

TERRITÓRIO E PRECARIIDADE NO CURTA-METRAGEM FAIXA DE GAZA

TERRITORY AND PRECARIITY IN THE FAIXA DE GAZA SHORT FILM

TERRITORIO E PRECARIEDAD EN EL CORTOMETRAJE FRANJA DE GAZA

Elizângela Justino de Oliveira

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
elizangelaoliveirarn@gmail.com

Adriano Medeiros Costa

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
adriano.costa.medeiros@ufrn.br

Tiago Tavares e Silva

Vínculo institucional
tiago.tavares@ufrn.br

RESUMO

O artigo tem por objetivo apresentar a análise fílmica do curta-metragem *Faixa de Gaza* sob a ótica do conceito de território, além de reflexões sobre o estrato da classe trabalhadora pertencente ao precariado. A metodologia consiste na análise fílmica e pesquisa bibliográfica. Conclui-se que o cinema possibilita inúmeras intersecções com temas e/ou conceitos geográficos e demais disciplinas escolares que compõem a área do conhecimento das ciências humanas e sociais, tais como História e Sociologia. Por meio da análise fílmica, é possível abordar conteúdos específicos das referidas disciplinas escolares, de forma que os filmes se constituem um valioso recurso didático-pedagógico, contribuindo para uma leitura de mundo integral e crítica pelos discentes.

PALAVRAS-CHAVE: Geografia; território; precariado; curta-metragem.

ABSTRACT

The article aims to present the film analysis of the short film *Faixa de Gaza* from the perspective of the concept of territory, in addition to reflections on the stratum of the working class belonging to the precariat. The methodology consists of film analysis and bibliographic research. It is concluded that cinema enables countless intersections with geographic themes and/or concepts and other school subjects that make up the area of knowledge of human and social sciences, such as History and Sociology. Through film analysis, it is possible to address specific content of the aforementioned school subjects, so that films constitute a valuable didactic-pedagogical resource, contributing to an integral and critical reading of the world by students.

KEYWORDS: Geography; territory; precariat; short film.

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo presentar el análisis fílmico del cortometraje *Faixa de Gaza* desde la perspectiva del concepto de territorio, además de reflexiones sobre el estrato de la clase trabajadora perteneciente al precariado. La metodología consiste en análisis cinematográfico e investigación bibliográfica. Se concluye que el cine possibilita innumerables intersecciones con temas y/o conceptos geográficos y otras materias escolares que integran el área de conocimiento de las ciencias humanas y sociales, como la Historia y la Sociología. A través del análisis cinematográfico es posible abordar contenidos específicos de las materias escolares mencionadas, de modo que las películas constituyen un valioso recurso didáctico-pedagógico, contribuyendo a una lectura integral y crítica del mundo por parte de los estudiantes.

PALABRAS-CLAVE: Geografía; territorio; precariado; cortometraje.

1. INTRODUÇÃO

A linguagem cinematográfica integra muitas linguagens, reunindo a expressão oral e corporal, que dão movimento à imagem. É uma linguagem singular, pois possibilita a leitura de mundo e permite a reflexão acerca da realidade em diferentes escalas, local, regional, nacional ou mundial, bem como a construção de uma visão organizada e articulada do mundo. Portanto, propicia abrir novos horizontes intelectuais para a análise do mundo, necessária à formação crítica dos indivíduos (Pontuschka; Paganelli; Cacete, 2009).

Até a década de 1980, as pesquisas em Geografia tendiam a negligenciar o cinema. Não havia interesse na geograficidade contida em documentários e filmes. Somente a partir da renovação da Geografia, mais precisamente da Geografia cultural, a sétima arte passa a configurar um tema relevante para os geógrafos (Corrêa; Rosendahl, 2009), que passam a se preocuparem “com o desenvolvimento de uma perspectiva crítica dos filmes enquanto retrato rigoroso do mundo, dos lugares e das pessoas nos lugares” (Azevedo, 2009, p. 96).

O cinema tem sua linguagem própria dentro da arte, não podendo ser reduzido a um simples adereço de um determinado tema a ser abordado em pesquisa, sala de aula, exposição etc. O filme tem várias camadas, as quais se expressam através das falas dos personagens, dos gestos, das roupas, do posicionamento das câmeras, dos ângulos, da montagem. Esse emaranhado organizado de sons e imagens pode trazer elementos relevantes para a construção do conhecimento socioespacial, uma vez que os filmes se constituem representações coletivas do espaço, lugares e paisagem (Azevedo, 2009). Nesse sentido, é preciso a aplicação de um método de leitura sistemática da linguagem cinematográfica que promova a alfabetização audiovisual principalmente para o trabalho em sala de aula na disciplina escolar de Geografia.

O objetivo deste artigo é apresentar a análise fílmica do curta-metragem *Faixa de Gaza* a partir dos conceitos de território e precariado. A metodologia se deu pela análise fílmica (Aumont; Marie, 2009; Penafria, 2009; Ramos, 2003; Vanoye; Galiot-Lété, 2012) do referido curta-metragem, com base nas reflexões dos conceitos de território a partir de Haesbaert (2005, 2007, 2019 [2004]), Souza (2009) e Raffesttin (1993); e precariado (Standing, 2019). Realizou-se ainda ampla revisão bibliográfica do conceito de território ao longo das correntes do pensamento geográfico (Corrêa, 2009) e das diferentes concepções de território (Claval, 1999), inclusive em suas dimensões simbólica e material. Também se realizou transcrições textuais das falas das personagens, bem como *prints* das cenas do documento fílmico consideradas relevantes para subsidiar as discussões apresentadas.

O artigo está dividido em quatro seções, além desta Introdução e das Considerações finais, são elas: 2. *Sobre o curta-metragem Faixa de Gaza*; 3. *Uma análise fílmica*, que foi subdividida em duas subseções, 3.1 *o território no curta-metragem* e 3.2 *Precariedade no curta-metragem*; e por fim a seção 4. *O cinema e o ensino de Geografia*.

