

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS MATEMÁTICAS E DA NATUREZA
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

RAFAELA ALCÂNTARA DA SILVA

**“EU VI UM BRASIL NA TV”: ARRANJOS E CONSTRUÇÃO DE ESPACIALIDADES
NO FILME BYE-BYE BRASIL (1979)**

Rio de Janeiro

2018

RAFAELA ALCÂNTARA DA SILVA

**“EU VI UM BRASIL NA TV”: ARRANJOS E CONSTRUÇÃO DE ESPACIALIDADES
NO FILME BYE-BYE BRASIL (1979)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia, Área de Concentração Gestão Territorial.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César da Costa Gomes

Rio de Janeiro, julho de 2018

RAFAELA ALCÂNTARA DA SILVA

**“EU VI UM BRASIL NA TV”: ARRANJOS E CONSTRUÇÃO DE ESPACIALIDADES
NO FILME BYE-BYE BRASIL (1979)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia, Área de Concentração Gestão Territorial.

Aprovado em _____ de 2018.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo César da Costa Gomes

Prof. Dr. Rafael Winter Ribeiro

Dr. Karina Eugenia Fioravante

AGRADECIMENTOS

Quando eu tinha 10 anos de idade, contei nos meus dedos quanto tempo faltava para eu ingressar na universidade. O mundo acadêmico sempre foi, mesmo que eu não soubesse ao certo o que era, meu sonho. Foi árduo! Cada passo que eu dava era acompanhado de choros e inseguranças por acreditar que nada seria tão perfeito para abarcar meu sonho dos 10 anos de idade. Eu tive medo e sei que não chegaria aqui se não fossem as pessoas que me seguraram ao longo desses anos para que eu não caísse.

O primeiro agradecimento vai sem dúvidas à minha mãe e ao meu irmão, que sempre lutaram pela minha educação escolar e de vida desde o dia que aprendi a escrever meu nome. Minha família se ressignificou ao longo desses anos de mestrado, e uma pessoa foi incluída nesse meio, a Carolina. Apesar das dores de cabeça que ela tanto me deu, seu apoio e sua crença na minha capacidade foram cruciais para que eu conseguisse escrever essas linhas, eu te amo muito. Obrigada também a Thamiris, que se preocupou comigo todos os dias, me perguntando sempre sobre a minha tese e eu respondendo que era dissertação.

Obrigada mais que obrigada aos meus orientadores Paulo Cesar e Leticia Parente, que aguentaram meus choros e lamúrias durante esses 5 anos me orientando sem nunca desistirem de mim, mesmo quando eu não fazia jus ao carinho e dedicação deles. Obrigada ao Pedro, que sem ele e sua crença no meu potencial, eu mal teria chegado aqui e meu trabalho nem teria formatação. Obrigada à Dani, que sempre estava disposta a me entender e conversar comigo sobre nossas neuroses e sobre a dissertação. Obrigada à Nat Ayumi, que me emprestou um MacBook para que eu pudesse terminar esse trabalho e que se preocupa comigo desde o primeiro dia de graduação.

Meus amigos foram cruciais para esse momento pois foi através deles que me tornei uma pessoa com mais bagagem intelectual, agradeço então aos amigos mais que inteligentes: Thomaz, Dudu, Stauffer, Faya, Aló, Maíra, Paulista, Amanda e Renato. Obrigada também aos meus amigos que me trazem conforto nas horas que eu mais preciso e que estão sempre comigo em todos os momentos da vida: Paula, Camilinha, Vit, Ervatti e Luquinha, eu amo muito vocês. Obrigada à Sabrina, que me ensinou que a vida está além dos muros da universidade e colocava minha autoestima lá em cima, você é minha professora e nem sabem!

A todos vocês aqui citados, dedico este trabalho.

LISTA DE PLANOS

Plano 1 – Piranhas (AL)	57
Plano 2 – Maceió (AL)	58
Plano 3 – Altamira (PA)	59
Plano 4 – Maragogi (AL).....	60
Plano 5 – Brasília (DF)	61
Plano 6 – Caravana Rolidei Moderna – Brasília (DF).....	62
Plano 7 - Elementos Narrativos do Nordeste.....	63
Plano 8 - Elementos Narrativos do Nordeste.....	64
Plano 9 - Elementos Narrativos do Nordeste.....	64
Plano 10 - Elementos Narrativos do Nordeste.....	64
Plano 11 – Nordestino e a Seca	66
Plano 12 – Sincretismo Religioso.....	67
Plano 13 – Sincretismo Religioso.....	67
Plano 14 - Transamazônica.....	68
Plano 15 - Consequências da Modernização na Amazônia.....	69
Plano 16 - Consequências da Modernização na Amazônia.....	69
Plano 17 – Indígenas e a Modernização	70
Plano 18 – Noite em Altamira (PA)	71
Plano 19 – Salomé, a Rainha da Rumba.....	73
Plano 20 - Lorde Cigano, o Imperador dos Mágicos e dos Videntes	73
Plano 21 – Andorinha, o Rei dos Músculos	74
Plano 22 – Deslumbre de Ciço	75
Plano 23 – O Vermelho de Salomé.....	76

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz do filme Bye-Bye Brasil	49
---	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Períodos do Cinema Novo de acordo com Malafaia (2005).....	29
Quadro 2 – Períodos do Cinema Novo de acordo com Carvalho (2003)	31
Quadro 3 – Períodos do Cinema Novo de acordo com Ramos (2000).....	34
Quadro 4 – Elementos Primários (enquadramentos).....	37
Quadro 5 – Elementos Secundários	43
Quadro 6 – Caracterização do Filme	52

RESUMO

SILVA, Rafaela Alcântara da. “**Eu vi um Brasil na Tv**”: Arranjos e construção de espacialidades no filme **Bye-Bye Brasil (1979)**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

Como a imagem veicula um espaço? A tradição geográfica nos mostra a tensão que existe na tentativa de representar imageticamente as descrições dos diferentes fenômenos geográficos. Inúmeros mapas, cartogramas, croquis, plantas etc. foram criados com o intuito de representar os conhecimentos relativos à superfície terrestre. O cinema se assemelha a esse procedimento de representação por estabelecer narrativas que caminham em diferentes espaços, onde estes podem dialogar com os diferentes personagens presentes numa trama, trazendo assim, interpretações espaciais à uma narrativa fílmica. A relação do visual, do imagético com o espaço anda lado a lado com a própria essência da ciência geográfica. Nesse sentido, uma das preocupações que ressurgem é a análise da potencialidade do Cinema e dos filmes como objeto possível de ser apropriado pelos geógrafos. A ainda tímida aproximação da Geografia com o Cinema vem se transformando e reformulando através de novas temáticas, dando espaço para que essa relação se dê de forma mais completa e capaz de abarcar novos interesses. Entendendo que os filmes se realizam por uma coerência narrativa e espacial, cabe à geografia buscar entender como se criam as espacialidades numa determinada narrativa cinematográfica. Diante disso, este trabalho se propõe a analisar a construção dos espaços no filme *Bye-Bye Brasil (1979)*, do diretor Cacá Diegues, que se insere no que é conhecido como Cinema Novo Brasileiro, que enquanto corrente estética e histórica da Teoria do Cinema apresenta uma importância inquestionável. A partir de questões particulares e altamente características, pois criou uma maneira específica de representação, a qual tem reconhecido como de interesse elementos específicos. Tal interesse que busca investigar, em alguma medida, a realidade da sociedade brasileira abre a possibilidade para pensarmos acerca das espacialidades que são construídas para abarcar essa investigação. Diante disso, o trabalho se guia pela questão: *Como se constroem as espacialidades no filme Bye-Bye Brasil (1979)?*

Palavras chave: filme; espacialidades; cinema novo brasileiro

ABSTRACT

SILVA, Rafaela Alcântara da. **"I saw a Brazil on TV": Arrangements and construction of spatialities in the film Bye-Bye Brazil (1979)**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertation (Master in Geography) - Institute of Geosciences, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

How does the image convey a space? The geographical tradition shows us the tension that exists in the attempt to represent the descriptions of the different geographical phenomena. Numerous maps, cartograms, sketches, plants, etc. were created with the purpose of representing the knowledge about the terrestrial surface. Cinema is similar to this representation procedure for establishing narratives that walk in different spaces, where they can dialogue with the different characters present in a plot, thus bringing spatial interpretations to a film narrative. The relation of the visual, the imagery with space goes hand in hand with the very essence of geographic science. In this sense, one of the concerns that reappears is the analysis of the potentiality of Cinema and films as a possible object to be appropriated by geographers. The still timid approach of Geography and Cinema has been changing and reformulating through new themes, giving space for this relationship to be given more fully and capable of embracing new interests. Understanding that the films are realized by a narrative and spatial coherence, it is the geography to try to understand how the spatiality is created in a certain cinematographic narrative. This paper proposes to analyze the construction of spaces in the film Bye-Bye Brasil (1979), by director Cacá Diegues, which is inserted in what is known as Cinema Novo Brasileiro, that as aesthetic and historical current of Cinema Theory unquestionable importance. From particular and highly characteristic issues, for it created a specific way of representation, which has recognized as of interest specific elements. Such interest that seeks to investigate, to some extent, the reality of Brazilian society opens the possibility for us to think about the spatialities that are constructed to encompass this investigation. Therefore, the work is guided by the question: How are the spatialities in the film Bye-Bye Brasil (1979)?

Keywords: film; spatialities; brazilian new cinema

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. “Com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”: A Geografia, o Cinema Novo Brasileiro e Bye-Bye Brasil.....	13
1.1.Por uma Geografia do Cinema: as discussões sobre filmes e espaços.....	13
1.2.Cinema Novo Brasileiro e Bye-Bye Brasil – uma estética, uma ideologia, uma cultura.....	24
2.“Sem linguagem nova não há realidade nova”: os caminhos para análise.....	36
2.1.A técnica cinematográfica como possibilidade metodológica para a geografia.	36
2.1.1.Planos	38
2.1.2.Ângulos	39
2.1.3.Movimentos de Câmera.....	40
2.1.4. <i>Travelling</i>	41
2.1.5.Panorâmica	42
2.1.6.Trajectoria	42
2.1.7.Iluminação	44
2.1.8.Cenário	44
2.1.9.Cor.....	45
2.2.Bye-Bye Brasil enquanto objeto de análise	48
3.“O Cinema é uma questão do que está no quadro e do que está fora”: os espaços fílmicos e narrativos de Bye-Bye Brasil.....	55
3.1.Locações e Simbologias das Personagens na Construção do Espaço Fílmico.....	55
3.2.Planos abertos nas locações externas de Bye-Bye Brasil.....	57
3.3.Espaço Narrativo: Simbolismos e ícones no ritmo de Bye-Bye Brasil.....	63

INTRODUÇÃO

Como a imagem veicula um espaço? A tradição geográfica nos mostra a tensão que existe na tentativa de representar imageticamente as descrições dos diferentes fenômenos geográficos. Inúmeros mapas, cartogramas, croquis, plantas etc. foram criados com o intuito de representar os conhecimentos relativos à superfície terrestre. O cinema se assemelha a esse procedimento de representação por estabelecer narrativas que caminham em diferentes espaços, onde estes podem dialogar com os diferentes personagens presentes numa trama, trazendo assim, interpretações espaciais à uma narrativa fílmica.

O ideal da contemplação e o olhar geográfico são elementos presentes, desde sempre, na Geografia. Ambos são capazes de potencializar a aproximação dessa ciência com o cinema. O primeiro, parte da premissa de que a Geografia se estabelece como um campo que tem como responsabilidade construir imagens do mundo, de suas aparências, partes e regiões; e, o segundo, parte da ideia de que a visão do geógrafo o diferencia de outros cientistas sociais, pois, a Geografia, por ter se caracterizado inicialmente como uma ciência descritiva, tinha como seu principal instrumento o olhar.

Nesse sentido, as imagens tiveram um diferenciado papel na história do pensamento geográfico, sendo até mesmo negligenciadas e pouco valorizadas em inúmeras correntes epistemológicas da disciplina. Recentemente voltaram a ser objeto de debate na geografia, especialmente com a influência externa da História da Arte e interna das correntes filosóficas que discutem a significação, a partir dos anos 1970. Assim, a importância do olhar e da observação são características que se perpetuam até hoje na Geografia, garantindo assim, um aperfeiçoamento do olhar do geógrafo sobre inúmeros tipos de fenômenos imagéticos quando são apresentados e problematizados, como, no caso deste projeto, o cinema.

A ainda tímida aproximação da Geografia com o Cinema vem se transformando e reformulando através de novas temáticas, dando espaço para que essa relação se dê de forma mais completa e capaz de abarcar novos interesses. Inicialmente, os estudos baseavam-se apenas na utilização do cinema como elemento paradidático ao ensino de geografia, pois se acreditava que o gênero documentário tinha como pressuposto a representação da realidade e assim, se caracterizaria como uma ferramenta propícia ao conteúdo dado em sala. Da mesma forma, o cinema é a forma artística capaz de representar variações na combinação entre o tempo e o espaço (ORUETA & VALDÉS, 2009). Colocado como imagem em movimento, o cinema nos oferece uma gama de possibilidades para ser trabalhado em diversas áreas do conhecimento, inclusive, na Geografia.

A Geografia Brasileira começa a se apropriar desse meio, estabelecendo análises que problematizam os principais conceitos caros à Geografia, como paisagem, espaço, lugar, escala, território, rede e região nas produções cinematográficas. Aqui, procuraremos compreender as diferentes formas de concepção do espaço numa narrativa cinematográfica, levando em consideração alguns elementos do cinema como movimentos de câmera, enquadramento, luz e cenário tendo como enfoque os elementos espaciais criados no período do cinema brasileiro conhecido como Cinema Novo.

A Geografia do Cinema (AITKEN & ZONN, 1994; KENEDY & LUKINBEAL, 1997; AITKEN & DIXON, 2006; ESCHER, 2006) tem explorado como os filmes podem ser usados na discussão conceitual da Geografia (Azevedo, 2006). Assim, este projeto busca problematizar o conceito de espaço tendo como elemento central a perspectiva cinematográfica. Com isso, pretendemos relacionar esses dois campos e redirecionar o olhar do geógrafo ao do cinema, nos apropriando de elementos como narrativa e espacialidade no filme *Bye-Bye Brasil* pertencente ao Cinema Novo Brasileiro.

Através da Nova Geografia Cultural, expoente da década de 1970, as pesquisas geográficas abriram espaço para novas interpretações e visões do espaço que contribuíram para a inserção de elementos que antes não eram valorizados no conhecimento geográfico brasileiro. O cinema entra nesse viés. Por mais que as produções dos geógrafos no Brasil ainda sejam tímidas, inúmeros avanços foram alcançados e a diversidade temática representa a tentativa dos pesquisadores de expandir cada vez mais as discussões. É interessante apontar que no caso brasileiro, a produção de Geografia e Cinema apresenta uma preocupação considerável com a análise de imagens e acaba por ignorar outros aspectos que já foram abordados pela literatura internacional.

O Cinema possuiu um forte arcabouço teórico, tendo em visto a variedade das temáticas já exploradas. Discussões que buscam considerar análises mais concretas tais quais as dinâmicas industriais e influências geopolíticas combinam-se com perspectivas de caráter humanista que exploram elementos como a paisagem cinemática, a representação da cidade, os problemas de identidade cultural, entre outros, já fazem parte do escopo investigativo dos pesquisadores. A proposta do presente trabalho se insere em outra dinâmica, que terá como preocupação entender os espaços criados dentro de uma narrativa cinematográfica específica, *Bye-Bye Brasil*.

O Cinema Novo, enquanto corrente estética e histórica da Teoria do Cinema apresenta uma importância inquestionável. A partir de questões particulares e altamente características,

pois criou uma maneira específica de representação, a qual tem reconhecido como de interesse elementos específicos. Tal interesse que busca investigar, em alguma medida, a realidade da sociedade brasileira abre a possibilidade para pensarmos acerca das espacialidades que são construídas para abarcar essa investigação. Diante disso, o trabalho se guia pela questão: *Como se constroem as espacialidades no filme cinemanovista¹ Bye-Bye Brasil?*

Diante dessa problemática, a análise se constitui pela interpretação e descrição dos principais planos encontrados no filme. Esse método tem como perspectiva apresentar a construção dos espaços fílmicos, principalmente, aqueles escolhidos em locações externas e as simbologias que foram retratadas ao longo da evolução da narrativa. Para isso, elementos como enquadramentos e iluminação foram cruciais para apreender tais pontos.

Além disso, os filmes do Cinema Novo se apresentam como uma renovação não apenas no campo da produção cinematográfica, mas se torna o meio de debates teóricos e políticos encabeçados através de uma ideologia voltada ao pensamento da esquerda política (PINTO, 2013). Bye-Bye Brasil não se ausenta dessa perspectiva, por se tratar de uma narrativa calcada na crítica ao regime econômico brasileiro do final dos anos 1970, que no filme é tratado como desenfreado e exterminador da cultura genuinamente brasileira. Dessa forma, a trama se desenvolve pela busca desse Brasil sem os malefícios da modernização. Para isso, a Caravana Rolidei junto com suas personagens principais (Lorde Cigano, Salomé, Andorinha, Ciço e Dasdô) desbravam a então recente Transamazônica, perpassando por regiões como o Sertão do Nordeste, Amazônia e, posteriormente, a cidade de Brasília.

Como dito anteriormente, a visualidade e a imagem vêm se tornando temáticas que se ampliam no contexto da ciência geográfica e o cinema surge como objeto vasto de discussões. Entretanto, como afirma Fioravante (2016), as discussões têm, comumente, como elemento central as ideias de representação da realidade e produção das imagens, nas quais elementos como cultura, política e sociedade se colocam como temas de originalidade no âmbito geográfico. Desta forma, Bye-Bye Brasil, por tratar desses elementos de forma cristalizada na sua narrativa e por ser pertencente a uma das correntes mais importantes da reconstituição do cinema brasileiro, o Cinema Novo Brasileiro, tal discussão se faz preponderante.

¹ O termo cinemanovista refere-se ao Cinema Novo, sendo assim, utilizado pelos autores CARVALHO (2006); RAMOS (2000); MALAFAIA (2005)

1. “COM UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA”: A GEOGRAFIA, O CINEMA NOVO BRASILEIRO E BYE-BYE BRASIL

Descrever, significar, classificar e representar o espaço observado faz parte da Geografia antes mesmo dela ter se institucionalizado como ciência. A necessidade de produzir mapas, croquis, cartogramas acompanha a evolução da Geografia. A relação do visual, do imagético com o espaço anda lado a lado com a própria essência da ciência geográfica. Nesse sentido, uma das preocupações que ressurgem é a análise da potencialidade do Cinema e dos filmes como objeto possível de ser apropriado pelos geógrafos.

