

Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas

*Maria Helena B. V. da Costa**

Resumo: Neste artigo objetiva-se discutir a questão da representação fílmica da paisagem urbana, entendendo que o cinema influencia as relações espaciais a partir da construção de novas formas de percepção do espaço urbano. Ênfase aqui é dada à construção da paisagem urbana considerada sob diferentes perspectivas teóricas, na intenção de discutir sobre a noção geográfica do “palpável” – aquilo que normalmente se conhece pelo “real” –, relacionando-a à premissa da paisagem urbana, como espaço de experiência (em sua concretude), e da paisagem fílmica, como construtora de uma dinâmica da subjetividade. A proposta deste capítulo é também pensar uma “geografia cinematográfica específica” que surge no contexto de certas experiências urbanas relacionadas às diversas formas de marginalidade e que são associadas à contemporaneidade. Diferença, fragmentação, pluralidade e conflito são partes indissociáveis e intrinsecamente conectadas a uma relação de causa-efeito e que, pelo menos no que se refere ao espaço urbano contemporâneo, estão relacionadas ao processo de marginalização crescente nas grandes metrópoles em todo o mundo. Exemplos tomados da produção cinematográfica brasileira contemporânea servirão aqui como contraponto na reflexão sobre a construção de uma “geografia” em que os mais diferentes formatos de diferenças, fragmentações, pluralidade e conflitos entram em ação no espaço fílmico para representar, em um determinado “formato”, a sociedade urbana contemporânea.

Palavras-chave: cinema; geografia; espaço urbano; subjetividade; transgressão.

Subjectivity and transgression in filmic landscapes

Abstract: This article is aimed at discussing filmic representation of urban landscape taking into account the influence of cinema on spatial relations from the creation of new forms of urban space perception. Emphasis will be given to the idea of filmic construction of urban landscape considered in different theoretical frameworks, in order to discuss the notion of concrete geography – which concerns physical reality – in relation to the dynamics that connects experienced and subjective cinematic urban spaces. The approach of this article is also a ‘specific cinematic geography’ which is evident in some urban experiences related to several forms of marginality that are related to the contemporary urban context. Difference, fragmentation, plurality and conflict are indissociable parts of a whole and they are closely

* Professora do Departamento de Artes e Coordenadora da Base de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil. mhcosta@ufrnet.br

interconnected are related to the crescent marginalization process in big cities around the world. Some film examples taken from the Brazilian cinematographic production will be used here to help the thinking about the appearance of a kind of 'geography' within which different forms of difference, fragmentation, plurality and conflicts take action in the filmic sphere, to represent the contemporary urban society in a specific way.

Key words: cinema; geography; urban space; subjectivity; transgression.

O cinema tem sido crescentemente explorado e valorizado como instrumento analítico na contemporaneidade. O enfoque no contexto cinemático como representação e suporte para a análise dos grupos culturais e do cotidiano dos indivíduos participantes desses grupos nos espaços urbanos tornou-se primordial para o entendimento dos modos, da coerência e do sentido pelos quais vivências, comportamentos, identidades, subjetividades e práticas socioculturais vêm sendo constituídos, entendidos e reelaborados espacialmente e subjetivamente. Considerar o filme nesse contexto, portanto, torna-se interessante para o processo de reflexão sobre a construção, a manutenção e a reafirmação de uma “ordem imagética” que se constituiu como prática e símbolo da sociedade urbana do século XX e que tem muito a dizer sobre sua função e influência no processo evolutivo e transformador da condição urbana da qual faz parte.

A referida “ordem imagética” colocou o cinema, desde o seu surgimento, em primeiro plano nas discussões sobre a modernidade, na medida em que esse meio de representação surgiu e se desenvolveu no espaço urbano, no contexto da cidade, engajando e posicionando o espectador em um processo e em um lugar privilegiado de visualização desse espaço particular em constante e rápida transformação. Sabemos que a experiência urbana foi, desde os primórdios do desenvolvimento do aparato, o principal tema dos muitos movimentos e gêneros fílmicos que se desenvolveram durante o século XX e que produziram e criaram uma geografia da experiência do visível nas recém-surgidas metrópoles – os *street films* alemães do período Weimar (ex: *The street*, Karl Grüne, 1923), os filmes de gângsteres dos anos 30 (ex: *Inimigo público n.1*, William Wellman, 1931), os ciclos internacionais das sinfonias da metrópole (ex: *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, Walter Ruttmann, 1927), o neo-realismo italiano (ex: *Roma, cidade aberta*, Roberto Rossellini, 1945), o filme *noir* (ex: *Pacto de sangue*, Billy Wilder, 1944), as ficções científicas (ex: *Blade runner*, Ridley Scott, 1982) e, mais recentemente, os *thrillers* de crime urbano (ex: *Seven – os sete crimes capitais*, David Fincher, 1995). Essa lista, além de afirmar uma pre-ocupação com tema e olhar específicos, sugere uma infinidade de relações que surgem e se apresentam a partir do engajamento cinemático com a cidade;