2. SOBRE O CURTA-METRAGEM FAIXA DE GAZA

O curta-metragem paraibano *Faixa de Gaza*¹ (15 min 44 s) foi lançado no Brasil, em 2019 (Figura 1). Produzido pelo Extrato de Cinema, a direção é de Lúcio César Fernandes e o roteiro é de Otto Cabral.

Figura 1: Pôster do curta-metragem *Faixa de Gaza*



Fonte: <https://paraibacriativa.com.br/artista/faixa-de-gaza/>

¹ Premiações: Melhor direção, som, ator e prêmio do Juri Abraccine no 16º Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro.

O elenco é formado por Marcélia Cartaxo² (Nazaré); Rafael Paiva (Naldin); Fernando Teixeira³ (Barbosa, Tio de Naldin); Paulo Philippe (Mago); Verônica Cavalcanti⁴ (Mãe de Cícero); Marcelo de Souza (Cícero); Luís Henrique (irmão de Cícero); Josineide Melo (Vizinha de Nazaré), entre outros.

Representante da chamada Primavera do Cinema Paraibano, o curta-metragem faz o espectador se deparar com a transposição para a ficção dos conflitos territoriais existentes nas periferias das cidades brasileiras advindos da atuação de facções criminosas.

A trama do curta gira em torno das perspectivas de quatro personagens arquetípicas: Mago, chefe da facção Talibã que atua na periferia da capital paraibana; Nazaré, moradora que é expulsa de sua residência pelo grupo criminoso; Naldin, jovem trabalhador migrante que é confundido com um membro da facção rival; e Cícero, um jovem da periferia que deseja entrar para a facção.

A Talibã é opositora da facção Gringo, as quais estão em constantes conflitos territoriais na disputa para demarcar seus limites de atuação para a comercialização de drogas na cidade. Ambas possuem símbolos representativos que as identificam: os integrantes da primeira geralmente têm tatuado em seus corpos o santo guerreiro São Jorge; a segunda, por sua vez, é identificada pelo uso de marcas estadunidenses, como a *Nike*.

É importante destacar que os realizadores do curta-metragem *Faixa de Gaza* usaram os recursos ao alcance da produção para refletir a capital paraibana enquanto palco da atuação de dois grupos criminosos de fato existentes: o “Okaida” (no curta é representado pelos “Talibãs”) e os “Estados Unidos” (representados pela facção “Gringo”). As facções da vida real também usam símbolos de identificação de seus integrantes, a “Al Qaeda a tatuagem de palhaços (bobo da corte) e o boneco Chuck, do filme “Brinquedo assassino” (Santos, 2015, p. 67), enquanto os membros da Estados Unidos tatuam a bandeira americana ou o desenho de um peixe (Santos, 2015). Na Figura 2, pode-se observar os territórios de atuação das facções em João Pessoa.

² Atuou nos longas-metragens *A hora da estrela* (1985), *Madame Satã* (2002), *O céu de Suely* (2006), *A hora da eternidade* (2014), *Pacarrete* (2019), entre outros.

³ Atuou nos longas-metragens *Baixio das Bestas* (2007), *Aquarius* (2016), *Rebento* (2018), *Ambiente Familiar* (2018), *O nó do diabo* (2018), *Curral* (2021), *o Alecrim e o sonho* (2023), entre outros.

⁴ Atuou nos longas-metragens *Cinema*, *Aspirinas e Urubus* (2004), *Rebento* (2018), *Ambiente Familiar* (2018), entre outros.

Figura 2: Territórios de atuação das facções Al Qaeda e Estados Unidos, em João Pessoa-PB



Fonte: Santos, 2015, p. 69.

Quando filmes ficcionais são apresentados por seus realizadores como sendo baseados ou inspirados em fatos “reais”, por meio dos quais se pode aferir os elementos factuais do “real” através de fontes historiográficas ou jornalísticas, isso implica que os espectadores, mais do que convidados a participarem de um jogo ficcional marcado pela supressão de descrença, perceberão que aquela obra, diferente daquelas explicitamente ficcionais, tem um maior compromisso com a factualidade dos acontecimentos em questão. Mesmo que tais filmes assumam determinados pontos de vista e vieses ideológicos (Althusser, 1989) de maneira mais ou menos explícita ou intencional; se situando na tênue fronteira entre “ficção” e “realidade”. Inclusive, em uma produção cinematográfica se realizam inúmeras adaptações durante o processo de transposição de um fato para a película, em que de um lado, atores, roteiristas, figurantes, maquiadores, figurinistas e cinegrafistas, entre outros tantos profissionais, mimeticamente atuam para que determinada representação seja o mais próximo possível da realidade, enquanto outros fatores agem de modo a limitar essa aproximação, desde recursos orçamentárias, supressão de enredos paralelos não relevantes, a fusão de diversos personagens em apenas um para que a narrativa possa ser mais compreensível pelo espectador.

3. A ANÁLISE FÍLMICA

Aumont e Marie (2009) esclarecem que não há uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme. Segundo os autores, “a análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável” (Aumont; Marie, 2009, p. 30). Para Penafria (2009, p. 1), “analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. [...] uma actividade que separa, que desune elementos.” É necessário decompor, descrever e, em seguida, compreender as relações entre os elementos decompostos (imagem, som e a estrutura do filme), ou seja, interpretar (Vanoye; Goliot-Lété, 2012). Após a identificação dos elementos que dão forma e movimento ao filme, é necessário perceber a articulação entre as partes de acordo com a interpretação pretendida. Logo, o objetivo da análise fílmica seria “explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação” (Penafria, 2009, p. 1).