Esse capítulo tem como objetivo central trazer algumas reflexões que servem como base teórica para a investigação que segue. Para tanto, foca-se a atenção para as discussões acerca das noções de Geografia do Cinema, bem como, das teorizações sobre espaços fílmicos. É importante afirmar previamente que a vontade não é a de realizar um extenso estado da arte sobre as considerações que envolvem a temática de Geografia e Cinema. Entretanto, é interessante começar a reflexão apontando algumas questões que, de certa maneira, compõe, amparam e ampliam as ambições dessa pesquisa.

Da mesma maneira, não é intenção trazer longas e extensas reflexões acerca do conceito de espaço. Tais levantamentos e problematizações podem ser facilmente encontrados. No âmbito desse trabalho, busca-se considerar um tipo específico de discussão espacial: a espacialidade fílmica. Esse é o caminho que será percorrido nas páginas a seguir.

1.1. Por uma Geografia do Cinema: as discussões sobre filmes e espaços.

Por mais que a história do pensamento geográfico seja capaz de evidenciar que a Geografia mostrou interesses diferenciados em momentos distintos de sua constituição enquanto ciência, é possível afirmar que a lógica dos arranjos espaciais se caracteriza como questão geográfica por excelência (GOMES, 2012). Por mais que o conceito de espaço não tenha sido a preocupação central dos geógrafos durante alguns momentos da história da Geografia e, em outros, considerado como o próprio objeto da investigação geográfica, ele ocupa, inquestionavelmente, posição central nos estudos dos geógrafos a partir das últimas décadas.

De fato, é relevante ter em mente, mesmo que brevemente, que o espaço pode ser analisado através de inúmeras possibilidades e temáticas nos trabalhos e pesquisas (CORRÊA, 1996). Por certo, são poucos os conceitos geográficos que apresentam tamanha amplitude. De

acordo com Thrift (2012, pp. 96), o “espaço foi discutido de muitas maneiras.”² De fato, o autor propõe que as discussões espaciais na Geografia passaram pela ideia do espaço empírico, no qual as vivências cotidianas são construídas, bem como, pelas noções de espaço-imagético, ou seja, pelas maneiras por meio das quais as imagens foram responsáveis pela construção de percepções diferenciadas dos espaços. Essa ideia é concordante com a perspectiva adotada nessa pesquisa. Nas palavras de Thrift (2012, pp. 100),

No passado, menções de imagem poderiam muito bem conjurar a noção de pintura forma. Mas, hoje em dia, imagens vêm em todos os formatos e tamanhos – desde pinturas até fotografias, retratos e cartões-postais, ícones religiosos e paisagens bucólicas, colagens e pastiches, simples gráficos até as mais complexas animações. (...) O que é central é que as imagens são um elemento chave do espaço porque é, frequentemente, através delas que registramos os espaços a nossa volta e imaginamos como eles podem ficar no futuro³.

Com certeza, são poucos os pesquisadores que seriam capazes de afirmar que as imagens não possuem papel central na nossa vivência cotidiana. Thrift (2012) discute que vivemos em um mundo no qual as imagens de determinados eventos são tanto quanto ou possivelmente até mais relevantes que o próprio evento em si. De fato, a proliferação de todos os tipos de telas que retratam acontecimentos invadem de maneira pouco tímida quase todas as esferas de nossas experiências espaciais.

Pensar na correlação do espaço com as imagens é apenas um caminho explorado pelos pesquisadores e, com certeza, a amplitude das discussões já realizadas tendo como base o conceito de espaço demonstra não somente a riqueza dessa noção para investigações científicas, mas também, a possibilidade de persistir na busca por sua expansão. Sendo assim, nesse trabalho iremos nos deter a potencialidade que o Cinema e suas imagens em movimentos representam para o desenvolvimento de uma abordagem diferenciada e original tendo como base o conceito de espaço geográfico.

Podemos entender o Cinema como o movimento de 24 imagens estáticas por segundo que revelam determinado espaço. Essas imagens são embebidas de signos e técnicas

² Do original: “Space has been written about in lots of ways.”

³ Do original: “In the past, mention of the image might well have conjured up the notion of a formal painting. But nowadays, images come in all shapes and sizes – from paintings to photographs, from portraits to postcards, from religious icons to pastoral landscapes, from collages to pastiches, from the simplest graphs to the most complex animations. (...) What is certain is that images are a key element of space because it is so often through them that we register the spaces around us and imagine how they might turn up in the future.”

cinematográficas (anteriormente pensadas) para levar o observador ao espaço que discorre a narrativa cinematográfica. Sendo assim, torna-se perceptível que o que chega à tela de cinema é dotado de “comos” e “porquês”. Na medida em que as narrativas cinematográficas necessitam de uma coerência espacial para se constituírem, cabe aos geógrafos a possibilidade de desvendar tais tramas na busca de construção de inteligibilidade geográfica.

Quando olhamos a Teoria do Cinema é facilmente perceptível que esse corpo de estudos e reflexões traz as suas próprias especificidades espaciais. É possível afirmar, portanto, que isso cria uma aproximação ainda maior e mais complexa entre o Cinema e a Geografia, aproximação esta que pode ser explorada pelos pesquisadores. Contudo, apesar do passado e do potencial visual e imagético da Geografia, essa relação foi obliterada durante um longo período de tempo sendo revalorizada principalmente no final da década de 1970, com o advento da Nova Geografia Cultural.

Em suma, a Nova Geografia Cultural trouxe para as pesquisas em Geografia novas perspectivas de entender a coerência da organização espacial. Tal fato fez com que as pesquisas relacionando Geografia e Imagem se fortalecessem. A partir dessa ideia, analisar as produções cinematográficas tomam êxito e maiores alternativas para o estudo. Compreendendo que a tarefa do geógrafo é interpretar todo o jogo de analogias, de valores, de representações e de identidades que figuram o espaço (GOMES, 1996), o Cinema traz um amplo corpo de debate sobre as questões espaciais por se constituir por películas dotadas de representações espaciais para se decorrer uma narrativa.

Dessa forma, os primeiros indícios de aproximação entre os campos da Geografia e Cinema ocorreram nos anos 1950. Desde então, vários caminhos analíticos foram explorados pelos geógrafos que se interessaram pelas imagens em movimento. Alguns autores já concentraram esforços para, inclusive, buscar pontos de concordância e revelar discordâncias entre a literatura já produzida. Levando em consideração as temáticas exploradas, os conceitos, bem como, os métodos, os autores chegaram a conclusão de que quando pensa-se o campo que pode ser chamado de Estudos de Geografia e Cinema, é possível afirmar que a busca pela expansão e maior difusão das reflexões é compartilhada.

De acordo com Kennedy & Lukinbeal (1997), os pesquisadores que discutem o Cinema e a Geografia concentram suas abordagens em dois caminhos. Em primeiro lugar, existe a preocupação em desenvolver abordagens transacionais acerca da relação entre a estrutura fílmica e o ritmo, a dinâmica espaço-temporal das narrativas, a representação cinemática de pessoas e lugares, bem como, da interação entre espectador e narrativa. Um segundo caminho

é o viés pós-modernista que explora e questiona as representações cinemática hegemônicas, as experiências dos lugares fílmicos, os efeitos da mídia na vivência social cotidiana e, por fim, as políticas culturais.

Já Aitken & Dixon (2006) focam em outra dualidade. Eles afirmam que os estudos sobre Cinema já produzidos na Geografia se identificam ou com a Economia Política ou com as noções anti-essencialistas. Na primeira, observa-se pesquisas acerca da indústria cultural, dos efeitos espaciais do capital, da divisão do mercado de trabalho e das perspectivas relacionadas a alienação social que os filmes causam no seio social. Aqui, os trabalhos são amparados principalmente pelas premissas desenvolvidas pela Escola de Frankfurt e, tem como base, a ideia de que filmes são produtos do sistema capitalista de produção. A segunda investiga a inscrição de significados em pessoas e em lugares, a relação que o Cinema institui com as outras mídias e entre tecnologia e ambiente.

Para Azevedo (2009), os estudos de Cinema já desenvolvidos na Geografia refletem abordagens humanistas com métodos de caráter interpretativos ou identificam-se com estudos socioculturais nos quais os métodos estão associados à análises qualitativas. As temáticas mais correntes, segundo a autora, giram em torno da representação de paisagens e das significações dos lugares nos filmes.

Orueta & Valdés (2009) realizaram uma revisão da literatura sobre Geografia e Cinema e chegaram a conclusão de que existem três abordagens essenciais desenvolvidas pelos pesquisadores. A primeira delas busca criar uma relação entre os filmes e a Geografia Didática. Para os autores, os pesquisadores investigam como filmes podem ser utilizados para descrever regiões e territórios. A aproximação com a Geografia Econômica também é evidenciada pelos autores. A indústria cultural, o papel econômico e ideológico do Cinema e o impacto espacial da produção e da distribuição de filmes são os assuntos mais abordados pelos geógrafos que buscam uma interface com as questões econômicas.

A Geografia Cultural aparece como o subcampo da Geografia que mais propicia reflexões sobre os filmes. Para Orueta & Valdés (2009), esses pesquisadores focam no potencial dos filmes para criação de estereótipos espaciais, na representação de lugares e na criação de simbolismos e subjetividades. As ideias das paisagens de ficção, dos gêneros cinematográficos⁴ e dos filmes de fantasia também são abordados.

⁴ Gêneros Cinematográficos são definidos como uma classificação temática de um filme a partir de elementos que compõem a narrativa, ou seja, os filmes podem ser divididos em comédia, horror, drama, aventura, ficção científica, entre outros. Essas definições são baseadas pela cena, pelos personagens, pela narrativa que compõem uma narrativa cinematográfica.

Por fim, Fioravante (2016) aponta que existem quatro possibilidades que já foram desenvolvidas pelos pesquisadores. A primeira delas está voltada para a ideia de que os filmes são importantes recursos utilizados no Ensino de Geografia. A partir da dicotomia entre representações da realidade e construtores de realidades, os geógrafos apropriaram-se do Cinema. Em segundo lugar, a autora explora as discussões econômicas relacionadas a produção e distribuição cinematográfica, evidenciando as implicações espaciais de tais dinâmicas.

Em terceiro lugar, o foco aparece nas questões geopolíticas, ou seja, na maneira por meio da qual o Cinema cria imaginários geopolíticos, significações ideológicas e relações nacionalistas. A última possibilidade explorada pela autora relaciona-se a ideia de Humanismo e Representações Cinemáticas. A partir da utilização de conceitos como paisagem e lugar, as temáticas voltam-se para a representação das cidades nos filmes, a relação entre personagem e ambiente e, finalmente, as questões sobre identidade cultural e de gênero.

Quando analisadas em conjunto, é possível afirmar que as classificações já propostas pelos autores demonstram pontos de concordância e discordância. É importante ter em mente que todas são resultados obtidos a partir de escolhas e posições particulares. De qualquer maneira, são interessantes na medida em que são capazes de conferir panoramas gerais sobre o que já foi produzido pelos geógrafos e, principalmente, revelam o que ainda não foi explorado.

(...) é imprescindível reforçar que essas construções classificatórias, também chamadas de linhas de pesquisa, são tipos-ideiais que têm como objetivo sintetizar trabalhos que podem diferir drasticamente. São importantes, principalmente, por demonstrarem a pluralidade das abordagens, bem como, possíveis caminhos de análise ainda não explorados. (FIORAVANTE, 2016, pp. 76-77)

Como se afirmou anteriormente, não é objetivo desse trabalho realizar um grande esforço de revisão de literatura. Entretanto, é possível apontar, a partir das considerações realizadas pelos autores que dirigiram esforços para tanto, que existem alguns elementos nas discussões sobre Geografia e Cinema que remetem-se, especificamente, as questões espaciais. Por mais que o foco dos geógrafos pareça ser os conceitos de paisagem e lugar, algumas abordagens espaciais já foram desenvolvidas.

Apesar de ainda ser tímida a relação entre os campos da Geografia e Cinema, podemos perceber que essa relação vem se expandindo. O Cinema é um vasto campo investigativo cujas especificidades dão base para inúmeras discussões espaciais. Do espaço da sala de aula ao

espaço geopolítico mundial, o Cinema tem o poder de nos apresentar diferentes dinâmicas em diferentes espaços.

A Geografia, ao entendê-lo como objeto de análise e não apenas como forma de entretenimento, abrange as discussões a respeito da visualidade que se colocam tão presente nas pesquisas geográficas. Nesse sentido, vale a pena citar Kennedy & Lukinbeal (1996) quando os autores são enfáticos na necessidade de buscar, sem descanso, a maior expansão temática dos estudos sobre Geografia e Cinema.

Em filmes, diferentes nações e culturas podem interpenetrar uma a outra; assim, o espaço e lugar cinemáticos superam noções tradicionais de locação e cultura material. Eles não envolvem apenas a matriz industrial de companhias de entretenimento, mas também a criação de imagens específicas de lugares dentro do espaço de um filme. (KENNEDY & LUKINBEAL, 1996, pp. 45-46)⁵

Dessa forma, devemos ampliar ideias geográficas tradicionais - lugar, espaço, escala- quando consideramos os filmes. A pesquisa geográfica de filmes lida tanto com o espaço dentro filme quanto com o espaço no qual os filmes acontecem durante sua produção e disseminação. Também lida com a criação de lugares e significados através de filmes.

O espaço no Cinema já foi explorado pelos pesquisadores. Entretanto, possibilidades de investigação ainda permanecem inéditas. Esse trabalho representa uma dessas perspectivas. A partir do diálogo com a Teoria do Cinema, busca-se uma abordagem geográfica da construção espacial do Cinema Novo Brasileiro. Por certo, vale a pena reforçar que não é nosso objetivo esgotar todas as possibilidades de estudo entre Geografia e Cinema.

Se percorrermos a História e a Teoria do Cinema, podemos verificar que fortes elementos espaciais são centrais numa produção cinematográfica. Ao compreendermos que uma determinada narrativa necessita de uma linearidade espacial para transmitir os anseios de seus cineastas, a locação do filme e/ou a construção do espaço fílmico, podem ser considerados como aspectos imprescindíveis para o entendimento do espectador. Essa ideia de espaço fílmico e as formas que ele é desenvolvido dentro da narrativa cinematográfica é o que buscamos nesse trabalho.

⁵ “In film, different nations and cultures can interpenetrate one another; thus, cinematic space and place surpass traditional notions of location and material cultural. They involve not only the industrial matrix of the entertainment company but also the creation of specific place images within the space in a film.” (KENNEDY & LUKINBEAL, 1996, pp 45-46)

Diante disso, as narrativas cinematográficas são criadas utilizando diversos aparatos tecnológicos para que se criem as espacialidades coerentes à mesma. Martin (2011) sugere que o Cinema é a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena. Com isso, a criação dos espaços na produção cinematográfica se mostra como ponte de diálogo entre a Geografia e o Cinema.

“De fato, o cinema é a primeira arte em que a dominação do espaço pode se realizar de forma plena. Jamais antes do cinema, nossa imaginação fora arrastada a um exercício tão acrobático da representação do espaço quanto aquele que nos obrigam os filmes, onde se sucedem a todo instant primeiros planos e *long shots* (planos gerais), tomadas de cima para baixo e de baixo para cima, normais e oblíquas, conforme todos os raios da esfera.” (MARTIN, 2011, p. 12)

Segundo Martin (2011), o cinema se relaciona com o espaço a partir de duas vias: reproduzindo o espaço, trazendo a significação do mesmo através dos movimentos da câmera; e produzindo esse espaço, ao criar a espacialidade que será percebida pelo espectador como única, que se realiza pela junção de fragmentos de espaços (montagem) que podem ou não ter relação material entre si. Os movimentos de câmera, o plano-sequência e a montagem são elementos que, na linguagem cinematográfica, constroem o espaço nos filmes. Compreende-se, assim, que o espaço é algo enfatizado, percebido e problematizado na produção cinematográfica.

Bazin (1985), ao analisar o filme *O Pecado Original* (1948)⁶, de Jean Cocteau, traz a importância que o movimento de câmera para a espacialidade do filme. O autor elucida a ideia de mudança de cenário devido à técnica da câmera. Comparando o cenário pensado no cinema com o do teatro, percebe-se que as técnicas cinematográficas expandiram a noção espacial da trama, há maior movimento e as mudanças espaciais da cena ocorrem de forma mais natural, ausente de uma interrupção de uma cortina fechando, como é comum numa peça teatral.

Se o quarto se transforma em apartamento, este será sentido, graças à tela e à técnica da câmera [...] A verdadeira unidade de tempo e lugar é introduzida, graças à sua mobilidade, pela câmera. O projeto teatral precisava do cinema para enfim se expressar livremente e para que *O Pecado Original* se tornasse, evidentemente, uma tragédia de apartamento, no qual a fresta de uma porta

⁶ *Les Parents Terribles*. Direção: Jean Cacteau, Produção: Francis Cosne. Paris: Les Films Ariane, 1948.

pode ganhar mais sentido do que um monólogo na cama. (BAZIN, Andre. 1985. pp. 169)

Com o avanço das técnicas de movimento da câmera, surgiu a montagem, considerada como o elemento da linguagem cinematográfica que cria a espacialidade da narrativa. Todavia, esse espaço é criado a partir da relação que o espectador tem com a sequência de imagens que são apresentadas à sua visão, fazendo com que o significado espacial da trama seja fruto da criação mental desse espectador (MOURÃO, 2006).

A montagem, muitas das vezes, é interpretada como o próprio ato de pensar e fazer a arte cinematográfica, tornando-se como o próprio meio criativo do cinema. Se aceitarmos a ideia que é ela dá a base temporal e espacial das produções, não há como discutirmos espacialidade sem nos atentarmos a essa parte da linguagem cinematográfica.

Contudo, o espaço não tinha tamanha importância durante os primeiros anos da História do Cinema, sendo considerado como mero pano fundo onde as cenas ocorriam (FORD, 1994). Essa característica se modifica quando o Cinema se aproxima da literatura e passa a entender o espaço como forte elemento para dar autenticidade à trama e comportar de forma mais eficiente às ações dos personagens (FIORAVANTE, 2016).

A espacialidade numa produção cinematográfica tem sua importância quando ocorre a criação da *mise-en-scène*. Este conceito cuja origem se deu no campo do teatro, valorizou a espacialidade das cenas a partir da década de 1950. Nesta época, a valorização do cinema de autor foi priorizada na criação das narrativas, onde se observou maior preocupação com a organização dos elementos da cena (como posição dos atores, dos objetos) no espaço que seria retratado na tela.