entretanto, não totaliza de forma alguma as diversas maneiras de engajamento que podem, a qualquer momento e circunstância, surgir dessa relação.

Em paralelo ao desenvolvimento técnico, estético e narrativo cinematográfico, a cidade também sofre modificações e evoluções históricas, surgindo e construindo-se como uma densa e vertical forma urbana, constituída por arranha-céus de concreto, aço e vidro e por automóveis, que passa a ser muito rapidamente dinamizada e “propagandeada” pelas novas tecnologias de comunicação. As metamorfoses ocorridas não apenas na paisagem urbana, mas também em sua silhueta ou “moldura” sociocultural, repercutem objetiva e subjetivamente no cotidiano e no processo de adaptação dos habitantes à vida nesses novos tipos de espaço, na imagem da sua concretude física e na propagação/comunicação da sua imagem através de meios de comunicação e representação como o cinema. Este, portanto, proporciona uma forma direta e objetiva de percepção da nova forma urbana – a metrópole – que surge. De certa forma, então, pode-se relacionar o cinema ao contexto geográfico, considerando-o como um aparato que produz uma geografia, ainda que específica e diversa do senso comum.

Na medida em que os geógrafos culturais redirecionaram o estudo de conceitos-chave da geografia – paisagem, região, território, lugar, espaço –, considerando-os sob novas abordagens, como a cultural, por exemplo, e pensando-os sob a perspectiva do seu caráter subjetivo, entendendo que estavam lidando com “códigos simbólicos” (Cosgrove, 1998, p. 110), filme, nesse contexto, não só passou a configurar-se como um rico objeto de análise na perspectiva hermenêutica, válido para a análise do discurso sobre e dos conceitos geográficos assinalados, como também possibilitou o surgimento de novas tipologias geográficas – que advêm de uma *geografia filmica* –, já que se conclui que o cinema é capaz de construir e produzir novos espaços através da produção de novas visibilidades desses espaços.

Finalmente, como coloca Azevedo (2006):

a investigação geográfica em cinema desenvolvida nas últimas décadas vem destacar o próprio modo como percebemos os lugares através deste médium, propondo uma perspectiva crítica e reflexiva por parte do observador relativamente ao conteúdo geográfico do filme e potenciando o questionar das descrições ou retratos freqüentemente estereotipados do mundo e dos lugares representados (p. 62).

O geógrafo Paulo César da Costa Gomes (2008) chama a atenção para o fato de que, quando se discute o espaço na geografia, muitas vezes a referência é à superfície, ao espaço concreto. Gomes, contudo, prefere falar em

“espacialidade”, que se refere não apenas ao suporte onde se colocam, distribuem os indivíduos, suas ações, as coisas, os objetos, os fenômenos, mas também ao conjunto de coisas organizadas que acontecem no espaço. O que importa, portanto, em sua opinião, é a lógica da distribuição. Para tanto, deve-se estudar o porquê do lugar, o porquê do onde; o que, de certa forma, explicaria a localização e a distribuição dos elementos no espaço.

A *geografia filmica* tem a ver com o “porquê do onde”, com as diversas maneiras de ver, nominar, determinar, construir e representar essa distribuição espacial, essa “espacialidade” de que trata Gomes. Então, uma das perguntas que se põem, por exemplo, é sobre o porquê do lugar, o porquê de as coisas se darem naquele espaço específico e em nenhum outro. Outra pergunta versaria a respeito da configuração estética que, no caso do filme, por exemplo, pode de variadas maneiras perseguir a representação do espaço urbano, com base em realismo, ilusionismo, fantasias, teorias e projeções arquitetônicas – utópicas ou não – das cidades (do futuro, do passado e do presente), que terminam lançando o conceito de espaço ao *foreground* das discussões.