Para Ramos (2003, p. 45), a análise fílmica se constitui um método “para estudar, observar, analisar de forma ordenada, rigorosa, repetida, minuciosa, o Homem, os seus comportamentos, as suas actividades, [...] as relações que estabelece com os outros e com o seu meio e os contextos onde está inserido”. A autora estabelece uma diferença entre a observação fílmica, “instrumentalizada, diferida, ilimitada, minuciosa, precisa, contínua”, que opõe-se no seu conjunto à observação direta, “a qual é única, imediata, a olho nu, pouco precisa, descontínua, irreversível e capta apenas as manifestações mais evidentes e gerais dos comportamentos e actividades” (Ramos, 2003, p. 45).

No curta-metragem, objeto de análise deste artigo, o próprio nome do filme é uma referência evidente ao território palestino homônimo, simbolicamente estabelecendo uma relação com as disputas territoriais existentes entre palestinos e israelenses, que se estende desde a década de 1940 até os dias atuais, e as diversas formas de violência nesse processo de busca pela territorialização de uma determinada área. Observa-se ainda que a periferia retratada no curta não possui uma denominação, fato indicativo de que representa o arquétipo das inúmeras periferias brasileiras e latino-americanas, ideia reforçada pela frase que aparece logo no primeiro instante da exibição do curta: “em algum lugar ao sul do equador...”, bem como quando o tio de Naldin, dono da marcenaria, fala para o seu sobrinho (e funcionário): “Eu queria que você fosse fazer aquela entrega hoje. É lá onde a gente foi ontem, só que um pouquinho mais pra frente”.

Destacam-se também as formas do espaço urbano e a vida urbana representada no curta (muros pichados, condomínio de habitação social, empregos informais, violência, entre outras).

Tendo a cidade como cenário do enredo, o curta revela o espaço fragmentado da cidade, enquanto tabuleiro de ações dos mais diversos agentes sociais e suas relações de poder que demarcam as territorialidades ou as multiterritorialidades. O tecido urbano exhibe as fraturas próprias das distintas formas de disputas, conflitos, desigualdades e exclusão.

Assim, ao contrário das médias ou longas-metragens, a própria duração⁵ típica de um curta-metragem, somada à temática do filme e às poucas locações utilizadas, faz aumentar a densidade dramática da obra, observada, por exemplo, no título do curta, escrito com a típica caligrafia usada em pichações e a referência às disputas territoriais e à violência no território palestino da Faixa de Gaza.

Em um conjunto habitacional de prédios deteriorados, como os tipicamente habitados pelas classes trabalhadoras socialmente desfavorecidas de países subdesenvolvidos, o curta se inicia com um *travelling*⁶ frontal associado com o movimento de câmera na mão, que combinado com o jogo de contrastes entre claro e escuro da fotografia, com os ângulos em contra-plongée⁷ passam a depender do contexto a ideia de poder dos membros da facção ou de impotência no caso dos moradores. Além disso, os diferentes enquadramentos utilizados ao longo da obra, tais como primeiríssimos planos e planos-detulhe, funcionam com o propósito de transmitir aos espectadores a mesma tensão na qual vivem os moradores daquele local.

Por meio de um plano-sequência, o encontro de cinco jovens integrantes da facção Talibã, entre eles Mago, Neguin e Cícero, este último pleiteando a integração ao grupo, liderado por Mago, ocorre em um apartamento do conjunto habitacional, no apartamento 203, pertencente à personagem Nazaré, que foi expulsa de seu próprio apartamento pelos membros da facção. Em sua

⁵ De acordo com a Instrução Normativa 2010 da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), um curta-metragem tem até 15 minutos de duração, já o média-metragem tem até 30 minutos e o longa, até 70 minutos. Disponível em: <https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122>. Acesso em: 20 set. 2023.

⁶ Quando uma câmera se desloca criando um movimento lateral, frontal ou vertical de rastreamento que pode ser realizado sob trilhos, grua ou com a câmera na mão enquadrando um personagem ou objeto que está sendo gravado. Assim, o que mais caracteriza o *travelling* é a condição da câmera em movimento ao invés dela girando em seu eixo.

⁷ Se refere a uma das três alturas de ângulo em um plano que está sendo filmado. Enquanto o ângulo normal mostra que a câmera está no nível dos olhos da pessoa ou objeto e plongée quando a posição do dispositivo está voltado para baixo, contra-plongée é quando o ângulo está abaixo do nível dos olhos, mas voltado para cima.

primeira aparição em uma cena do curta, vê-se Nazaré voltando para casa, ela caminha sozinha pela quadra onde mora em direção ao seu apartamento. Ela entra e sai do enquadramento duas vezes: uma no ângulo normal e a outra em contra-plongée. A partir da segunda vez, a câmera a segue subjetivamente por meio da posição de câmera POV (ponto de vista) em um ambiente sombrio e temporariamente desabilitado. Então, ao abrir a porta que já está entreaberta, seu rosto triste e lacrimejante aparece através de um primeiríssimo plano. Elsaesser e Hagener (2018, p. 76) afirmam que “os *close-ups* capacitam o espectador não apenas a ver o mundo – ou aspectos dele – numa luz anteriormente desconhecida, mas também a olhar para si como se olhasse num espelho, já que o *close-up* normalmente mostra um rosto ou dá ao mundo a capacidade de nos devolver o olhar” desencadeando um processo de empatia.

Em seguida, atônita, ela deixa cair no solo as compras que trazia consigo, e é desse enquadramento com ângulo normal, mas ao rés do chão, que primeiro vê-se o caos que se estende da porta e por todo apartamento, com seus objetos pessoais e de decoração e seus móveis quebrados e jogados no assoalho, as paredes pichadas formando um cenário que avisa que aquele território não mais lhe pertence. É uma cena na qual, não obstante aquilo que é visto pelas imagens oferecidas pelos diferentes planos, se valoriza o silêncio enquanto um elemento dramático. Mas quando os diálogos estão presentes, são do tipo “realistas”, ou seja, “cotidianos, mais falados do que escritos, e traduzindo uma preocupação de se exprimir da forma usual, com naturalidade, simplicidade e clareza” (Martin, 2003, p.181).

