

CIDADES VISÍVEIS E INVISÍVEIS: *NÃO POR ACASO UM EDIFÍCIO MASTER*

¹Antonio Vicente Neto e ²Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa

¹Bolsista PIBIC. ²Professora Orientadora do Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Esse trabalho investiga a produção do espaço e sua relação com o cinema enquanto representação e símbolo da sociedade urbana analisando como alguns filmes brasileiros têm construído imagens da metrópole moderna e/ou “pós-moderna” por meio de uma nova estética do espaço. Para tanto, analisamos os filmes *Não Por Acaso* (Philippe Barcinski, 2007) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). O primeiro, um filme de ficção ambientado em São Paulo; o segundo, um documentário que tem como pano de fundo o Rio de Janeiro, mais precisamente o bairro de Copacabana. Assim o cinema é abordado em uma perspectiva que se presta como fonte valiosa de análise da produção do espaço na modernidade a partir da representação filmica das duas maiores metrópoles brasileiras.

Palavras-chave: Cinema, Espaço, Representação, Metrópole.

ABSTRACT

This paper investigates the production of space through and by the cinema as a mode of representation and symbol of the urban society. For this, it will comment on how two Brazilian films - *Não Por Acaso* (Philippe Barcinski, 2007) and *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) - have constructed images of the modern and postmodern metropolis by the way of producing a new space's aesthetics. The first film is a fiction feature set in the city of São Paulo, the latter, a documentary that has as background the city of Rio de Janeiro, more specifically the neighborhood of Copacabana. Thus, the cinema is considered here as a valuable media for analysis of the production of space within modernity.

Keywords: Cinema, Space, Representation, Metropolis

INTRODUÇÃO

O cinema é uma manifestação cultural que nasceu junto com a cidade moderna, com a metrópole, e por isso preservou para si a necessidade de anunciar, prever, representar e imaginar a cidade. Verifica-se ainda a valorização crescente do cinema como instrumento analítico na contemporaneidade enquanto suporte diagnóstico do cotidiano dos indivíduos e dos grupos culturais que ocupam e formam o espaço geográfico, fomentando assim o entendimento dos modos, comportamentos, identidades, subjetividades e práticas sócio-culturais que estão sendo construídas e re-elaboradas nesses espaços.

Assim, interessa-nos investigar como os filmes brasileiros têm construído imagens da metrópole moderna e/ou “pós-moderna” por meio de uma nova estética do espaço. Entender, por fim, como se manifesta a produção do espaço e sua relação com o cinema enquanto representação e símbolo da sociedade urbana.

Para tanto, analisamos os filmes *Não Por Acaso* (2007) dirigido por Philippe Barcinski e *Edifício Master* (2002) dirigido por Eduardo Coutinho. O primeiro, filme de ficção ambientado em São Paulo; o segundo, um documentário que tem como pano de fundo o Rio de Janeiro, mais precisamente o bairro de Copacabana. Aqui os filmes são abordados em uma perspectiva que se presta como fonte valiosa de análise da produção do espaço na modernidade e/ou “pós-modernidade”, a partir da representação das duas maiores metrópoles brasileiras.

Vale ressaltar que enquanto no filme *Não Por Acaso* (2007) a cidade de São Paulo está inteiramente e visualmente presente por meio de suas paisagens filmadas em locação e suas personagens passam por suas ruas vivenciando o seu cotidiano, em *Edifício Master* (2002) o Rio de Janeiro não aparece, pelo menos visualmente representada. A cidade, nesse caso, está ausente. No entanto, a cidade do Rio de Janeiro é percebida e apreendida principalmente através do e pelo discurso oral. Nesse documentário, o diretor Eduardo Coutinho e sua equipe adentram o Edifício Master, homônimo do filme, para extrair depoimentos de seus moradores. Estes moradores do bairro de Copacabana trazem em suas falas vivências marcadas pelo espaço que habitam. Sem nenhuma gravação externa, todo o filme se passa nos espaços internos do Edifício em seus diversos apartamentos. O Rio, neste caso, é invisível.

Mesmo apresentando concepções, temáticas e estéticas diferentes, tanto *Não Por acaso* (2007) quanto *Edifício Master* (2002) são filmes em que a cidade desempenha função ativa, isto é, exerce influência direta no contexto narrativo e para os diferentes

movimentos (de câmera, dos personagens, etc.) do/no filme. A cidade desempenha a função de elo que conecta todas as personagens e as diversas tramas que são desenvolvidas separadamente. Dessa forma, os filmes em questão nos fornecem um registro valioso para investigar como vem sendo constituídas as imagens das duas metrópoles na contemporaneidade pelo cinema nacional.