Existe uma dificuldade para o estudo e a análise do filme como elemento mediador e de formação no contexto geográfico, devido à forma aparentemente mimética como o cinema trata o espaço: a forte noção de que o aparato cinematográfico “reproduz” a realidade.

As qualidades miméticas do próprio médium, que enfatizam a verossimilhança, assim como o desenvolvimento dos modos convencionais de representação e da narrativa linear, fazem com que [o] “olhar” cinemático seja frequentemente tido como descrição fidedigna da realidade, informando o observador relativamente do conteúdo geográfico do filme (Azevedo, 2006, p. 61-62).

Entendo que a forte impressão de realismo, concedida pelo cinema à imagem de concretude e realidade do espaço físico, compromete o entendimento e a clareza sobre como se constitui o espaço de representação, a partir do espaço fílmico e, por conseguinte, compromete o que refiro como “geografia fílmica”. Existe, no entanto, uma esfera alternativa: a do entendimento de que as representações imagéticas “não espelham o mundo, elas o criam.” (Gomes, 2008, p. 193). Nesse contexto, o espaço fílmico coloca-se como o dispositivo em que essa ordem de coisas se dá. É no espaço fílmico (de representação) que novas articulações e entendimentos se constituem e acabam “extrapolando” os limites da projeção e da tela, projetando e construindo novos mundos e visualidades que regulam novas formas de interação, convivência, produção, etc., dos indivíduos, das situações e dos fenômenos.

Quando o cinema tornou possíveis e realizáveis as perspectivas aéreas e a mobilidade das cenas urbanas, o filme passou não apenas a destacar a visualidade e a visibilidade espacial, mas também se tornou um mapa móvel representativo do que Bruno (2002) descreve como “cartografia moderna”. Similares à trajetória compreendida por um visitante ou transeunte da cidade, que projeta a si mesmo no espaço urbano, engajando-se à anatomia das ruas da cidade (a exemplo do *voyeur* benjaminiano), as imagens fílmicas da paisagem urbana transpõem as mais diversas configurações, projetam perspectivas diversas e montagens de variados pontos de vista e criam uma maneira “nômade” de ver a cidade. O filme passa, então, a constituir um espaço de representação com uma geografia própria, que surge e concretiza novas formas de visualização e de experiência da paisagem urbana.

Isto é, o espaço de representação tem o potencial de estruturar geograficamente a paisagem e a experiência dos personagens e, por extensão, a vivência do espectador. O cinema — e a experiência que ele concede ao espectador — tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados a uma geografia da experiência cotidiana do espaço e da paisagem. Se, por um lado, o *continuum* de espaço-tempo de um filme é singular e coerente dentro de sua construção narrativa codificada, não se pode negar que a experiência desse *continuum* por parte do espectador traduz uma experiência geográfica que, por mais que se distancie de visões, idéias e atitudes dadas em realidade e que acontecem no espaço concreto, permite — e entrega-se a elas — a própria experiência da paisagem e a subjetividade do espectador que permeia e confunde as duas formas de experiência.

Mike Featherstone (1995), quando se refere ao espaço urbano contemporâneo (da pós-modernidade), descreve-o como “um espaço sem lugar” ou um “não-lugar” no espaço. Um filme, sendo um *corpus* de imagens, oferece um lugar no espaço às “geograficidades” urbanas que obviamente também se constituem a partir das articulações imagéticas nas quais as conexões entre imagens (concreta e representacional) são o “ter-lugar” no espaço. Por isso, o espaço urbano contemporâneo é o espaço/lugar sugestivo para pensar as conexões existentes entre categorias espaciais (urbanas) e suas estruturas dominantes, na medida em que ele tem sido convencionalmente teorizado como o lugar “propício” e “naturalmente constituído” para abrigar, conduzir e propiciar o desenvolvimento das crescentes diferenças; das fragmentações; dos conflitos; e da pluralidade – suas percepções e subjetividades – que caracterizam a contemporaneidade.

A importância do que designo como *geografia fílmica* e sua “espacialidade”, para concluir, está no modo como esta reconfigura o real, através de uma nova visibilidade, de uma nova perspectiva do visível, que a torna sensível, constitutiva

do espírito (Francastel, 1983) ou forma de pensamento simbólico, ampliando o sentimento e a compreensão do mundo para além da concretude do que designamos de realidade.

