

Ronell Cunha

Professor de Geografia da Rede Municipal de Porto Alegre, Doutorando e Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
ronell_cunha@hotmail.com

Espaços pré-fílmico, fílmico, pós-fílmico e a-fílmico: as dimensões do espaço cinemático

Resumo

Este artigo tem como temática geral a relação entre Geografia e Cinema, a partir da categoria Espaço. Propõe-se discutir o conceito de espaço cinemático e suas quatro dimensões – espaços pré-fílmico, fílmico, pós-fílmico e a-fílmico – em sua relação com o espaço geográfico propriamente dito. A partir dessa perspectiva, coloca-se a relação entre espaço e filme em posição de destaque, considerando o filme como o produto artístico e econômico do cinema, e este, em sentido *lato*, enquanto instituição industrial.

Palavras-chave: Geografia e cinema, Espaço cinemático, Espaços pré-fílmico, fílmico, pós-fílmico e a-fílmico.

Abstract

PRE-FILMIC, FILMIC, POST-FILMIC AND A-FILMIC SPACES: THE DIMENSIONS OF THE CINEMATIC SPACE

This article's central theme is the connection between Geography and Cinema, based on the Space category. It is proposed to discuss the concept of cinematic space and its four dimensions: pre-filmic, filmic, post-filmic and a-filmic spaces; in its connection with the geographic space. From this perspective, the connection between space and film is highlighted, considering the film as the artistic and economic product of cinema, and the latter, in a broad sense, as an industrial institution.

Key-words: Geography and cinema, Cinematic space, Pre-filmic, filmic, post-filmic and a-filmic spaces.

1. Introdução

O cinema tem suscitado o interesse de pesquisadores de diversas áreas científicas. Comunicação Social, Filosofia, Sociologia, Psicologia, Pedagogia, entre outras, registram importantes trabalhos aproximando as respectivas áreas do conhecimento cinematográfico. Na Geografia esta realidade não foi diferente e tal aproximação remonta à década de 1950, quando então vigorava a matriz filosófica do realismo e o entendimento dos filmes enquanto uma janela da realidade, conforme tese apresentada por Fioravante (2016). Nos estudos geográficos desse período, o enfoque temático principal era a exploração da potencialidade dos filmes como material didático para o ensino de Geografia, em especial o uso dos documentários.

Somente a partir da década de 1980 é que os estudos sobre cinema efetivamente se expandem para novos campos de pesquisa, tais como: o estudo da Indústria Cinematográfica e suas implicações espaciais; as relações entre a Geopolítica e o Cinema; e a questão da Representação Fílmica na Geografia Humanística; esta última, sobretudo, a partir da renovação da Geografia Cultural e do advento do pós-estruturalismo. Sob essa abordagem humanística, Aitken e Zonn afirmam que

[...] a realidade – a combinação de cinema e mundo – é uma questão de representação; e a representação, por sua vez, é uma questão de discurso; e o discurso é, em parte, a organização de imagens e a construção de convenções narrativas. A câmera não reflete a realidade, mas a cria, dotando-a de sentido, discurso e ideologia. E essa dotação pode e deve ser contestada (AITKEN; ZONN, 2009, p. 50).

Dentre os estudos desenvolvidos pelos geógrafos brasileiros, como destaca Fioravante (2016), a ênfase se dá em apenas duas dessas linhas de pesquisa: na utilização de filmes como materiais didáticos; e, principalmente, nos estudos voltados à questão da representação fílmica. Nesta última, é comum encontrar-se a denominação “Geografias de Cinema”, tal como ocorre no influente artigo de Oliveira Jr. (2005), *O que seriam as Geografias de Cinema?*, no qual o autor delimita e explicita qual o campo de interesse dos estudos geográficos sobre cinema. Para o autor, “[...] não devemos olhar o que de geografia tem nos filmes e sim a que geografia eles dão existência” (OLIVEIRA JR., 2005, p. 29). Influenciado pela abordagem de Oliveira Jr, Neves defende que “[...] a questão que se apresenta não

está em como devemos olhar e mostrar o que há de geográfico em uma obra cinematográfica, mas sim, estabelecer qual a geograficidade existente em uma obra fílmica e qual (is) geografia (s) esta obra permite existir” (NEVES, 2010, p. 146).

A partir dos fragmentos citados, pode-se observar que os autores defendem a ideia de que mais do que somente representar geograficamente, os filmes têm a capacidade de criar geografias a partir deste encontro da obra com a vivência de cada espectador. Esta é uma abordagem que se posiciona a partir do filme já realizado e em contato com o espectador, e que reconhece a capacidade do cinema de desempenhar um papel ativo na construção de imaginários sociais, ainda que a mensuração desse potencial não seja passível de delimitação.

Adotando-se uma abordagem que ora se aproxima das propostas dos geógrafos que se dedicam às Geografias de Cinema, ora busca maior aproximação com a História e as Teorias de Cinema, e, sobretudo, na tentativa de se buscar elementos que são anteriores ao filme acabado e em contato com o espectador, a proposição deste artigo dedica-se a discutir a centralidade da categoria espaço em sua relação com os diferentes processos que envolvem o cinema e os filmes.

2. O Espaço Geográfico por Milton Santos e o Espaço por Doreen Massey

O conceito de espaço geográfico foi evoluindo ao longo das obras de Milton Santos, mas sempre ocupando o papel de destaque. Inicialmente o autor desenvolve a ideia de espaço entendido como um conjunto de fixos e fluxos. Posteriormente, o autor passa a utilizar outras categorias em sua análise para a construção do conceito, e propõe o espaço como uma configuração territorial dotada de relações sociais. No terceiro momento de evolução do conceito, o autor adota as categorias sistemas de objetos e sistemas de ações:

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário, e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo

substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina. (SANTOS, 2014, p. 63).