Aitken & Zonn (1994) elucidam a importância da *mise-en-scène* para a concentração do espectador à narrativa cinematográfica. Os autores enfatizam que a criação de um espaço preocupado com o fundo de cena, com o movimento dos personagens e com a transição da câmera, impulsiona o problema de construção espacial do filme, garantindo assim, que o sentido da narrativa ao espectador.

O espaço do filme é preparado antecipadamente como imagem estática, uma série de cenas de fundo ligadas a uma história. Articular cenas de fundo é fazer com que a atenção do espectador se concentre nos atores e em seus diálogos. Somente quando a cena de fundo torna-se o primeiro plano/ator – uma *mise-en-scène*, um lugar dinâmico de ação, um espaço contínuo que atrai o espectador como participante, um movimento posicionado – é que a convenção de narrativa cinematográfica torna-se relevante. (AITKEN, Stuart & ZONN, Leo. 1994 pp. 43).

Reafirmando, assim, a importância da espacialidade na construção de um filme. Isto é, o entendimento da narrativa pelo espectador se realiza pela mudança de planos, pelo cenário que é construído em determinada cena. O movimento da câmera, as mudanças de quadros e planos são preponderantes para o dinamismo da uma narrativa e para a aproximação do espectador com o que é observado.

Também trazendo essa ideia da *mise-en-scène* para o âmbito geográfico, Gomes (2013) apresenta a ideia de cenário, a qual discute que uma história é construída pela forma de organização das pessoas, das coisas e dos comportamentos em um espaço, reforçando a importância da espacialidade nas produções fílmicas e a relação ente os campos da Geografia e do Cinema.

O lugar onde essa história se passa, onde as coisas e os comportamentos ocorrem são elementos que, juntos, produzem sempre novos sentidos. As imagens das coisas não estão jamais separadas dos “lugares” onde elas são exibidas. Por isso, há sem a menor dúvida, uma geografia que participa diretamente na produção de significações que nos veiculam as imagens. (GOMES. 2013. pp. 14)

Esse espaço que é dinâmico, movimentado e fruto das intencionalidades criativas dos cineastas. Essa intencionalidade não deve ser menosprezada nos trabalhos de Geografia, pois o espaço fílmico é visual, e se considerarmos ele apenas por essa perspectiva, nos limitaríamos e perderíamos as análises do significado da narrativa e do que a câmera não abarca. Assim, é possível afirmar que o Cinema é a captação de imagens em movimento em determinado espaço. Essas imagens em sequências e a transformação das composições na cena auxiliam na constituição da narrativa e produzem o sentido (GOMES, 2013).

Fioravante (2016) salienta que o espaço inerente ao cinema não se traduz apenas ao que a câmera nos apresenta, por entender que a imagem da tela é apenas um fragmento da estrutura da narrativa, onde outros espaços fora da lente da câmera devem ser priorizados. Diante disso, os geógrafos interessados na imagem em movimento analisam a espacialidade do cinema através de três pressupostos: espaço cinematográfico, espaço fílmico e espaço narrativo.

O espaço cinematográfico compreende toda a extensão de uma produção fílmica. Ele é um espaço amplo, que traz espacialidades da Indústria Cinematográfica, do espaço fílmico e do espaço narrativo. O espaço cinematográfico não se reduz apenas ao que está sendo visualizado na tela, pois ele contém todas as dinâmicas espaciais utilizadas no Cinema. O que for inerente do momento de pré-produção à distribuição do filme, e a própria composição espacial dos filmes,

compõem o espaço cinematográfico. Devemos entendê-lo como espaço geral e abrangente do Cinema, que também contém os espaços fílmicos e os espaços narrativos. (FIORAVANTE, 2016).

Aitken & Dixon (2006) colocam o espaço como estrutura na qual as imagens são criadas. Ele é a área onde ocorre a trama narrativa do filme que se revela através das técnicas de câmera as quais criam a ideia de perspectiva e posição da imagem que está sendo retratada. Para os geógrafos, essa ideia permite que possamos compreender o espaço como o elemento que abarca os principais elementos da trama narrativa. É ele que retrata as diversas significações promovidas pela produção cinematográfica. De acordo com Azevedo (2006):

A experiência do espaço num filme resulta, pois, do potencial comunicacional do filme e da dimensão estética de sua estrutura. O impacto dessa experiência cinematográfica decorre da natureza do próprio evento fílmico, que, por meio de uma série de técnicas (como a montagem, editing), organiza um conjunto de fatos numa ação à qual são atribuídos uma sequência e um ritmo (AZEVEDO. 2006, p.110).

O filme tem a capacidade de importar diversas referências de espaços físicos para sua narrativa, fazendo com que se criem diferentes relações entre o espectador e o espaço. Ou seja, o espaço fílmico não é observado em toda sua integridade, ele é estabelecido por uma relação entre o espectador e a tela, que absorverá o espaço de forma limitada e dotado de diversas expectativas a respeito da narrativa que ali se encontra.

Orueta & Valdés (2009) concebem o espaço fílmico como o espaço onde a ação do filme ocorre e está intimamente conectado à criatividade do cineasta. Estabelecendo conexões com a narrativa, cria-se um campo que não se limita apenas pelo enquadramento de determinada cena. De acordo com os autores:

(...) o espaço fílmico incorpora outros espaços que não são visíveis para o espectador, mas são essenciais para a compreensão da narrativa. Esses são os espaços não cobertos pela câmera, mas que ocasionalmente formam uma realidade não visível que pode ser percebida quando personagens entram ou saem de uma cena (...). Assim, em um filme existe um espaço além daquele que é mostrado e o qual é indispensável para compreensão da história que está sendo contada. (ORUETA & VÁLDES, 2009, p. 6)

A linguagem cinematográfica, Aumont et. al. (1995) relaciona a construção do espaço fílmico a partir do imaginário que o filme apresenta. Isto é, o imaginário possibilita a relação

do espaço visualizado na tela com o espaço invisível. De forma que fique mais clara essa explicitação, utilizamos a proposta dos autores que trazem as ideias de campo e fora do campo. Campo refere-se ao espaço visualizado que é delimitado pela tela, enquanto fora de campo, é o espaço invisível, que só existe em função do primeiro. Fora de campo pode ser definido como conjunto de elementos (personagens, cenários, etc) que não estão incluídos no campo, mas são conectados a ele imaginariamente ao espectador por um elemento qualquer. Assim, o espaço fílmico compreende a junção dos elementos visíveis e não visíveis do filme.

Costa (2009) traz uma proposição de análise do espaço fílmico em analogia ao que Gomes (2008) identifica como cenário, no qual a ordem dos elementos estabelecidos em um espaço obedecem a um “por quê”. Adaptando tal ideia ao contexto do filme, o espaço fílmico seria o dispositivo que ordena os elementos da construção de uma narrativa cinematográfica, como os espaços referentes do momento da pré-produção até o entendimento do espectador à narrativa.

Nesse contexto, o espaço fílmico coloca-se como o dispositivo em que essa ordem de coisas se dá. É no espaço fílmico (de representação) 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. pp. 4)

O espaço narrativo é a coerência significativa de uma trama cinematográfica. Heath (1976) considera como espaço narrativo aquele que é estabelecido pela tela, que se constrói através do movimento da narrativa, utilizando elementos como movimentos de câmera e dos personagens a fim de estabelecer coerência espacial com a narrativa. O espaço narrativo é crucial para a transmissão da trama ao espectador, pois ele espacializa e concretiza a narrativa a ser visualizada.

Diante dessa relação entre o observador e a tela, é construído um espaço que se transforma em lugar. Entretanto, não podemos ignorar os espaços que, por ventura, não aparecem nas telas, mas são evocados pelos personagens, que também garantem a concretização da narrativa.

As preocupações espaciais são inerentes à produção cinematográfica. Diversos equipamentos e tecnologias são criados a fim de abarcar as demandas espaciais de uma narrativa. Espaços de fantasia, de drama, de ação, de terror, etc. são criados para que o espectador fique preso ao visual da narrativa, que seu imaginário percorra os caminhos visíveis e invisíveis da trama, sem perder o foco, sem perder o sentido. O Cinema é tempo corrido em

24 imagens por segundo traduzidos em diversos espaços. A Geografia, ciência que chamou para si a responsabilidade de desvendar os arranjos espaciais, encontra o Cinema como campo vasto e diversificado de espacialidades. E a aproximação entre esses dois campos se estabelece e se fortalece.

Torna-se evidente que as pesquisas em Geografia e Cinema não se limitam apenas a essas três formas de concepção do espaço. Todavia, não é de nosso interesse trazer uma ampla discussão sobre todos os trabalhos feitos dentro dessa temática. Nosso interesse é particular ao espaço fílmico, às formas que as técnicas da linguagem cinematográfica encontraram para a sua construção.

Contudo, há conceitos como lugar e paisagem, que para nós se relaciona muito com a ideia de espaço fílmico e achamos coerente salientá-los na nossa discussão. Os geógrafos associam a ideia de espaço fílmico com a noção de lugar cinemático, ao afirmarem que as mudanças espaciais num filme se estabelecem pelo estado mental do personagem, transformando o lugar como metáfora (FIORAVANTE, 2016).

1.2. Cinema Novo Brasileiro e Bye-Bye Brasil – uma estética, uma ideologia, uma cultura.

Bye-Bye Brasil, lançado em 1979 sob a direção de Cacá Diegues, traz um estética específica muito marcada pelos aspectos da cultura brasileira, marcada principalmente, pelos símbolos do Nordeste e Norte do país. Em conjunto a isso, apresenta uma narrativa de crítica e sátira ao contexto brasileiro da época. Contudo, a produção conversa com o contexto da historiografia do cinema brasileiro a qual pertence, nesse caso, o Cinema Novo Brasileiro. Diante disso, esse subcapítulo tem como interesse apresentar esse momento do cinema brasileiro, para que assim, a compreensão sobre Bye-Bye Brasil se coloque de forma mais eficaz.

Cada contexto histórico e espacial se preocupou em produzir filmes que seguissem o desejo de representar o que era mais significativo e expressivo ao nosso olhar. Uma extensão de correntes foi criada a fim de sanar esse desejo, como o Expressionismo Alemão⁷, o

⁷ O Expressionismo Alemão é uma corrente cinematográfica criada nos anos 1920 na Alemanha, que se baseia numa produção fílmica revolucionária no campo artístico e se caracteriza pela expressividade dos cenários, pelas temáticas mórbidas e pela narrativa autoral. (CÁNEPA, 2006)

Impressionismo Francês⁸, a Montagem Soviética⁹, o *Western*¹⁰, entre tantos outros. O presente trabalho busca compreender um filme que se insere numa estética específica, criada no Cinema Brasileiro, o Cinema Novo cujas inspirações se guiaram, principalmente, por dois momentos do Cinema no contexto mundial: *O Neorealismo Italiano* e a *Nouvelle Vague Française*.

O Neorealismo Italiano nasce no fim da Segunda Guerra Mundial. A Itália, que nesse momento, estava sofrendo as consequências da guerra sentia a necessidade de se reerguer moralmente e materialmente após o fim do regime fascista que comandou o país. Diante desse contexto, o Cinema surge como meio de reflexões culturais e políticas que abarcavam a situação italiana até então. O Cinema, dessa forma, foi o meio para o surgimento de narrativas que apresentassem a realidade da população, tendo como pressupostos a reflexão política e cultural da situação governamental da época.

Além disso, com a finalidade de dinamizar suas produções, os cineastas criaram um novo estilo de filmagem que conseguiu retratar suas histórias de forma mais próxima ao modo de vida da sociedade italiana (FABRIS, 2006). Diante disso, o *Neorealismo Italiano*, utilizou recursos que se assemelham ao que era usado em filmes estilo documentário, em buscando a maior aproximação com a realidade em voga. Em linhas gerais, essa corrente se caracteriza pela filmagem em cenários reais, utilização de atores amadores, negligência a qualquer efeito especial e orçamentos baixos de produção.

Já a juventude intelectual francesa criou um estilo cinematográfico com forte preocupação artística e estética. Segundo Manevy (2006), a *Nouvelle Vague* se caracteriza como um grande laboratório estético, o qual se apropria de aspectos das artes visuais, dos ensaios e da literatura. Além disso, a juventude altamente marcada por sentimentos românticos cria uma cinematografia influenciada pelo estilo do histórico cinema hollywoodiano.

As duas correntes citadas anteriormente se assemelham na ruptura de uma cinematografia altamente marcada pela expansão do cinema comercial hollywoodiano que se tornou presente no período pós-guerra. O esforço em garantir essa ruptura se fez principalmente pela juventude que fora criada num ambiente de alta reflexão cultural e política. Isso fez com que emergisse o ímpeto de criar filmes cujas narrativas valorizassem o atual contexto de seus

⁸ O Impressionismo Francês se caracteriza como corrente estética do Cinema criada na França ao final da Primeira Guerra Mundial. Os filmes impressionistas se caracterizam pela utilização de técnicas estilísticas, as quais priorizaram os enquadramentos e os ritmos de montagem. (MARTINS, 2006)

⁹ A Montagem Soviética surgiu na década de 1920 na Rússia e tem como premissa a utilização da montagem cinematográfica como meio de expressão intelectual entre o diretor e o espectador. (SARAIVA, 2006)

¹⁰ O *Western* é um gênero cinematográfico genuinamente estadunidense criado na década de 1910 e que se perpetua até os dias atuais. Suas narrativas são inspiradas no contexto histórico entre Guerra Civil Americana e o início do século XX e apresentam os valores culturais e identitários dos Estados Unidos. (VUGMAN, 2006)

respectivos países. O interessante no caso do cinema brasileiro é que as questões sociais, políticas e culturais começam a surgir como elementos de discussão nas narrativas. Apesar de possuir um contexto político diferenciado, os jovens cineastas brasileiros buscaram no *Neorealismo Italiano* e na *Nouvelle Vague Française* elementos estéticos e narrativos que serviram como base para a construção de suas produções cinematográficas, dando início ao que se conheceria como Cinema Novo. Como afirma Xavier (2001),

Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência europeia e latinoamericana. Viveu, no início dos anos 60, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado, em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década, os debates em que, na tônica do "cinema de autor", godardianos¹¹ e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, próprias ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinéma-vérité*¹². (XAVIER, Ismail da Silva, 2005, p. 15)

Dessa forma, o contexto político brasileiro durante a década de 1960 foi caracterizado por um governo ditatorial militar, que fez com que fossem necessárias reflexões políticas a respeito da situação pela qual o país passava. Os jovens intelectuais da época, principalmente os de classe média, viram o Cinema como elemento forte para essas reflexões, bem como, uma forma de disseminar essas críticas à população brasileira.

Em linhas gerais, o Cinema Novo Brasileiro é caracterizado por uma narrativa que valoriza elementos centrais da cultura do país, tendo como enfoque os espaços da favela e do Nordeste para a produção dos seus filmes. Tal característica é explicada pela crença dos cineastas em considerarem esses espaços como lugares que devem ser discutidos e refletidos, por apresentarem, também, grande parte da população que sofre com o contexto político até então. A pretensão desses jovens cineastas era, principalmente, trazer à tona a ideia que o Brasil tinha como conjuntura uma desigualdade social extrema que deveria ser discutida.

A utilização das técnicas do Neorealismo Italiano, como a utilização de atores amadores e a filmagem em áreas abertas, serviu como elemento para representarem a situação

¹¹ Filmes de autoria de Jean-Luc Godard (diretor dos filmes característicos da *Nouvelle Vague*)

¹² "Cinema-verdade"

vigente no país até então. Além disso, por não obterem recursos e financiamentos altos nos seus filmes, o modo de produção tão característica do *Neorealismo Italiano* – “filmar com a câmera na mão”- se fez útil à produção cinematográfica.

Em suma, o Cinema Novo Brasileiro se caracteriza como uma corrente estética de forte cunho artístico, político e cultural. Os jovens cineastas se valiam da originalidade e da valorização da autoria em suas criações a fim de criar uma cinematografia genuinamente brasileira que rompesse com os moldes cinematográficos anteriores. Como afirma Xavier (2001):

Foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a "política dos autores", os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, Ismail da Silva. 2001, p. 14)

Ademais, foi caracterizado como um movimento de vanguarda, pois os cineastas criaram técnicas de produção cinematográfica ausentes de elementos como dinheiro, equipamento e circuito de distribuição (CARVALHO, 2003). A ideia de viver e criar os filmes se tornam o lema do Cinema Novo. O ímpeto de criar cinema “com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”¹³ fez com que a filmografia se caracterizasse pela agressividade. Isto é, não havia a preocupação com o refinamento das imagens produzidas, pois o essencial era a reflexão e a crítica gerada pelas narrativas.

Os primeiros indícios de criação do Cinema Novo se dão pela ideia de modernização brasileira que foi altamente promulgada nos últimos anos da década de 1950. Assim, a busca pela representação da realidade brasileira encontra suas vertentes no plano do *nacional-popular*. De acordo com Malafaia (2005),

O movimento político *nacional-popular* constituía-se na proposta política-cultural mais adequada à compreensão da nova realidade gerada pelo processo de modernização: tratava-se de difundir a necessidade de desenvolver economicamente a sociedade brasileira incluindo os setores populares até

¹³ Lema do Cinema Novo criado por Glauber Rocha que se caracteriza pela ideia de poder criar filmes utilizando baixos orçamentos.

então colocados à margem desse processo. (MALAFAIA, Wolney Vianna. 2005, p. 2)

Assim, esse período é marcado por produções cinematográficas independentes cujos pilares de discussão foram a função social do cinema, a temática do nacional e do popular, a questão da identidade nacional e as fortes críticas ao processo modernizador que estavam se expandido na época. Aliado a isso, existe a forte tentativa de se construir um Cinema independente, recusando as referências da indústria cinematográfica hollywoodiana que se fazia presente nas narrativas brasileiras anteriores.

A partir de uma perspectiva temporal, Malafaia (2005) traz uma proposição que divide as diferentes vertentes estéticas do Cinema Novo criadas durante Regime Militar em voga no Brasil entre os anos de 1964 e 1984. O primeiro momento, que vai de 1965 a 1968, diz respeito a uma criação cinematográfica perante a consolidação desse governo, que fez com que os filmes se caracterizassem por narrativas de autocrítica à situação da sociedade brasileira nesses anos. O segundo, entre 1969-1974, foi marcado por fortes censuras às produções fílmicas pelo governo e se caracteriza pela criação de filmes que pudessem estabelecer um diálogo com o Estado autoritário. E o terceiro, estabelecido entre os anos de 1974-1984, apresentou o retorno ao interesse em discutir temáticas populares, entretanto, os cineastas adotaram uma ideia mais antropológica na criação de suas narrativas. No quadro abaixo, apresentamos essa divisão apresentando as principais características de cada período e seus respectivos filmes.