Se considerarmos a afirmação comumente feita por muitos autores de que todas as relações se dão no espaço, podemos então pensar e elaborar a respeito de uma geografia que posiciona e constrói todos os agentes no espaço (real ou fílmico). O roteiro cinematográfico, por exemplo, trabalha a imagem da paisagem (urbana) como matéria básica na construção de uma dramaturgia do espaço. Um elemento urbano como a rua, por exemplo, muito comumente se configura como o espaço inóspito diametralmente representado como oposto ao conforto e à segurança dos espaços íntimos.

O espaço das ruas é fundamentalmente o espaço da vida cotidiana. Na rua se estabelece uma mescla quase infinita de possibilidades que a modernidade impregnou de significados. Estes estão quase sempre associados à idéia de transformação social. A rua como lugar das lutas políticas e da festa está associada necessariamente ao potencial de renovação, bem como se constitui como espaço de encontro e de conflito. Seria a própria cidade, ou melhor, seus espaços públicos, o lugar onde se daria a luta por estabelecer significados de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação, pois supõe o jogo vivencial que se dá como condição básica do uso do espaço cotidiano (Carreira, 2005, p. 33).

Como podemos perceber na citação de Carreira, o cinema proporcionou uma nova e distinta “escritura”, uma nova “dramaturgia” da cidade, através da construção imagética da rua concebida em um contexto relacionado muito mais à subjetividade do que ao entendimento e à visão do elemento rua.

Na contemporaneidade, essa “nova escritura” procura sustentar o fenômeno espetacular. Algo, eu diria, em acordo com os modelos visuais e mentais propostos por Christine Boyer (1994), que identificam a cidade, figuram e influenciam no seu planejamento em seu terceiro momento: a cidade como espetáculo. As paisagens geográficas funcionam como propulsores das ações dramáticas e respondem à lógica de construção de uma geografia fílmica a partir daqueles elementos e visualidades que operam no espaço dado como espetáculo. É desse processo que surge a matriz para a construção fílmica e espetacular, de tal forma que, parafraseando Carreira (2005), “o diálogo com estas estruturas constituiria a própria fala do espetáculo.” (p. 30-31). As imagens urbanas funcionam como propulsores das ações dramáticas. Sendo assim, o que normalmente e constantemente funciona é a lógica de “tomar” dos espaços urbanos aqueles elementos e visualidades que operam no e constituem o próprio espaço urba-

no. É essa lógica a gênese da matriz para a construção do espaço de representação, fílmico, da geografia fílmica.

A estrutura do cinema contemporâneo tem refletido a forma privilegiada com que são tratados os elementos espetaculares. Assim como os filmes do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa refletiram os ideais artísticos e as preferências vigentes da sua época, para dizer o mínimo, no contexto brasileiro, filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *O Invasor* (Beto Brant, 2001), por exemplo, constituem visões projetadas em sintonia com o espírito que habita o mundo contemporâneo, nomeado por alguns autores como produto da “modernidade tardia”.

Nessa perspectiva, e na tentativa de construir um modo de compreensão da temática discutida, faz-se necessário refletir sobre a idéia de uma geografia fílmica que “trabalhe” o conceito de paisagem associado ao de “lugar da transgressão”. Introduzo aqui a noção de uma “geografia fílmica específica” que surge no contexto de certas experiências urbanas relacionadas a diversas formas de “transgressão”. O conceito de transgressão é considerado aqui de forma genérica e detectado como presente no cinema nacional contemporâneo de forma circunscrita ao tempo nominado como da “modernidade tardia” e ao espaço dinâmico caracterizado por diferenças, fragmentações, conflitos e pluralidade socioculturais.

Diferença, fragmentação, pluralidade e conflitos são partes indissociáveis e intrinsecamente conectadas a uma relação de causa-efeito que, pelo menos no que se refere ao espaço urbano contemporâneo, está relacionada ao processo de marginalização crescente nas grandes metrópoles em todo o mundo. Mais especificamente, a “geograficidade” da representação fílmica, nesse caso, considera a construção de uma “geografia” em que os mais variados formatos de diferenças, fragmentações, pluralidade e conflitos entram em ação no espaço fílmico para representar, em um determinado formato estético, a sociedade urbana contemporânea e as mais diversas formas de transgressão que acontecem em seu contexto.

