

# TERRITÓRIO E TERRITORIALIDADE – UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA, TENDO O CINEMA DA RETOMADA COMO INSPIRAÇÃO

*Manuela Amélia Borges<sup>1</sup>*

## **Introdução**

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, diz que somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra (HOLANDA, 1936) sendo então a busca por terra, por território, também a busca pelo reconhecimento de uma nação.

A partir de uma análise fílmica, reconhecendo relações territoriais contemporâneas e pensando essa territorialidade Brasileira, pretende-se identificar os territórios que se repetem e ganham significação quando falamos em uma territorialidade brasileira.

O filme me interessa não como cópia da realidade. Em se tratando de cinema predomina essa idéia, a de que os cineastas não copiam a realidade, e sim a reinventam ao transpô-la para o filme, revelando mecanismos dessa realidade contemporânea.

Pretendendo uma visão contemporânea, a pesquisa se atém ao período de produção denominado Cinema da Retomada. Pensar em território não mais requer somente pensar em territórios instituídos pelo poder do exército e estado. A atenção tem se voltado aos pequenos territórios, os das coletividades, os de pequena extensão. Em RAFFESTIN (1993) temos o espaço como a prisão original e, o território como a prisão que os homens se dão. O espaço seria preexistente a toda ação. Já o território apóia-se neste espaço e se produz a partir dele. Torna-se um território: o espaço vivido e ao mesmo tempo defendido.

No território se convergem dimensões individuais e sociais, o que torna possível e legítima uma territorialidade. O indivíduo compartilha e constrói com o grupo essa territorialidade. Para SOJA (1993) territorialidade refere-se à produção e reprodução de recintos espaciais que não apenas concentram a interação, mas também intensificam e impõem sua delimitação. Nos filmes do Cinema da Retomada, muitos filmes apresentam essa temática de maneira a contribuir enormemente para reconhecermos as questões territoriais, o valor de território, seu significado e implicações. E a partir da eleição de territórios simbólicos, que vão se repetindo nos filmes, podemos falar em uma territorialidade brasileira.

---

<sup>1</sup> orientada por Rodrigo Corrêa Teixeira.  
e-mail: manuelamelia@hotmail.com

## Imagem e Geografia

O Cinema tem sua história marcada a partir da apresentação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em 1895, em Paris. Mas somente a partir de meados do século XVII que podemos remontar uma história das imagens em movimento projetadas em uma sala escura, com a generalização dos espetáculos de lanterna mágica (GUY, 1978).

O cinema, tal como o entendemos hoje, não seria senão uma etapa dessa longa história. Os intelectuais do século XIX supunham que o cinema seguiria a fotografia na sua função de registro documental, mas o que aconteceu foi o contrário. O novo sistema de expressão, assim que ganhou forma industrial, impôs-se esmagadoramente como território das astúcias do imaginário, mantendo-se fiel aos seus ancestrais mágicos pré-industriais.

Walter Benjamim narrou com maestria a “entrada” do cinema em nossas tavernas:

“As nossas tavernas e as nossas ruas metropolitanas [...] pareciam ter nos aprisionado irremediavelmente. Surgiu então o filme e explodiu esse mundo-prisão com a dinamite de um milésimo de segundo [...] agora [...] seguimos calma e audaciosamente. Evidentemente, abres-se para a câmera uma natureza distinta da que se abre para o olho nu – no mínimo porque um espaço inconscientemente penetrado é substituído por um espaço conscientemente explorado” (W. Benjamim, citado em HARVEY, 1994).

Quando em meados do século XX o cinema surgia no contexto do primeiro grande impulso do modernismo cultural (HARVEY, 1994), consolidou-se como das mais expressivas mudanças ocorridas no campo da comunicação neste período. Eric Hobsbawn destaca ainda o cinema como arte que influi decisivamente na maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo”<sup>2</sup>, já Nietzsche acreditava que só a arte teria o poder de produzir representações da existência. Talvez, por ser, a existência algo tão subjetivo e análogo à complexa realidade.

Retira-se então o filme da mera ficção, aliando inventividade à realidade. Construindo uma leitura ficcional, porém com traços bem marcados das representações individuais e coletivas. Assim ruma em direção a novas abordagens para a compreensão de aspectos da realidade, fazendo uso de muitos dos métodos e conceitos de outras ciências humanas, como a sociologia, a economia, a psicanálise e, principalmente, a antropologia.

Herdeiro de todas as artes e meios de comunicação de massa, um filme constitui referências valiosas de comportamentos, visões de mundo, valores, identidades e ideologias

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko para o jornal Folha de S. Paulo, 04/06/1988.

de uma sociedade em um dado momento histórico. O que implica ao cinema uma abordagem múltipla e transdisciplinar.

Sua transdisciplinaridade está desde a sua construção, que revê a realidade a partir da imagem, da palavra, do som e do movimento. Está ainda na compreensão de uma linguagem cinematográfica, com forma própria de produzir sentido, por meio da manipulação de diversos códigos culturais específicos, a partir dos quais constroem a identidade da imagem.

"Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto a história quanto a História" (FERRO, 1988:201).

O cinema, e também o móbil cobram do observador que ele o posicione e a si em relação ao mesmo. É necessário ainda, que o evidencie frente a um cenário. O móbil/filme realiza um movimento; uma trajetória; uma história. O movente – espectador – acompanhará este movimento visto de um cenário, ativo e real (GUIMARÃES NETO, 2001:76).

Assim o espectador leva ao cinema uma farta bagagem que acompanhará a trama e produzirá sobre ela um olhar situado no espaço, na história e é claro na sociedade. Também aquele que traz o filme à realidade traz sua trajetória. E ambas, a do espectador e do idealizador, se fundem no espaço, história e sociedade. A compreensão do filme é antecedida, perpassada e ultrapassada pela compreensão da vida.

### **O cinema Brasileiro da Retomada**

Ao tomar pose em 1990, Fernando Collor de Mello, extinguiu a Embrafilme e outros mecanismos de incentivo a produção fílmica, mergulhando o cinema brasileiro em sua maior crise histórica (XAVIER, 2001). Aos trancos e barrancos o cinema brasileiro continuou a existir, produzindo em condições precaríssimas. Em dezembro de 1992 dados do jornal O Estado de S. Paulo mostravam 37% de uma população entrevistada completamente à parte da produção brasileira. Assim abatido, o cinema brasileiro saiu do imaginário popular brasileiro (MOURA, 1998).