Quadro 1 – Períodos do Cinema Novo de acordo com Malafaia (2005)

Período	Caraterísticas	Filmes
1965-1968	Autocrítica à percepção popular Transformações estéticas – abandono de uma linguagem plena de símbolos Percepção da realidade Linguagem fílmica menos radicalizada Incorporação de aspectos modernos	O Desafio (1965) O Padre e a Moça (1965) A Falecida (1965) O Bravo Guerreiro (1966) Terra em Transe (1967)
1969-1973	Linguagem fílmica que possibilitasse a comunicação com o público Desafio ao monopólio hollywoodiano Produção genuinamente nacional Implantação de uma política cultural do Cinema Projeto estético político	Macunaíma (1969) Os Herdeiros (1970) Como era gostoso o meu Francês (1971) São Bernardo (1971) Os Inconfidentes (1972)
1974-1984	EMBRAFILME Elemento privilegiado – popular Aparato técnico mais desenvolvido Temas envolvendo violência, sexualidade e melodrama Papel do intelectual em tempos sombrios	Bye-Bye Brasil (1979) A Idade da Terra (1980) Eles não Usam Black-Tie (1981) Homem do Pau-Brasil (1982) Memórias do Cárcere (1984)

Organização: SILVA, Rafaela Alcântara. Fonte: MALAFAIA. (2005)

No ano de 1964, se instaura na política brasileira um Estado autoritário e repressor de qualquer manifestação crítica ao sistema político vigente. Dessa forma, o primeiro período apresentado no quadro acima – 1965-1968 – se estabelece pela criação de um Cinema Novo preocupado pelo debate interno, uma autocrítica a respeito das percepções do popular e do nacional perante a esse contexto. Os cinemanovistas, preocupados em expandir suas reflexões ao público, criam uma estética cujo objetivo era envolver e chocar o espectador. Para isso, a construção de uma estética agressiva, com fortes contrastes entre claro e escuro serviram como meio para envolver o espectador na trama criada.

O segundo período, compreendido entre os anos de 1969 até 1973, criou uma linguagem cinematográfica que possibilitou uma maior comunicação com o público e afrontou os moldes hollywoodianos de produção. A fim de alcançar esse objetivo, os cineastas se apropriaram das

narrativas feitas em televisão, por considerarem a linguagem televisiva mais acessível ao telespectador. Todavia, por mais que o pressuposto político e reflexivo estivesse presente, a abordagem assumiu um viés de discussão sobre a modernidade e trouxe consigo temas como vida urbana, transformações do costume e da cultura brasileira e liberação sexual.

A política de incentivo ao Cinema, instaurada no período de 1969 a 1973, criou os alicerces para a nova fase do Cinema Novo que se desenvolveu durante os anos de 1974 a 1984. Ou seja, há uma mudança na relação entre os cinemanovistas e o Estado, visto que os maiores financiamentos dados ao Cinema Novo se deram pela Embrafilme, a qual se caracteriza como uma pequena empresa estatal responsável pela produção cinematográfica brasileira.

Nesse momento, a estética é transformada devido aos financiamentos que criaram um aparato técnico bem mais desenvolvido e um maior apelo sistemático. A temática do Cinema Novo é modificada pelo retorno ao popular e à intelectualidade como elementos privilegiados das narrativas. Vale salientar que o retorno às temáticas que deram início ao Cinema Novo nos anos 1960, se explica pela redemocratização brasileira e fim do Estado autoritário, que deu maior liberdade aos cineastas em realizarem suas criações. Tal ponto abriu as portas para a produção de *Bye-Bye Brasil*, que se caracteriza pela valorização da cultura brasileira frente à modernidade que se instaurava no país na época. Como afirma Malafaia (2005):

Esgotava-se um ciclo. As produções do início dos anos oitenta realizam a curvatura final que fecha o círculo. Retornava-se ao momento/espço do início dos anos sessenta: a perspectiva da democracia diante do esgotamento do regime militar, a retomada de uma intensa participação popular, a liberdade de expressão, tudo somado às novidades geradas pelas profundas contradições características do processo de *modernização autoritária* empreendido a partir de 1964. Era como se tentasse recuperar o fio da história, interrompido abruptamente pelo regime militar; mas, ao mesmo tempo, era como se tivesse consciência de que isso seria impossível, pois, afinal, a história havia se produzido, deixando para trás um acúmulo de escombros sobre os quais se construía a nova sociedade brasileira. (MALAFAIA, Wolney Vianna. 2005. p. 8).

Apesar da revalorização da temática popular, esse terceiro período se diferencia dos anteriores, visto que o Cinema Novo começou a abordar essa temática dando destaque às manifestações culturais, ao habitat e modos de vida do povo. As narrativas assumem uma postura antropológica, valorizando elementos como cultura popular, violência e sexualidade

imersos numa estética do melodrama. O retorno também é visto pela revalorização da sua característica de cinema intelectual, pois o papel do intelectual frente às mudanças de um país que se modernizou volta a ser linha de frente da produção cinemanovista.

O Cinema Novo se estabelece como campo rico de análises. Desta forma, outros teóricos desenvolveram classificações a respeito dessa estética do Cinema Brasileiro, como é o caso de Carvalho (2003), que traz uma visão sobre o Cinema Novo através do viés temático, estabelecendo três grupos de classificação da filmografia. São eles: *perspectiva histórica*, *acontecimentos políticos* e *transformação dos centros urbanos*. A autora traz essa classificação a partir das características presentes nos filmes, entretanto, sua abordagem não se guia, necessariamente, numa linha temporal.

Quadro 2 – Períodos do Cinema Novo de acordo com Carvalho (2003)

Temas	Características	Filmes
Perspectiva Histórica	Discussão da realidade nos aspectos políticos, culturais e sociais Valorização da população negra e nordestina “Estética da Fome” Narrativa contra os padrões hollywoodianos	Barravento (1962) Ganga Zumba, o Rei dos Palmares (1963) Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)
Acontecimentos Políticos	Diversidade Ideológica Narrativa de reflexão ao Estado Ditatorial	O Desafio (1965) Terra em Transe (1967) Os Herdeiros (1969)
Transformações Urbanas	Dicotomia socioeconômica no Brasil Rural X Urbano Modernização das cidades brasileira	Porto das Caixas (1962) O Padre e a Moça (1965) A Falecida (1965) Garota de Ipanema (1967)

Organização: SILVA, Rafaela Alcântara. Fonte: CARVALHO, 2003.

Segundo o quadro apresentado, a perspectiva histórica brasileira foi a forma que os jovens cineastas encontraram para abordar o sistema social do país, pois eles acreditavam que as desigualdades eram consequência do processo colonial e escravista que tomou o Brasil nos seus primórdios. Os filmes inseridos nessa temática tinham como pilares abordar aspectos como

escavidão, violência e sistema político. O interessante é constatar que a Região do Nordeste é o principal espaço abordado dentro dessas temáticas.

Na perspectiva história, a situação da população negra (negligenciada até então) foi valorizada e pela primeira vez o negro é colocado como elemento central no Cinema Brasileiro. Os diretores Cacá Diegues e Glauber Rocha criaram o herói cinematográfico negro. Cacá Diegues apresenta essa temática a partir do filme *Ganga Zumba, o Rei dos Palmares* (1963) e Glauber Rocha com o filme *Barravento* (1962). Esses filmes abordam os temas sobre liberdade e a caracterização da pobreza sofrida pelos negros do Brasil por meio da linha histórica da escravidão, enaltecendo, sobretudo, aspectos como a beleza, a sensualidade, a força e a coragem presentes nessa parcela da população. Como afirma Carvalho (2003)

Esses dois filmes explicitam o desejo de reconstituir a história do Brasil do ponto de vista dos vencidos, de refletir sobre a permanência da injustiça e da falta de liberdade que determina a trajetória dos afrodescendentes brasileiros. (CARVALHO, Maria do Socorro. 2003. p. 293)

Outra vertente do Cinema Novo que utilizou o aspecto histórico foi a temática da violência no Nordeste. A população nordestina, diferente da negra, era até certo ponto valorizada no cinema anterior à época, entretanto, os cinemanovistas resgatam essa população através de personagens históricos do cangaço. Além disso, personagens reais de beatas e coronéis foram utilizados, causando, dessa forma, um impacto ao espectador e servindo como base para a discussão da situação de pobreza, violência e fome no Nordeste. Diante disso, Glauber Rocha, com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, cria uma estética que servirá como base para as produções cinemanovistas, a “Estética da Fome”.

Essa estética, altamente valorizada no Cinema Novo, estabelece o Brasil como país subdesenvolvido e, sendo assim, o Cinema deveria abandonar a ideia de tratar o país como um espaço exótico repudiando, assim, a narrativa dos moldes hollywoodianos. Glauber Rocha apresenta um manifesto cultural e político, colocando o Cinema como uma arte inovadora e transformadora, que produziria filmes abordando temáticas pesadas, sujas, com personagens que demonstrassem a real condição de país subdesenvolvido no Brasil. Segundo Carvalho (2006), a “Estética da Fome” trouxe aos filmes do Cinema Novo os problemas graves e reais da população brasileira por meio de uma narrativa violenta, sombria e desesperada. Essa discussão é concordante com a afirmação de Stam (2006):

Glauber, em seu incendiário manifesto “Estética da Fome”, de 1965, postulou um cinema faminto por “filmes feios e tristes”, que não apenas tratassem da fome como tema, mas que também fossem famintos, em razão da pobreza de seus meios de produção. É uma forma deslocada de mimese¹⁴, a pobreza material de estilo sinalizaria a pobreza do mundo real. Para Glauber, a originalidade da América Latina era sua fome, e a manifestação cultural mais nobre da fome era a violência. Tudo o que era preciso, rezava o *slogan*, era “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (STAM, 2006, p. 115).

Utilizando o método criado por essa estética, a vertente política do Cinema Novo traz para o debate a situação do sistema ditatorial vigente entre 1964-1984. Os jovens cineastas enfatizaram a ideia de um cinema revolução no qual, por intermédio de uma diversidade ideológica traziam para suas narrativas diferentes reflexões críticas e políticas. Concomitante a isso, a modernização dicotômica das cidades brasileiras foi outro enfoque de discussão entre os cineastas. Em seus filmes, abordavam as desigualdades sociais observadas entre o campo e a cidade como consequência desse adverso processo modernizador. Tais pontos são extremamente expressivos em *Bye-Bye Brasil*, que aponta, principalmente, os males causados pela chegada da televisão no interior do Brasil.

De caráter ideológico, Fernão Ramos (2000) traz outra percepção sobre o Cinema Novo. O autor trabalha essa cinematografia a partir de três classificações, as quais, muito relacionadas à ideologia política presente em cada fase, tiveram a capacidade de modificar os moldes do Cinema Novo ao longo de sua trajetória. Vale ressaltar que a ideologia presente no nascimento do Cinema Novo se coloca de duas formas: a primeira se caracteriza como uma ideologia nacional-desenvolvimentista, da qual os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados aparecem como elemento central. Já a segunda ideologia se diferencia por ser um radical projeto político de esquerda na qual a aliança com as classes populares e o retorno ao sistema político socialista são colocados em debate.

¹⁴ Ideia que assume que os filmes são cópias ou espelhos da realidade. (FIORAVANTE, 2016)

Quadro 3 – Períodos do Cinema Novo de acordo com Ramos (2000)

Períodos	Características	Filmes
Primeira Trindade	Narrativas de cunho político Valorização da Região Nordeste Fotografia estourada Personagens característicos da Região Nordeste População local como figurante Filmagem em cenários reais e abertos	Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) Os Fuzis (1963) Vidas Secas (1963)
Segunda Trindade	Narrativa autocrítica Dilema dos jovens da classe média urbana Universo dos cineastas como ponto central	O Desafio (1965) O Bravo Guerreiro (1968) Terra em Transe (1967)
Terceira Trindade	Representação da cultura brasileira Narrativa fragmentada Estética alegórica e grande produção cinematográfica Personagens e universo ficcional unos e coerentes	O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969) Os Herdeiros (1969) Deuses e os Mortos (1970)

Organização: SILVA, Rafaela Alcântara. Fonte: RAMOS, 2000.

O quadro acima apresenta a ideia que o desejo de saciar a fome desses jovens cineastas veio com a “primeira trindade” do Cinema Novo. Esse momento teve como pressuposto “a representação de um Brasil remoto e ensolarado, onde se vislumbravam os conflitos de cunho político” (RAMOS, 2000, p. 3). Assim, filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) trouxeram à tona uma imagem realista do Nordeste. Essa realidade era representada através de uma estética que valorizava uma fotografia estourada a fim de captar a situação real do sertão nordestino.

Posterior a esse momento, temos a “segunda trindade”, da qual se inicia o cinema da autocrítica dos próprios cineastas. Isto é, as narrativas assumem a característica de autocrítica desses cineastas em relação aos limites das suas condições de jovem de classe média frente a um país miserável. Logo, filmes como *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) se constituem como narrativas cujo tema central é o dilema dos jovens de classe média face ao contexto ideológico do Regime Militar. Para isso, uma estética que pudesse produzir esse sentimento de horizonte obscuro e agonizante foi necessária para saciar essa fome ideológica da juventude cinemanovista.

A “terceira trindade” se diferencia pelo contexto político. A censura em voga fez com que o Cinema Novo adotasse uma postura de crítica, que direcionou o foco da narrativa na representação do Brasil. Para isso, os cineastas abriram espaço para uma narrativa fragmentada cujos personagens e universo ficcional se colocavam de forma una e coerente. Com a finalidade de atingir o público ao tema crítico colocado nos filmes, os cineastas fizeram uso do espetáculo cinematográfico de grande produção. A fim de chamar a atenção à conjuntura brasileira da época, os cineastas utilizavam um tom alegórico que pudesse representar a agonia e desespero de uma população que vivia sob tortura de um Estado autoritário.

Portanto, o Cinema Novo se apresenta não apenas como uma importante corrente estética do Cinema Brasileiro, mas também, como uma proposta cinematográfica de criar narrativas genuinamente nacionais. Essas narrativas de forte cunho intelectual e político garantiram a criação de uma filmografia cujo elemento central era o povo brasileiro em sua diversidade. Elencar a população negra e nordestina como elementos centrais das discussões cinematográficas fez com que o Cinema se tornasse uma arte de revolução frente às fortes intromissões da cultura consumista e do Estado autoritário da época.

Por conseguinte, podemos perceber que a criação de um *espaço filmico* que fosse coerente com a narrativa foi um aspecto extremamente valorizado pelos cineastas do Cinema Novo. Elemento este que se torna o foco das preocupações desse trabalho. Visto que a Geografia existe em qualquer fenômeno em que haja uma ordem de dispersão espacial (GOMES, 2010, p. 21) os campos respectivos ao Cinema e à Geografia estabelecem uma extensa possibilidade de diálogos.

2. “SEM LINGUAGEM NOVA NÃO HÁ REALIDADE NOVA”: OS CAMINHOS PARA ANÁLISE.

Como se constrói a espacialidade no Cinema? Quais elementos específicos da chamada linguagem cinematográfica permitem uma análise espacial de um filme? É possível desenvolver uma forma de pensar especificamente geográfica tendo como base a linguagem cinematográfica? Como? São esses os questionamentos que guiam a reflexão que seguimos.

Como afirmou-se anteriormente, os pesquisadores engajados com a análise de filmes na Geografia acabaram por desenvolver algumas possibilidades metodológicas que, a primeira vista, pareceram as mais adequadas para problematização e execução de suas indagações. A semiótica, a intertextualidade, a análise de conteúdo e a iconografia são concordância quase que unânime entre os geógrafos que trabalham com imagens em geral.

Nesse texto busca-se a construção de um outro caminho, um caminho que contemple elementos que são essenciais para a criação de um filme e que, possivelmente devido ao estranhamento teórico, permaneceram obliterados pela Geografia.

2.1. A técnica cinematográfica como possibilidade metodológica para a geografia.

A intenção desse trabalho é analisar geograficamente os filmes utilizando os componentes mais básicos de um filme: sua linguagem técnica. Entende-se por linguagem técnica os processos utilizados pelos cineastas para dar vida a imagem cinematográfica, como: enquadramento, cores, iluminação, vestuário, efeitos sonoros e visuais.

O conceito de espaço ganha sua centralidade quando percebemos que os diversos elementos da Linguagem Cinematográfica são direcionados à discussão espacial, bem como, às diferentes expressões simbólicas dadas pela criação espacial. As espacialidades criadas se constituem por objetivos que vão além da exibição de um palco para desenrolar a narrativa. Elas se caracterizam, principalmente, pela disseminação de sentidos ao espectador, podendo tais espacialidades causar sentimento de angústia, medo, alegria, entre outros, de acordo com as técnicas cinematográficas utilizadas. As técnicas de filmagem definem não apenas o espaço da imagem, mas também, nossa posição perceptiva e nossa perspectiva (AITKEN & DIXON, 2006).

Segundo Martin (2011), o nascimento do Cinema como arte se faz pela descoberta de movimento da câmera numa mesma cena. A partir desse momento, a câmera se torna ativa, móvel como o olho humano, aproximando ainda mais o espectador à narrativa. Diante disso, a câmera deixou de ser apenas testemunha para se inserir num caráter de participação ativa na produção cinematográfica, uma atriz da trama.

Num primeiro momento, analisou-se os aspectos relacionados ao movimento da câmera. Visto que ao longo dos avanços técnicos cinematográficos, o deslocamento da câmera condiciona a expressividade da imagem através de diferentes fatores, que se caracterizam numa ordem do estático ao dinâmico, apresentando a relação entre tempo e espaço na narrativa fílmica. Sendo assim, elementos do enquadramento como planos, ângulos e movimentos da câmera serão analisados a fim de entender como se estabelece o espaço fílmico das narrativas.

Quadro 4 – Elementos Primários (enquadramentos)

Elemento	Subdivisões	Caracterização
Plano	Plano Aberto	Câmera distante do objeto – ambientação
	Plano Americano	Enquadramento do joelho para cima
	Primeiro Plano	Enquadramento do peito para cima
	Plano Detalhe (<i>close-up</i>)	Enquadramento fechado focando em detalhes
Ângulos	Normal	Câmera ao nível dos olhos
	<i>Plongé</i>	Câmera de cima para baixo
	<i>Contra-plongé</i>	Câmera de baixo para cima
Movimentos da Câmera	<i>Travelling</i>	Deslocamento da câmera durante o qual o ângulo entre o eixo ótico e a trajetória do deslocamento permanece constante
	Panorâmico	Rotação da câmera ao redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal) sem deslocamento
	Trajectoria	Mistura do <i>travelling</i> e do panorâmica com o uso de grua ¹⁵ .

Organização: SILVA, Rafaela Alcântara. Fonte: MARTIN (2011)

¹⁵Aparelho utilizado para levantar o equipamento de filmagem.

Martin (2011) apresenta o enquadramento como primeiro elemento da câmera no registro fílmico e caracteriza-o como resultado da imagem na tela. Esse resultado é inerente ao desejo do diretor sobre o fragmento espacial que será representado. É a relação entre o material (espaço observado pela câmera) e o imaterial (consciente do diretor). A câmera utilizará diferentes formas de filmar o espaço, trazendo para si os elementos de plano, ângulos e movimentos da câmera. Vale enfatizar que esses aspectos levam consigo um sentido, uma simbologia ligada à narrativa e são extremamente associados à observação do espectador.

Neste trabalho, analisamos as diversas subdivisões do enquadramento que possibilitam a criação do espaço fílmico e narrativo presentes na filmografia escolhida. Esse processo tem como pressuposto compreender os diferentes sentidos que a narrativa propõe, bem como, comparar as divergentes espacialidades criadas ao longo do filme *Bye-Bye Brasil*.

2.1.1. Planos

O plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena. Ele se apresenta em diferentes níveis escalares de observação, onde cada escala tem uma significação própria. Entretanto, não podemos considerá-las como únicas, pois a escolha do plano é intrinsecamente conectada aos anseios do diretor e à temática da narrativa. Assim, torna-se necessária a adequação entre o tamanho do plano e seus conteúdos material e dramático. Isto é, o plano que preza por uma imagem com diversos elementos a serem observados pelo espectador, terá um tempo maior de duração para que a audiência absorva suas características. (MARTIN, 2011)

Aumont & Marie (2006) discutem o plano a partir de três dimensões. A primeira apresenta o plano como campo de representação da imagem, entretanto, ele está ligado a outros imaginários de planos numa mesma sequência. A segunda, os autores estabelecem a definição de plano próxima ao enquadramento, caracterizando-o como enquadramento que permanece fixo em relação à cena filmada. A última estabelece que o plano seja o segmento do filme compreendido entre duas mudanças de plano, tornando impossível uma reflexão teórica sobre o mesmo. Contudo, na presente pesquisa, trabalhamos com a ideia do plano apresentada por Martin (2006), que caracteriza-o a partir de uma relação temporal e espacial, onde o tamanho do plano determina sua duração, tendo como referência o tempo necessário ao espectador absorver a narrativa.

Diante dessa diversidade espaço-temporal que o plano apresenta, elencamos apresentar os mais dinamizados no Cinema: *plano aberto*, *plano americano*, *primeiro plano* e *plano detalhe* para a análise realizada. O **plano aberto** (ou *plano geral*) compreende o posicionamento da câmera distante do objeto, que traz a visão geral do ambiente onde o objeto se insere. De acordo com Martin (2011), esse plano acarreta significados negativos, dramáticos e pessimistas em relação a determinado personagem em foco, por ter como premissa reduzir a silhueta humana em tamanho minúsculo diante da ambiência reproduzida em grande escala de observação. O plano geral, segundo o autor, pode apresentar significados como solidão, impotência e ociosidade.

O **plano americano** se consagrou com o gênero filmico *Western* por apresentar cenas de conflito entre dois personagens. As cenas tinham como objetivo elucidar as pistolas e os movimentos dos braços e das mãos dos personagens, fazendo-se necessário o posicionamento da câmera dos joelhos para cima. A utilização desse plano pode ser interpretado pelo apelo ao drama e à tensão perante os espectadores.

É no **primeiro plano** que o rosto humano aparece como foco. O enquadramento da câmera do peito para cima permite que o espectador fique atento à significação psicológica e emocional do personagem em foco. Martin (2011) caracteriza-o como plano que, por apresentar a forte tensão mental do personagem, se constitui como primeira tentativa de cinema de reflexão e forte comunicação com o espectador.

Sendo comumente conhecido como *close-up*, o **plano detalhe** – como sugerido no seu próprio nome – se reflete nos enquadramentos fechados, cujos focos são os detalhes dados em cena. Geralmente, esse plano é utilizado para caracterizar uma ideia de desconforto, aprisionamento e angústia diante da narrativa. Normalmente, ele é utilizado em cenas de forte apelo dramático, onde os olhos do personagem – triste e choroso – são enaltecidos.

2.1.2. Ângulos

Os ângulos de filmagem são os posicionamentos que a câmera estabelece na cena. Esses posicionamentos, quando não estão se referindo a uma situação ligada à ação do filme, adquirem significações psicológicas bem precisas. Há inúmeros ângulos numa produção fílmica, mas aqui nos interessou analisar três tipos de ângulos, por acreditarmos que são os que mais apresentam significação psicológica e espacial na narrativa. São eles: *normal*, *plongée* e *contra-plongée*. O **ângulo normal** ocorre quando a lente da câmera está posicionada no eixo

dos olhos do personagem, trazendo ao espectador a sensação de estar observando a ação frente a frente às expressões faciais do personagem no filme.

No ângulo *plongée*, a filmagem se realiza de cima para baixo, dando ideia de mergulho da câmera. De acordo com Martin (2011), esse ângulo tem como efeito rebaixar a posição do objeto em foco, de forma a apequenar moralmente o indivíduo filmado, rebaixando-o ao nível do chão e, da mesma forma, de restrição espacial. Contrário ao ângulo *plongée*, o *contra-plongée* é o ângulo filmado de baixo pra cima, que geralmente dá a impressão de superioridade e triunfo, por transmitir a ideia de crescimento do personagem, colocando-o numa posição acima do nosso olhar, bem como de exaltação espacial.

2.1.3. Movimentos de Câmera

Movimentos da câmera referem-se ao próprio deslocamento da câmera durante o processo de filmagem. Os movimentos se constituem como principal elemento de coerência espacial da narrativa. Eles revelam, durante as ações de determinada cena, os pontos que devem ser observados pelo espectador para que o mesmo não se perca na narrativa. Vale salientar, que os movimentos especializam e guiam espacialmente o espectador durante o filme.

O deslocamento da câmera apresenta significados próprios e diferentes funções visuais no filme. As funções podem ser apenas descritivas, com intuito de apresentar ao espectador determinada ação ou objeto na cena. Exemplos dessas funções descritivas podem ser observados em aspectos como: o acompanhamento da câmera a um personagem ou objeto em movimento; a criação de ilusão de movimento de um objeto estático utilizando o movimento de *travelling* para frente; e o uso de *travelling* para trás a fim de descrever um espaço ou uma ação que tenha conteúdo material ou dramático único. (MARTIN, 2011)

Todavia, algumas funções têm um valor dramático, onde o movimento tem uma significação própria, que busca relatar algum elemento material ou psicológico importante no desenrolar da ação ou da narrativa. Com intuito de definir as relações espaciais entre dois elementos de uma ação – entre dois personagens ou entre um personagem e um objeto -, o movimento de câmera pode induzir a uma interpretação de relação pessoal (amorosa, ameaçadora, conflituosa, etc.) ou simplesmente representar a coexistência espacial dos dois elementos na cena. O valor dramático do deslocamento da câmera pode ter a função de realçar o drama de um personagem que desempenha papel importante na ação, como também, demonstrar a expressão de tensão mental e espacial desse personagem.

Outra função exercida pelos movimentos de câmera é encontrada na *Nouvelle Vague*. Em filmes de Alain Resnais e Jean-Luc Godard, temos a função rítmica, que consiste na câmera permanentemente móvel, dando uma ideia de dinamização espacial, onde o espaço se torna fluido e vivo. Esse movimento desempenha um papel próximo ao da montagem, conferindo ao filme um ritmo próprio – característica da *Nouvelle Vague*. Assim, os movimentos de câmera são essenciais para a criação do estilo cinematográfico observado, por serem o elemento, que direciona espacialmente o olhar do espectador a determinadas ações sugeridas pela narrativa. Entendendo o poder desses movimentos, vamos agora explorar os diferentes tipos movimentos de câmera e seus respectivos significados durante a narrativa, sendo eles: *travelling*, panorâmica e trajetória.

2.1.4. *Travelling*

O *Travelling* é o deslocamento no qual os ângulos entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento permanecem constantes (MARTIN, 2011). Esse movimento, geralmente, utiliza equipamentos técnicos – carrinhos, por exemplo -, por consistir num movimento contínuo durante a cena. *Travelling* pode ser ramificado em quatro tipos, sendo eles: *travelling vertical*, *travelling lateral*, *travelling para trás* e *travelling para frente*.

O *Travelling* vertical tem como objetivo acompanhar o personagem em movimento, sua utilização é rara. Como seu próprio nome diz, o movimento da câmera é vertical, de cima para baixo ou de baixo para cima. Já o *travelling* lateral tem um papel descritivo, onde a câmera obtém um deslocamento esquerda/direita ou direita/esquerda, expondo os elementos que estão contidos na cena de forma horizontal.

Diferente dos anteriores, o *travelling* para frente e o *travelling* para trás apresenta diversos sentidos ao longo de uma narrativa. O segundo se apresenta, basicamente, pelo afastamento da câmera ao objeto ou personagem, e pode ser utilizado para exprimir alguns sentidos, sendo eles: concluir uma cena ou o próprio filme; afastar o personagem de um determinado espaço; acompanhar um personagem que avança, dando ênfase na expressão facial do mesmo; desligamento psicológico do espectador com a trama, algo muito utilizado nos finais da trama; como também, ele pode expressar sentidos de solidão, desânimo e morte a uma determinada cena.

Martin (2011) considera o *travelling* para frente como um dos movimentos mais interessantes feitos pela câmera. Essa opinião decorre pela crença do autor de que esse tipo de

travelling é o mais natural, por corresponder ao ponto de vista espacial de um personagem que avança ou à projeção do olhar para um foco de interesse (MARTIN, 2011, p. 51). Ele se caracteriza pela aproximação da câmera ao objeto que está sendo filmado e pode apresentar os seguintes sentidos: introduzir, entre outros, o ambiente no qual se realizará a ação da cena; descrever o espaço material da tela; realçar um elemento dramático importante; representar narrativas de sonho e recordação; e, considerada pelo autor como principal função desse *travelling*, a capacidade de exprimir, de forma material e objetiva, a tensão mental de um personagem.

2.1.5. Panorâmica

Panorâmica é o movimento rotacional da câmera em torno do seu eixo vertical ou horizontal, sem deslocamento da mesma. Seu uso se faz na necessidade de seguir um personagem ou um veículo em movimento, entre outros, podendo se subdividir em três tipos: *descritivas, expressivas e dramáticas*.

A panorâmica **descritiva** tem por objetivo explorar um espaço, que faz com que ela assuma um papel introdutório ou conclusivo, sendo muito utilizada em cenas nas quais o personagem observa o horizonte. Já, a panorâmica **expressiva** se estabelece pela representação de algo não realista, dando ideias como vertigem, alucinações, embriaguez, etc. de um personagem. Tal efeito se realiza pela câmera girando numa velocidade maior ao redor do personagem. A última panorâmica, a **dramática**, assume um papel direto na narrativa, devido ao seu objetivo de estabelecer as relações espaciais dos objetos em cena. Para isso, ela se desenvolve de diversas maneiras, podendo se situar em diferentes ângulos de filmagem.

2.1.6. Trajetória

O movimento da trajetória é a mistura entre *travelling* e panorâmica utilizando o equipamento grua, que faz com que o espectador tenha uma visão por cima do espaço. Ela pode se apresentar na abertura de um filme, introduzindo o espectador ao universo do filme. Encontramos o uso da trajetória em filmes de cineastas como Jean Renoir, Alfred Hitchcock e Fritz Lang, e ela se coloca como eficaz para a construção da narrativa.

Por conseguinte, podemos observar que o papel da câmera no cinema foi crucial para o dinamismo da imagem em movimento. Diferentes significados e sentidos são consequência da

escolha do diretor por determinado tipo de plano, ângulo ou movimento da câmera. Os caminhos pelos quais nossos olhos são guiados espacialmente dão sentido à narrativa e fazem com que os espectadores tenham diferentes sensações frente à uma produção fílmica. Entretanto, a Linguagem Cinematográfica não se realiza apenas pela câmera, outros elementos são cruciais para nos guiar pela narrativa, sendo eles: *iluminação*, *cenário* e *cor*.

Como segunda etapa, a análise foi realizada a partir de critérios que se relacionam com espaços interiores e exteriores de uma produção fílmica. Entendendo o Cinema Novo como corrente de forte preocupação estética e estilista, elementos como iluminação, cenário e cor, darão suporte para comparar as formas que a estética cinemanovista criou para construir seus espaços entre área externa – aspecto muito ligado à ideia de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – e área interna de determinadas narrativas.

Quadro 5 – Elementos Secundários

Elemento	Subdivisões	Caracterização
Iluminação	Exterior	Luz natural das filmagens em ambiente externo.
	Interior	Iluminação criada por equipamentos em locação fechada.
Cenário	Realista	Estilizada e teatral
	Impressionista	Presença; considerações dramáticas; estilo
	Expressionista	Exuberância do temperamento latino
Cor	Preto e Branco	Utilizada em função dos valores morais da narrativa.
	Cores Quentes e Frias	Implicações psicológicas e dramáticas na narrativa.

Organização: SILVA, Rafaela Alcântara. Fonte: MARTIN (2011)

Os elementos, aqui caracterizados como secundários, não são específicos do cinema. São criações de outras artes, como a pintura e o teatro, mas se colocam como de grande importância para a criação espacial do filme. Aqui, elencamos três (*iluminação*, *cenário* e *cor*), por considerá-los como mais expressivos na estética do Cinema Novo Brasileiro, por conseguinte, no filme aqui estudado.

2.1.7. Iluminação

A iluminação tem como objetivo criar a expressividade da imagem. Em filmes do movimento *Noir*, por exemplo, a iluminação é mais lúgubre, garantindo a tensão e suspense das narrativas. Atualmente, a iluminação recebe grande preocupação dos cineastas em torná-la próxima ao realismo geográfico da narrativa, por entendê-la como elemento de forte teor melodramático e artístico no filme.

As cenas feitas em **exterior** (fora do estúdio) têm iluminação natural, correspondendo à luz do horário da filmagem. Entretanto, Martin (2011) desconstrói essa definição, por assumir que nas produções atuais, os diretores fazem uso de projetores e refletores em cenas rodadas à luz do dia. Como também, as cenas à noite, são colocadas pelo autor, como antinatural, por serem altamente iluminadas e não correspondendo à “realidade luminosa” do espaço. As cenas realizadas em **interiores** são as que podem apresentar maior liberdade de criação do realizador, pois elas não necessitam do ambiente externo para se realizarem. A iluminação, nesse caso, é feita em ambientes fechados nos quais, à critério da narrativa, o operador de luz utiliza diversos equipamentos para criar sua ambientação.

A utilização de luz e sombra pode abarcar inúmeros sentidos numa trama. O uso de uma luz brutal num espaço noturno pode caracterizar sufoco. A criação de sombras, elemento forte em filmes do gênero suspense e terror, traz um caráter de ameaça e ansiedade ao observarmos só a silhueta do assassino, por exemplo. Há também a possibilidade de indicar a personalidade do personagem, quando o cineasta ilumina-o em dois tons (claro/escuro) a fim de expressar o caráter do mesmo. Martin (2011) afirma que a iluminação é onde se encontram as condições e a ambientação do próprio espetáculo cinematográfico, pois a escolha do tipo de luz cria o universo fechado e fascinante da hipnose filmica.

2.1.8. Cenário

O cenário é onde o realismo geográfico da narrativa se expressa na cena e ele compreende as paisagens naturais (exteriores) e as construções feitas em locações (interiores). Deve-se ter em mente que os cenários escolhidos sofrem influência de questões econômicas e de questões simbólicas, mas buscam sempre seguir a coerência da narrativa. Seguindo Martin (2011), os cenários se apresentam de três formas: *realista*, *impressionista* e *expressionista*.

O primeiro cenário, o **realista**, como o próprio nome diz, é a materialidade concreta do que é abarcado pela câmera. Esse estilo é muito encontrado nos filmes do *Neorealismo Italiano*,

da *Nouvelle Vague*, e do nosso objeto de interesse - o *Cinema Novo Brasileiro*. O cenário **impressionista** se realiza pela função psicológica da narrativa cujo objetivo principal é poder expressar o drama dos personagens. Nesse cenário, a escolha de paisagens naturais é mais observada. A criação artificial é observada no cenário **expressionista**, que busca, através de uma deformação e de uma estilização simbólica própria, criar uma visão subjetiva do mundo. Assim, independente do tipo de cenário escolhido pelo cineasta, ele costuma representar uma tonalidade moral ou psicológica da narrativa.

2.1.9. Cor

O interessante é perceber que o Cinema, por mais de 40 anos, se realizou sem o uso das cores propriamente ditas, pois, inicialmente ele era só preto e branco. Nos meados da década de 1930, há o desenvolvimento na técnica da cor, mas seu uso se torna mais comum na década de 1950. Entretanto, vale ressaltar que desde a década de 1930, muitos filmes foram produzidos utilizando a cor. Inicialmente, o interesse pela cor surgiu, entre outros fatores, devido à suposta realidade que poderia ser expressa através da cor. Entretanto, a cor tem um objetivo mais significativo do que apenas a representação da realidade, como afirma Martin (2011):

A verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser realista (isto é, conforme a realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos valores (como o preto e branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias). (MARTIN, 2011, p. 75)

As cores possuem, assim, funções expressivas e metafóricas. Cenas alegres e festivas optam pelas cores quentes, enquanto as cenas de morte, desespero, medo e melancolia escolhem os tons frios, do azul, do violeta. Assim, enquanto as cores tem um valor psicológico e dramático, o preto e branco tem o poder de traduzir e dramatizar a luz. Vale ressaltar, que aqui a generalização é feita para explicar as possibilidades das cores, pois sabe-se que a cor de uma produção cinematográfica pode alcançar diferentes objetivos de acordo com a narrativa.

Para aqueles que estão, mesmo que levemente, familiarizados com a bibliografia da Teoria do Cinema, esses são termos correntes e extremamente importantes. De fato, sem essas técnicas é impossível a criação de um filme. Na mesma medida, esses elementos governam e ditam todas as etapas da produção filmica e, devido a isso, são minuciosamente planejados e executados. Isso significa que nada é deixado ao acaso durante a produção de um filme, ao

contrário. Tudo e absolutamente tudo que é apresentado ao espectador é resultado de um árduo processo decisório.

Principalmente na Geografia, é comum o desenvolvimento da ideia, errônea, de que ao olhar para um filme, o geógrafo deve manter-se atento apenas ao uso de enquadramentos particulares os quais, quando observados e catalogados minuciosamente, revelam uma composição específica que pode, então, ser analisada geograficamente. Ao realizar esse exercício, os pesquisadores estão sujeitos ao cometimento de dois graves pecados. O primeiro deles e, possivelmente o mais cruel, é a simplificação de problemáticas de pesquisas que, quando amarradas a tal concepção, tornam-se rasas e com pouco apelo explicativo e metodológico. Mais que isso, revelam um desprezo e ampla desconsideração para com uma ampla bagagem teórica já desenvolvida e que tem como ambição a desconstrução de tal posicionamento acrítico. Também carregam a culpa de propagar um adestramento analítico incompleto e que beira o superficial.

O erro da simplificação extrema leva a desconsideração de outros elementos que são, sim, especialmente geográficos quando busca-se pensar a construção de uma paisagem cinematográfica. Pensemos a partir da linguagem cinematográfica por um instante. Do que é composto um filme? No nível mais simples, afirmamos: um filme é composto por uma quantidade específica de imagens. Por certo, filmes são compostos por imagens que, quando observadas em conjunto, compõem uma estrutura imagética e narrativa. As imagens, capturadas pela câmera, podem ser de cenários naturais ou construídos. Em um primeiro momento, isso parece ser suficiente.

Entretanto, para os geógrafos que se dedicam ao estudo do Cinema, é necessário cavar mais fundo e buscar apoio nos manuais e textos específicos da Teoria do Cinema. Com eles, o leque de possibilidades expande-se consideravelmente e a resposta para a pergunta acima ganha notável complexidade. A imagem que vemos projetada na tela do cinema é composta por elementos materiais e imateriais. Ela é o resultado de um longo processo de decisão que envolve especificidades de enquadramentos, de ângulos, de cores, de iluminação, de fotografia, de figurinos, de diálogos, de trilha sonora e de profundidade. O que, para muitos, é tomado como dado, decorre de um meticuloso trabalho que tem como missão final trazer sugestões próprias e intencionais.

Alguns esclarecimentos são necessários para prosseguirmos. Para os geógrafos, pouco íntimos com as discussões da Teoria do Cinema, as noções as quais faz-se referência nesse texto e, mais que isso, toma-se como base para a análise proposta na próxima seção dessa reflexão,

podem soar estranhas, pouco convencionais e até mesmo confusas. Sendo assim, é importante clarejar o que compreende-se, no contexto de nossa discussão, as ideias de enquadramento, cor e iluminação. Como já afirmou-se anteriormente, são elementos técnicos da linguagem cinematográfica, ou seja, são ferramentas por meio das quais os filmes são criados e finalizados.

Enquadramento é, possivelmente, a noção mais importante da linguagem cinematográfica. Em termos gerais, enquadramentos elucidam o processo de decisão do que será contemplado no momento de filmagem e do que não será. A imagem que vemos na tela resulta, sempre, de um enquadramento particular. É imprescindível reforçar que essa escolha não é, jamais, inocente. Ela é intencional e essa intencionalidade precisa ser analisada de maneira crítica já que confere significados particulares. O enquadramento depende de três elementos específicos: os movimentos de câmera, os planos e os ângulos. O quadro a seguir busca evidenciar e especificar os elementos técnicos de enquadramento que guiam a proposição metodológica adotada.

Os enquadramentos são capazes de conferir uma composição geográfica da paisagem cinemática de um filme. É inquestionável que a associação mais urgente que pode ser feita se relaciona com a posição na qual o cineasta direciona sua câmera e, com isso, o olhar do espectador. Entretanto, não deve-se parar por aí. Tanto quanto os enquadramentos, os ângulos, a iluminação e as paletas de cores utilizados em um filme também são capazes de ser englobados em uma análise que busca construir uma forma de pensar especialmente geográfica. Como? Simples.

Esses elementos são essenciais para o desenvolvimento do ritmo do filme, ou seja, sem a utilização e incorporação desses elementos em abordagens, corre-se o risco de perder de vista aquela que é a característica mais enriquecedora dos filmes, o movimento. Colocando em outras palavras, focando à atenção e considerando apenas a ideia de enquadramento como geográfica, ou seja, como passível de análise pela Geografia, somos tentados a desenvolver problemáticas estáticas e que deixam escapar o fato de que o Cinema não se constitui apenas a partir de uma única linguagem mas que, sim, é multiplicidade.

Quando pensamos a paisagem cinemática e, mais especificamente, sua construção, estamos considerando quais os enquadramentos, quais os ângulos, quais os planos, quais as cores e qual iluminação (QUADRO 02) foram utilizados pelo cineasta, bem como, qual o resultado e qual a significação que esse conjunto comporta.

É equivocado adotar uma postura que valorize uma técnica em particular como especialmente geográfica, descartando as demais sob uma premissa de teor geográfico baixo ou

inexistente. Ao contrário, a perspectiva defendida aqui é a de que todos os elementos por meio dos quais um filme é construído são geográficos.

Cinema é velocidade, é mobilidade. Seus espaços, paisagens, lugares e cenários - compostos por elementos técnicos, materiais e subjetivos - não são fixos, mesmos e inertes. São dinâmicos e tal dinamismo só pode ser apreendido levando-se em conta todos os elementos explorados pelos cineastas para construção de seus produtos. Para a Geografia, os elementos da técnica abrem uma possibilidade metodológica que ainda permanece pouco explorada. É nessa premissa que assenta-se a análise dos longa-metragem *Bye-Bye Brasil*.

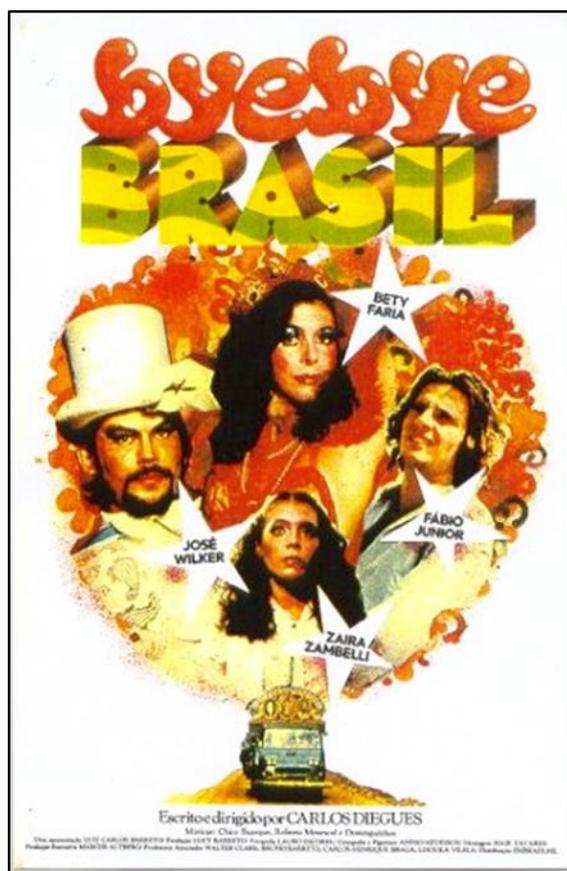
2.2. Bye-Bye Brasil enquanto objeto de análise

Dirigido pelo cinemanovista Cacá Diegues e distribuído pela Embrafilme, *Bye-Bye Brasil* (1979) traz como narrativa a Caravana Rolidei composta pelos personagens: Salomé, a Rainha da Rumba; Lorde Cigano, o Imperador dos Mágicos e dos Videntes; e, Andorinha, o Rei dos Músculos. Ao passar por uma cidade do Nordeste, os personagens Ciço e Dasdô começam a participar da trupe.

A narrativa tem como premissa básica a busca pelo Brasil que ainda não fora descoberto pela tecnologia. Dentro disso, a trupe perpassa pelo interior do Nordeste e pela Amazônia em busca de cidades onde a TV e o avanço tecnológico não tivessem chegado. Entretanto, ao cruzarem a recente Transamazônica, descobrem que a ideia de um Brasil remoto e oculto estaria distante da realidade.

Assim, a Caravana Rolidei traça um roteiro com início no interior do Nordeste e finalizando na cidade de Brasília. Nessa viagem, eles passam pelas pequenas cidades e pelas praias nordestinas buscando público para seu espetáculo. Todavia, os habitantes dessas cidades, encantados com a televisão, desprezam o show da trupe.

Figura 1 – Cartaz do filme Bye-Bye Brasil



Fonte: adorocinema.com

Eles seguem seu caminho em busca de Altamira, que aos olhos deles, seria um local desprovido de qualquer tecnologia. Mais uma vez, são surpreendidos ao encontrar a cidade modernizada e altamente influenciada pelos avanços urbanos. Desprovidos de qualquer renda, acontecimentos como o sumiço de Andorinha, a prostituição de Salomé e o afastamento de Ciço e Dasdô traçam novos rumos a narrativa.

Chegando em Brasília, o rumo dos personagens se difere. Ciço e Dasdô se estabelecem na cidade com sua filha. Logo depois, a Caravana Rolidei se moderniza, abrindo espaço para a tecnologia que antes era renegada. O filme traz esse Brasil que se moderniza, que se transforma rapidamente durante os últimos governos do Período Militar. Entretanto, tal mudança é vista por olhos incomodados e estranhos, onde o país que se conheceu não mais existe.

Bye-Bye Brasil foi produzido num momento de ruptura do Cinema Novo, que ao final dos anos 1970 começou a ter investimentos do governo. Nesse período, há uma mudança na relação entre os cinemanovistas e o Estado, pois, os maiores financiamentos dados ao Cinema Novo se deram pela Embrafilme, empresa responsável pela produção cinematográfica brasileira. Nesse momento, a estética é transformada devido aos financiamentos que criaram

um aparato técnico bem mais desenvolvido e um maior apelo sistemático. A temática do Cinema Novo é modificada pelo retorno ao popular e à intelectualidade como elementos privilegiados das narrativas. Como afirma Malafaia (2005):

Esgotava-se um ciclo. As produções do início dos anos oitenta realizam a curvatura final que fecha o círculo. Retornava-se ao momento/espço do início dos anos sessenta: a perspectiva da democracia diante do esgotamento do regime militar, a retomada de uma intensa participação popular, a liberdade de expressão, tudo somado às novidades geradas pelas profundas contradições características do processo de *modernização autoritária* empreendido a partir de 1964. Era como se tentasse recuperar o fio da história, interrompido abruptamente pelo regime militar; mas, ao mesmo tempo, era como se tivesse consciência de que isso seria impossível, pois, afinal, a história havia se produzido, deixando para trás um acúmulo de escombros sobre os quais se construía a nova sociedade brasileira. (MALAFAYA, Wolney Vianna. 2005. p. 8).

Tem-se, assim, a produção de um filme dotado de uma narrativa que traz as características da modernização e as consequências da mesma. Fazendo uso de um tom crítico e cômico, *Bye-Bye Brasil* apresenta as contradições desse novo Brasil que se moderniza, modificando os moldes culturais e sociais da sociedade brasileira. Diante disso, o filme se apresenta por alegorias e personagens que demonstram os anseios e dificuldades enfrentados no país ao final dos anos 1970.

Tal questão é uma das premissas básicas de *Bye-Bye Brasil*, que busca elucidar as mudanças da sociedade brasileira que enfrenta, nesse contexto, a internacionalização da cultura e a dissolução de seus costumes. Segundo Ramos (1987), o filme se estabelece no seguinte contexto do Cinema Brasileiro:

[...] vemos um ideário de setores do meio mais “culto” retrabalhar constantemente as noções de “alienação”, “colonialismo cultural”, “ser brasileiro”, “valores nacionais”, “memória cultural”. Esta postura caracteriza, em conjunto com órgãos estatais de cultura, um nacionalismo de fachada, restrito ao plano discursivo e só é válido para um segmento da produção artística como o cinema – já que o país estava no auge da internacionalização econômica. (RAMOS, 1987, p. 410-411)

Além disso, *road movie* ou filme de estrada caracteriza essa narrativa. *Road movie* é altamente difundido no cinema norte-americano e tem como uma de suas características a criação de uma narrativa onde a estrada é o palco para o desenvolvimento da mesma. De acordo com Silva (2009), a estrada, nesses tipos de filmes, é tematizada e figurativizada sob vários aspectos e situações não importando, para isso, se o protagonista está motorizado ou a pé. Segundo Parga (2016),

Podemos considerá-lo como um *road movie*, expressão que designa uma película cuja ação se desenvolve numa viagem pelas estradas quase inexistentes do país. A trajetória filmica começa em Piranhas, no sertão de Alagoas, atravessa o vale do Rio São Francisco, ingressa no sertão agreste, abre passagem pela Rodovia Transamazônica com seus muitos trechos acidentados, vai a Belém e a Manaus, para, depois chegar à Brasília, a capital do país. (PARGA, 2016, p. 68)

Em *Bye-Bye Brasil*, a estrada é o ponto culminante para se pensar o projeto desenvolvimentista do governo da época, pois o filme se desenrola na recente Transamazônica, via expressa que liga o Nordeste ao Norte do Brasil. Sendo assim, o filme perpassa pelos símbolos de crescimento econômico do final dos anos 1970, os quais são: o crescimento da cidade de Brasília, a massiva inserção dos investimentos estrangeiros no país e o *boom* da televisão como símbolo de status social no país.

O filme em questão, até os dias atuais, é considerado como obra importantíssima ao cinema nacional, bem como, ao momento de redefinição do Cinema Novo Brasileiro. Diversos estudiosos das áreas de História, Cinema, Comunicação Social e, até da Geografia, tiveram a narrativa de *Bye-Bye Brasil* como ponto de artigos, dissertações e teses. No quadro abaixo, apresentam-se as principais temáticas abordadas pelos estudiosos:

Quadro 6 – Caracterização do Filme

Bye-Bye Brasil		
Tema Central	Abordagens	Elementos
Representação Regional	Relação entre natureza e cultura	Amazônia e Nordeste
Identidade Nacional	Transculturalismo e diversidade racial	Situação marginal dos negros, índios e nordestino
Filmes de Estrada	Características específicas da construção do filme	A narrativa que se desenvolve na estrada com a Caravana Rolidei
Milagre Econômico Brasileiro	Consequências sociais do desenvolvimento econômico	Pontos negativos do desenvolvimento econômico na cultura e sociedade brasileira

Organização: SILVA, Rafaela Alcântara. Fonte: Bye-Bye Brasil

No âmbito da geografia, a representação regional se mostra como ponto interessante de pesquisa. Godfrey (1993) trabalha as formas nas quais o filme aborda os conflitos e contradições de um país em desenvolvimento. Partindo dessa ideia, o autor analisa, principalmente, as paisagens culturais da Amazônia devastadas pela força humana; e como os personagens da mulher, do pobre e dos indígenas se apresentam frente ao processo de modernização. Com isso, ele traça a forte relação entre natureza e cultura, como a devastação de uma paisagem natural afeta as características sociais e culturais de uma sociedade.

Macêdo (2009) traz outra forma de pensar o filme Bye-Bye Brasil ao estudar como o filme aborda a sociedade brasileira e suas particularidades identitárias. Para isso, a autora se dedica a analisar as representações do indígena, do negro e do nordestino, que são caracterizados como marginalizados do processo de modernização presente no filme. Ao priorizar os quatro personagens principais, a autora estabelece que neles se apresentam os estereótipos do malandro brasileiro em Lorde Cigano; do retirante nordestino em Ciço; do negro sem voz em Andorinha; e da sensualidade madura em Salomé.

Outro ponto estudado refere-se a classificar o filme como *road movie* ou filme de estrada. Lobo (2014) analisa Bye-Bye Brasil como uma narrativa de particularidade brasileira, na qual a estrada aparece pelos fatores expulsivos. Isto é, nesse caso, o migrante nordestino, em

busca de melhores alternativas, se coloca na situação de acompanhar uma trupe mambembe pela estrada até chegar à Amazônia. Uma forma de também analisar o filme é pela descoberta, ou seja, o autor evidencia que para cada personagem da Caravana Rolidei a estrada se fazia pelo descobrimento de algo, não importando se eram os personagens matutos – como Ciço e Dasdô – ou o malandro, astuto, Lorde Cigano.

Evidencia-se, também, a aproximação entre a direção e a política cultural do Estado no Brasil da década de 1970. Ou seja, até então, as produções cinemanovistas tinham certo caráter de denúncia ao estado ditatorial da época, dessa forma, *Bye-Bye Brasil* adota uma postura de negociação ao se aproximar do Estado e de suas políticas. Parga (2016) traz a ideia que, no filme, observa-se o conflito interno que demonstra, durante a narrativa, a desagregação da sociedade frente à modernização, mas ao final, tem-se a esperança na modernidade quando a trupe mambembe, de certa forma, aceita e incorpora as características desse novo país.

Tais perspectivas mostram que *Bye-Bye Brasil* é uma produção cinematográfica rica em possibilidades de pesquisa, visto que, ele está inserido numa fase do Cinema Novo Brasileiro classificada por Xavier (2001) como *Cinema de Abertura*, na qual temos maior relação entre os diretores e o governo da época. Nas palavras do autor:

“o cinema brasileiro moderno entra no período da abertura política, 1974/1979, alimentado por debates entre uma estética atenta ao que é aceitável no mercado – é o momento da expansão das atividades da Embrafilme e da convocação “mercado é cultura”, de Gustavo Dahl – e uma estética que, com todos os riscos, entendia que a via do modernismo implicava a continuidade da experimentação. (XAVIER, 2001, p. 35)

Esse momento é crucial para a história do Cinema Novo brasileiro, pois é nele que há o retorno às discussões sobre a formação histórica brasileira e aos problemas enfrentados no país. Vale salientar, que o período antecessor a esse, a censura era um elemento que dificultava os cinemanovistas de se expressarem mais abertamente sobre os problemas enfrentados no Brasil. Sendo assim, o momento de abertura facilitou aos diretores que retornassem às questões que antes eram valorizadas nas produções cinematográficas.

A abertura realizada nesse contexto é concomitante à modernização discutida pela narrativa de *Bye-Bye Brasil*. Por conta disso, o roteiro se desenvolve em um conflito interno que demoniza o avanço tecnológico e, posteriormente, se entrega a ele, pois o país já se

remodelara conforme os padrões da modernização e da inserção estrangeira. Entretanto, essa “aceitação” à modernidade é realizada de forma triste e saudosa dos tempos anteriores, da cultura regional enraizada que agora estava sendo destruída pela televisão. Xavier (2009) aponta esse momento da seguinte forma:

“Bye-Bye Brasil (Diegues, 1979) passeia pelo país para testemunhar, com certa melancolia, o avanço da modernização padronizadora via televisão, a qual destrói diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, dando origem a um novo país, enquanto o cineasta confessa bem-humorado seu apego àquela matriz do popular que se esvai.” (XAVIER, 2009, p. 119)

Por conta dessa importância, Bye-Bye Brasil continua sendo discutido quando o assunto é Cinema Brasileiro devido a sua importância como quebra ao modelo de cinema que antes era feito, bem como, a discussão de sua narrativa, que é dotada de alegorias e críticas ao modelo de sociedade vigente no final dos anos 1970. Ratificando essa ideia, Avellar (1991) diz que “Bye-bye Brasil trata-se de dizer adeus ao país e mesmo ao cinema tal como ele vinha sendo feito no país até aquele momento”. (AVELLAR, 1991, p. 114).

Todavia, apesar de entender que Bye-Bye Brasil é um filme valorizado na cinematografia brasileira, e por conta disso, ele foi escolhido para esse trabalho. Vale ressaltar, que a ideia aqui presente não estará centrada nas questões que já foram discutidas anteriormente. O ponto central aqui realizado é a linguagem cinematográfica como criadora de espacialidades, ou seja, as formas nas quais a produção criou os espaços filmicos. Pensando, principalmente, nos enquadramentos, luz, cor e cenário.

Claro, que ao adentrar na análise, questões que antes foram discutidas servirão como meio de entendermos melhor o que está sendo observado, mas de forma alguma, o trabalho será guiado por um viés histórico de discussões sobre a narrativa. O objetivo aqui é trazer uma nova forma de relação entre Geografia e Cinema, na qual o estudo das técnicas cinematográficas se estabeleça como forte teor metodológico para se pensar a Geografia.

3. “O CINEMA É UMA QUESTÃO DO QUE ESTÁ NO QUADRO E DO QUE ESTÁ FORA”: OS ESPAÇOS FÍLMICOS E NARRATIVOS DE BYE-BYE BRASIL

Ao analisar uma imagem estática, uma fotografia, os geógrafos se atem ao que está dentro do quadro, inserido no seu campo de visão, em que a descrição dessa imagem priorizará os limites estabelecidos pela moldura da foto, pelo quadro. O cinema, todavia, se enfraquece se a prioridade for apenas os limites da tela de cinema, pois há uma narrativa que se cria por trás da câmera, um movimento dos personagens e da própria trama, que não estará cem por cento voltados aos olhos dos espectadores.

Diante disso, o presente capítulo atenta-se a descobrir duas formas de construção espacial numa produção cinematográfica: a mobilidade dos personagens na construção do espaço fílmico e os elementos simbólicos que dão o alicerce para o desenvolvimento da narrativa. Há de se levar em conta, que as técnicas cinematográficas são o suporte para a análise aqui apresentada, pois elas revelam as diferentes potencialidades que o espaço se dá num filme.

Enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera são a ferramenta de análise do espaço fílmico, pois eles dão a base de localização do espectador diante do filme, apresentando os personagens e as locações. Enquanto isso, as cores, a luz e o cenário são o alicerce para entendermos a simbologia, os ícones identitários que criam o ritmo de Bye-Bye Brasil.

3.1. Locações e Construção do Espaço Fílmico

Bye-Bye Brasil se caracteriza como *road movie*, que tem como premissa básica a criação de uma narrativa que se passa na estrada. Este elemento pode ser abordado como fuga, como descoberta, como busca por novos caminhos dos personagens. No filme em questão, a própria estrada é o elemento de descoberta por se tratar de uma novidade no país em modernização: a Transamazônica. Em conjunto a esse tema, temos a representatividade brasileira nos personagens, que se movem ao longo da trama, trazendo novas percepções de espacialidade fílmica.

Os filmes calcados nessa ideia de *road movie* tem elementos específicos da linguagem cinematográfica que podem ser enquadramentos com planos abertos, utilizados geralmente, para ambientar a narrativa e elucidar o aspecto da estrada; o movimento de câmera *travelling*, que por muitas vezes, acompanha o percurso dos personagens durante a narrativa. Em Bye-Bye Brasil, observa-se como comum esses elementos, visto que, a ideia do filme é trazer à tona as características desse novo Brasil do final dos anos 1970.

Salientar esses pontos é importante para se discutir a mobilidade, aspecto importante para os estudos de Geografia e Cinema. Além disso, aqui o ponto é estudar um filme cuja história é um grupo que se desloca sobre uma estrada específica, portanto, é lógico que o tema mobilidade, até no seu sentido mais usual, seja elucidado nesse trabalho. Como também, há de se pensar que uma produção cinematográfica são 24 imagens por segundo captadas pelo espectador, o que também traz a mobilidade, o movimento como ponto importante a ser analisado, visto que, aqui a evolução da narrativa altera nossa percepção e concepção de espaço e lugar enquanto espectador.

“A mobilidade no cinema implica mais do que a não fixação de temas básicos como tempo e espaço; também aponta para a transformação e até a dissolução de instituições sociais importantes, como família e lar, bandeira e país, e até mesmo civilização e humanidade. O filme se presta ao retrato da mudança através do gênero *roadmovie*, que pode exibir uma crítica radical sobre normas e costumes, bem como um comentário mais reflexivo sobre a passagem pela vida. Mas, em um nível mais amplo, o filme pode traçar um movimento fluido entre os povos e lugares, delicadamente desmembrando os relacionamentos passados e atuais e permitindo o estabelecimento de novos, até o momento dos créditos rolarem.” (CRESSWELL & DIXON, 2002, p. 11)¹⁶

Com isso, infere-se que o movimento é o que dá sentido a narrativa e ambienta o espectador, seja na própria locação do filme, seja na estrutura do roteiro. A cada passagem de uma imagem a outra, a linha de percepção sobre a trama caminha numa trajetória, que por muitas das vezes, deve se manter coerente para que haja o entendimento do filme. Sendo assim, esse espaço fílmico é móvel e se estabelece por elementos cinematográficos que lhe dão mais realismo geográfico. Em *Bye-Bye Brasil*, por exemplo, utiliza-se planos abertos a cada cidade que a Caravana Rolidei adentra, numa tentativa de espacializar o espectador na trama.

¹⁶ “Mobility in film implies more than the unfixing of such staples as time and space; it also points to the transformation and even the dissolution of key social institutions such as family and home, flag and country, and even civilization and humanity. Film lends itself to the portrayal of change through the genre of the road trip movie, which can display a radical critique on norms and mores, as well as a more reflective commentary on the passage through life. But, at a broader level, film can chart a fluid movement between peoples and places, gently teasing apart past and current relationships and allowing for the establishment of new ones, albeit until the credits roll.” (CRESSWELL & DIXON, 2002, p. 11)

3.2. Planos abertos nas locações externas de Bye-Bye Brasil

O Cinema Novo Brasileiro, como elucidado no primeiro capítulo, tem como característica a utilização de locações externas, ditas “reais” nas suas produções cinematográficas. Bye-Bye Brasil não se ausenta dessa ideia e tem como elemento principal da sua narrativa, a criação de espaços fílmicos em algumas cidades brasileiras do Nordeste, Norte e Centro-Oeste do país.

Diante da evolução da narrativa, percebe-se que pelo menos, planos-sequência de 20 segundos são utilizados para apresentar a cidade na qual ocorrerá a trama. Esses enquadramentos, no geral, são realizados em planos abertos ou gerais que permitem ao espectador observar as características da cidade em questão, como por exemplo, sua arquitetura e seus elementos naturais.

Plano 1 – Piranhas (AL)



Aqui, observa-se claramente um plano aberto com intuito de apresentar o espectador o local de desenvolvimento do filme. A imagem demonstra claramente a representação de uma cidade no interior de Alagoas no momento em que as personagens chegam à cidade pela primeira vez. O espaço urbano é construído a partir do uso do plano aberto. A arquitetura demonstra que é uma cidade com pouco desenvolvimento urbano, onde os prédios são antigos e a população é pouco densa, se concentrando totalmente no espaço referente à feira. Observa-se, também, aspectos naturais no entorno, visto que, essa cidade (Piranhas – AL) é ribeirinha, encontrando-se à beira do Rio São Francisco.

Plano 2 – Maceió (AL)



O plano aberto é comumente utilizado na narrativa para apresentar as cidades. Nessa segunda imagem temos a inserção de Maceió-AL, se caracterizando pelo caos urbano. Engarrafamento, aglomerado de pessoas e prédios mais modernos são elementos valorizados nesse plano. O ângulo de posicionamento da câmera é diferenciado da primeira imagem, a qual observa-se um ponto de vista de cima, que traz certa tranquilidade ao que observado, chegando a absorver aspectos naturais no quadro. Já, a segunda imagem, a câmera está na horizontalidade, podendo apresentar enclausuramento e claustrofobia diante do meio urbano.

Plano 3 – Altamira (PA)



Nesse quadro, o plano aberto se coloca diferenciado dos demais. Apesar de ter os elementos de ambiência da narrativa, observa-se em primeiro plano, o personagem Lorde Cigano avistando Altamira e o Rio Xingu, que seria o próximo destino da Caravana Rolidei. Outro ponto importante é a estrada que se coloca inteiramente no campo de visão do espectador e revela o caminho ainda a ser percorrido pelos personagens. Nessa imagem, a natureza é superior ao urbanidade, que pode trazer certa esperança à trupe que está chegando ao seu novo ponto de parada: Altamira.

A ideia de descoberta dos *road movies* é bem executada nesse enquadramento, pois a cidade está ofuscada aos olhos do personagem, e também, do espectador. Acredita-se ainda que Altamira é o Éden, o lugar de prosperidade da caravana. Tal aspecto é elucidado pela forte presença da natureza, que durante o filme é colocada como sinal de bem estar e qualidade de vida.

Plano 4 – Maragogi (AL)



Nesse enquadramento o elemento natural é traduzido pelas palmeiras e pela estrada que aparece encurralada entre a natureza. Aqui, o espaço fílmico é composto pelo plano aberto que tem como ponto central a Caravana Rolidei em busca do mar. Todavia, essa paisagem natural é representada por um viés bucólico, de higiene, contrariando a ideia da cidade caótica e extremamente suja. Tal ponto é observado na cena anterior a essa, quando a Caravana para numa praia localizada na cidade de Maceió e tem-se o seguinte diálogo entre os personagens Lorde Cigano e Ciço.

Lorde Cigano: Olha lá, Sanfoneiro! O mar!

Ciço: Seu Lorde...

Lorde Cigano: Do outro lado é a África.

Ciço: Quantas “légua”?

Lorde Cigano: Uma “porrada”.

Ciço: Será que posso molhar o pé?

Lorde Cigano: Não! Mar de cidade é cheio de “cocô”. Altamente poluído.

Há de ressaltar que a narrativa de Bye-Bye Brasil tem como pressuposto a crítica à modernização acelerada no Brasil de 1979, portanto, o avanço do urbano é comumente

colocado como negativo e dotado de irregularidades e conflitos. A cidade reaparece como algo, que no fim, deve-se aceitar, pois até as mais remotas e interiores cidades do país já sofrem com o avanço da tecnologia e do urbano. Diante disso, temos a cidade de Brasília nos minutos finais do filme, colocada como ponto de parada dos personagens Ciço e Dasdô.

Plano 5 – Brasília (DF)



Percebe-se que Brasília é representada apenas pela sua urbe. Não há, como nos enquadramentos acima, algum elemento natural que possa elucidar algo positivo na narrativa. O plano aberto é construído trazendo a arquitetura de altos prédios em construção e um horizonte devastado, sem qualquer perspectiva de natureza. Nesse momento, a Caravana Rolidei está ausente do espaço fílmico. A modernização alcançou seu auge e dominou o Éden tão esperado pela trupe.

Plano 6 – Caravana Rolidei Moderna – Brasília (DF)



Essa reconciliação com a modernidade é aparente no final do filme quando a Caravana Rolidey (agora com *ypsilone*¹⁷) se apresenta à personagem Ciço modernizada, substituindo seu caminhão mambembe por um mais tecnológico com luzes e novas atrações. Todavia, o desejo de descobrir novos lugares remotos ainda é imperante nas personagens Salomé e Lorde Cigano, que posteriormente migram à Rondônia em busca de um Brasil que ainda não fora totalmente modernizado.

Portanto, durante a análise dos planos abertos do filme, percebe-se que a utilização dos planos gerais, em sua grande parte, foi utilizada para ambientar o espectador ao espaço no qual ocorreria a narrativa a partir daquele dado momento. Foram analisados 34 planos abertos, entre eles, apenas 4 tinham a função de expor o lugar que a caravana chegava. No entanto, a ideia de exibir uma nova descoberta não é excluída, pois esse 4 serviram para elucidar as características da população local da nova cidade.

¹⁷ Lorde Cigano: “Tu viu a novidade?”

Ciço: “É... bonita as luzes”

Lorde Cigano: “Não, rapaz! O *ypsilone* no fim. Eu encontrei um gringo em Belém que me ensinou que Rolidey tem *ypsilone*. Como a gente era ignorante, cara!”(Plano-sequência: 01h34min16s – 01h34min25s)

3.3. Espaço Narrativo: Simbolismos e ícones no ritmo de Bye-Bye Brasil

Um filme, que tenha como narrativa a viagem de uma caravana artística por três regiões brasileiras, trará no seu escopo diferentes elementos simbólicos e característicos dos lugares que ali foram representados. Esses elementos não devem ser ignorados visto que eles são imprescindíveis para a construção da narrativa, bem como, a construção da espacialidade da mesma. Todavia, o trabalho não tem como interesse analisar os regionalismos, e sim, apontar como a linguagem cinematográfica contribui para a representação de simbolismos brasileiros num filme.

Nesse ponto, a prioridade é analisar como os elementos cinematográficos: cor, luz e cenário contribuem para a representação de símbolos e ícones regionais do Nordeste e Norte do Brasil. O espaço narrativo, entendido como o significado da narrativa (Heath, 1976) traz os aspectos que dão coerência ao que está sendo observado na tela. Diferente do espaço fílmico, nossa preocupação aqui é analisar o que chega ao espectador de forma mais expressiva: a cor, a luz e o cenário. Claro, sabe-se que movimentos de câmera e enquadramentos também podem constituir o espaço narrativo, entretanto, não é o interesse desse trabalho.

De acordo com Aitken e Zonn (2004), o ritmo e a narrativa transformam o espaço fílmico em lugar cinemático, lugar este que pode ser entendido como metáfora às emoções e imaginários das personagens durante a trama. Dessa forma, a análise das significações e simbologias de Bye-Bye Brasil são importantes para o relacionamento entre Geografia e Linguagem Cinematográfica.

Plano 7 - Elementos Narrativos do Nordeste



Plano 8 - Elementos Narrativos do Nordeste



Plano 9 - Elementos Narrativos do Nordeste



Plano 10 - Elementos Narrativos do Nordeste



O Cinema Novo, como dito anteriormente, se caracteriza por locações externas, em lugares “reais”. As imagens acima, são planos-sequência que na montagem¹⁸ foram colocados um após o outro com intuito de elucidar elementos culturais característicos da região Nordeste. Pode-se observar a alimentação representada pelos sacos de feijão na imagem superior à esquerda. Nas demais, tem-se o vestuário específico do interior da região Nordeste, como o chapéu de couro do cangaço e roupas simples. Outra singularidade é presente na leitura de cordel na imagem inferior à esquerda e a sanfona na imagem inferior à direita, que caracteriza a cultura desse local.

Tais planos são de iluminação natural, ou seja, luz de ambiente externo. Nesse caso, por ser uma locação realizada durante o dia, a iluminação predominante é do sol. Infere-se também, que não há sinal de refletores, pois as sombras das personagens e dos objetos do cenário são totalmente visíveis. Tal ponto pode ser explicado pela ideia de realismo geográfico¹⁹ da narrativa, visto que, Bye-Bye Brasil tem como premissa expressar a vida da sociedade brasileira da época.

A iluminação tem o poder de aumentar o efeito dramático, isto é, ela pode atrair o espectador para determinado ponto iluminado ou criar um ambiente alegórico de falta de luz, por exemplo, fazendo com que o observador seja tomado pela insegurança, pelo desconhecido. O espaço narrativo é criado por elementos luminosos que acompanharão a trama segundo sua evolução. Em Bye-Bye Brasil, por exemplo, a representação do Nordeste segue a linha cinemanovista de luz do sol de meio dia estourada, retratando a realidade social aqui interpretada e marcada pela seca, pela fome, etc. Segundo Martins (2004),

A iluminação contribui para a criação de espaços pictóricos e cênicos, afetando não só a superfície iluminada, como a estrutura da realidade. Com o uso hábil da luz, a câmera realizará excelentes efeitos de profundidade de campo empregada de forma expressiva ou sutil. (MARTINS, 2004, p. 35)

¹⁸ Explicar montagem

¹⁹ Explicar o realismo geográfico

Plano 11 – Nordeste e a Seca



No plano acima, os elementos característicos de representação do Nordeste se colocam na seguinte forma: a iluminação estourada, fazendo alusão à seca dessa região; a composição do cenário que traz a vegetação da caatinga, o nordestino com vestuário humilde e a presença dos animais, marcando a ideia do sistema agrário nesse espaço. Tais pontos são comumente utilizados ao longo do filme, tanto a ideia da iluminação, como a composição do cenário para aludir determinado espaço do território brasileiro que a trupe perpassa.

Enfatizando o poder dramático da luz, em *Bye-Bye Brasil* ela se coloca como elemento primordial, como já foi dito, de caracterização do espaço no qual a narrativa se estabelece em dado momento. Volta-se a discussão da Região Nordeste devido ao forte caráter representativo dentro do Cinema Novo. A iluminação feita em locações internas, por exemplo, busca elucidar as personagens nordestinas, buscando uma luz de ataque²⁰ acompanhada de plano detalhe para salientar os sentimentos dessas personagens.

²⁰ Luz de ataque: explicar

Plano 12 – Sincretismo Religioso



Plano 13 – Sincretismo Religioso



No plano-sequência acima, o sincretismo religioso é o ponto forte a ser representado. A religião é vista como salvação dessas personagens que estão a mercê da seca e da pobreza. Dessa forma, a iluminação focada apenas no rosto das personagens é utilizada para retratar o sentimento de desespero de cada pessoa que ali é retratada. Tal fato também é evidenciado no seguinte relato apresentado durante esse plano:

“A terra não é nossa!

E também, já não presta mais.

Há dois ano, que a gente não vê um maxixe na roça.

Já fizemo promessa, ajoelhamo nos pé da cruz, rezamo pr’o Padim Ciço pra ver se chovia.

As nuvens carregam, ameaçam trovoar, mas chover não chove.

Será que Deus tá distraído?

Ou num gosta do pessoal desse lugar?”

É evidente, que o espaço narrativo acima tem como premissa básica a criação de uma atmosfera repleta de simbologias religiosas, visto que a solução encontrada nessas personagens se vale pela religião, não importando, nesse caso, se há alguma credibilidade no que eles estão buscando. Não é de interesse neste trabalho, análise do roteiro, mas vale ressaltar que a religiosidade é presente no fragmento acima ao elucidarem, por exemplo, Padre Cícero que é uma figura importantíssima na fé do povo nordestino.

O cenário segue essa linha da iluminação, pois o mesmo se configura como suporte para a criação das simbologias presentes no filme. Pensa-se o cenário como conjunto de elementos que criam o espaço para a narrativa, ou seja, cada objeto disposto espacialmente numa cena tem como premissa apresentar o realismo geográfico do filme. Bye-Bye Brasil, por apresentar uma história que perpassa três regiões brasileira, tem cenários construídos por regionalismos e simbologias que são apresentados durante sua evolução.

Como dito anteriormente, a região Nordeste tem elementos básicos para configurar seu realismo geográfico nessa época do cinema, sendo eles: sincretismo religioso, seca e sonho por melhores condições de vida. Já, a Região Norte é apresentada conforme a evolução da narrativa, isto é, inicialmente tem-se a ideia da Amazônia como “El Dorado”, o lugar de esperança para a Caravana Rolidei, trazendo principalmente o elemento da natureza, da mata sem modificações do homem momentos antes deles chegarem em Altamira/PA como pode-se ver no plano abaixo:

Plano 14 - Transamazônica



Nota-se que nesse plano, apesar da abertura da estrada, a paisagem natural se mantém de certa forma intacta e grandiosa, trazendo esperança para a trupe que está em busca desse

Brasil inalterado pela modernização. Entretanto, conforme as personagens chegam à região, a composição do cenário se modifica e a modernização desenfreada e desorganizada se coloca como ponto crucial para o espaço narrativo nesse momento.

A partir desse momento, o cenário foge do imaginário que tem-se da Região Amazônica e começa a trazer para a narrativa elementos que apresentam os malefícios da modernização frente à natureza, como desmatamento para abertura de estradas, perda da biodiversidade, queimadas, árvores secas, entre outros, como pode ser observado nos planos abaixo.

Plano 15 - Consequências da Modernização na Amazônia



Plano 16 - Consequências da Modernização na Amazônia



A narrativa nesse ponto toma uma postura bem crítica acerca da modernização brasileira. O cenário é composto por morte de animais e de árvores como consequência do novo contexto modernizador presente na Região Amazônica nesse período. Tal ponto é crucial para o entendimento da evolução da narrativa, pois é nele que o espaço narrativo é constituído de

aspectos que desarticulam o que antes era previsto no filme. Ou seja, o movimento das personagens agora assume um caráter de desilusão frente ao que era esperado da Amazônia.

A crítica a respeito da perda do caráter genuinamente brasileiro é evidenciada a todo momento, seja no contexto da natureza como explicitado anteriormente, seja no contexto social, no qual há indicação da população indígena sucateada pelo avanço tecnológico do país. No plano abaixo, o cenário é composto de forma quase didática, no qual pode-se observar dois indígenas bebendo *coca-cola* e ouvindo rádio no primeiro plano, mostrando como a internacionalização da cultura estadunidense, por exemplo, destrói os aspectos da cultura brasileira, na qual a cultura indígena foi substituída pela nova cultura que estava se instaurando no país.

Plano 17 – Indígenas e a Modernização



A partir desse momento, a construção espacial assume outro perfil, os planos gerais são reduzidos e há inclusão de mais planos-sequências realizados em locações internas, como cabarés e casas de palafita. Quando há locações externas, essas referem-se muito ao que foi elucidado no início do capítulo, como forma de apresentação do novo lugar que a trupe chega, ou seja, no sentido de localizar o espectador à nova etapa da trama.

Esse plano-sequência foi escolhido para análise por acreditar que nele há a síntese da narrativa do filme, isto é, nele se encontram os principais pontos abordados durante o filme, são

eles: crítica às transformações vividas pela sociedade brasileira devido à modernização presente; a urbanização da Região Amazônica; o avanço dos meios de comunicação, e o principal, a internacionalização da economia brasileira.

É importante enfatizar, que não é objetivo desse trabalho criticar ou discutir se tais assertivas da trama estão coerentes com a sociedade brasileira da época. O interesse crucial é entender a espacialidade criada afim de apresentar a narrativa do filme. Portanto, não há necessidade em prolongar a discussão a respeito das críticas nas quais o filme é realizado.

Plano 18 – Noite em Altamira (PA)



Nesse plano, por exemplo, a iluminação se diferencia ao que era realizado nos momentos anteriores do filme, a sombra é mais empregada e a utilização de cores como roxo e azul são altamente evidenciadas, principalmente, em momentos nos quais a Caravana Rolidei é surpreendida por algo que destitui seu imaginário da Amazônia. Outro ponto nesse plano-sequência é a utilização do movimento de câmera *travelling*, no qual se tem o acompanhamento da personagem pela cidade cuja espacialidade é dada pelo movimento, ou seja, há inúmeros elementos de urbanidade que destoam da ideia bucólica amazônica.

O emprego desses elementos cinematográficos se justifica pela intenção de trazer ao espectador o novo contexto da narrativa, que nesse momento pode ser interpretada como

obscura tanto aos olhos de quem assiste ao filme, como das próprias personagens principais. Diante disso, a cor azulada e vermelha trazem certo desconforto, mistério e pouca clareza no que se refere ao andamento da trama. Vale ressaltar, que o uso da cor num filme parte de aspectos simbólicos e psicológicos. Dessa forma, a análise aqui empregada vale da interpretação do espectador, pois não há uma forma concreta de definir o motivo do uso de tal aspecto da linguagem cinematográfica.

Portanto, a simbologia da narrativa e a evocação do sentimento das personagens se articulam predominante pelos elementos cinematográficos da cor, da luz e do cenário. Esses três pontos são imprescindíveis para a evolução da narrativa e para o apelo dramático do filme, pois são neles que a espacialidade vista na tela se realiza, fazendo com que, a trama seja coerente para o espectador.

3.4. Close e Primeiro- Plano

Como elucidado no capítulo anterior, a utilização do enquadramento cujo único ponto de observação abarca totalmente a tela, nesse caso, o *close* é usado principalmente em *Bye-Bye Brasil* para expressar alguma situação na qual determinada personagem vive. Dessa forma, a espacialidade que ali é criada serve para o espectador se ambientar ao contexto que cada personagem está vivenciando, ou até mesmo, para apresentar o novo protagonista do enredo.

O deslumbre é outro elemento que está muito associado à narrativa e fará muito uso desses enquadramentos para se expressar durante o filme. Isto é, ao pensar que trata-se da história de uma trupe de artistas em busca de novas realidades e novas formas de vida, o ímpeto desse sentimento é dado por um ponto observado pelas personagens que faz com que ela busque outras alternativas ao seu contexto. Ciço é o ponto alto dessa ideia, o qual se deslumbra por Salomé e pela vida da Caravana Rolidei.

Outro aspecto que se verifica esses enquadramentos é na apresentação de cada personagem durante a trama. Nos planos abaixo, todos classificados como primeiro-plano, isso é visto quase de forma didática nos minutos iniciais do filme, nos quais são apresentados as personagens: Salomé (Rainha da Rumba), Lorde Cigano e Andorinha (Rei dos Músculos).

Plano 19 – Salomé, a Rainha da Rumba



Plano 20 - Lorde Cigano, o Imperador dos Mágicos e dos Videntes



Plano 21 – Andorinha, o Rei dos Músculos



Além disso, o *close* pode ser interpretado a partir de de duas ideias de apresentação e ambientação do espectador. No plano abaixo, tem-se a personagem Ciço no primeiro momento de aparição no filme. O interessante nesse plano é que ele leva o nosso olhar até a personagem, bem como, já nos indica o encantamento de Ciço pela trupe Rolidei, fato este importantíssimo para o decorrer da ficção.

Plano 22 – Deslumbre de Ciço



Essa cena é posterior ao movimento *travelling*, no qual a câmera se movimenta numa direção reta ao encontro de Ciço. Nesse momento, o filme está na primeira apresentação da Caravana Rolidei ao espectador, bem como, ao Ciço. Logo após, no próximo plano, o espaço fílmico é dado por Salomé (plano abaixo), que é o ponto observado por Ciço. A partir desse momento, a narrativa toma outra perspectiva que é a inserção dessa personagem na Caravana Rolidei.

De certa forma, a discussão que será inserida no filme nesse instante é do povo nordestino e sua respectiva vontade de sair da miséria e da seca. Ciço, nesse caso, é o sertanejo em busca de nova realidade e vê a trupe mambembe como ponto de fuga das inquietações que ele vive no sertão. Apresenta-se, assim, certo deslumbre ao que a Caravana Rolidei apresenta, como se o espetáculo fosse a alternativa para sua melhoria de vida.

Plano 23 – O Vermelho de Salomé



No plano acima, observa-se o ponto de visão de Ciço: Salomé. O interessante nessa é a colocação de Salomé em primeiro plano com ângulo *contra-plongée*, no qual a personagem é vista numa postura de predominância frente ao que ela observa (o público). A cor vermelha, apesar de trazer certo mistério na cena, pode também, ser interpretada como a sensualidade, algo que é muito discutido durante o filme.

A sensualidade de Salomé é o ponto que culmina diversas partes da narrativa. Pois, além da busca de melhoria de vida, Ciço vai atrás da Caravana Rolidei por acreditar em sua paixão por Salomé. Todavia, nesse trabalho a interpretação dessa paixão refere-se muito ao deslumbre por uma mulher que coloca sua sensualidade como marca e como símbolo de avanço e modernidade.

Portanto, o *close* e o primeiro-plano são enquadramentos utilizados basicamente para aproximar o espectador das personagens. Durante o filme, essa ideia é observada diversas vezes sem muita alteração na interpretação. Cada personagem apresentada, mesmo seu papel sendo secundário, o uso desses enquadramentos foi efetivado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bye-Bye Brasil é um leque de possibilidades de estudos geográficos. É um filme que poderia ser discutido de diversas formas devido à sua narrativa que se concentra em trazer diferentes aspectos da cultura e sociedade brasileiras. Um professor poderia utilizá-lo em sala de aula com a finalidade de abordar, por exemplo, as consequências do avanço rápido e desenfreado do final dos anos 1970 no país. Outra forma, seria estudar as diferentes paisagens observadas durante o filme, ou até mesmo, seus diferentes regionalismos.

Entretanto, o objetivo desse trabalho foi pensar uma nova forma de utilizar o recurso da linguagem cinematográfica para a Geografia. A ideia é trazer os aspectos que constituem a produção cinematográfica, como enquadramentos, cor, luz, movimentos de câmera, para se pensar a espacialidade. A espacialidade foi construída a partir da evolução da narrativa, visto que, a cada passo avançado pela Caravana Rolidei na estrada, eram introduzidos novos espaços narrativos a serem contemplados.

É importante entender que o filme pode ser estudado fazendo uso dos próprios recursos da linguagem cinematográfica. Encarar uma narrativa cinematográfica apenas como representação de realidade ou como artifício didático é esquecer que por trás do que é observado na tela é uma gama de possibilidades para os estudos espaciais, pois não há narrativa sem que haja um espaço para a mesma se constituir.

A simbologia e o sincretismo religioso foram concentrados na construção do espaço narrativo. Foi observado, principalmente, como a manipulação da luz e da cor foram preponderantes para a constituição dessa espacialidade, visto que, esses elementos cinematográficos são muito utilizados quando o objetivo do filme é salientar aspectos emocionais e psicológicos no espectador.

Apesar de não ter sido o objetivo desse trabalho, a crítica presente na narrativa é algo que não há como ignorar, visto que, as críticas à sociedade brasileira da época são aspectos que constroem a história do filme. Assim, tem-se ao longo do filme discussões a respeito do desmatamento da Amazônia frente ao processo de modernização; da influência de outros países, principalmente, dos Estados Unidos no Brasil; da realidade do povo sertanejo, que vive na seca e em busca de melhores condições de vida; do negro, que é visto apenas pela sua força sem ter espaço de fala na sociedade; do indígena que perdeu suas terras e sua cultura diante do avanço urbano.

No filme Bye-Bye Brasil, o espaço fílmico tem como premissa básica a utilização de planos gerais de apresentação ao longo do filme. No total, foram observados 30 planos gerais com esse único objetivo de espacializar o espectador segundo a evolução da narrativa. Esses planos foram encontrados, principalmente, nos momentos de chegada da Caravana Rolidei a determinada cidade, onde o espectador tem a visão geral das características daquele novo espaço adentrado pela caravana.

Como também, os planos detalhes e primeiros planos seguem a linha do que é prevista na linguagem cinematográfica de forma clássica, que pode ser expor a reação das personagens frente a uma problemática, ou simplesmente, apresentar ao espectador novos elementos que estão surgindo no filme. Esses planos foram muito utilizados em cenas cujo foco eram as personagens e suas diferentes reações diante de alguma situação.

Portanto, esse trabalho buscou mesclar dois campos, que por muitas das vezes, podem ser considerados como desconectados. Buscou-se, dessa forma, trazer a ideia de espaço como forma de apresentar que o filme não é apenas uma ferramenta de estudo da Geografia, mas também é um campo aberto de inúmeras possibilidades para se buscar novas formas de entender o conceito de espacialidade.

4. FILMOGRAFIA

1. **5 x Favela**, direção de Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, Paulo Cesar Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, 1962, 92 min.
2. **A Falecida**, direção de Leon Hirszman, 1965, 85 min.
3. **A Idade da Terra**, direção de Glauber Rocha, 1980, 134 min.
4. **Barravento**, direção de Glauber Rocha, 1962, 80 min.
5. **Bye-Bye Brasil**, direção de Cacá Diegues, 1979, 110 min.
6. **Como era Gostoso o meu Francês**, direção de Nelson Pereira dos Santos, 1971, 79 min.
7. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, direção de Glauber Rocha, 1964, 110 min.
8. **Deuses e os Mortos**, direção de Ruy Guerra, 1970, 100 min.
9. **Eles não Usam Black-Tie**, direção de Leon Hirszman, 1981, 120 min.
10. **Ganga Zumba, o Rei dos Palmares**, direção de Cacá Diegues, 1963, 120 min.
11. **Garota de Ipanema**, direção de Leon Hirszman, 1967, 90 min.
12. **Homem do Pau-Brasil**, direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1982, 112 min.
13. **Macunaíma**, direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1969, 108 min.
14. **Memórias do Cárcere**, direção de Nelson Pereira dos Santos, 1984, 173 min.
15. **O Bravo Guerreiro**, direção de Gustavo Dahl, 1966, 80 min.
16. **O Desafio**, direção de Paulo César Saraceni, 1965, 100 min.
17. **O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**, direção de Glauber Rocha, 1969, 95 min.
18. **Os Fuzis**, Ruy Guerra, 1963, 80 min.
19. **Os Herdeiros**, direção de Cacá Diegues, 1970, 95 min.
20. **O Padre e a Moça**, direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1965, 93 min.
21. **Os Inconfidentes**, direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1972, 82 min.
22. **Porto das Caixas**, direção de Paulo César Saraceni, 1962, 75 min.
23. **Rio, 40 Graus**, direção de Nelson Pereira dos Santos, 1955, 90 min.
24. **São Bernardo**, direção de Leon Hirszman, 1971, 113 min.
25. **Terra em Transe**, direção de Glauber Rocha, 1967, 105 min.
26. **Vidas Secas**, direção de Nelson Pereira dos Santos, 1963, 103 min.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITKEN, Stuart. I'd rather watch the movie than read the book. In: **Journal of Geography in Higher Education**, v. 18, n. 03, 1994.

AITKEN, Stuart; DIXON, Deborah. **Imagining geographies of film**. In: *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.

AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. Re-representing the place pastiche. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.

AUMONT, Jacques *et. al.* **A estética do filme**. Rio de Janeiro: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e Cinema. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLOS, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

CHRISTOPHERSON, Susan; STORPER, Michael. The city as studio; the world as backlot: the impact of vertical disintegration on the location of motion picture industries. In: **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 04, n. 02, 1986.

_____. Flexible specialization and regional industrial agglomerations: the case of the U.S. Motion Picture Industry. In: **Annals of the American Association of Geographer**, v. 77, n. 01, 1987.

COSGROVE, Denis. Introduction: landscape, map and vision. In: COSGROVE, D. **Geography & Vision: seeing, imagining and representing the world**. London/New York: I.B. Tauris, 2008, pp. 1 – 12.

_____. Geographic and cosmological visions. In: COSGROVE, D. **Geography & Vision: seeing, imagining and representing the world**. London/New York: I.B. Tauris, 2008, pp 13-34.

ESCHER, Anton. The geography of cinema: a cinematic world. In: **Erdkunde**, v. 60, n. 04, 2006.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo Italiano. In: MASCARELLOS, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O Lugar do Olhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

- _____. Um lugar para a Geografia: Contra o Simples, o Banal e o Doutrinário. In: FIORAVANTE, Karina Eugenia; PEREIRA, Renato; ROGALSKI, Sergio Ricardo (Orgs). **Geografia e Epistemologia: Ciência viva, dinâmica, aberta e plural**. UEPG: Ponta Grossa. 2010. p. 9-26.
- FIORAVANTE, Karina Eugenia. **Geografia e Cinema. A Produção Cinematográfica e a Construção do Conhecimento Geográfico**. [Tese]. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 285f. 2016.
- FIORAVANTE, Karina Eugenia; SILVA, Washington Drummond. Aproximações entre a Geografia e o Cinema: em busca de um novo subcampo. In: 14 Encuentro de Geógrafos de America Latina, 2013, Lima. **14 Encuentro de Geógrafos de America Latina**. Lima: EGAL, 2013. v. 1. p.1-20
- FORD, Larry. Sunshine and Shadow: lighting and color in the depiction of cities in film. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.
- HEATH, Stephen. Narrative Space. In: **Screen**, n. 17, 1976
- KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Chris. **Towards a holist approach to geographic research on film**. In: Progress in Human Geography, v. 21, n. 01, 1997.
- LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. **Film geography: a new subfield**. In: Erdkunde, v. 60, n. 04, 2006.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. O Mal-Estar na Modernidade: O Cinema Novo diante da Modernização Autoritária (1964-1984). In: **ANPUH - XXIII Simpósio Nacional de História**: Londrina. 2005
- MANEVY, Alfredo. *Nouvelle Vague*. In: MASCARELLOS, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- ORUETA, Agustín Gamir; VALDÉS, Carlos Manuel. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. In: Boletín de la **Asociación de Geógrafos Espanoles**, n. 47, 2009.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Relatos Fantasmas: Os Filmes Históricos Cinemanovistas e a Política Cultural da Ditadura Civil-Militar nos anos 1970. In: **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. v. 02, n. 03, 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Breve Panorama do Cinema Novo. In: **Revista Olhar**. v. 02, n. 04. 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. **O Cinema Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Art Editora. 1987.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Alhambra: Rio de Janeiro. 1981.

STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2000.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Paz e Terra: São Paulo. 2001.