É pertinente pensar sobre a produção cinematográfica americana contemporânea. Mennel (2008) chama a atenção para o “*African-American blaxploitation boom*”¹ que aconteceu ao final dos anos 1990, em paralelo à politicamente correta afrocêntrica consciência, ao cinema independente de vários países e aos filmes de “gueto” (*ghetto films*) – que ela exemplifica especificamente citando filmes como *Boyz n the Hood* (John Singleton, 1991). Mennel insiste que o sucesso desse monogênero, paralelamente ao sucesso transnacional do *hip hop*,

1. *Blaxploitation*: grande quantidade de produção de filmes de baixo orçamento, ênfase no exagero narrativo, locados em ambientes urbanos nos quais o herói é protagonizado por um ator negro.

levou ao aumento da produção de filmes que nitidamente tratavam da questão em pauta não apenas nos USA, mas em vários países. Ela se refere à promoção de uma transnacionalização da fórmula fundadora desse gênero, que é a representação da marginalidade – pensada aqui não somente no que diz respeito ao “fora-da-lei”, mas a qualquer forma de “exclusão”. Mennel cita o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002)² como a própria expressão dessa tendência.

Produção de valores, *fashion*, estilos construídos e associados ao imaginário relacionado e condicionado à violência urbana são a fórmula desse gênero narrativo. Os valores, as características, os estilos, etc. de qualquer realidade urbana oferecida pelos estudos urbanos atuais e pela experiência de vida nos próprios guetos, bairros ou comunidades étnicas e processos de descolonização são os destaques dessas produções cinematográficas que as distinguem e representam como “espaços de transgressão”. Para além dessa apropriação nacional/transnacional que explora as imagens e as fantasias sobre a pobreza, contudo, as representações centradas nos guetos de violência que têm surgido e proliferado em todo o mundo focam o marginalizado processo de imigração ou das comunidades ditas das minorias – franco-africanos; afro-britânicos, turco-alemães, etc.

Essa idéia de “filme do gueto urbano contemporâneo” (Mennel, 2008) e do que podemos classificar como do “gênero transnacional”, pensado no contexto das variações narrativas presentes nos filmes americanos, serve como contraponto para pensar sobre o cinema brasileiro contemporâneo, que recicla mitos e convenções de gênero do cinema americano em um cenário que toma a forma de um ímpeto poético através da sua autêntica representação contemporânea de guetos urbanos de violência e de espaços de transgressão.

A estética da violência urbana, centrada na temática da marginalidade e da transgressão – temáticas comuns à “dramaturgia urbana” já mencionada – produziu, no âmbito cinematográfico, “guetos imagéticos de violência” aos quais são associados espaços geográficos e estéticas que contêm práticas culturais de

2. *Cidade de Deus* tem roteiro de Bráulio Mantovani, que o adaptou do romance do escritor Paulo Lins. O filme é dirigido por Fernando Meireles e inicia sua narrativa na década de 1960, quando os protagonistas Zé Pequeno, então apelidado de “Dadinho”, e Bené vivem no recém-fundado condomínio Cidade de Deus, construído pelo governo do Estado da Guanabara, como parte da política de remoção de favelas. Na década de 1980, os antigos amigos assumem o comando do tráfico de drogas em Cidade de Deus, então mais empobrecida e violenta. Os dois estabelecem prioridades bem distintas em sua conduta. Conflitos ocorrem no bando de Zé Pequeno, e o único foco de resistência ao seu controle total na Cidade de Deus é a área controlada pelo bando de Sandro “Cenoura”. Após a morte de Bené, amigo e protetor de “Cenoura”, o caminho fica livre para que Zé Pequeno desencadeie uma verdadeira guerra pela hegemonia do comando do crime no local. Toda a trama é contada a partir do ponto de vista de Buscapé, um garoto pobre da comunidade que sonha em ser repórter fotográfico e resiste à tentação de entregar-se ao aparentemente mais fácil caminho da criminalidade.

reciclagem como, por exemplo, o *hip hop*, o *grafitti*, os murais e as *performances* urbanas. Nesse contexto, determinadas questões estéticas colocam-se para o cinema contemporâneo brasileiro, no que se refere à temática da transgressão: uma delas, e a mais significativa para o desenvolvimento da argumentação contida aqui, é a sua inserção e a relação com a noção da marginalização das relações pessoais no ambiente decadente em que os indivíduos e as personagens se inserem.