Após a interrupção do governo Collor, novos instrumentos de estímulo à produção foram criados, sendo instituída em 1994 a Lei do Audiovisual, buscando incentivar empresas privadas a investirem em cinema em troca de isenções fiscais. O então chamado cinema da Retomada configura-se após principalmente a aplicação da Lei do Audiovisual, quando a produção cresceu e se estabilizou.

A diversidade do cinema brasileiro contemporâneo já denota toda versatilidade desse imenso território, já que desde os filmes históricos como *Olga* ou românticos como *Pequeno Dicionário Amoroso* não deixam de falar do país onde são feitos. Produz-se comédia, dramas, neochanchadas, ação, documentários, etc.

Essa variedade ofertada é simbólica, segundo ORICCHIO (2001:30), onde ele estabelece um paralelo para “refletirmos também a típica fragmentação mental do homem dos anos 1990 [...] com o chamado fim das utopias”. O criador pode expressar suas angústias, divertir o público ou contar história.

O mal estar dos anos 1990 é difuso. Globalizamo-nos, mas as contradições e carências persistem. O Brasil após a ditadura elege seu presidente por eleições diretas e entra em um ciclo econômico problemático. Miséria e ignorância ainda assolam o país. O campo ainda mais pobre migra para os centros urbanos, que incham e tornam-se intoleráveis, violentos, poluídos.

Esse é o Brasil cenário das produções cinematográficas do cinema da Retomada. O abismo entre as classes da sociedade brasileira, a história do país e os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades fazem parte do enredo fílmico. Também o sertão e a favela e o *metacinema*, tentando refletir o sentimento do brasileiro com o outro – o estrangeiro.

Consolida-se então o Cinema da Retomada. ORICCHIO (2003) insiste que essa fase traz uma reflexão que persiste na busca da identidade, buscando o país interior e o exterior do país. Passando pelo árido *Central do Brasil*, pela hostilidade de *Abril despedaçado*, a vocação humanística na favela de *Uma onda no ar*, o vilarejo a ser perdido de *Narradores de Javé*, e outros filmes que trazem frações de um Brasil diverso.

O retrato do Brasil nos filmes da Retomada traz a reflexão do nosso próprio país. Recria-se os espaço como esferas de significação social. Estabelecem significados ao espaço, aos territórios, às territorialidades distintas. O cinema responde e dialoga com determinada auto-estima do Brasil. Às vezes somos uma nação, outras, fragmentos deste povo “moreno e malemolente” (ORICCHIO (2003:140).

### **Dimensões territoriais**

O comportamento territorial talvez seja anterior à humanidade, sua prática se remete à sobrevivência das espécies: a defesa do território. Os cães demarcam seu território urinando e legitimando seu poder. Espécies vegetais estabelecem relações de competição e/ou cooperação em defesa do território. Nos interessa a dimensão humana do território, a “extensão apropriada e usada” (SANTOS, 2000: 19) pelo agrupamento humano.

Do território depende a sobrevivência e continuidade dos grupos; é nele que se manifestam os atores sociais e onde se realiza a defesa de eventuais invasores. Depende dele ainda: as relações econômicas; políticas; religiosas; subjetivas; étnicas. Por isso os homens procuram controlar as ações sobre determinados espaços, demarcando o espaço através da abrangência do poder do grupo.

Antes ainda, é preciso distinguir os conceitos: espaço e território, para não nos confundirmos ao longo da construção conceitual de território, assim:

"Os territórios estariam ligados a uma ordem de subjetivação individual e coletiva e o espaço estando ligado mais as relações funcionais de toda espécie. O espaço funciona como uma referência extrínseca em relação aos objetos que ele contém. Ao passo que o território funciona em uma relação intrínseca com a subjetividade que o delimita" (GUATTARI, 1985: 110).

O espaço, extrínseco e universal, é apropriado e defendido e se faz território. RAFFESTIN (1993), afirma que o território se forma a partir do espaço, a partir de uma ação e apropriação do espaço. Ao afirmar que o território é uma produção a partir do espaço, Raffestin enfatiza que os atores delimitam, constroem, destroem, alteram os territórios sempre em função de alguma intenção. Essa intenção é o que solda o grupo que ali se constitui. E se, a intenção for diversa, a defesa do território por parte das duas (ou mais) forças irá ser realizada.

Na obra de RAFFESTIN (1993), temos o espaço como a prisão original e, o território como a prisão que os homens se dão. O espaço seria preexistente a toda ação. Já o território apóia-se neste espaço e se produz a partir dele. Torna-se um território: o espaço vivido, percebido e experimentado.

Anterior à abordagem de território como estando ligado a essa ordem de subjetivação individual e coletiva, PINCHEMEL, citado por ZILÁ MESQUITA (2001) conceituava território como "extensão de terra que depende de um império, de uma província, de uma cidade, de uma jurisdição", adotando um ponto de vista meramente físico, um recorte espacial submetido e delimitado pela força de um Estado.

Em O Conto da Ilha Desconhecida, de José Saramago, um homem busca um barco para ir à ilha desconhecida, no caminho do mar, o homem do leme adverte: "A ilha desconhecida é coisa que não existe, não passa duma idéia da tua cabeça, os geógrafos do rei foram ver nos mapas e declararam que ilhas por conhecer é coisa que se acabou desde

há muito tempo”<sup>3</sup>. O território é legítimo desde que delimitado, mapeado, conhecido, pela força do Estado.

Etimologicamente, o conceito de território deriva do latim *terra* (terra) e *torium* (pertence a) e foi originalmente aplicado aos distritos que circundavam uma cidade e sobre os quais esta exercia sua alçada. O dicionário<sup>4</sup> da Língua Portuguesa se limita a informar que território é: “terreno mais ou menos extenso; área de um país, região, etc; jurisdição”.

Fica claro que falar em território requer falar em poder. Geograficamente, esse poder se imprime no espaço, fazendo da dimensão espacial uma condição à inteireza do grupo. Quem apropria e defende algo, o faz por algum motivo, transmitindo assim uma subjetividade individual ou do grupo naquela porção do espaço.

O território passa então ao que é próximo. E se estende até onde se faz legítima sua unidade. Tem a ver com a proximidade estabelecida no espaço concreto, mas está livre de ordens de grandeza para estabelecer a sua dimensão ou o seu perímetro.