De tal modo, a partir dos filmes analisados podemos perceber como se manifestam o entendimento e o imaginário coletivo a respeito do cotidiano dos indivíduos e suas relações no contexto das diversidades culturais e como estas estão postas no espaço. Entramos, assim, no campo da representação, e as representações da cidade têm impacto direto na realidade. Portanto, a cidade no cinema, que “pode dizer muito sobre a realidade da cidade” (COSTA, 2002, 70), se constitui enquanto *cidade cinemática*; esta, sempre uma representação cultural, pois mantém uma relação direta com o tempo/espaço da cidade real e com a maneira como esta é vivenciada.

Por meio das representações das cidades tomamos conhecimento, por exemplo, dos seus aspectos físicos e culturais, e mais ainda, das visões e influências impostas a partir das suas representações. Ou seja, em uma época de integral mediatização, como explica Mike Crang (1998), “a representação vem antes da realidade”. (CRANG, 1998, p. 44 apud COSTA, 2002, p. 68-68).

Esse processo de construção das representações se dá por meio de uma relação ampla de diversos textos, isto é, a São Paulo de *Não Por Acaso* (2007) se constitui a partir de uma relação complexa com a cidade real e suas diversas representações já existentes. Essas relações

“fazem parte de um processo denominado intertextualidade, que induz à compreensão de que o significado não é simplesmente produzido no contexto da relação entre um texto e o objeto que esse representa (‘o mundo lá fora’), mas no resultado produzido no e pelo processo de conjunção das várias referências”. (COSTA, 2005, p. 45).

Nessa perspectiva as cidades são organismos imagéticos em movimento captados pela câmera cinematográfica e selecionados enquanto imagens que, organizadas pelo diretor, são, em última instância, reconhecidas por nós espectadores em processo direto de associação com a cidade real. Assim, o filme passa ser uma reflexão sobre a cidade real e concreta. Não se trata, de modo algum, de uma cópia da realidade. Estamos aqui nos referindo a uma cidade construída pela imaginação, ou ainda, que se trata da cidade como uma interpretação de si mesma. Esta última, por sua

vez, “influenciará a maneira pela qual [a cidade] é julgada, interpretada, programada, planejada, vivida, e assim por diante” (COSTA, 2002, p. 70).

Rio de Janeiro: cidade cinematográfica por excelência

Por suas belezas naturais e seus aspectos culturais a cidade do Rio de Janeiro se revelou potencialmente cinematográfica. Isso quer dizer que a cidade em questão exerce uma peculiar atração para o cinema. Hollywood, por exemplo, já em 1927 com o filme *The Girl from Rio* dirigido por Tom Terriss tinha o Rio de Janeiro como cenário. Desde então, o Rio tem se constituído como “a” imagem de cidade que representaria todo o Brasil. Nenhuma outra metrópole brasileira despertou tanto interesse de cineastas como a capital carioca.

Vários outros filmes hollywoodianos que tinham o Rio como cenário para suas tramas sucederam. O longa-metragem *Rio's Road to Hell* (1931) dirigido por Bub Pollard, por exemplo, retratava a cidade, e conseqüentemente o Brasil, como uma vila imunda, o que de certa maneira acabou revelando o preconceito americano em relação aos países Latinos e então subdesenvolvidos.

No entanto essa visão iria mudar durante o governo do presidente Franklin D. Roosevelt no momento em que este promoveu uma “política de boa vizinhança” com o Brasil com o propósito de

...ajudar a criar, em níveis domésticos e internacional, uma atmosfera de apreciação e respeito pela cultura da América ibérica, ao mesmo tempo em que deveriam mobilizar a opinião pública latino-americana em favor dos interesses e objetivos dos EUA no contexto da Segunda Guerra Mundial. (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p. 10).

Aliados a essa política estavam os jornais, todas as estações de rádios e em especial a indústria hollywoodiana que passa a produzir filmes com uma visão otimista da cidade do Rio de Janeiro, agora representada e entendida como uma metrópole cosmopolita. Dentro desse contexto são lançados os filmes *Voando para o Rio* (Thornton Freeland, 1933) e *Uma Noite no Rio* (Irving Cummings, 1940) que mostram um Rio galante, moderno, com seus cassinos, restaurantes e mansões de luxo, e aprazível destino de férias nos circuitos internacionais. Como destaca Bianca Freire-Medeiros, trata-se então de um Rio de Janeiro turístico por sua natureza onipresente, e os filmes, por conseguinte, tinham “nítida preocupação em combinar de maneira

equilibrada, as imagens de uma cidade naturalmente exuberante com as de uma metrópole civilizada” (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p. 12).