Constatamos, então, a produção de uma geografia fílmica centrada na estruturação e na proliferação de narrativas constantemente baseadas na idéia transgressora de semi-legais/ilegais atividades criminais do mundo contemporâneo dito *self-fashioned* (Mennel, 2008), que concernem à promoção e à (re) circulação de materiais, produtos e imagens. Os meios de comunicação, o cinema incluso, são partes e agentes constitutivos e primordiais dessa dinâmica. Quanto a isso, Bentes (2007) afirma:

É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamorização, performance, espetáculo, para existirem socialmente (Bentes, 2007, p.215).

A representação da marginalidade urbana no espaço de representação fílmico serve como objeto para o entendimento de uma hipótese articulada em relação a uma estratégia estética e ideológica que se apresenta e parece ser baseada na articulação de imagens, a qual muito provavelmente serve ao propósito de ampliar o escopo visual sobre a problemática do crescimento das mais diversas formas de transgressão ocorridas e localizadas no espaço urbano; é nesse sentido que chamo a atenção para o aparecimento de um espaço ou lugar denominado de “cidade marginal”.

O cinema brasileiro da atualidade, por meio de filmes como *O invasor*³, por exemplo, relaciona a violência e a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média, apontando para um tema recorrente: a marginalidade diferenciada, transgressora (Bentes, 2007), conformada e moldada no âmbito da sociedade capitalista (e pós-capitalista). Con-

3. *O invasor* trata da relação entre Estevão (George Freire), Ivan (Marco Ricca) e Gilberto (Alexandre Borges), companheiros desde os tempos de faculdade e que se tornaram sócios em uma construtora de sucesso há mais de 15 anos. Devido a um desentendimento na condução dos negócios, Ivan e Gilberto decidem contratar Anísio (Paulo Miklos), um matador de aluguel, para assassinar Estevão, sócio majoritário, e assim conduzirem e controlarem os negócios da construtora sem a sua interferência. Entretanto, após o assassinato de Estevão, Anísio, em acordo com seus próprios planos de ascensão social, chantageia e invade as vidas de Ivan e Gilberto.

fronto e cumplicidade dão-se agora através do crime. Como Bentes ressalta, só muito recentemente, a relação empresarial e mercadológica, a sistêmica filosofia empresarial predadora e o Estado corrupto começaram a aparecer nas telas das salas de exibição. A “brutalidade do submundo narrada numa linguagem áspera e implacável” parece ser agora a temática do momento.

Dicotomias postas a exemplo de verdade/mentira, confiabilidade/traição, honestidade/desonestidade; e elementos como prostituição, cafetinagem, corrupção, sexo, drogas, violência e miséria – elementos formadores e contrários à moral instituída – são agora filmicamente produzidos e representados de forma diferenciada, na medida em que normalmente essas dicotomias e elementos não são mais articulados narrativamente na procura de um sentido, mas apenas pelas imagens destas *per se*, numa desconexão com as explicações e as “normas” e as condutas morais que recentemente não se fazem mais presentes como reguladoras e formadoras da temática narrativa. A transgressão aqui se dá por outra dicotomia: reprodução e negação através do elemento recorrente, que é o da busca por uma justiça que acaba sendo frustrada. Dessa “frustração” surgem os mais diversos modos de transgressão, que são, na verdade, resultados da revolta contra uma condição de exploração, humilhação – o “espaço aberto” gerado pela justiça social e humana. Uma transgressão legitimada por uma justificativa (ética) que responda a uma ordem observada e considerada como injusta.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. In: SARMENTO, João; AZEVEDO, Ana Francisca; PIMENTA, José Ramiro (Org.). *Ensaio de Geografia cultural*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas, 2006. p. 59-79.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p.191-224.

BOYER, Christine. *The city of collective memory*. Londres: MIT Press, 1994.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion*. New York: Verso, 2002.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro “de invasão”. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi (Org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, 2005. p. 27-34.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. p. 92-122.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.

GOMES, Paulo César da Costa. Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Espaço e cultura: pluralidade temática*. Rio de Janeiro: UDUERJ, 2008. p. 187-210.

MENNEL, Bárbara. *Cities and cinema*. New York: Routledge, 2008.

Recebido em 31 de outubro de 2008 e aprovado em 06 de março de 2009.