Sob a perspectiva materialista histórica, o autor defende que o espaço não é um meio natural (anterior à presença humana), pois a intencionalidade humana faz com que as coisas (naturais), mesmo aquelas mais rudimentares (próximas da natureza), ao adquirirem um valor, passem a não representar mais o mesmo que representara anteriormente, o que leva as coisas a não serem mais coisas, e passem a ser objetos (que representam alguma forma de intencionalidade humana). As ações também são assim denominadas, pois elas são realizadas com intenção de algo, visam a alcançar algum resultado, diferentemente de acontecimentos naturais que ocorrem independentemente de intenção humana.

Os objetos não são necessariamente produzidos. O que faz uma coisa natural tornar-se um objeto não é a especificidade técnica ou o trabalho empreendido para transformá-la, mas sim o fato de existir algum tipo de intenção sobre ela. Em relação às ações, o pensamento segue lógica semelhante. Para o autor, somente seres humanos possuem a capacidade da ação, pois somente eles são dotados de intencionalidade. “A ação é o próprio do homem. Só o homem tem ação, porque só ele tem objetivo, finalidade” (SANTOS, 2014, p. 82). Como os objetos e as ações, ambos pautados na intencionalidade humana, formam conjunto de sistemas, eles afetam um ao outro mutuamente. Na construção conceitual de Santos (2014), o espaço geográfico assume o caráter híbrido de ações e objetos. Conforme o autor,

Sistemas de objetos e sistemas de ações interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra sua dinâmica e se transforma (SANTOS, 2014, p. 63).

O espaço geográfico de Milton Santos é uma importante categoria analítica para a perspectiva de estudo do espaço pré-filmico (e a-filmico), em especial quando o foco de estudo é o cinema em sua dimensão industrial. Como Fioravante (2016) identificou, na linha de pesquisa ‘Geografia e Indústria Cinematográfica’, a categoria espaço geográfico assume posição de destaque. Essa elevação do espaço geográfico à posição central da análise é encontrada também na tese de Pozzo (2015), na qual a autora busca

discutir os problemas de distribuição e exibição dos filmes (equivalentes às categorias circulação e consumo) como causas para a condição de subdesenvolvimento da indústria cinematográfica nacional.

Em uma perspectiva diferente, mas não excludente, Doreen Massey apresenta uma conceitualização de espaço que se entende de suma importância para compreender o que aqui se propõe em termos de espaço pós-filmico (ainda que sua abordagem também ajude na compreensão dos espaços pré e a-filmicos). A autora divide sua abordagem sobre o espaço em três proposições:

Primeiro, reconhecemos o espaço como produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão global até o intimamente pequeno. [...]. *Segundo*, compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve ser baseado na existência de pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos. *Terceiro*, reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de histórias-até-agora (MASSEY, 2013, p. 29).

De forma resumida, pode-se inferir que o cerne do pensamento da autora está no entendimento da palavra *interação*. Na primeira proposição, ela se refere às interações nos mais variados níveis escalares; na segunda, às interações entre heterogeneidades, pluralidade, multiplicidade coexistente; e na terceira, interações em construção, sempre acontecendo e estando a acontecer, ou seja, uma concepção aberta de espaço. O resumo de sua proposta pode ser lido na última frase, “simultaneidade de histórias-até-agora”.

Pensar na história de uma pessoa e, portanto, de uma parte do espaço, implica pensar em seu todo, tanto em suas interações com os outros, quanto em suas interações com a materialidade do espaço. As histórias de cada um são trajetórias que estão em constante cruzamento com as histórias (trajetórias) do outro. E, ao se cruzarem, trocam vivências, alteram-se mutuamente. Da mesma forma, os elementos não intencionais inerentes a cada um são próprios das histórias de cada um e afetam aos outros, mudam as histórias dos outros, levam a caminhos diferentes.

O espaço é, necessariamente, formado também por esses elementos que a autora chama de “elementos potenciais de acaso”. Ele é aberto, múltiplo, relacional, e sempre em devir.

Em outra passagem de sua obra, em um discurso direto com o(a) leitor(a), a autora apresenta de forma bem explicativa este entendimento:

Na medida em que o espaço é o produto de relações sociais, você também está ajudando, embora, neste caso, de maneira bem mais sutil, a *alterar* o espaço. Você é parte do processo constante de estabelecer e quebrar elos, que é um elemento na constituição de você mesmo [...]. Você não está apenas viajando *através* do espaço ou cruzando-o, você o está modificando um pouco. Espaço e lugar emergem através de práticas materiais ativas (MASSEY, 2013, p. 175).

Em acordo com esse ponto de vista, pensa-se na relação múltipla existente entre cinema, filme e espaço. Se o filme é, em última instância, uma representação de um espaço e de um tempo (quaisquer), essa representação é criada com base na vivência do espaço-tempo de um (ou vários) criador (es) (diretor, roteirista, produtor...), vinculados a um processo produtivo específico. Por isso, infere-se que o filme guarda elementos do espaço que lhe dá existência (seja buscando identificações com este, seja tentando negá-lo). Em outra perspectiva, o filme, após ser visto e assimilado por um espectador, passa, em maior ou menor grau, a fazer parte de sua vida, de sua história. Além disso, a sua repercussão coletiva vem a modificar as condições das próximas produções, pois é inerente ao espaço esse movimento incessante. E o simples fato de uma obra cinematográfica criar um significado já é um elemento potencialmente capaz de alterar o espaço, mesmo que de forma sutil, nos termos de Massey (2013). Reconhecer essas relações, ou mesmo buscar outras possíveis, faz parte do exercício de se pensar geograficamente o cinema e os filmes.