Um exemplo quase banal pode nos mostrar a influência de um território além de seus limites estabelecidos. A cidade de Juiz de Fora, por exemplo, localizada no estado de Minas Gerais, geograficamente próxima do estado do Rio de Janeiro, acaba recebendo influências mais diretas e constrói uma identidade muito mais carioca, que mineira. E “ai” de quem falar mal de seus “s’s” puxados.

Enfim, a noção de território é aplicada aos homens e às relações entre eles, podendo se dar tanto sob uma forma social como sob uma forma individual. Sob forma social o território é a área da prática social, onde os grupos e indivíduos estabelecem um espaço para a vida e sobrevivência de um sistema e no interior do qual uma prática social se sabe ou se crê eficaz, competente e legítima. Sob forma individual, o território é o da vida cotidiana. São os objetos, pertences, pessoas, se dando no sentido mais subjetivo.

No território se convergem essas dimensões individuais e sociais, o que torna legítima uma territorialidade. Esta é aqui entendida como projeção de nossa identidade sobre o território, como um ato comportamental de demarcação (MESQUITA, 2001). A definição mais imediata de territorialidade seria controle de uma área. Para Soja, citado por Zilá Mesquita, “refere-se à produção e à reprodução de recintos espaciais que não apenas

---

<sup>3</sup> O Conto da Ilha desconhecida, de José Saramago. Companhia das Letras, 1998.

<sup>4</sup> Foi usado o *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1977.

concentram a interação, mas também intensificam e impõem sua delimitação” (MESQUITA, 2001: 183).

Claude Raffestin considera numa perspectiva muito particular, que a territorialidade "reflete a multidimensionalidade do 'vivido' territorial pelos membros de uma coletividade, pelas sociedades em geral". Acrescenta que nela há uma convivência do "processo territorial" e do "produto territorial". Isso se dá por meio de uma gama de relações de poder, "um sistema de relações existenciais ou produtivistas" (RAFFESTIN, 1993:158).

Com a interação existente entre os atores sociais, "que procuram modificar tanto as relações com a natureza como as relações sociais" (RAFFESTIN, 1993:158-159), os próprios atores se automodificam. A inevitabilidade da presença do poder no espaço traz a impossibilidade de se "manter uma relação que não seja marcada por ele" (RAFFESTIN, 1993:158). A partir disto, conclui-se que a territorialidade "se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais; ela é consubstancial a todas as relações e seria possível dizer que, de certa forma, é a 'face vivida' da 'face agida' do poder" (RAFFESTIN, 1993:161-162).

Edward Soja define a territorialidade de maneira contundente como:

"Fenômeno de comportamento associado à organização do espaço em esferas de influência ou em territórios nitidamente diferenciados, considerados distintos e exclusivos, ao menos parcialmente, por seus ocupantes ou pelos que os definem".<sup>5</sup>

Para Raffestin a territorialidade remete a inclusões e exclusões, por isto que "o elemento essencial a reter é a relação com a alteridade". O outro envolvido é tanto o "espaço modelado" quanto os "indivíduos e/ou os grupos que aí se inserem" (RAFFESTIN, 1993:163). Portanto, grosso modo, a territorialidade pode ser entendida como a organização do poder no espaço. Ou seja, é a espacialização do poder realizada pela capacidade de um indivíduo e/ou grupo delimitar e controlar, não sem conflitos, o espaço necessário para o seu reconhecimento enquanto uma sociedade específica.

Para Edward Soja essa territorialidade está livre da rigidez anterior dos limites territoriais antes marcados pelo poder do estado, admitindo que "essa delimitação pode ser mais ou menos rígida ou permeável e pode mudar de forma ao longo do tempo". (SOJA, 1993: 184)

Controlar uma área, transformando-a de espaço a território, é domesticá-lo mediante um processo sógnico, imprimindo nele uma identidade espacial. RAFFESTIN (1993:144)

---

<sup>5</sup> SOJA, Edward W. The political organization of space. Washington, D. C. , **Association of American Geographers**, 1971. Apud RAFFESTIN, 1993. p. 159.

acrescenta: “o homem é [também] um animal semiológico, donde a territorialidade ser considerada pelas linguagens, os sistemas de signos e os códigos”.

Nas sociedades humanas, mais que só sgnico, esse procedimento de demarcar territórios se torna simbólico proporcionando formas de representação e construção da subjetividade. Produzindo uma representação física, afetiva e política do processo de apropriação de um espaço.

O território aparece para mim como uma entidade complexa. Não só uma articulação entre espaço e sociedade, mas: espaço, sociedade e articulação juntos. Daí a territorialidade não é somente um atributo inerente ao território, é a identidade espacial do agrupamento humano, sua simbolização e codificação, enfim, sua vivência e seu controle do espaço. Essa definição pode ser aplicada tanto aos indivíduos, quanto aos grupos, e ainda se aplica a escala nacional e internacional.

No entanto, esta definição não é suficiente para expressar toda amplitude de suas implicações. Em SANTOS (2000:19) “o sentido da palavra territorialidade como sinônimo de pertencer àquilo que nos pertence... esse sentimento de exclusividade e limite ultrapassa a raça humana e prescinde da existência de Estado”.

A idéia de territorialidade não está resumida apenas no controle exercido sobre um determinado espaço geográfico, ela pressupõe também “a preocupação com o destino, a construção do futuro” (SANTOS, 2000: 19). E implica uma série de outros fatores importantes para a análise da identidade e da cultura.

Assim a territorialidade deve ser entendida como a intenção de um indivíduo ou grupo de afetar, influenciar ou controlar uma população, seus elementos e suas relações, delimitando e exercendo um controle sobre um espaço geográfico.

### **Imagens Territoriais**

Um território é demarcado por fronteiras, limites, identidades. Não importa se são físicos ou abstratos. Suas demarcações se estendem até onde se faz legítima sua unidade, independente da legitimação do Estado. Assim, os territórios se tornam recortes físicos, legitimados socialmente, com fronteiras bem definidas e limites tênues, quase efêmeros, onde pode acontecer embate ou sincretismo entre territórios e territorialidades.