Ao longo do curta, no contexto da montagem, contribui muito para a imersão do espectador o fato dos sons apresentados na obra serem diegéticos⁸. Inclusive, as únicas músicas presentes são o hino que os rapazes cantam no apartamento ocupado e a que toca durante o deslocamento de Naldin entre a marcenaria onde trabalha até o endereço no conjunto habitacional onde tenta realizar a entrega de um móvel. Desde os sons característicos das ruas e aqueles que são realizados pela ação dos personagens dentro do enredo até a voz em *off* de um radialista local que embora

⁸ Em um filme uma cena é diegética quando os elementos presentes podem ser percebidos pelos personagens porque fazem parte de seu contexto espaço-temporal que se situa a narrativa. Já não diegético é qualquer manipulação estrutural (sonora, pictórica, estilística) que externamente se imiscui naquele contexto e não faz parte da realidade que está sendo encenada (Aumont; Marie, 2006). Por exemplo, se um personagem e o público ouvem uma música, esse som produzido é diegético. Mas se a música que os espectadores ouvem serve para despertar um sentimento ou emoção neles, mas ela não faz parte do contexto dos personagens do filme, esse som é não diegético.

não apareça nas cenas faz parte delas. Pelas descrições das facções que fornece, sobretudo no primeiro minuto do curta, e pelas notícias que dá, este personagem, que em nenhum momento revela a que rádio pertence porque representa a personificação de todos os radialistas, cumpre a função de informar os espectadores sobre a “realidade” cujos personagens são a representação e dar coesão narrativa ao estabelecer uma relação entre as diferentes sequências fragmentadas presentes na obra.

É desse radialista que não aparece fisicamente em cena, a primeira e a última palavra que se ouve no curta. Representa a voz externa à periferia, usando as ocorrências relatadas sobre os personagens como “dados empíricos” capazes de comprovar que as elucubrações do radialista são verdadeiras. O tom de voz e o conteúdo das falas do radialista, assim como parte desses profissionais, exprime e reproduz a ideologia hegemônica (Althusser, 1989) das classes mais abastadas, pois em nenhum momento se faz referência ao fato dos jovens pertencerem a um segmento socialmente marginalizados, em que impera o desemprego, a falta de equidade e estão ausentes as condições mínimas de existência, empurrando esses jovens para a marginalidade delitativa. Ao contrário, ao afirmar "Eu vou dizer uma coisa: a juventude desse meu Brasil está perdida. Agora tem essa história de guerra de facção; os meninos novo [SIC], rapaz, todos se envolvendo com o caminho do crime", reproduz o preconceito de que a marginalidade é uma questão de opção e não uma consequência violenta de violências pretéritas, as quais os moradores pobres e pretos das periferias estão historicamente submetidos.

No curta, a estética visual tem simbolismos estabelecidos, e estão presentes em toda a trama, desde a cor do cabelo do grupo dos talibãs, o uso simbólico de roupas com logotipos de grifes estadunidenses, ou tatuagens, que desde o início do curta são reveladas na voz *off* do radialista: “[...] todos se envolvendo com o caminho do crime: os caba bota logo pra usar um cabelo diferente. Tem um lado que usa um tipo de tatuagem, enquanto o outro usa as marcas americanas e é assim que eles se reconhecem: pelo visual”, passando pelas pichações deixadas no apartamento de Nazaré até o desfecho, no qual um assassinato é evitado graças a presença de um ícone religioso portado por um trabalhador (Naldin) que quase é assassinado por desconhecer os códigos estéticos da periferia de uma cidade grande onde reside.

3.1 O território no curta-metragem

Ao longo do pensamento geográfico, os conceitos vão ganhando ou perdendo protagonismo de acordo com as transformações no mundo e os debates epistemológicos internos à Geografia.

Nesse sentido, a Geografia Tradicional (1870-1950) dar ênfase aos conceitos de paisagem e região. Naquele momento, “o espaço, [...] não se constitui em conceito-chave na geografia tradicional” (Corrêa, 2009, p. 17). A partir da década de 1950, com a emergência da Geografia quantitativa, “o espaço aparece, pela primeira vez na história do pensamento geográfico, como o conceito-chave da disciplina” (Corrêa, 2009, p. 20). Lugar (conceito-chave da corrente humanista) e território não eram significativos na Geografia quantitativa e se tornaram o enfoque principal a partir da década de 1970, com a emergência da Geografia humanista e da Geografia crítica, esta última fundada no materialismo histórico e dialético, que rompe com a Geografia tradicional e a Geografia teórico-quantitativo. O conceito de espaço também reaparece nesse momento. Assim, Claval (1999, p. 7) afirma que “os geógrafos dos anos sessenta atribuíram tudo ao espaço. Hoje em dia, eles falam mais comumente de território.”

O conceito do território, enquanto uma descoberta recente da Geografia humana, tem várias concepções conforme pontua Claval (1999): o território nas abordagens da Geografia política e da geopolítica compreendido como uma nação e estruturado por um Estado, resultado da apropriação coletiva do espaço por um grupo, ou ainda o território ligado à soberania e à ideia de controle. Nesse contexto, o autor também menciona o conceito de territorialidade de Robert Sack (1986), o qual seria aplicado a diferentes escalas, desde um apartamento até a um Estado. Assim, “o território nasce então das estratégias de controle necessárias à vida social – uma outra maneira de dizer que exprime uma soberania” (Claval, 1999, p. 8). Por fim, há a ideia de território oriunda da etiologia animal, em que, “a partir do controle do território, os grupos animais asseguram a sua reprodução e controlam seus efetivos” (Claval, 1999, p. 9).