3. Cinema, Filme e Espaço Cinemático

Para a discussão proposta acerca do espaço cinemático e suas dimensões, é necessário, primeiramente, ter-se o entendimento de que cinema e filme não são sinônimos, logo os conceitos de espaço cinemático e espaço fílmico também diferem entre si. Conforme a conceituação do teórico de cinema Christian Metz, mencionada em Stam,

[...] o cinema é a instituição cinematográfica tomada em seu sentido lato, como fato sociocultural multidimensional que inclui os acontecimentos pré-fílmicos (a infraestrutura econômica, o *studio system*, a tecnologia), pós-fílmicos (a distribuição, a exibição e o impacto social ou político do cinema) e a-fílmicos (a decoração da sala de cinema, o ritual social de ida ao cinema). “Filme”, por outro lado, é um discurso localizável, um texto; não o objeto físico dentro de uma lata, mas o texto signifiante. Ao mesmo tempo, aponta Metz, a instituição cinematográfica também é parte constitutiva da multidimensionalidade dos próprios filmes, como discursos delimitados que concentram uma intensa carga de sentido social, cultural e psicológico (STAM, 2013, p. 129-130).

Como se constata nessa definição, o cinema é entendido como uma instituição, também podendo ser compreendido como uma indústria em sentido amplo, algo que transcende os filmes propriamente ditos, ainda que estes carreguem as marcas daquele. O cinema é multidimensional, ele atravessa e se incorpora como parte constitutiva das esferas cultural, política e econômica da sociedade, levando consigo este conteúdo aos filmes, o seu produto. Como afirmado em *Ensaio sobre a Análise Fílmica*,

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 51).

Por isso, entende-se que o espaço fílmico deva ser discutido no âmbito da Geografia à luz do cinemático, e não isoladamente. Em outras palavras, o que se convencionou chamar de Geografias de Cinema, deve ter como objeto este conceito amplo de cinema, mesmo que em última instância seu foco esteja no filme. Já uma Geografia que tenha como foco somente o filme em si mesmo, sem a consideração do todo institucional, seria mais adequado denominá-la Geografia Fílmica (ou de filmes).

A partir dessas noções balizadoras, argumenta-se que os adjetivos cinemático e fílmico acompanham o mesmo entendimento proposto por Metz, qual seja, o fílmico como parte constituinte do cinemático. Em consonância ao que o autor denomina de acontecimentos “pré”, “a” e “pós” fílmicos, propõe-se então separar o espaço cinemático em quatro dimensões interdependentes e relacionadas: espaços pré-fílmico, fílmico, pós-fílmico e a-fílmico.

O conceito de espaço cinemático, o balizador principal da relação entre espaço e cinema, é desenvolvido na tese de Fioravante (2016). Conforme define a autora:

O espaço cinemático é concebido de uma forma ampla na medida em que se relaciona com as práticas da indústria cinematográfica de maneira geral. Isso significa a incorporação de todos os elementos que dizem respeito a pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. O espaço cinemático não está restrito apenas ao que visualizamos na tela no momento em que assistimos a um filme, ele também está relacionado ao aparato cinematográfico com o qual temos um contato indireto. Nesse sentido, os grandes complexos de produção da indústria, os estúdios de animação, além de locações naturais ou construídas, podem ser consideradas enquanto espaços cinemáticos. Ele contém os espaços fílmicos e os espaços narrativos (FIORAVANTE, 2016, p. 189).

Observa-se no fragmento destacado que a conceituação de espaço cinemático guarda relações de proximidade com a ideia de Cinema em sentido amplo. Tal como o cinema contém o filme, o espaço cinemático contém o espaço fílmico. Contudo, da subdivisão de espaço cinemático em espaços fílmicos e narrativos apresentada pela autora, cabe uma problematização. O conceito de espaço narrativo é oriundo dos estudos de Stephen Heath. Conforme explica a autora,

Heath (1976) foi um dos primeiros a casar os termos “espaço” e “narração” discutindo a contribuição única do cinema para as formas modernas de representação a partir da ideia de “espaço narrativo”. O foco do autor estava na concepção de que o Cinema constrói o espaço ao longo da narrativa a partir dos movimentos de câmera, do deslocamento de personagens e de uma tomada para outra. Decorre disso um processo de construção de um espaço que é transformado em lugar (FIORAVANTE, 2016, p. 190).

Em outro trabalho de sua autoria, ao retomar a discussão acerca do conceito de Heath, Fioravante afirma que:

Para o autor, é o significado da narrativa em movimento que constrói o espaço narrativo. Tal espaço pode ser seguido e lido pelos espectadores uma vez que é ele que dá coerência interna à estrutura e ao ritmo do filme. O espaço narrativo é extremamente importante no momento de construção da trama fílmica já que, se for falho, o filme torna-se ilegível e, por consequência, incompreensível para a audiência (FIORAVANTE, 2018, p. 280).

Compreende-se, a partir da leitura da autora sobre a obra de Heath, que o conceito de espaço narrativo decorre da capacidade do filme de criar uma narrativa inteligível. Na realidade, o espaço narrativo acaba

por ser construído pautado nas regras de continuidade e ligações entre planos criadas pela linguagem cinematográfica. Ainda que se reconheça a importância científica deste conceito, opta-se por não utilizá-lo como um conceito basilar dos estudos geográficos sobre cinema, uma vez que ele apresenta certa limitação de uso. Sua aplicabilidade acaba restrita a um determinado tipo de filmes (no caso, os filmes narrativos), quando se sabe que nem todos os filmes existentes apresentam características narrativas bem delineadas (por exemplo, as obras de cinema experimental como as de Andy Warhol, Michael Snow¹ e outros). Cabe ressaltar que filmes não narrativos também produzem espaço fílmico (tal como qualquer obra fílmica narrativa), este sim produzido em toda obra audiovisual.