Em se tratando de Brasil, uma interpretação de certa especificidade brasileira foi elaborada por Sérgio Buarque de Holanda em Raízes do Brasil (1936), partindo de uma metodologia dos contrários: rural e urbano; burocracia e caudilhismo; colônia e década de 30, do século XX.



DA MATTA (1991) também trava uma metodologia dos contrários, onde todos viveríamos entrando e saindo dos espaços e dos tempos em que ora reinam pessoas com seus nomes, relações e histórias, ora debatem-se indivíduos anônimos, submetidos à impessoalidade. Pode-se encontrar na abordagem de Da Matta essa contraposição de escalas: global / local; rural / urbano, que ainda permanece forte no nosso cotidiano e nas formas de representação.

Assim, o cinema estabelece sua metodologia, e elege seus territórios, e os fazendo revela-nos alguns aspectos da própria territorialidade brasileira. Essa busca que irei travar através de uma análise fílmica, do cinema, trazendo essa territorialidade e o modo como se dá a eleição dos territórios, e a construção da territorialidade segundo a visão cinematográfica.

Analisando os filmes da Retomada que retratam sociedade e território em questão, é possível dividir por categorias de abordagem, e assim foi feito: O moderno e o urbano; o sertão e favela; o Brasil estrangeiro; desterritorialização. Foram esses os quatro temas em foco identificados na análise, os quais serão tratados abaixo.

### **Território Urbano, moderno e caótico**

- “*Bem vindo, ao pesadelo da realidade, playboy!*” (música de Sabotage, em *O Invasor*)

O número de cidades tem crescido consideravelmente. Parece que as projeções de Lefebvre, de a condição urbana ser o estágio ideal de organização de uma sociedade, saíram das academias e entranhou o inconsciente de uma massa populacional que acredita no ideal urbano como melhoria de vida, como um lugar melhor pra se viver.

Retratado recentemente esse *senso comum* a respeito da busca pelo urbano como uma busca por oportunidades de melhoria, o filme *O Caminho das Nuvens* (2004) trouxe a história de uma família nordestina rumo a São Paulo, a procura de um trabalho onde o patriarca (sic!) ganhe R\$ 1.000,00 (mil reais) para o sustento da família. E ele jura, só descansa enquanto conseguir.

O público se entristece e se diverte com a ingenuidade dessa viagem e recomenda: não venham. Quase um *roadmovie*, a família vai percorrendo de bicicleta os territórios mais distintos, deparando-se com a violência e a aridez da estrada. O filme culmina no alto do Rio de Janeiro: mais uma família em busca das maravilhas da cidade: desemprego, fome, violência, injustiça, alienação.

*Outsiders* e *Insiders* demarcam o território urbano. Cotidiano caótico se faz regra nas grandes cidades do Brasil. Um país de *urbanização tardia* e concentrada em um pólo urbano

pontuado entre nas metrópoles: São Paulo, Rio de Janeiro e em menor escala, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Em *Cronicamente inviável* (2000), filme de Sérgio Bianchi, a consciência nacional é arruinada e debatida num clima tenso. Em um restaurante de luxo em São Paulo, se cruzam personagens desacetados: um garçom e uma gerente servis; uma clientela típica da elite brasileira: “cínica, mal-intencionada, desagradável” (ORICCHIO, 2003:166).

À mesa, a história se estende à outras regiões do país, em clima de ironia e contradições. Podemos imaginar, a família nordestina de *O Caminho das Nuvens* penando nas mãos dessa elite soberba por servis. Debocha-se das tradições sulistas, também da alegria – banal – da Bahia e meio a tantas divagações sobre a identidade nacional, o personagem intelectual, vivido por Umberto Magnani, revela-se um traficante de órgãos.

Politicamente incorreto seria o mais adequado à este filme, que ao final, mostra-nos uma mulher, na sarjeta, enaltecendo qualidades humanas, exaltando a honestidade e o calor do trabalho honesto: como se soubesse da eloquência e alienação recorrentes no restaurante e, saindo da dimensão da tela do filme, recorrente na elite brasileira.

Protegidos no território simbólico do restaurante, a elite, soberba, mostra-se predadora, errada e aparentemente sem saída ou conserto. Lá fora, os pobres – imensa maioria da população – vivendo nas trevas, ignorância e alienação. Talvez o filme retrate o ponto de vista da classe média – espremida entre esses dois opostos – impotente, raivosa e a que se apresenta com maior lucidez.

O filme, parece querer apagar alguma imagem incômoda, reflete uma maneira de ver a sociedade brasileira, estabelecida em territórios sociais distintos: a classe média se encara com benevolência, venera a de cima e troça para a de baixo.

Saindo dessas delimitações sociais abordadas distintamente, em *O Invasor* podemos observar os territórios demarcados por diferentes classes sociais e a articulação entre elas num cenário urbano caótico e contemporâneo. Assim temos dois microcosmos que irão se confrontar com Anísio, vivido otimamente por Paulo Miklos, e que irá representar a fronteira entre legal e ilegal no filme. Dois sócios insatisfeitos com o terceiro, resolvem elimina-lo. Anísio é quem irá dar cabo do terceiro sócio e de sua mulher. Divertido e assustador, Anísio seduz Marina, filha do casal que havia matado, invadindo por completo a elite representada.

Transitando a todo tempo pela cidade, surgem pequenos territórios representados pela trilha sonora muito bem construída ao som de *rappers* como Sabotage. Também na fotografia lisérgica que exprime o dilaceramento da metrópole. E no ir e vir entre territórios contrapostos: centro e periferia, escritório e submundo.

Talvez pela primeira vez no cinema da Retomada, a continuidade oculta existente na cidade tenha sido capturada. Os opostos também se autoregulam, se retroalimentam, se mantêm. Estão todos representados. O *Invasor* vai além na tentativa de representar a cidade como um todo, abarcando pirâmide social, territórios específicos e sincretismos sociais.

O sentido desse trânsito centro-periferia não é de mostrar que há mobilidade em uma sociedade que se sabe fortemente dividida, mas de mostrar que as classes continuam imutáveis, ancoradas em suas posições e territórios distintos. E o que no filme parece circular livremente entre os andares da pirâmide social é a violência, “moeda comum” (ORICCHIO, 2003:180) que atravessa e une os estratos sociais.