Para Haesbaert (2005, 2007, 2019 [2004]), o território nasce com uma dupla conotação, material (concreta) e simbólica (representação). O autor esclarece ainda, que a etimologia da palavra território é próxima da ideia de “terra-territorium e de terreo-terror (terror, aterrorizar)”, ou seja, está relacionada com dominação da terra-território delimitado do ponto de vista jurídico administrativo e quanto aquele território que inspira terror, medo, “especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no ‘territorium’ são impedidos de entrar” (Haesbaert, 2005, p. 6774).

Esse entendimento pode ser claramente apresentado na cena do curta-metragem analisado no diálogo entre Nazaré e sua vizinha (Figura 3), após o grupo de jovens ter destruído o apartamento da primeira:

Nazaré: *O que eu faço?*

Vizinha: *Procure outro canto.*

Nazaré: *Que canto? Aqui é minha casa. Eu não tenho pra onde ir!*

Vizinha: *Não é mais! Agora é deles. Eles tomaram conta de tudo!*

Nazaré: *Pois eu vou na delegacia e vou botar esse monte de mofi [sic] pra correr.*

Vizinha: *A polícia não vai fazer nada que ela nem entra aqui! Procure outro lugar. Pega logo tudo que puder e sai. Eles não te querem ver mais aqui. Esse buraco agora é deles.*

Figura 3: Frame da sala do apartamento de Nazaré



Fonte: Curta-metragem *Faixa de Gaza* (7 min 57 s)

No diálogo entre Nazaré e sua vizinha acima transcrito e na imagem da sala do apartamento (Figura 3), onde é possível ver pichações, imagens religiosas e móveis quebrados jogados na sala do imóvel, se observam as marcas da violência na depredação do imóvel, podendo se constatar a demonstração de força e imposição do poder pela violência, instaurando o medo para dominar um território, antes lugar apropriado por Nazaré, enquanto espaço do vivido e de valor de uso (Carlos, 2007; Haesbaert, 2005). Para Haesbaert e Limonad (2007, p. 42), “O território é sempre, e concomitantemente, apropriação (num sentido mais simbólico) e domínio (num enfoque mais concreto) de um espaço socialmente partilhado”.

Destaca-se ainda que a personagem Nazaré surge sozinha nas primeiras cenas, ela igualmente está sozinha em sua última aparição quando a obra se encerra, embora tenha tido no entremeio o consolo de uma amiga. No curta, ela representa, portanto, o arquétipo dos moradores indefesos, abandonados pelo poder público e pelas forças de segurança pública, como mostra o diálogo transcrito acima e uma das últimas cenas, ela saindo sozinha da delegacia.

Em outro fragmento da cidade, aparece o jovem Naldin, que trabalha na marcenaria do seu tio Barbosa, ajudando-o a fazer e entregar móveis. Naldin é recém-chegado à capital paraibana,

oriundo de uma zona rural do Estado, acha a cidade muito veloz. Ele tem em volta do pescoço um colar com um pingente de São Jorge e ganha do tio uma camisa da marca *Nike* para usar enquanto trabalha. Ao sair para realizar uma entrega de móveis à Nazaré, no conjunto habitacional controlado pela facção chefiada por Mago, é surpreendido por ser identificado como integrante da facção opositora, a Gringo, uma vez que ele, sem saber, usava aquela camisa da *Nike* que ganhou do tio (Figura 4). Nesse momento, Cícero (que aspirava integrar a facção Talibã) também é testado, quando Mago ordena que ele mate Naldin. Mas Cícero não consegue, alega que nunca matou ninguém. Logo na sequência, o mal-entendido com Naldin se desfaz, pois identificam que ele usa um colar com o pingente de São Jorge, símbolo da facção do Talibã. Assim, Mago percebe que Naldin não integrava facção alguma, estava ali com outra finalidade, como o próprio Naldin afirma quando é pego: “estou trabalhando”.

Figura 4: Frame do encontro da facção Talibã e Naldin



Fonte: Curta-metragem *Faixa de Gaza* (12 min 38 s)

Por fim, Naldin, após ser espancado, é liberado por Mago e sai correndo do conjunto habitacional. Já Cícero, por não ter cumprido o ritual de iniciação (executar alguém), é expulso da facção, e Mago o orienta a voltar a vender os seus "piratex", uma vez que o personagem vendia CDs e DVDs pirateados no mercado informal.

Essa situação remete ao que Souza (2009), analisando as áreas territorializadas pelo tráfico de drogas do Rio de Janeiro, chamou de territórios-enclaves, que são disseminados pelo tecido urbano, com territórios amigos (pertencentes à mesma organização) e territórios inimigos (territorializados por facções diferentes). Para o autor, a territorialidade de cada facção forma redes complexas, em que se unem “nós irmanados pelo pertencimento a um mesmo comando”, redes

diferentes e superpostas ao mesmo espaço, “disputando a mesma área de influência econômica (mercado consumidor)” (Souza, 2009, p. 92).

Não só na ficção, essa territorialidade está expressa e demarcada simbolicamente nas construções urbanas, onde as facções estampam seus símbolos identitários com pichações nos muros e edifícios da cidade (Figura 5). Raffestin (1993, p. 143) afirma que “ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator ‘territorializa’ o espaço.”

Figura 5: Frame da escrita “Gringo” no muro, referência à facção oponente da facção Talibã



Fonte: Curta-metragem *Faixa de Gaza* (9 min 47 s)

O Curta-metragem *Faixa de Gaza* apresenta embates territoriais em diferentes âmbitos, sobretudo nas cenas de tomada do apartamento de Nazaré pela facção Talibã e na cena do conflito estabelecido entre a facção liderada por Mago e a suposta invasão da facção rival, representada por Naldin ao entrar no conjunto habitacional para entregar o móvel no apartamento de Nazaré.