O conceito de espaço fílmico, por outro lado, é de alcance mais amplo e aparece com maior frequência nos trabalhos dos geógrafos. Em uma definição bastante aberta, Oliveira Jr. (1998, p. 163) afirma que o “espaço fílmico é aquele criado pelo próprio filme; seu significado varia segundo as filmagens e montagens realizadas”. Em trabalho posterior, o autor delimita e aprofunda mais sua definição de espaço fílmico, ainda que não utilize este termo:

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

Para Fioravante,

O espaço fílmico foi muito bem conceitualizado por Orueta & Valdés (2007, pp. 06). Ele está contido no espaço cinemático e se relaciona diretamente com os filmes, ou seja, com os produtos diretos da arte cinematográfica. Nas palavras dos 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 (FIORAVANTE, 2016, p. 189).

A definição dos autores Orueta e Valdés trazida na tese supracitada é abrangente e se aproxima da definição de Jacques Aumont, apresentada

em *A Estética do Filme*, adotada por Cunha (2019), e que será discutida no próximo tópico.

4. O Espaço Fílmico

Embora os geógrafos tenham desenvolvido conceitos próprios de espaço fílmico, buscou-se abordar aqui uma definição proposta nas teorias de cinema. Aumont et al. (2012, p. 19) explicam que o filme é composto por várias “imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente”. Passando com um determinado ritmo pelo projetor “essa película dá origem a uma imagem aumentada e que se move” (AUMONT et al., 2012, p. 19). Dessa forma, fica evidente a diferença entre os fotogramas (enquanto imagens isoladas e estáticas) e a imagem projetada (supostamente dinâmica). Mas ainda assim ao final, o que vemos é uma imagem plana (sem profundidade) e delimitada por um quadro².

Segundo Aumont et al. (2012, p. 19), “essas duas características *materiais* da imagem fílmica, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica”. O termo quadro é proveniente da pintura e determina os limites da imagem vista. Apesar dessas limitações (ser limitada ao quadro, não possuir a terceira dimensão, não ter cor e som [no caso dos primórdios cinematográficos]), ainda assim ela possui uma característica própria que se chama “impressão de realidade”, que se manifesta, sobretudo, pelas ilusões de movimento e profundidade. Aquela porção de espaço vista na imagem limitada pelo quadro, e sua pretensa profundidade, denomina-se *campo*. A ideia que se cria de um prolongamento espacial para além dos limites visíveis do quadro e, portanto, do *campo*, denomina-se *fora de campo*. Este último está intrinsecamente vinculado ao primeiro, pois não se imagina um prolongamento de um espaço que seja discrepante daquilo que está sendo apresentado no quadro. É característica inerente à arte cinematográfica mostrar algo e induzir que seu espectador busque a continuidade deste “algo”. Aumont et al. argumentam que,

[...] embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de

campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome *de espaço filmico* ou *cena filmica* (AUMONT et al., 2012, p. 25).

Eis então uma definição bastante abrangente de espaço filmico. Em outros termos, o espaço filmico é tudo aquilo o que é mostrado em tela (o campo) e tudo aquilo que não é (o fora de campo), mas que permite ao espectador formar em sua imaginação com base naquilo que o campo mostra. Portanto, ao se pensar em um filme que se passa na antiguidade grega, por exemplo, a imaginação individual e coletiva não permitirá criar, em um fora de campo, a imagem de uma fábrica de automóveis, pois o campo não pode sugerir isso, já que estaria fora da lógica espaço-temporal do filme. No universo diegético³ do filme existe tanto o espaço filmico quanto o tempo filmico, tais como existem na realidade, mas, no caso do filme, existem na esfera das representações. Importante considerar ainda que, não apenas a imagem, mas também o som (no caso do cinema sonoro, em especial), faz parte da diegese e, portanto, do espaço filmico.

Aumont et al. (2012) dissertam também sobre o grande esforço que é feito para ocultar os vestígios do processo de produção, sobretudo no cinema clássico, e assim tentar demonstrar seu caráter de suposta realidade ou de janela aberta para o mundo. O autor utiliza o termo *fora de quadro* para se referir a todo espaço necessário para a produção do filme, ou seja, o que está no entorno imediato ao filme, em locação ou estúdio, onde se utiliza a aparelhagem técnica, o trabalho de direção e todos os demais materiais e mão de obra voltados para as filmagens, mas que nelas não aparece.

Além da narrativa, dois elementos são fundamentais para criar a impressão de realidade no filme, e são partes constituintes do espaço filmico. O primeiro deles é a impressão de movimento através da reprodução dos fotogramas a uma dada velocidade. O segundo refere-se à impressão de profundidade que se tem da imagem, apesar da bidimensionalidade da tela. Aumont fala de duas técnicas principais para criar essa noção: a *perspectiva* e a *profundidade de campo*. A primeira delas, em sua concepção atual, tem origem na arte Renascentista, e pode ser definida como “a arte de representar os objetos em uma superfície plana de modo a que essa representação seja semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos” (AUMONT et al. 2012, p. 30). A outra significa a nitidez

com que se percebe a imagem. Quando há nitidez em toda parte do *campo*, fala-se que há *profundidade de campo* (PDC). Basicamente a PDC serviu nos primeiros anos do cinema (majoritariamente compreendido pelos historiadores como o período de 1895 a 1915) para criar a noção de realidade, aproximando a imagem do filme à visão que os seres humanos têm das paisagens. Mas, tão logo a narrativa cinematográfica se consolidou, outros parâmetros passaram a ser mais importantes que a PDC na construção da impressão de realidade, tal como o desenvolvimento da lógica espaço-temporal diegética apresentada na narrativa, em forma de linguagem cinematográfica.

Por fim, ressalta-se que o conceito de espaço filmico proposto por Aumont et al. (2012) abre uma significativa margem de subjetividade. Primeiro, em relação ao *campo*, que é a parte mais objetiva do espaço filmico, existe a margem de subjetividade daquilo que se é interpretado do visível por cada espectador, ou seja, mesmo o *campo* sendo visível, cada um terá diferentes percepções e significações dele. Segundo, o *fora de campo*, por não ser visível, é uma construção exclusivamente imaginativa dependente do conhecimento e da experiência intrínseca de cada um. Existem tantos foras de campo quantos forem os espectadores, portanto, é uma construção essencialmente subjetiva. Em síntese, o que se entende neste artigo por espaço filmico é aquele espaço visível no quadro prolongado na imaginação do espectador com base naquilo que o espaço-tempo diegético permite ao espectador inferir. Ele evolui conforme a narrativa apresentada, mas não é dependente da existência da narrativa para que ele se produza. É um espaço que guarda uma margem objetiva e outra fundamentalmente subjetiva, conjugando-se na trajetória de cada espectador para produzir um espaço que aqui se convencionou chamar de espaço pós-filmico.

5. Espaços Pré-filmico, Pós-filmico e A-filmico

Prosseguindo na problematização das dimensões do espaço cinematográfico, apresentam-se à discussão outras possibilidades de se relacionar espaço ao cinema (e não somente aos filmes). Fundamentalmente deve-se ter claro que cinema é espaço, ou melhor, é produtor de espaço, pensando

na teoria do filósofo francês Henri Lefebvre (2013)⁴. O processo cinematográfico pode ser segmentado e cada fração estudada em sua relação com o espaço geográfico. Uma primeira possibilidade é o estudo das questões espaciais que são anteriores ao filme finalizado e disponível para exibição. É preciso, para isso, conceber o cinema como uma instituição, uma indústria em sentido amplo, na qual existem centros de decisão (produtores, financiadores, estúdios (enquanto corporação), entre outros atores sociais vinculados aos processos de pré-produção), centros de produção (estúdios, enquanto local de gravação, locações, laboratórios de edição e montagem, e outros atores sociais vinculados aos processos de produção e pós-produção dos filmes), centros de distribuição (ou circulação) e centros de exibição (ou consumo, no caso as salas de cinema propriamente ditas).

Em linhas gerais, é possível afirmar que existem quatro fases distintas da produção filmica: pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. [...]. A pré-produção de um filme está relacionada com o momento de organização inicial da produção, roteiro, elenco, cenários, financiamentos. A partir disso, a produção propriamente dita pode iniciar e outros profissionais entram em cena. Os técnicos de iluminação, som, efeitos especiais, maquiagem, e diálogo estão presentes para auxiliar no processo de filmagem do roteiro e, concluída esta etapa, inicia-se a fase de pós-produção na qual a edição, a sincronização, os efeitos e a trilha sonora são realizados. Após esse momento, os filmes já estão prontos para distribuição e comercialização (FIORAVANTE, 2016, p. 110).

Pensa-se aqui na estrutura tradicional da cadeia cinematográfica, desconsiderando os mercados de vídeo de mídia física (VHS/DVD/Blu-ray), serviços de disponibilidade na rede de computadores (*streaming*), televisões, e outros meios possíveis de exibição de filmes. A linha de pesquisa identificada por Fioravante (2016) como *Indústria Cinematográfica e Geografia* tende a estudar esta etapa da relação entre espaço e cinema. A definição de espaço geográfico de Milton Santos (2014) é uma base teórica adequada para estudar o cinema e o espaço por esse viés, uma vez que ela concebe o espaço de forma híbrida na relação entre a sua materialidade e as ações que se dão sobre os objetos mediadas pela técnica. As fases de pré-produção, produção, pós-produção e distribuição são amplamente sustentadas em sistemas de objetos e ações fortemente articulados e integrados quanto mais forte economicamente for a indústria cinematográfica.

Cada um dos centros citados pode ser recortado e analisado individualmente, em um processo de cisão da totalidade (SANTOS, 2014).

Toma-se, como exemplo, os centros de produção. Esse espaço leva em conta as características do processo produtivo relativo à geração das imagens para compor o filme (o que Aumont et al. (2012) definiram como o *fora de quadro*), além dos espaços relativos à edição ou montagem. A definição se o filme será realizado em estúdio ou em locação é tomada, normalmente, no centro de decisão. Se a realização for feita em estúdio, ele já é um espaço cuja funcionalidade é exclusiva para isso. Existe a pré-estrutura local e a equipe monta os cenários e os equipamentos e os dispõe conforme a necessidade. Se for em locação, dependerá das características desta. Uma locação desabitada não envolve maiores cuidados além das convenções legais e formais, e das condições meteorológicas. Já em uma locação habitada, uma cidade, por exemplo, além daquelas citadas, haverá a necessidade de uma delimitação dos espaços e a criação de uma barreira para impedir que os elementos estranhos às gravações interrompam os trabalhos. Há todo um sistema racionalizado de ações que põem em movimento os objetos relacionados a cada etapa do processo cinematográfico.

É mister afirmar que essa descrição é uma simplificação da forma como os eventos se sucedem, mas serve para criar um entendimento aproximado das diferentes relações espaciais extra filme envolvidas. E tudo isso afeta o espaço fílmico propriamente dito. Por exemplo, as produções realizadas em locações tendem (e isso não é uma regra absoluta) a apresentar características de maior realismo em relação às produções feitas em estúdio, pois estas nem sempre conseguem disfarçar seu caráter artificial do espaço fílmico. Além disso, essas decisões também estão intimamente ligadas à disponibilidade das técnicas em um dado período. Neste sentido, um dos mais notórios exemplos dessa mudança de processo produtivo decorrente da incorporação de uma técnica nova foi o surgimento do cinema sonoro na década de 1920, quando os filmes realizados em locações tiveram de ser abandonados, pois o sistema de captação de som só apresentava resultado satisfatório em estúdio. Todo esse espaço vinculado à concepção e à produção de um filme, mas anterior a ele acabado (inclusive as concepções de espaço e as trajetórias dos responsáveis diretos e indiretos pela realização do filme, que invariavelmente acabam sendo parte do espaço fílmico), denominam-se, para fins deste artigo, de *espaços pré-fílmicos*.

Outra possibilidade de abordagem geográfica é o estudo do *espaço fílmico* propriamente dito. Esse é o caminho que a maior parte dos trabalhos vinculados aos estudos de representação segue. O objeto de estudo, no caso, tende a ser o filme, e não o cinema em sentido amplo. Na realidade o estudo do espaço fílmico acaba quase que invariavelmente dialogando com as possibilidades de *espaços pós-fílmicos*. Esse espaço leva em consideração, basicamente, tudo aquilo que o filme mostra e o que ele intenta mostrar, como apresentado no tópico anterior. Privilegia a análise subjetiva embora não seja a única possível. Na verdade, podem ser combinados tanto elementos objetivos de análise, quanto elementos subjetivos ou ontológicos.

Nesse espaço, uma importante característica deve ser levada em consideração em contraponto ao espaço geográfico. Esse espaço é absolutamente intencional (e esta é uma característica inegociável nesta forma de arte), mas, diferentemente da concepção de Santos (2014) que ações intencionais podem gerar resultados não intencionais, no caso do filme os resultados não intencionais são descartados, portanto não se tornam espaço fílmico ao final. Salvo raríssimas exceções de filmes nos quais a câmera é ligada para captar o que passar por ela (por exemplo, no caso dos filmes dos irmãos Lumière), que abrem alguma margem para o acaso; em regra, tudo que se passa no filme é absolutamente planejado. Até mesmo uma peça de Teatro, ainda que planejada e ensaiada, pode apresentar situações inesperadas como um ator ou atriz errar uma fala, ou um movimento, sentir-se mal, desmaiar, por exemplo; mas no caso do filme, mesmo que isso viesse a acontecer, essa cena seria descartada e gravada novamente, quantas vezes fossem necessárias, até sair adequada, e somente esta última viria a ser parte do espaço fílmico propriamente dito. Aqueles elementos potenciais de acaso citados por Doreen Massey não têm lugar no espaço fílmico. O espaço é “representacional”, não real, em que pese, como afirmam os geógrafos, que ele, mais do que representar, tem a capacidade de “criar” espaço.

A terceira possibilidade apontada neste artigo é a de trabalhar o espaço como um «resultado prático» dos filmes, uma consequência da significação do espaço fílmico. Na realidade, a discussão do pós-fílmico é absolutamente dependente da discussão do fílmico e acabam até mesmo se confundindo. Já o pré-fílmico nem sempre é abordado pelos geógrafos, mas

se entende que essa etapa deveria receber maior atenção. Para efeito de argumentação deste artigo, denomina-se essa possibilidade como *espaços pós-fílmicos*. É a condição, em tese, almejada, mas que apresenta as maiores barreiras teórico-metodológicas para tal. Por essa perspectiva, deve-se partir do pressuposto de que o filme cria significados nos espectadores e estes, por sua vez, através de suas práticas espaciais, alteram o espaço a partir destes significados. Esse pressuposto não é equivocado, ainda mais pensando em termos da definição de Doreen Massey de um espaço como uma “simultaneidade de histórias-até-agora”. Mas a problemática que se coloca é: como operacionalizar isso? Como mostrar concretamente que isso de fato existe?

Toma-se, como exemplo, o documentário do cineasta Michael Moore, *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002), no qual ele mostra de forma crítica o fascínio dos cidadãos estadunidenses pelas armas de fogo e relaciona isso ao absurdo número de mortes no país em decorrência delas, inclusive morte acidental de crianças. Através do discurso proferido no filme, ele desejava criar um senso crítico na população de que a solução para a insegurança não era possuir armas de fogo, mas justamente o contrário, pois elas, na realidade, aumentavam a insegurança. O filme foi um sucesso comercial e de crítica e, provavelmente, muitos se questionaram sobre a validade dos argumentos. Mas, na prática, os índices de mortes por armas de fogo não diminuíram nos Estados Unidos. Houve resultado prático? Analisando-se apenas estatisticamente, não. Mas, se for levado em consideração que o filme colocou alguma dúvida nas pessoas a respeito do uso da arma de fogo, então a resposta é sim. Não há um procedimento metodológico que garanta uma resposta definitiva. Pensando-se em termos espaciais, houve mudança no espaço? Entende-se que sim. Pode-se demonstrar isso na prática? Talvez parcialmente. Poder-se-ia, por exemplo, realizar entrevistas com pessoas que assistiram ao filme e questionar em que sentido isso mudou sua percepção de espaço e sociedade, e suas práticas espaciais. Ainda que algumas pessoas respondessem que se desfizeram de suas armas convencidos da argumentação do filme, isso não daria uma visão de totalidade. Não se teria uma visão ampla que desse a magnitude desse impacto, seria apenas uma leitura parcial, mesmo que fossem seguidos métodos estatísticos para isso. Além disso, estaria