Enlaçado pela violência, ninguém é herói ou bandido. Diferente do filme *O Homem do Ano*, onde à violência é hasteada a bandeira do heroísmo. Com um ritmo bem urbano, *O Homem do Ano*, irá nos surpreender com o rumo que toma o assassinato de um traficante temido. Abraçado pela sociedade, o personagem torna-se o anti-herói de um mundo onde, na ausência da lei faz-se justiça com as próprias mãos.

A tragédia social nesses filmes apresentados mostra-nos esse novo mundo que cresce exorbitantemente à nossa volta, e da qual queremos distância e segurança. Em cercas elétricas, vidros blindados, fugas em massa. Restamos acuados em nosso território, que já não nos pertence. Territórios marcados pela violência, pelo poder do dinheiro e pela falsa oposição elite x prole.

Mas os cineastas insistem em denunciar, esfregando em nossa cara os horrores que surgem das frestas da nossa estrutura social injusta. ORICCHIO finaliza: “Não há aplausos, não há lágrimas. Apenas perplexidade. Talvez seja o preço a pagar por este retrato sem complacência de um condomínio social falido que atende pelo nome de Brasil” (ORICCHIO, 2003:180). E não adianta fingir que não temos nada com isso. Poderíamos estar no lugar de qualquer personagem, e de certa forma, estamos.

### **Sertão e Favela**

As locações *sertão e favela* aparecem em cena privilegiada de observação do país. Olhando assim de perto, espera-se a prática de uma análise das contradições que organizam – ou desorganizam – o funcionamento do país. Assim, títulos fundamentais da Retomada se ambientam na paisagem esturricada do Nordeste (*Eu, Tu, Eles, Abril Despedaçado, Baile Perfumado, Corisco e Dadá*) e nas aglomerações de pobreza às margens das metrópoles (*Cidade de Deus, Uma Onda no Ar, O primeiro dia*).

Dois filmes dão início a análise do espaço sertão, são eles: *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, ambos de W. Salles Jr. A história de "Central do Brasil" é simples. Um

garoto de nove anos, introspectivo, endurecido pela vida, mas digno, parte à procura do pai que nunca conheceu. A viagem de Josué em direção ao seu passado inverte o eixo de migração norte-sul e permite que o menino redefina a sua própria história. Ele é acompanhado na sua busca por uma velha mulher, Dora, que se tornou insensível, cínica, mas que também busca a segunda chance que a libertará de sua existência mesquinha.

Uma pequeníssima odisséia: um garoto em busca do pai, uma mulher à procura dos seus sentimentos, um país à procura de suas raízes. Todos conhecem o significado da palavra perda, mas não abdicaram do direito de resistir, de mudar o curso das coisas.

O filme transforma-se então em um *road movie*, “o que permite ao diretor visitar os grotões brasileiros, estes lugares sempre ignorados por uma população que gosta de acotovelar-se no litoral” (ORICCHIO, 2003:135), visita essa que estende aos telespectadores.

Em uma das melhores cenas, perdida, Dora, em uma Romaria, diante de velas, imagens, rezas, ex-votos, desfalece, desmaia. Maneira eficaz de revelar o impacto com um mundo radicalmente estranho. E mesmo que os signos religiosos apareçam de forma incômoda, não deixa de evocar sua força como significante do território nordestino.

Os santos não ajudam Josué e Dora nessa busca, e, inevitavelmente, caindo em jargões, a busca pelo pai se confunde com a procura pela nação perdida. Nota-se que este filme foi feito posteriormente ao longa *Terra Estrangeira*, do mesmo diretor, mas não distante de um momento histórico de crise e descrença.

Também é clara no filme a oposição entre cidade e campo. A cidade como lugar da violência: assassinatos frios, venda de órgãos, indiferença. O campo – sertão – em contrapartida se oferece como uma espécie de reserva moral da sociedade: pobreza digna, solidariedade, como um “sítio arqueológico da ética nacional” (ORICCHIO, 2003:138).

Na obra de Guimarães Rosa<sup>6</sup>, o sertão não vai se limitar ao espaço geográfico, mas simboliza o próprio universo. Como afirma Riobaldo, personagem de Grande sertão: veredas: "O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem (...) O sertão está em toda a parte."

O sertão criado por Guimarães Rosa é uma realidade geográfica, social, política, mas também é uma realidade psicológica e metafísica. Nesse espaço (sertão-mundo), o sertanejo não é simplesmente o ser humano rústico que povoa essa grande região do Brasil. Ele confronta problemas que qualquer homem, em qualquer região, enfrentaria. É o eterno conflito entre o ser humano e o destino que o espera, a luta sem tréguas entre o

---

<sup>6</sup> Guimarães Rosa, em grande sertão veredas.

bem e o mal dentro de cada um, Deus e o diabo, a morte que nos despedaça, e o amor que nos reconstrói, num clima muitas vezes mítico, mágico e obscuro, porém muitas vezes contrastando com a rusticidade da realidade.

Em *Central do Brasil*, sertão é estabelecido como território de conciliação, de relações calorosas, brinquedos artesanais, saudosismos utópicos: uma terapêutica possível para uma nação doente. Assim, esterioado, o sertão é o resgate desse país perdido no caos urbano. E o que se procura é conciliar os pólos e não traçar fissuras.

Em outro filme de Walter Salles Jr. o sertão é retomado como ambiente narrativo, donde a adaptação do romance *Abril Despedaçado*, do Albanês Ismail Kadaré. Estamos em 1910 e uma disputa de terras vem causando gerações de mortes entre duas famílias de camponeses no Brasil. Agora é a vez de Tonho assassinar e ser assassinado; e parece que nada pode romper com esse ciclo de violência. A situação narrada por Ismail Kadaré não é estranha ao Brasil: situação caracterizada pela ausência de um Estado regulador. O que estabelece o código de honra são as tradições e a defesa de suas crenças e terras; território. Esse código de honra que determina as vinganças universaliza-se quando o pensamos enquanto da luta do indivíduo contra um sistema que lhe dá um estatuto, mas em troca tira-lhe a vida. O filme então questiona: submeter-se ao estatuto ou liberta-se da tal tradição?

O dilema do personagem vivido por Rodrigo Santoro, não deixa de ser uma alegoria entre o Estado regulador e a livre iniciativa. Um pai inflexível como o eterno girar da bolandeira. Os bois girando girando simplesmente pela força do hábito. Contrapondo-se à rigidez da tradição, espaço lúdico fica por conta do casal brincante Clara e Sulustiano, que trarão à Tonho e Pacu um espaço de amor e crescimento.