Esses grupos, além de usarem os símbolos identitários, também estabelecem regras de comportamentos e apresentação, como se vê no corte e tintura do cabelo usado por Cícero. Observa-se que em determinado momento, Cícero é reconhecido como um deles por ter pintado seu cabelo. Na ocasião, Mago ressalta: “só falta fazer a tatuagem de São Jorge”. O que mostra que nas relações de poder e na interação entre os membros do grupo, sob a liderança de um dos seus membros, impõem-se padrões de comportamentos e estéticos que os identificam enquanto parte daquele grupo social. Como ressalta Raffestin (1993, p. 159), “o poder de modo algum é inocente”.

Souza (2009, p. 78-79) destaca que “o território é fundamentalmente um espaço definido e delimitado por e partir de relações de poder. [...] o território é essencialmente um instrumento de exercício de poder”. Assim, as facções criminosas que atuam nas cidades, no intuito de territorializar

e expandir as suas áreas de atuação, usam a violência como instrumento de exercício de poder, força e autoridade, como pode ser percebido em diversas cenas do curta-metragem, entre elas na cena da inserção de Cícero na facção Talibã, em que há nitidamente uma pressão violenta dos demais membros do grupo sobre Cícero; na expulsão de Nazaré de seu próprio apartamento; no encontro entre Mago e Naldin no conjunto habitacional, entre outras. Para Raffestin (1993, p. 143), a violência “é a forma extrema e brutal do poder.” Para Hannah Arendt,

Poder, força, autoridade, violência – nada mais são do que palavras a indicar os meios pelos quais o homem governa o homem; são elas consideradas sinônimos por terem a mesma função. [...] o poder corresponde a habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em uníssono, em comum acordo. O poder jamais é propriedade de um indivíduo, pertence ele a um grupo existe apenas enquanto o grupo se mantiver unido (Arendt, 1985, p. 23-24).

Outro aspecto relevante é que os territórios são flexíveis, assim como o poder, e podem ser temporários ou mais estáveis, conforme o poder de coesão, demonstração de força do grupo na manutenção da territorialidade. Os territórios, uma vez construídos e delimitados, podem formar-se e dissolver-se, são bastante instáveis, podem sofrer alterações, porque estão em contínuo movimento. Há constantes relações de forças opostas, cada uma marcando seu território ou querendo expandi-lo. No curta-metragem podemos observar essa disputa, por exemplo, na reação violenta, de autoridade e força de Mago ao tomar conhecimento da invasão dos limites territoriais de atuação dos talibãs. Souza (2009, p.81) afirma que “territórios são construídos (e desconstruídos) dentro de escalas temporais as mais diferentes”, podendo ter uma existência periódica, cíclica (Souza, 2009).

3.2 Precariedade no curta-metragem

O estado de vulnerabilidade social está presente em todos os moradores do conjunto habitacional que compõem o recorte de uma periferia habitada pela classe trabalhadora representado no curta-metragem analisado. Todos fazem parte do estrato de classe que aqui é apontada como precariado. Em breve definição, tem-se:

O precariado consiste em pessoas que são desprovidas das sete formas de garantias relacionadas ao trabalho [...]. *Garantia ao mercado de trabalho* [...]. *Garantia de vínculo empregatício* [...]. *Segurança no emprego* [...]. *Segurança do trabalho* - Proteção contra acidentes e doenças no trabalho [...]. *Garantia de reprodução de habilidade* - Oportunidade de adquirir habilidades [...]. *Segurança de renda* [...]. *Garantia de representação* [...]. Além da falta de garantia no emprego e da renda social insegura, aqueles que fazem parte do precariado carecem de uma *identidade* baseada no trabalho. [...] Pertencem ao conjunto de “habitantes” em vez de ao conjunto de cidadãos, onde quer que estejam vivendo. [...] Ser precariado é ser sujeito a pressões e experiências que levam a uma existência

precariada, de viver no presente, sem uma identidade segura ou um senso de desenvolvimento alcançado por meio do trabalho e do estilo de vida (Standing, 2019, p. 27-37).

É possível identificar a mãe de Cícero como pertencente ao precariado, assim como seu filho, no início e fim do curta analisado. É possível, inclusive, perceber ao longo do filme a transição de Cícero do precariado dentro do crime e retorno ao precariado não criminal. A falta de perspectiva de vida o faz abandonar o serviço informal de vendedor ambulante de CDs e DVDs falsificados, uma das típicas atividades dessa fração da classe trabalhadora, para tentar o ingresso em facções criminosas ligadas a roubo e tráfico de drogas. A facção se mostra um caminho a Cícero justamente porque ele enxerga nela uma oportunidade de melhor renda, proteção social, vínculo identitário e visibilidade enquanto sujeito.

O enredo tece uma trama de relações em que se apresenta uma variedade do precariado: a mãe que precisa trabalhar dentro e fora de casa e não tem com quem deixar o filho mais novo (nem dinheiro para pagar alguém que possa cuidar dele), que fica com o irmão na rua; este, o protagonista, tentando abandonar a vida de vendedor ambulante de produtos piratas; o jovem que sai da vida na zona rural para trabalhar em loja familiar com várias funções (entregador, montador de móveis etc.); os membros da facção, vivendo da criminalidade. “Não importa como seja definido, o precariado está longe de ser homogêneo. [...] Mas todos eles compartilham um sentimento de que seu trabalho é útil (para viver), oportunista (pegar o que vier) e precário (inseguro)” (Standing, 2019, p. 32-33).

O conceito de Guy Standing de precariado se coaduna com o de subcidadania desenvolvido por Jessé Souza. No caso do sociólogo brasileiro, o direcionamento de suas ideias vai mais no sentido de analisar a ideologia da classe dominante e de justificar a exclusão e estigma que sofrem, especialmente no Brasil, aqueles em estado de vulnerabilidade social.

O principal meio descrito por Souza é a construção da ideia, pelos mais abastados, de que tais pessoas estão em situação de pobreza extrema porque têm uma mentalidade pobre, são preguiçosos, acomodados, sem talento etc. Assim, “a naturalização da desigualdade é possível pela sutil violência da ideologia da meritocracia” (Souza, 2018, p. 34).

E essa fração da sociedade é identificada de várias formas, como vê-se nos membros da Talibã: o corte e tintura no cabelo, a forma de andar, o uso de gírias e a cor da pele são os primeiros sinais que apontam para qual classe e estrato de classe pertencem. O pertencimento ao precariado em vida criminal torna-se *pertencimento territorial*, e o estigma direcionado pela elite (e replicado

por frações da própria classe trabalhadora) se estende a esse mesmo território. Os bairros periféricos, problemáticos e perigosos, estão em oposição aos bairros nobres, os que têm saneamento, amenidades naturais ou socialmente produzidas, altos preços da terra e policiais que pensam três vezes antes de fazer um disparo.

O narrador/radialista de *Faixa de Gaza* cumpre o papel de expor a perspectiva do senso comum sobre o caso, que rechaça a violência sem qualquer reflexão, depois a banaliza. Um exemplo disso é quando depois de narrar episódios de violência, logo em seguida, fala do futebol em tom de animação. A violência, portanto, não é um elemento estranho à vivência da audiência (população), mas um componente cotidiano com o qual cada parcela lida de uma forma, uns com condomínio fechado e segurança particular, outros, a maioria, se adequando às regras da criminalidade, quando não, como é o caso da mãe de Cícero, tendo alguém próximo diretamente envolvido nela.

O avanço mercadológico nas várias dimensões da vida atinge não mais apenas o acesso a uma moradia, mas até a permanência nela, como retratado no episódio do curta em que Nazaré tem a casa invadida. Além de assaltos, como também evidenciado quando um membro do Talibã narra um episódio em que roubou ou furtou um fone de ouvido. Os criminosos, por sua vez, ao contrário do discurso típico de apresentador de programa policial, sofrem com presídios superlotados e homicídios nesses mesmos territórios. A vida em um lugar seguro passa a ser uma mercadoria cara, muitas vezes confinando seus consumidores em muros, grades, câmeras e no medo constante de sair dessas fortalezas.

4. O CINEMA E O ENSINO DE GEOGRAFIA

Há muitas intersecções possíveis entre o cinema e a Geografia, desde o uso como recurso didático, enquanto possibilidades de uso da linguagem audiovisual como um meio para a construção do conhecimento socioespacial (Rodrigues; Santana; Erthal, 2012; Portugal; Souza, 2013; Rocha, Montovani; Costa, 2017); como também é possível abordar alguns conceitos fundantes da Geografia, como paisagem, lugar e território, ou ainda variadas temáticas da área do conhecimento geográfico, à exemplo da análise empreendida por Harvey (2010) sobre as características essenciais da condição pós-moderna, discutindo o espaço e tempo a partir dos filmes *Blade Runner* (Direção: Ridley Scott, 1982) e *Asas do Desejo* (Direção: Wim Wenders, 1987). Para Harvey (2010, p. 277), o cinema é “dentre todas as formas artísticas [a que talvez tenha] a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo.”

Pontuschka, Paganelli e Cacete (2009, p. 280), reforçam que “para nós, geógrafos e professores de Geografia, o filme tem importância porque pode servir de mediação para o desenvolvimento das noções de tempo e espaço na abordagem dos problemas sociais, econômicos e políticos”. Já Oliveira (2021, p. 63) destaca que “o filme desperta, constrói imaginários, traz e transmuta a realidade, dá movimento às espacialidades”. Nesse sentido, esse tipo de produção audiovisual se constitui um expressivo recurso pedagógico para o desenvolvimento dos processos de ensino-aprendizagem na sala de aula da Geografia escolar (Oliveira, 2021).

Assim, a utilização dos meios audiovisuais constitui um recurso didático com grande potencialidade de enriquecimento da relação ensino-aprendizagem, podendo oferecer experiências valiosas e distintas de produção do conhecimento histórico, geográfico ou em distintas áreas do conhecimento (Barbosa, 2012). Ao se referir a imagem cinematográfica nas atividades de ensino, Barbosa (2012, p. 111) afirma que elas têm a mesma “relevância didática que outros recursos visuais como mapas, cartas topográficas, fotografias, pinturas, etc.” Já Napolitano (2013), apresenta inúmeras possibilidades do uso didático-pedagógico do cinema considerando os diferentes níveis da Educação Básica, a faixa etária dos estudantes e as distintas áreas do conhecimento. No caso da Geografia, o autor sugere que temas como a vida nas grandes cidades, os problemas ambientais e questões étnico-raciais podem ser uma possibilidade, pelo próprio conteúdo, de criticar o etnocentrismo e à mentalidade imperialista muito presente nas produções cinematográficas comerciais americanas e europeias. (Napolitano, 2013).

Outra característica muito peculiar aos filmes é a imagem em movimento, integrando a expressão oral e corporal, a cor e o som (Barbosa, 2012; Pontuschka; Paganelli; Cacete, 2009). “Assim, a vida representada na tela (a)parece mais próxima da realidade. O filme nos traz uma forte impressão de realidade” (Barbosa, 2012, p. 111). Por isso, os filmes costumam ser utilizadas pelos professores como apoio didático para as aulas das mais diversas disciplinas escolares que compõem as áreas do conhecimento das ciências humanas e sociais, como Geografia, História e Sociologia; e das linguagens e suas tecnologias, tais como Língua Portuguesa, Artes, Língua Inglesa e Língua Espanhola.

