	0	1	0	8	0	4
Rose, G.	4	0	0	0	3	11	1	4
Hall, S.	3	3	0	3	0	6	2	4
Lukinbeal, C.	3	0	1	0	0	9	3	4
Benjamin, W.	5	5	0	2	6	3	0	3
Arendt, H.	3	4	0	2	0	5	0	3

Fioravante, K.	4	0	0	9	0	9	1	3
Azevedo, A.F.	7	4	1	0	2	1	2	3
Cauquelin, A.	3	3	0	1	0	4	0	3
Merleau-Ponty, M.	1	4	0	0	0	3	0	3
Besse, Jean-Marc	4	1	0	1	0	6	0	3
Queiroz Filho, A.C.	4	3	0	21	5	2	1	2
Claval, P.	8	0	0	2	0	5	0	2
Panofsky, E.	5	0	0	0	0	3	4	2
Dardel, E.	2	2	0	0	0	2	1	2
Marandola Jr. E.J.	10	1	0	0	0	1	0	2
Neves, A.A.	1	4	4	11	2	0	0	2
Metz, C.	2	1	0	0	0	3	0	2
Lynch, K	1	1	0	0	13	2	1	1
Aitken, S.C.	3	1	6	3	0	1	1	1
Martin, M.	4	1	0	0	6	1	0	1
Moreira, T.A.	0	1	0	27	4	1	1	1
Eisenstein, S.	2	1	0	2	0	0	0	1
Codificação	bibliografia	citação direta	co-autoria	fora do texto	homônimo	sobre a ideia	sobre o autor	
Peso	1	4	0	0	0	3	2	

9.6 APÊNDICE F – LISTA DA RECORRÊNCIA DAS TÉCNICAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NOS ARTIGOS DE GEOGRAFIA E CINEMA QUE ABORDAM A PAISAGEM

Tabela 3: Lista de recorrência das técnicas da linguagem cinematográfica nos artigos de Geografia e Cinema que abordam a paisagem

Artigos de geografia e cinema que abordam a paisagem	câmera	campo	cenário	montagem	plano	som	Totais
FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A. “A vingança é um prato que se come frio”: a construção da paisagem cinematográfica em Tarantino	9	0	11	0	5	3	28
MAIA FILHO, P.P.P. <i>Outsiders</i> na caatinga: representações cinematográficas do semiárido nordestino através do “olhar estrangeiro”	2	1	7	1	1	2	14
ALVARENGA, A.L. A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos	0	0	6	4	2	0	12
QUEIROZ, P.R.F. Paisagens do cinema pernambucano: cotidiano e existencialismo em <i>O som ao redor</i> e <i>Amarelo manga</i>	2	0	3	0	1	6	12
FERNANDES, G.V.; ROCHA, E.S.; ANJOS, F.W. Paisagens sonoras em cidades cinematográficas	0	0	1	2	0	7	10
SILVA, M. C.; QUEIROZ FILHO, A. C. Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de <i>Árido movie</i>	3	0	1	1	2	2	9
COSTA, M.H.B.V. Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro	0	0	3	0	2	3	8
GOMES JR, G.H.; COSTA, M.H.B.V. Intertextualidade na paisagem: a cidade filmica de Recife em <i>Febre do rato</i>	3	0	1	2	1	0	7
GOMES, H. Paisagem, lugar e cena em <i>A falta que me faz</i>	1	2	1	0	2	1	7
SOUZA Jr., C. R. B.; ALMEIDA, M. G. Paisagens e lugares urbanos em <i>Drive</i> (2011): silêncio, intimidade, intensidade	0	1	2	2	0	1	6
GOMES JR, G.H. Outras espacialidades no cinema produzido em pernambuco	1	0	1	1	0	3	6
MACIEL, C.A.A. “Sertão das usinas”: paisagem cultural canavieira e violência paradigmática do sistema de grandes plantações através do filme pernambucano <i>Baixio das bestas</i>	1	0	2	0	1	1	5
SOUSA, R.R. Guerra ao terror, geopolítica, representações e	1	0	3	0	0	1	5

paisagens no cinema norte-americano após 11 de setembro de 2001							
QUEIROZ FILHO, A. C. Geografias de cinema: a espacialidade dentro e fora do filme	1	0	0	0	0	3	4
COSTA, M.H.B.V. Percursos poéticos e poéticas geográficas em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	1	0	0	0	1	1	3
QUEIROZ FILHO, A.C. Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme <i>A vila</i>	0	0	2	0	0	1	3
COSTA, M.H.B.V. Reflexões sobre os realismos geográfico e social em <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo, Deserto feliz e Árido movie</i>	1	0	0	0	1	0	2
NEVES, A.A; FERRAZ, C.B.O. A paisagem geográfica no cinema	0	0	1	1	0	0	2
LIMA, C.L.M. O Rio de Janeiro visto através do filme <i>Rio, 40 graus</i>	1	0	0	0	0	0	1
VOLTARELI, J. P.; BERARDI, F. B. <i>A hard day's night</i> : encontro entre geografia e cinema	0	0	0	0	0	1	1
COSTA, M.H.B.V. Espaço, identidade e memória: o lugar em <i>Era uma vez eu, Verônica</i>	0	0	0	0	1	0	1
FIORAVANTE, K. E.; NABOZNY, A. Geografia e cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica	0	0	1	0	0	0	1
COSTA, M.H.B.V. Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas	0	0	0	0	0	0	0
DARSIE, C.; SANTOS, L. H. S. Espaço, paisagem e biotecnologia: promessas e realidades apresentadas no filme <i>A ilha</i>	0	0	0	0	0	0	0
FERRAZ, C. B. O. Leitura geográfica de um filme marginal/popular – <i>A caçada sangrenta</i>	0	0	0	0	0	0	0
BOER, G. L.; FERRAZ, C. B. O. Cruzando limites: cinema, geografia e fronteira	0	0	0	0	0	0	0
SANTOS, A.N.G. A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer	0	0	0	0	0	0	0
COSTA, M.H.B.V. Acidade como cinema existencial	0	0	0	0	0	0	0
GEIGER, P.P. Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch	0	0	0	0	0	0	0
NEVES, A.A. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico	0	0	0	0	0	0	0
Total	27	4	46	14	20	36	147