O processo tecnológico também é abordado pelo filme, quando da queda do preço da rapadura, devido à produção em massa que já se iniciava nas redondezas. A luz dourada que banha a faina dos camponeses contrasta com o breu da noite, enquanto Tonho sabe que a trégua que o mantém vivo terá fim na próxima lua cheia.

Dois filmes irão ilustrar o cenário das favelas, que diferentemente do sertão, não concilia: aponta suas fissuras, como uma chave para o sucesso da temática. São eles: *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e *Uma Onda no Ar*, de Helvécio Ratton. *Uma Onda no Ar* é um filme que conta a trajetória de moradores de uma favela em Belo Horizonte para terem sua própria rádio comunitária. Após tantas intervenções da polícia para fechar a rádio pirata, consegue-se a legalização e a premiação pela ONU.

A favela aqui o lugar de gente pobre, trabalhadora, honesta e cheia de esperança. Enfim, um lugar de gente que luta honradamente por uma brecha no sistema social que só os marginaliza. Tendo, essa obra de Ratton, um cunho humanista e iluminista.

Humanista porque acredita no homem como medida e finalidade do corpo social. Não importa que a rádio fira a lei, o que importa é, que a causa é justa e para o bem comum. Iluminista porque acredita que uma pedagogia da informação fará do homem, melhor, participativo economicamente, livre dos engodos ideológicos e do poder esmagador da classe dominante.

Por isso o filme vai falar da favela para quem se preocupa ou vive nela. E não, a abordará a partir da violência somente, estereotipada, para *gringo* ver. Ratton não estetiza sua obra e sim, fala de forma simples. “Essa recusa do espetáculo, consciente ou não, desejada ou não, tem seus méritos, mas também paga seu preço. (...) Em todo caso, o aplauso que o filme recebeu, ao final de algumas sessões, pode indicar que alguma demanda ética continua presente na população.

O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, acompanha o desenvolvimento da criminalidade na Cidade de Deus: conjunto habitacional erguido na zona oeste carioca. A história se dá desde os românticos anos 1960, com suas bocas de fumo, até a consolidação do mais rentável tráfico: cocaína.

Cidade de Deus é filmado como uma ilha, quase alheia ao mundo que excede seus contornos. “Como se aquele microcosmo tivesse nascido de si mesmo, fosse o próprio ovo da serpente e não dependesse, da origem ao crescimento desordenado, de algo que lhe é infinitamente mais amplo e mais poderoso – a estrutura da sociedade como um todo”. O ponto de vista é *interior*, segundo o próprio autor do romance, Paulo Lins.

A violência é espetacularizada no filme, numa busca do que há de estético na destruição, na guerra, na morte. Assim, atenuam tudo aquilo de insuportável nessas situações e transformam-na em show. Tarantino fez isso, desde *Pulp Fiction* até *Kill Bill*: divertiu a violência, estetizou a ponte de quase se tornar inassimilável à realidade.

Em *Cidade de Deus* predomina uma forma de violência espetacularizada, isto é, neutralizada. À medida que o morticínio torna-se evidente e crescente, o espectador vai também se endurecendo. Ao final, já não nos chocamos com os tantos da turminha que liquida Zé Pequeno. O retorno a esses dois territórios privilegiados dá-se de maneira consistente no Cinema da Retomada. Um sertão despolitizado e uma favela menos idealizada, problemática e criativa.

### **O Brasil Estrangeiro, *metacinema***

Poucos países sofreram tantas mudanças nos últimos trinta anos quanto o Brasil. Uma industrialização tardia – e a todo custo – que se figura numa urbanização caótica. A reforma agrária que nunca aconteceu, as secas consecutivas e todas as falsas promessas do milagre econômico de 70: tornou intensa a migração interna no eixo norte-sul; nordeste-sudeste.

Nesse contexto, o cinema brasileiro da Retomada parece fortalecer-se na vocação de pensar a si próprio como diferente dos demais. Ambição do cinema dos anos 1960, e ainda antes o projeto modernista dos anos 1920 (HENNEBELLE, 1978), tal vocação parece revigorada por certa apreensão gerada pela globalização e um decorrente receio – fantasioso ou não – de perder-se o sentido de nação.

“Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”, assim, segundo Sérgio Buarque de Holanda, em Raízes do Brasil. Então a busca pela reconstrução da nação brasileira através da cultura e das identidades nacionais, é também uma busca por terra, por território.

Terra Estrangeira, fala basicamente da perda da nacionalidade meio a uma crise política. Filmado em preto e branco, dialoga com o estilo *noir* e mantém em foco a questão do dinheiro fácil e um amor em desmesura (RUFFINELLI, 2001:1008). O filme evoca o início do governo Collor, confisco da poupança e uma sensação generalizada de não pertencimento. Luto na história do país e também na produção cinematográfica nacional, fragilizada pela ausência de leis de incentivo à produção.

Paco, um jovem brasileiro, mora com a mãe, que junta suas economias para retornar à pequena cidade de San Sebastian na Espanha, onde nasceu. Após a morte da mãe e a notícia do confisco, Paco (Fernando Alves Pinto) decide deixar o Brasil. Para isso, aceita levar um objeto contrabandeado para Lisboa. Lá conhece: Alex (Fernanda Torres) uma garçonete envolvida com tráfico e contrabando, o amor e o perigo da morte.

Em uma escala mais ampla, temos Alex e Paco, jovens desgarrados, à deriva. Esse desenraizamento *territorial* toma dimensões maiores em principalmente quatro momentos: na figura de Paco, deixando o país pra trás sem hesitar, indo do nada para lugar algum. No grupo de Angolanos que vivem em Lisboa; no estranhamento da língua e no mercado negro onde Alex tenta vender seu passaporte. Nesses momentos podemos identificar os pequenos territórios e como se estabelecem poder e identidade.

Lisboa: “o lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio” segundo o musicólogo personagem do filme. Paco parece não se lembrar do Brasil, é um rapaz sem história, sem memória. O filme tem raros momentos de nostalgia, não se encontra ensejos para ter-se saudades de um Brasil confiscado, ultrajado pelo marketing presidencial.