se falando de uma entrevista específica para provar que o filme pode influenciar no espaço, algo tão direto quanto potencialmente tendencioso. Se fossem coletados os dados estatísticos disponíveis, e estes, porventura, apresentassem a diminuição de pessoas com porte de armas após um período de exibição do filme, poder-se-ia até fazer a correlação de causa e efeito, mas seria uma visão novamente parcial, reducionista e até mesmo tendenciosa. Provavelmente não seria levada em conta uma série de outros fatores e acontecimentos que teriam influência na decisão das pessoas.

Os filmes podem ser (e entende-se que realmente são) um dentre uma infinidade de acontecimentos que influenciam as práticas e as relações sociais e espaciais. Deve-se reconhecê-los como potencialmente difusores de ideias e ideologias, e não se deve incorrer no risco de subestimar o poder das imagens veiculadas pelo cinema. Por outro lado, também não se pode incorrer no risco de superestimar esse poder. Seria possível até mesmo levantar hipóteses que defendessem o argumento de que o *espaço pós-fílmico* é diferente do que seria o espaço geográfico caso não existissem ou não fossem exibidos os filmes, mas não se teria uma prova irrefutável desse argumento e nem se conseguiria mensurar o tamanho dessa diferença. E essa barreira é que parece intransponível. Em suma, os estudos limitam-se a hipóteses e sugestões. Ainda assim se reconhece a existência do *espaço pós-fílmico* como uma parcela importante do espaço geográfico. Portanto, entende-se que este espaço é “real e potencial”. Real uma vez que os filmes existem, eles são parte da realidade cotidiana da sociedade contemporânea; e potencial uma vez que se refere à potencialidade dos filmes de criar espaço, mesmo que essa influência não seja passível de delimitação.

Uma quarta possibilidade que se apresenta é a discussão daquelas etapas do processo que não estão ligadas diretamente ao conteúdo do texto fílmico e à recepção por parte dos espectadores, mas que fazem parte do processo cinematográfico como um todo. Adotando-se as etapas cinematográficas de pré-produção, produção, pós-produção, distribuição e exibição; as três primeiras são definidas como pré-fílmicas, logo, são espaços pré-fílmicos. Já as duas últimas etapas não são assim classificadas, pois, mesmo que aconteçam antes do contato da obra com o espectador, não interferem mais no espaço fílmico propriamente dito, uma vez que a obra já está finalizada. Além dessas etapas, os processos relacionados à

localização de salas de cinema, criação de centralidades urbanas, deslocamentos, o ritual social de se assistir a um filme, todas essas ações e objetos em movimento para este fim, essas trajetórias que de alguma forma são influenciadas pelo cinema em algum aspecto, tudo isso será considerado como *espaço a-fílmico*. Portanto, o a-fílmico não envolve tão diretamente a ideia de continuidade espaço-temporal que envolve o pré, o fílmico e o pós.

Existe uma parcela do processo de distribuição, no entanto, que se entende como fílmica e não como a-fílmica. Trata-se dos materiais para divulgação dos filmes, tais como exibição de *trailers*, *spots*, cartazes, entre outros. Isto porque estes materiais de alguma forma já atuam nos espectadores como formadores da imaginação do espaço fílmico, são elementos diegéticos que se comunicam diretamente com a obra, intermediam a relação entre espectador e o filme. A concepção de a-fílmico são aqueles processos que não afetam o texto fílmico uma vez que o filme está finalizado, e que não estão relacionados com o contato dessa obra com o espectador, pois esta etapa seria aqui entendida como pós-fílmica. Cabe observar ainda que estes processos estão sempre se refazendo, sempre em devir, o pós-fílmico do momento atual, a repercussão social, política, cultural e econômica de uma obra cinematográfica já está direta ou indiretamente transformando o próximo pré-fílmico, que por sua vez terá impacto direto no novo fílmico e assim por diante. Da mesma forma, os processos a-fílmicos também estão sempre incorporando novos elementos e se atualizando no movimento que a sociedade impõe. Esta é a dinâmica que movimenta o espaço cinemático em sua totalidade.

6. Considerações Finais

Consoante ao que foi discutido neste artigo, infere-se que o espaço cinemático, o qual se relaciona de forma ampla com as práticas da indústria cinematográfica, é constituído de quatro momentos interdependentes e relacionados, os quais denominou-se de pré-fílmicos, fílmicos, pós-fílmicos e a-fílmicos.

As relações espaciais existentes nos momentos pré-fílmicos – as quais englobam tudo aquilo que acontece antes da realização do filme e que tem

alguma influência em seu conteúdo, independentemente da magnitude, serão então chamadas de espaços pré-fílmicos. Já o conteúdo espacial dos filmes propriamente ditos, aquilo que é visível no momento de exibição da obra, e aquilo que não é necessariamente visível, mas que é possível prolongar na imaginação dos espectadores de forma complementar ao visível, e que mantém relações com o espaço-tempo diegético representado, chama-se de espaço fílmico. A discussão que segue ao que fica desse fílmico, ao que de fato se incorpora na trajetória dos espectadores, o que estes levam do fílmico consigo, essa potencialidade de práticas espaciais que se seguem aqui é dado o nome de espaço pós-fílmico. Optou-se por tratar essa dimensão como um espaço “real-potencial”. Isto porque, de fato, os filmes são parte da realidade cotidiana da sociedade contemporânea; e, ao mesmo tempo, fala-se em potencialidade uma vez que essa concepção se refere à possibilidade dos filmes de criar espaço.

Existe ainda uma quarta possibilidade de discutir a relação entre espaço e cinema, uma abordagem que possivelmente seja a menos lembrada nos trabalhos geográficos. É todo aquele ritual que envolve os sistemas de objetos e de ações para a projeção de um filme, por um lado, e o ritual de se deslocar a um cinema e adentrar a uma sala de exibição para assistir a um filme, por outro. Além disso, envolve também todos os processos relacionados ao deslocamento de um filme acabado até chegar ao momento em que começa sua exibição. Essa relação espacial é denominada de espaço a-fílmico. Em tese, esse espaço não pode ser tido como espaço pré-fílmico uma vez que o filme (a ser exibido) já está acabado, portanto, qualquer influência vinda dessa relação não se dá mais naquele espaço fílmico, ainda que possa (e deva) influenciar os espaços fílmicos futuros. Também não deve ser considerado pós-fílmico, pois este, *a priori*, leva em consideração aquilo que o filme opera no espectador após sua exibição, o que o faz refletir, ponderar, relacionar com algo do seu cotidiano. Tampouco é fílmico, pois este diz respeito somente àquilo que aparece no quadro e ao prolongamento que a mente do espectador é capaz de criar com base no universo diegético, de acordo com a definição de Aumont et al. (2012). Apesar do estudo das relações que envolvem este espaço não ter tanta visibilidade nos estudos geográficos, é notório que esse ritual tipicamente urbano marcou o cotidiano da sociedade do século XX e início do XXI, e tem, por isso, relevância sócio-espacial.

Notas

- 1 Um interessante exemplo para se pensar a incompatibilidade do uso do conceito de espaço narrativo nesse tipo de filme é a obra *Comprimento de Onda* (*Wavelength*, 1967), de Michael Snow. No filme em questão, de 45 minutos de duração, aproximadamente, vemos ao fundo um quadro na parede e alguns sons emitidos no espaço fílmico. Ao longo dos 45 minutos de projeção da película ocorre apenas uma aproximação do ponto vista do espectador ao quadro, de forma lenta, através do *zoom* da câmera. Não há uma narrativa capaz de criar esse espaço narrativo. Todavia, há espaço fílmico a gerar significados nos espectadores.
- 2 Em *Condição pós-moderna*, Harvey (1992, p. 277) afirma que em última análise é “um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade”.
- 3 Para Souriau, os “fatos diegéticos” são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira (AUMONT; MARIE, 2006, p. 77).

Metz, a partir da definição de Souriau, defende que a *diegese* é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe). A *diegese* é a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado. O interesse dessa acepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 78).

- 4 Para Lefebvre (2013), cada sociedade produz seu espaço. Espaço é resultado da ação social, das práticas, das experiências sociais, das relações sociais de produção e reprodução. Não há relações sociais sem espaço e não há espaço sem relações sociais. Desse modo, o autor elabora uma tríade conceitual composta pelas: (1) práticas espaciais (que é a dimensão do espaço da experiência material); (2) as representações do espaço (que consistem no espaço dos códigos de ordenação, fragmentação e restrição); e (3) os espaços de representação (que são a dimensão do espaço onde se inserem a imaginação e o simbólico dentro de uma experiência material). A cada uma dessas concepções corresponde, respectivamente, um tipo de espaço: (1) o espaço percebido (o qual se baseia na materialidade concreta e produzida); (2) o espaço concebido (o espaço só pode ser percebido se for previamente concebido mentalmente); e (3) o espaço vivido (cotidiano carregado de símbolos e sentimentos, ainda que não se restrinja a isso).

Referências

- AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. Re-apresentando o Lugar Pastiche. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 15-58.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- AUMONT, J. et al. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

CUNHA, R. **A Representação do Espaço Urbano no Cinema**: Uma Viagem dos Primeiros Cinemas ao Princípio da Modernidade Cinematográfica. 2019. 333f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Instituto de Geociências. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

FIORAVANTE, K. E. **Geografia e Cinema**: A Produção Cinematográfica e a Construção do Conhecimento Geográfico. 2016. 287f. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Instituto de Geociências. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FIORAVANTE, K. E. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 272-297, 2018.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

LEFEBVRE, H. El espacio social. In: LEFEBVRE, H. **La producción del espacio**. Tradução de Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013.

MASSEY, D. B. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

METZ, C. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NEVES, A. A. Geografias do Cinema: do Espaço Geográfico ao Espaço Fílmico. **Entre-Lugar**, Dourados, ano 1, n. 1, p. 133-156, 2010.

OLIVEIRA JR., W. M. A Tela Dividida: Fronteiras no Filme "A Marca da Maldade". **Pro-Posições**, Campinas, v. 9, n. 1, p. 161-171, 1998.

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

POZZO, R. R. **Uma Geografia do Cinema Brasileiro**: Bloqueios Internacionais, Contradições Internas. 2015. 232f. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo. Razão e Emoção. 4. ed. 8. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

VANOYE, F.; GOLLOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

Filmes Citados

COMPRIMENTO de Onda (*Wavelength*, 1967). Direção: Michael Snow. 45 min.

TIROS em Columbine (*Bowling for Columbine*, 2002). Direção: Michael Moore. 120 min. NBO. 1 DVD.

Recebido em 31/03/2025

Aceito em 25/04/2025