Essa visão irá perdurar ainda nos filmes produzindo no pós-guerra II Grande Guerra, que, de modo geral, mantiveram a tendência à simplificação “nem sempre [conseguindo] fugir de uma tipificação, de uma folclorização ou de uma leitura redundante daquela realidade.” (AMANCIO, 2000, p. 46).

De acordo com Bianca Freire-Medeiros, em seu livro intitulado *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou* (2005), as imagens contemporâneas do Rio de Janeiro no cinema comercial norte-americano vão estar associadas, de modo genérico, a três aspectos: ao paraíso - a cidade como lugar mítico de prazer e romance, ex.: *Feitiço do Rio* (Stanley Donen, 1984); ao purgatório - como território sem fronteiras entre a sensualidade e a morte, a cidade do pecado, ex: *Orquídea Selvagem* (Zelman King, 1989); e ao inferno - a cidade à beira de um caos social, exs.: *Kickboxer 3* (Rick King, 1992) e *Boca* (Walter Avancini e Zalman King, 1994).

De todo modo, os filmes hollywoodianos sempre exploraram a diversidade cultural encontrada na cidade, o Rio como um espaço de contraste, mas nunca de antagonismos. Nos filmes contemporâneos,

apesar de um comprometimento com uma exposição de “imagens autênticas” do Rio, esses filmes renegam a historicidade da representação, apoiam-se em imagens que não têm nenhum contato com as práticas sociais reais e reprisam uma leitura mítica da cidade que pressupõe a alegria estrutural de seus pobres e uma intensa sexualidade que perpassa o conjunto de seus habitantes. (FREIRE-MEDEIROS, 2005, p. 60).

Tudo isso contribuiu para a solidificação de um estereótipo de Brasil/Rio de Janeiro que muito invariavelmente está relacionado ao carnaval, ao futebol e às cerimônias afro-brasileiras, e, conseqüentemente, acabaram por se ramificar em tipificações redutoras: a da mulher sensual, do travesti, do malandro carioca. Como também “na cristalização de uma imagem de Brasil a paisagem da Baía de Guanabara atinge idêntico estatuto, pouco variável de filme a filme, de sensibilidade a sensibilidade, acolhendo seu valor decorativo, seu valor simbólico.” (AMANCIO, 2000, p. 149). Por hora, e para efeito das análises filmicas que seguem, basta a referência e ênfase nestes clichês e estereótipos do Brasil constituídos pelo cinema estrangeiro e discutidos em maiores detalhe no livro *O Brasil dos Gringos: Imagens no Cinema* (2000) de autoria de Tunico Amancio.

A cidade “dentro” do *Edifício*

Rio e São Paulo revezam como as cidades mais representadas pelo cinema brasileiro. Contudo, no contexto do cinema internacional, a paisagem natural e edificada do Rio de Janeiro se destaca como preferida pelos cineastas. É, acredito, para tentar fugir desse clichê que Eduardo Coutinho realiza seu filme *Edifício Máster* (2002) sem apresentar uma única vez qualquer imagem da cidade do Rio de Janeiro.

Coutinho resolve fazer um filme sobre a vida na cidade do Rio de Janeiro – com suas intempéries, frustrações, neuroses e diversidades – num lugar como Copacabana, que já foi (e ainda é) um dos principais cartões postais da cidade. Muito embora, a cidade no filme de Coutinho, apesar de mencionada constantemente pelos moradores do Master, desaparece completamente de cena: ‘Em Edifício Master não há mais qualquer visão do exterior – das janelas dos conjugados vêem-se apenas outras janelas; no Master, o mundo desapareceu’. (LINS, 2004, p. 153) (SALLES, 2010, p.118).

Nesse sentido o Rio se torna invisível e o desaparecimento da sua imagem, contraditoriamente, não diminui sua presença e/ou importância para a narrativa do filme, mas estabelece outra dimensão no contexto da cidade cinematográfica resultante. Michelle Salles sugere três aspectos hipotéticos para explicar essa nova dimensão: “1) a cidade tornou-se impossível de representar. 2) a cidade só é representável através dos rotos que a habitam. 3) a cidade se converteu em apenas uma ideia, um conceito, em cidade invisível.” (SALLES, 2010, p.100).

Assim, nos parece que o objetivo de Coutinho foi tentar expressar a diversidade social, cultural e econômica do Rio de Janeiro por meio da apresentação dos “mundinhos” dos seus personagens circunscritos ao espaço do Edifício. Assim o diretor congrega inúmeras vozes: as das prostitutas, dos camelôs, dos traficantes, das domésticas, das dançarinas, dos técnicos de futebol, dos atores, dos cantores, dos escritores, dos profissionais liberais. Profissões que se revezam entre homens, mulheres, jovens, idosos, negros, brancos, cariocas e imigrantes.

Dessa miscelânea de gênero, raças, classes sociais e econômicas encontradas no Edifício, Eduardo Coutinho tenta extrair o máximo de informação sobre a forma de ser e viver dos seus moradores, suas histórias que descrevem a cidade do Rio a partir de um olhar e uma experiência de vida no bairro de Copacabana onde o edifício está localizado. Coutinho parte, portanto, do movimento complexo que envolve o confronto entre várias visões, pensamentos e vivências no contexto da cidade para captar de forma precisa e ao mesmo tempo abrangente a metrópole carioca fazendo ver seus contrastes e

antagonismos. Estes últimos, vale salientar, antes renegados, por exemplo, pelo cinema hollywoodiano.

O Rio de Janeiro assim se coloca “dentro” do Edifício Master:

O diretor vai buscar nesse formato habitacional urbano elementos que o possibilitem ‘ler’ a cidade, ler o bairro de Copacabana: lugar da perdição, das drogas, da prostituição, mas também do glamour noturno, dos agitos da metrópole, dos lugares turísticos. Edifício Master encerra-se no micro-universo dos apartamentos conjugados, sintomas da privatização da vida na megalópole, da retração do espaço público e aborda os temas mais comuns à vida nas metrópoles: o isolamento, a solidão, o confinamento. (SALLES, 2010, p.123).

Enquanto no filme *Não Por Acaso* (2007) existe um diálogo constante entre a trama e as paisagens da cidade de São Paulo explicitamente visível no filme, em *Edifício Master* (2002) a cidade é “invisível” nesses termos aparecendo apenas por meio das histórias de vida relatadas oralmente nos depoimentos dos entrevistados. Segundo Salles,

a imagem da cidade torna-se uma idéia, um conceito falho e subjetivo que muda de acordo com o personagem. O Rio de Janeiro torna-se uma cidade invisível, uma cidade imaginária que desaparece de cena e só se consegue captar através da imaginação, através da fala daqueles que a habitam e a habitaram. (SALLES, 2010, p.119).

Destarte a representação da cidade se dá por meio do registro dos rostos dos seus habitantes e das suas falas que a constroem e reconstroem subjetivamente. É desse modo, por meio das “performances” das personagens, que o espectador capta a imagem do Rio de Janeiro e, por sua vez, elabora e incorpora a sua percepção.

Podemos concluir, de modo geral, que o Edifício Master constitui uma alegoria do Rio de Janeiro – talvez da mesma maneira que esta cidade, por muito tempo, se constituiu em alegoria do Brasil – de uma maneira diferente. Aqui a cidade desaparece enquanto paisagem urbana visível, vindo à cena apenas por intermédio da interlocução dos entrevistados. Nesse sentido a cidade torna-se uma cidade imaginária, na medida em que cada personagem constrói sua cidade repleta de subjetividade, e, por fim, nós espectadores incorporamos suas representações subjetivas as nossas.

Não Por acaso São Paulo

Logo nos primeiros minutos do filme *Não Por Acaso* (2007) nos é apresentado em planos aéreos gerais a cidade de São Paulo. A cidade aparece como um amontoado de prédios conectados por um emaranhado de avenidas e highways que se entrecruzam acomodando o fluxo intenso de automóveis e pedestres. Diferentemente do filme dirigido por Coutinho discutido anteriormente, em *Não Por Acaso* a cidade se faz continuamente presente enquanto imagem/paisagem objetiva.

Nesta cidade mora Ênio (Leonardo Medeiros), “solteirão” que trabalha como engenheiro de trânsito operando os sinais e comandando o fluxo dos automóveis na grande São Paulo. Ênio monitora por meio de sistemas televisionados de vídeo todo o trânsito da cidade, e é dessa maneira que acaba por monitorar o acidente de carro que envolve fatalmente a sua ex-mulher consequentemente deixando sob sua responsabilidade uma filha de 16 anos que Ênio passa a conhecer apenas após o acontecido.

Nesse mesmo acidente morre também Teresa (Branca Messina), namorada de Pedro (Rodrigo Santoro) que ganha a vida como dono de uma marcenaria especializada na construção de mesas de sinuca. Ambos, Pedro e Ênio, têm de lidar com a perda de pessoas próximas e é em torno desse tema que o filme desenvolve sua narrativa. O primeiro, tendo de visitar o apartamento da namorada falecida, agora alugado para Lúcia (Letícia Sabatella) com a qual terá um relacionamento problemático; o segundo, tendo de conviver com a filha adolescente “recém descoberta”, o que afetará profundamente seu cotidiano e sua “mania de controle”.

Estabelece-se, assim, um fluxo de relações problemáticas e desordenadas que fogem às expectativas das personagens. Todas as relações representadas no filme parecem conter em si a dinâmica circunscrita no jogo de sinuca descrita por Teresa: “para que treinar uma jogada inteira se você não sabe o que o outro vai jogar?” Nessa nítida comparação com “o jogo da vida” Teresa confronta Pedro com a visão da vida como uma sucessão de jogadas planejadas e previsíveis. É verdade que tanto Pedro quanto Ênio imaginam deter o controle das situações por planejarem seus atos com antecedência; contudo, no decorrer do filme as duas personagens são confrontadas com a mesma “verdade”: apesar de todo e qualquer esforço por um ordenamento da vida, nada é previsível o suficiente para que se tenha sempre o controle de tudo. De certa forma podemos considerar a fala de Ênio como uma constatação disso: “A gente se

esforça tanto para prever uma coisa e quando ela acontece a gente não sabe aonde isso vai dar”.

Não Por Acaso faz uma analogia entre o fluxo do trânsito urbano de São Paulo e o fluxo das relações humanas. Dessa maneira, a teoria da “dinâmica dos fluidos” desenvolvida por Ênio para explicar o complexo do trânsito serve metaforicamente como meio para examinar também a dinâmica das relações humanas:

“Somos todas partículas. Átomos. Elementos químicos, células, pessoas. Nos locomovemos. É isso que as partículas fazem. São atraídas e repelidas. O ar vai do quente para o frio. As cargas elétricas, do positivo para o negativo. Os planetas se atraem. E nós, os indivíduos, para onde vamos? Temos o livre-arbítrio. Vamos para onde queremos. O que torna nossos fluxos bem mais complexos de se organizar. O modelo matemático do trânsito é o mesmo da dinâmica dos fluidos. Da água correndo pelos canos. Cada carro é como se fosse uma molécula de água. O espaço entre eles é a pressão. Poucos carros, pouca pressão, o trânsito flui bem. Se a água é represada: muitos carros, pouco espaço entre eles, maior pressão. Só que a cidade não é apenas um cano; é um emaranhado de canos com água correndo para diferentes direções.”

Várias direções caracterizam também os caminhos que percorrem as personagens em sua dinâmica de sobrevivência no seu cotidiano e nas suas relações. E são esses caminhos e essas relações que definem a cidade de São Paulo e a sua imagem enquanto metrópole. Ou seja, visualizam-se representações do espaço que envolvem o complexo fluxo das relações humanas que é também construído no e pelo espaço urbano. Assim, no filme em questão a dinâmica da metrópole é percebida por essas complexas relações interpessoais que se contrapõem ao fluxo do trânsito da cidade de São Paulo - também complexo e desordenado apesar de todo o esforço para mantê-lo organizado por seus controladores de trânsito.

Portanto, a imagem da metrópole paulista em *Não Por Acaso* parte dos registros das complexas relações que são formadas dentro e por esse espaço, o da metrópole. Podemos considerar que o filme de Barcinski dialoga perfeitamente e de forma constante com a cidade. A metrópole nesse caso se constitui no elemento de intersecção entre as tramas narrativas. Todos os personagens estão confinados a essa cidade vivenciando o seu ritmo e sendo conduzidos e influenciados por ele.