A falsa modernidade assolou o futuro de Paco: a memória se foi, restaram os *leitores de Sidney Sheldon, engarrafamentos no Shopping e a mediocridade*. Aqui o território se confunde com aquele instituído como nação. A identidade é aquela de um povo; em um vasto território que abarca o sentimento de unidade e juntamente os pequenos territórios: dos estrangeiros, culturas, comércio, drogas.

Portugal e Brasil travam ainda, através da história, um embate que dialoga com o telespectador. Retornamos aos conquistadores, como um colonialismo às avessas. Segundo Raffestin, citado por MESQUITA (2001) não é mais no território, cujo ritmo de transformação é rápido, que se pode procurar uma base para a territorialidade. É necessário buscar a base para territorialidade nos territórios abstratos, a língua, por exemplo. A língua portuguesa que une esses povos: brasileiro, português e também representado, Angolano, não constrói territorialidade, e sim estranheza diante do *colonizador*, por vezes sem educação e grosseiro.

Não construímos de fato alguma identidade comum, tão pouco com a língua. O território estrangeiro torna-se combativo frente àqueles que não fazem parte de sua unidade. Souza (1995) assinala que o território é um campo de forças, uma rede de relações sociais que, apesar de toda complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um limite, uma alteridade: a diferença entre nós (o grupo, os membros da coletividade ou comunidade, os *insiders*) e os outros (os de fora, os estranhos, os *outsiders*).

O grupo de Angolanos aparece sempre unido, defendendo-se assim da hostilidade dos *insiders* e constituindo um pequeno território onde se sentem coletividade. Assim, pequenos territórios convivem em um espaço multifacetado. A territorialidade assume seu caráter subjetivo quando então, distante do espaço físico defendido, se reconfigura imprimindo no espaço dos *outsiders* uma territorialidade que os legitime.

Curioso que se fala português todo o tempo, mas são todas três diferentes línguas. E embora haja uma unidade em termos de origem lingüística, cada uma tem cunhada suas particularidades. Existe ainda uma forte referência à língua tanto quando Alex acorda da estranheza de seu sotaque e afirma que tanto mais tempo tanto mais parece estrangeira. A língua é o que de imediato leva-se ao território estrangeiro. A estranheza reconhece a distância de sua origem, sua terra.

Definitivamente chega-se ao limite o sentimento de não pertencimento; de sentir-se estrangeiro, quando Alex tenta vender seu passaporte brasileiro no mercado negro e descobre que o documento *não vale lá grande coisa*. Entre a trama policial e um romance desmesurado, terra estrangeira busca a identidade brasileira e os limites “entre sentir-se estrangeiro em sua própria pátria e na dos outros” (ORICCHIO, 2001:71). Seus lugares



estranhos e suas fronteiras emersas encontram-se à lembrança de um país alheado e estranho a si mesmo.

Em um raro momento nostálgico, a canção toma a cena na voz de Gal Costa cantando Vapor barato. E a cena, é de um navio encalhado na praia. “Não há perspectiva de volta, talvez apenas nostalgia, que não convida a nenhuma ação, e nem sequer à reflexão” (ORICCHIO, 2001:71).

Por ser um filme de fronteiras, Terra Estrangeira apresenta-se a Os matadores (1997). A característica mais visível do filme, longa de estréia de Beto Brant, é a ambientação em zona fronteira. Desta vez no limite geográfico entre Brasil e Paraguai. Aqui o limite se transfigura em uma zona de transição onde não se é Brasil ou Paraguai, se é fronteira.

A zona fronteira simboliza a transição. Estranheza é oportunidade. Tudo é fluido, ou instável. Ganha-se e perde-se com a mesma velocidade. Basicamente ambientado em um bar: dois assassinos de aluguel, uma mulher, e muitos interesses. Um suspense gira em torno da suposta vítima que os dois profissionais esperam.

Por se tratar de uma zona fronteira, e este território confrontar duas origens de poder, parece que ali o poder perde sua força original e ficar a cargo de leis e forças localizadas em um território que não se encontra com o poder institucionalizado, ao contrário, o que é fora da lei é que exerce poder sob o território fronteira. Como delimitar se atravessamos a ponte e estamos no domínio do Outro? Onde estranheza também é oportunidade, onde tudo é fluido e estável, pode ganhar ou perder rapidamente.

### **Desterritorialização**

O profeta Conselheiro avisou: o sertão vai virar mar. O povoado sertanejo aguarda, inconformado, a sina - a força das águas que vêm para encobrir em silêncio as histórias e estórias da cidade. Tudo pela força de uma hidrelétrica, que determinou barrarem o curso do rio grande margeado pelo povoado. No cinema, é a história da fictícia Javé, filmada no povoado baiano Gameleira da Lapa, à beira do rio São Francisco. Poderia ser a história verdadeira de alguma outra pequena cidade ribeira no Nordeste, como a cearense Guassussê, sepultada sob as águas do rio Jaguaribe no imenso Orós; ou Jaguaribara, prestes a imergir sob o volumoso Castanhão, com águas do mesmo rio.

Mas se trata de uma ficção, e como outras ficções, falam de um caso específico para serem generalistas e falaram de muitos outros possíveis lugares. O filme *Narradores de Javé* vem inaugurar outra vertente do cinema e da atualidade: a vertente da questão ambiental.

Esse filme permite traçar a proximidade e mobilidade de algumas categorias do espaço. Em um primeiro momento Javé é um espaço dado, onde acontecem toda gama de atividades e fenômenos. Após a ameaça, a sociedade encontra-se no elo do território. Fortalecem-se na motivação de proteger seu território e contar as venturas dos antepassados que fundaram Javé.

Quando passamos para a perspectiva pessoal, onde cada faz sua narrativa, o território se mostra permeado por *lugares*. A árvore onde o barbeiro exerce seu ofício; o bar dos encontros; a casa e quintais de cada um. Cada morador de Javé tem suas próprias motivações, mas todas se convergem na defesa de Javé, do território que os significa.

Frustrada a tentativa de escrever um grande livro de Javé, donde viria a salvação para o afundamento do lugarejo, o sertão vira mar e Biá, o grande fraudador, revela-se em um sentimento de incapacidade lúcido e dolorido, que muitos de nós já sentimos. Diante da força do progresso, somos apenas homens de bem, nada mais que isso. E isso, alguém de tudo mais, não irá submergir na grande barragem da usina.