Nesta perspectiva, o curta-metragem traz inúmeras possibilidades de abordagem no campo da Geografia, a exemplo da discussão sobre um dos conceitos-chave da Geografia: o território, conforme se apresentou neste artigo. Mas, também, apresenta potencialidade para abordagem de temáticas como: o espaço urbano, a violência nas cidades, a desigualdade socioespacial e econômica enquanto causa da violência nas cidades, entre outras, integrando temáticas geográficas

e de outras disciplinas escolares das ciências humanas e sociais, contribuindo assim, para uma leitura de mundo integral e crítica pelos discentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documento fílmico, que permite a junção da observação e da escuta, da linguagem verbal e não verbal de forma repetida, contínua e ordenada, pode se constituir um instrumento metodológico de análise em diversos temas e em diferentes áreas do conhecimento, notadamente nas ciências sociais, conforme explicita Ramos (2003). A imagem em movimento e sonora constitui um instrumento privilegiado para dar conta das relações sociais, que revelam a vida nos mais diferentes contextos e lugares, desvendando aspectos da sociedade por vezes à margem, resgatando-os ao campo do visível (Ramos, 2003).

Além da discussão sobre o conceito de território e de precariado, enquanto fragmento da classe trabalhadora abordados a partir da análise fílmica do curta-metragem *Faixa de Gaza*, aqui apresentado, é possível realizar uma seleção criteriosa diante das possibilidades da intensa produção cinematográfica no Brasil e no mundo, a fim de dar visibilidade a temas contemporâneos que são parte dos conteúdos ministrados na geografia escolar, tais como: questões climáticas, migrações, questões étnico-raciais e de gênero, etc. a fim de contribuir para a formação integral e crítica dos estudantes. Nesta perspectiva, Pontuschka, Paganelli e Cacete (2009, p. 282) enfatizam que “é imprescindível que os filmes penetrem no currículo das escolas superiores, formadoras de professores, e também nas escolas de ensino fundamental e médio, que precisam desenvolver o espírito crítico” dos discentes.

Como também há a possibilidade de abordar conceitos-chave da geografia, como o território, a paisagem e o lugar, conforme já mencionado.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

ARENDT, H. **Da violência**. Tradução: Maria Claudia Drummond. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AZEVEDO, A. F. Geografia e Cinema. *In*: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 95-127.

BARBOSA, J. L. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. *In*: CARLOS, A. F. A. et al. (org.). **A geografia na sala de aula**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2020. p. 109-133.

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CLAVAL, P. O Território na Transição da Pós-Modernidade. **GEOgraphia**, Ano 1, n. 2, 1999, p.7-26.

CORRÊA, R. L. Espaço: um conceito-chave da geografia. *In*: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. (org.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p. 15-47.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. Uma introdução. *In*: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 7-13.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus Editora, 2018.

FAIXA DE GAZA. Direção: Lúcio César Fernandes. Produção: Extrato de Cinema. João Pessoa-PB. 2019. 15min44s. Disponível em: <https://www.facebook.com/platinaline/videos/2839314906340640/>. Acesso: 09 nov. 2023.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019 [2004].

HAESBAERT, R. Da desterritorialização à multiterritorialidade. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**. Universidade de São Paulo, 2005, p. 6774-6792. Disponível em: <http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/19.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2024.

HAESBAERT, R.; LIMONAD, E. O território em tempos de globalização. **etc, espaço, tempo e crítica Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas e outras coisas**. n° 2 (4), vol. 1. 15 de agosto de 2007.

HARVEY, D. O tempo e o espaço no cinema pós-moderno. *In*: **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola. 2010. p. 277-289.

INSTRUÇÃO NORMATIVA 2010. Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Disponível em: <https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122>. Acesso em: 20 set. 2023.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

NAPOLITANO, M. **Como usar o cinema na sala de aula**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013. (Coleção como usar na sala de aula).

OLIVEIRA, K. O cinema como recurso pedagógico no ensino de geografia da África: contribuições a partir da produção audiovisual "Adú". In: FERRACINI, R.; MARCELINO, J. S.; RODRIGUES, S. J. D. (org.). **Ensino de geografia da África: caminhos e possibilidades para uma educação antirracista**. Quissamã, RJ: Revista África e Africanidades, 2021, p. 60-68.

PENAFRIA, M. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)**. Lisboa, Portugal. VI Congresso SPCOM, abr. 2009.

PONTUSCHKA, N. N.; PAGANELLI, T. I.; CACETE, N. H. A linguagem cinematográfica no ensino de geografia. In: PONTUSCHKA, N. N.; PAGANELLI, T. I.; CACETE, N. H. **Para ensinar e aprender geografia**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2009. p. 259-287. (Coleção docência em formação. Série Ensino Fundamental).

PORTUGAL, J. F.; SOUZA, E. C. **Ensino de geografia e o mundo rural: diversas linguagens e preposições metodológicas**. In: CAVALCANTI, L. S. (org.). *Temas da geografia na escola básica*. Campinas, SP: Papirus, 2013. p. 95-134.

RAFFESTIN, C. O território e o poder. In: _____. **Por uma Geografia do poder**. Tradução: Maria Cecília França. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 143-220.

RAMOS, N. Perspectivas metodológicas em investigação: o contributo do método fílmico. **Revista Portuguesa de Pedagogia**, 37, 3: 35-62, 2003. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/9450/1/ramos%20%282003%29%20.%20Metodo%20filmico.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2023.

RODRIGUES, R. C. A.; SANTANA, F. T. M.; ERTHAL, L. C. **Aprendendo com filmes: O cinema como recurso didático para o ensino da geografia**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

SACK, R. D. **Human territoriality: its theory and history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SANTOS, C. E. B. **"Okaida" e "Estados Unidos", organizações criminosas: a nova face da criminalidade na cidade de João Pessoa, Paraíba**. 160f. Dissertação de mestrado. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/20453/1/OkaidaEstadosUnidos_Santos_2015.pdf. Acesso em: 08 jun. 2024.

STANDING, G. **O precariado: a nova classe perigosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SOUZA, J. **Subcidadania brasileira**: para entender o país além do jeitinho brasileiro. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

SOUZA, M. L. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. *In*: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. (org.). **Geografia**: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p. 77-116.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 2012. (Série Ofício de Arte e Forma).

Artigo submetido em: 05/02/2024

Artigo aceito em: 03/10/2024

Artigo publicado em: 30/12/2024