CONCLUSÃO

Discutimos de maneira geral aqui a construção da imagem da metrópole moderna no cinema brasileiro. Para isso, e de maneira mais específica, nos valem da análise dos filmes *Edifício Master* (2002) e *Não por Acaso* (2007) por terem e construírem as metrópoles de Rio de Janeiro e São Paulo como cenários diferenciados. O primeiro representando o Rio de Janeiro como uma cidade invisível, o segundo São Paulo como uma cidade visível.

Buscamos, assim, enfatizar a relação existente entre o espaço dado em realidade e o espaço representado pelo cinema, destacando duas diferentes formas de construção, idealização e percepção da cidade e do seu cotidiano símbolo da sociedade urbana moderna. Nesse contexto, lidamos com duas cidades cinemáticas, e nessa perspectiva percebe-se que a construção filmica se dá por diferentes escolhas e concepções estéticas. Na medida em que *Edifício Master* constrói um “Rio de Janeiro invisível”, já que estamos nesse caso contando apenas com as imagens mentais da cidade que são construídas a partir dos depoimentos oral dos moradores do edifício, São Paulo aparece em toda a sua magnitude de metrópole moderna enquanto paisagem urbana objetiva no contexto da narrativa filmica.

Ao mesmo tempo em que Coutinho esforça-se para

ler a cidade nas dobras (não diretamente através das imagens clichês) dos relatos, o filme escava as camadas de um palimpsesto (o próprio edifício) para encontrar cidades que se misturam entre: a memória e o desejo, ocultando cidades e construindo outras, imaginárias, difusas pelo pensamento esfumado de um idoso aposentado, de um imigrante recém-chegado, de uma prostituta apaixonada. Coutinho quer contar a história da cidade que não está contida na ‘imagem oficial’, quer revelar os limites da cidade, embaralhados pelas lembranças de um qualquer. Ao invés de preocupar-se com as formas geométricas da cidade, Coutinho opta por discorrer à cerca de cidades que foram ocultadas a partir do advento da civilização e modernização da sociedade carioca, cidades submersas, jogadas para ‘fora da cena’ pelos estratagemas do poder panóptico. (SALLES, 2010, p.125).

O diretor Philippe Barcinski segue uma linha diferente em temas estéticos. Ele nos apresenta diversas imagens do tráfico e movimento urbano de São Paulo com a intenção de representar o caos em que se tornou não apenas o tráfego de pessoas e automóveis nas grandes metrópoles, mas também as relações humanas. A paisagem urbana visível da metrópole dialoga com as personagens ao mesmo tempo em que movimenta e conecta a trama.

Nos dois casos, contudo, percebemos a cidade através das relações complexas de vivência que se formam entre as personagens e a cidade. Estamos lidando, pois, com um “congestionamento” de relações humanas que podem ser “lidas” por meio do caos que se tornou a cidade moderna.

Os filmes de Coutinho e Barcinski, apesar de toda diferença que os separa, se convertem ambos em representações do espaço que abarcam o complexo fluxo das relações humanas que é percebido e constituído no e pelo espaço urbano. Esses filmes constroem cidades cinemáticas de certa maneira, transformando seus referentes em cidades imaginárias. Nesse sentido,

a cidade cinemática tem conexões com a realidade e é no mundo ‘real’ que esta encontra seu sistema referencial de significação. Através do texto e da linguagem, a cidade cinemática ajuda na interpretação da realidade, da cidade representada na realidade concreta, e a conecta às pessoas. (COSTA, 2002, p. 70).

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos Gringos – Imagens no Cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- CHARNEY, Leo., SCHWARTZ, Vanessa, R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COSTA, Maria Helena B. V. da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. *Espaço e Cultura*, n. 13, 63-75, 2002.
- COSTA, Maria Helena B. V. da. Paisagem e Simbolismo: representação e/ou Vivendo o “Real”? *Espaço e Cultura*, n. 15, 41-49, 2003.
- COSTA, Maria Helena B. V. da. “Geografia Cultural e Cinema: Prática, Teorias e Métodos” (43-79). In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny R. (Orgs.). *Geografia: Temas Sobre Cultura e Espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood Inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.
- SALES, Michelle. *Radiografia da Metrópole Carioca*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, Editora Multifoco, 2010.
- TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro e LOPES, José de Sousa Miguel (Orgs.). *A Diversidade Cultural Vai ao Cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Antonio Vicente Neto

Endereço eletrônico: Vincent_net@hotmail.com

Grupo de pesquisa: Linguagens da Cena: Espaço, Cultura e Representação

Endereço postal: Departamento de Artes, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Campus Universitário, Natal/RN, 59078-970, Brasil