### **Considerações Finais**

Finalmente, os territórios categorizados em: núcleo urbano; sertão e favela; Brasil estrangeiro e *não território* nos permite olhar o país sob uma ótica territorial. Territórios que legitimam a identidade de uma nação, e que embora algumas vezes estetizados outras vezes ignorados, todos adquirem um papel determinante na busca dessa territorialidade brasileira.

Um país marcado por uma urbanização tardia concentrada no eixo Rio-São Paulo, onde a violência se alastra paralelamente à uma modernidade que ao mesmo tempo que se estrangula no caótico, se reorganiza em uma ascendente cultura urbana.

No núcleo urbano se concentram os interesses fílmicos, as produções cinematográficas, público e repercussão. Então, estaríamos fazendo filme para a sociedade urbana? De certa maneira sim. E esse embate irá mais uma vez justificar a eleição dos territórios.

Quando fala-se em sertão, trava-se uma busca nostálgica por uma pureza, simplicidade e bonança, que já se perderam no diário urbano. Então seria uma idealização do sertão, que muitas vezes já não se faz mais verdadeiro. O sertão também é lugar de guerras, de foras da lei, de fome e miséria. Cheio de injustiça social e descaso.

Não podemos descartar a possibilidade da abordagem fílmica dos sertões e também das favelas ser ainda uma denúncia, uma aproximação e um reconhecimento devido à um território tão rico culturalmente: arte, povo, ambiente.

A favela endurecida por uns, humanizada por outros, perde seus contornos rígidos e se concebe como uma extensão do caos urbano, na impossibilidade de continuarmos tratando-a como uma célula doente isolada do dia a dia urbano.

O reconhecimento dos pequenos territórios da coletividade nos permite reconsiderar o espaço defendido como propriedade do Estado e concebe o direito de lutar por sua terra àqueles que fazem dela seu território. Como então considerar o banimento dos moradores de Javé, onde o interesse desenvolvimentista desconsidera por completo a territorialidade consolidada de um povo?

Eis uma oportunidade de aproveitarmos das novas considerações a respeito de território na contemporaneidade. E embora a geografia ainda consolide seus territórios a partir do poder, os signos que legitimam esse poder têm sido relativizados e reconsiderados a partir de uma perspectiva mais humana e cultural.

O cinema fica claro, adota esses territórios prevalecendo um sentimento não de ruptura, mas rumo a construção de uma unidade, não homogênea, mas verdadeiro pela diversidade. E mais ainda, nos reconhecemos, nos reconhecemos brasileiros, às vezes únicos, às vezes injustiçados, às vezes desacreditados, mas brasileiros. Estendendo a coesão, o pertencimento ou ao menos a reflexão a respeito da dimensão espacial na formação do grupo e do cotidiano de um país.

## REFERÊNCIAS

- CALDEIRA**, Oswaldo. 1998. Quinze notas para pensar Cinema e História, 91-110. In: Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais. Nº10, março/abril, 1998.
- CLAVAL**, Paul. 1999a. O Território na Transição da Modernidade. Rio de Janeiro: Geographia, Revista da Pós Graduação em Geografia da UFF, Niterói/RJ, nº 2, 1999.
- \_\_\_\_\_, Paul. 1999b. A Geografia Cultural: o estado da arte. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). Manifestações da Cultura no Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- COSGROVE**, D. A. 1998. Geografia Está em Toda Parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- \_\_\_\_\_, Denis. 2000. "Mundos de significados: geografia cultural e imaginação". In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Geografia cultural: um século (2). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.
- DA MATTA**, Roberto. 1991. A casa e a rua. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, p. 26-27.
- HARVEY**, David. 1994. Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola.
- GUATTARI**, Félix. 1985. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo, ano V, n 16, p. 109-120.
- FERRO**, Marc. 1988. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: História: novos objetos, dir. Jacques Le Goff e Pierre Nora, 3ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, p.201 e 202.
- HAESBAERT**, Rogério. 1999. "Identidades territoriais". In: CORRÊA, Roberto L; ROSENDAHL, Zeny. Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- HENNEBELLE**, Guy. 1978. Os cinemas nacionais contra Hollywood. Rio de Janeiro : Paz e Terra.

- HISSA**, Cássio Eduardo Viana. 2002. A mobilidade das fronteiras – Inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- HOBSBAWM**, E. 1995. A era dos extremos. São Paulo: Ática.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque. 1936. Raízes do Brasil.
- LEFÈBVRE**, Henry. 1969. *O direito à cidade*. São Paulo, Editora Documentos Ltda.
- \_\_\_\_\_. 1991. A Vida Cotidiana no Mundo Moderno. São Paulo: Ed. Ática.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude. 1980. Raça e história. Lisboa, Editoria Presença, pp.7-28.
- MESQUITA**, Zilá & Brandão, Bernardo. 2001. *Territórios do Cotidiano – Uma introdução a novos olhares e experiências*. Porto Alegre. Editora da Universidade do Rio Grande do Sul.
- MOURA**, Roberto. 1988. Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras. In: Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais. Nº10, março/abril, 1998. 171-198.
- GUIMARÃES NETO**, Euclides. 2001. *Territórios e Territórios Virtuais – Uma reflexão sobre a experiência do espaço na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado, apresentada na UFRJ.
- ORICCHIO**, Luiz Zanin. 2003. *Cinema de novo – Um balanço crítico da retomada*. São Paulo. Editora Estação Liberdade.
- RAFFESTIN**, Claude. 1993. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo, Editora Ática.
- RUFFINELLI**, Jorge. 2001. *Brasil 2001 e Walter Salles: Um cinema para a Aldeia Global?* Pg. 1005 a 1020. In: Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia. Rio de Janeiro. Editora UniverCidade.
- SANTOS**, Milton. 1996. *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e emoção*. São Paulo, Editora HUCITEC, 1996.
- SOUZA**, M. J.L. de. 1995. O território: sobre o espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: Castro, I. et al (org.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- SOJA**, Edward. 1993. *Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do Espaço na Teoria Social Crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.
- SORLIN**, Pierre. 1994. "Enganosas e indispensáveis, as imagens, testemunhas da História". In Estudos Históricos (Rio de Janeiro), n.13, 1994, pp. 81-95.
- XAVIER**, Ismail. 2000. O cinema brasileiro dos anos 90. Entrevista concedida à revista *Praga*, n.9. São Paulo: Hucitec, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. 2001. O cinema Brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra.