

Natália Bacin Morelatto

**O ESPAÇO URBANO DE PELOTAS SEGUNDO SUAS
NARRATIVAS AUDIOVISUAIS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Sarkis Yunes

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Morelato, Natália Bacin

O espaço urbano de Pelotas segundo suas
narrativas audiovisuais / Natália Bacin Morelato ;
orientador, Gilberto Sarkis Yunes, 2017.
173 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Florianópolis,
2017.

Inclui referências.

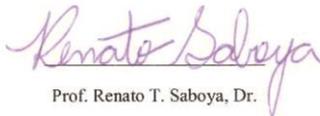
1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Espaço Urbano. 3.
Narrativas Audiovisuais. 4. Mapeamento. 5. Pelotas.
I. Yunes, Gilberto Sarkis . II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Natália Bacin Morelato

**O ESPAÇO URBANO DE PELOTAS SEGUNDO SUAS NARRATIVAS
AUDIOVISUAIS**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Área de concentração: Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

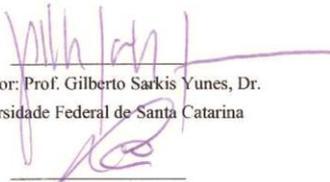
Florianópolis, 08 de novembro de 2017.



Prof. Renato T. Saboya, Dr.

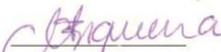
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

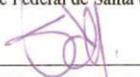


Orientador: Prof. Gilberto Sarkis Yunes, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.ª Marina Toneli Siqueira, Dr.ª.
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Eduardo Rocha, Dr.
Universidade Federal de Pelotas

Dedico este trabalho à minha mãe
Marta, com carinho.

AGRADECIMENTOS

São numerosas as palavras que precedem a escrita desta dissertação, palavras de incentivo, carinho, questionamentos e críticas necessárias. Durante este percurso muitos estiveram dispostos a compartilhar comigo seu amor, amizade e conhecimento. Sou grata por isso a todos que cito aqui, e muitos outros mais.

A ideia que resultou nesta investigação surgiu em Pelotas, assim como tantas outras coisas importantes em minha vida. Obrigada aos que estiveram no meu caminho nesse período, especialmente à amiga Bea, que além do auxílio no desenvolvimento do projeto de pesquisa, me ajudou a acreditar que a minha ideia era possível.

Obrigada ao meu orientador Gilberto por abraçar a minha proposta e caminhar comigo por territórios desconhecidos, sempre com leveza e seriedade. Seu olhar foi fundamental para muitas descobertas nesse trajeto.

Aos professores Eduardo, Marina e Peixe, que participaram da banca e também da minha jornada acadêmica: o interesse e olhar de vocês foram essenciais a este trabalho.

Aos antigos amigos da vida que tive a felicidade de reencontrar, Gabriela e Daniel, e aos que aqui encontrei Carinna, Luísa e Filipa, é sempre muito bom estar com vocês.

À CAPES e ao PósARQ, que viabilizaram a realização desta pesquisa.

Ao apoio incondicional de toda a família, especialmente de meus pais Jorge e Marta.

Mãe e Vó Diva: obrigada pelo eterno incentivo aos estudos e por sempre estarem ao meu lado.

Lucas, companheiro de vida, muito obrigada pela parceria, pelo tempo, apoio e todo amor!

Às cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é bem a obra máxima do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos. (PESAVENTO, 2007)

RESUMO

Inseridas no contexto atual de comunicação predominantemente visual, as representações construídas nos filmes realizados na e sobre a cidade, integram a formação, experiência e percepção do espaço urbano em suas diferentes dimensões. Esta investigação se desenvolve a partir desse entendimento, e propõe o estudo de Pelotas no Rio Grande do Sul a partir de narrativas audiovisuais selecionadas, realizadas na cidade entre os anos de 1913 e 2016 por diferentes iniciativas: cinema local, cinema não local, cinema universitário e publicidade. Buscou-se revelar quais elementos e aspectos do espaço urbano são contemplados nos filmes considerados, e se eles reforçam ou não as imagens de referências já sedimentadas sobre a cidade, relacionadas às charqueadas e ao patrimônio edificado na área central. A partir do mapeamento das locações e análises dos filmes foi possível observar que as edificações construídas no período de maior desenvolvimento de Pelotas, entre o final do século XIX e início do século XX, são recorrentes, mas utilizadas com diferentes propósitos narrativos. Também foi possível notar que o centro, sobretudo a praça Cel. Pedro Osório e seu entorno, constitui o principal espaço de referência na maior parte dos filmes realizados por aqueles que vivem na cidade, enquanto o espaço das charqueadas é proeminente nos filmes em que os realizadores não locais utilizam a cidade como locação. Notou-se ainda uma certa tendência que difere na significação atribuída à cidade quando se trata das narrativas daqueles que nela vivem e daqueles que a utilizam como locação para seus filmes. Enquanto no primeiro caso, uma série de interfaces físicas e sociais é contemplada e o passado evocado de forma nostálgica, neutra ou mesmo contrastante, no último há uma tendência em contemplar apenas viés histórico, o passado da cidade.

Palavras-chave: Pelotas. Espaço Urbano. Narrativas Audiovisuais. Mapeamento.

ABSTRACT

Within the current context of predominantly visual communication, the filmic representations made in and about the city, constitute the form, experience and perception of the urban space in its diverse dimensions. This present investigation sprouts from this understanding, and it proposes a study of Pelotas Rio Grande do Sul from the stand point of some select audiovisual narratives, produced and shot in the city within the years of 1912 through 2016 by multiple distinct initiatives: local cinema, non-local cinema, university films and advertising films. It aimed to reveal which aspects and elements of the urban scape were depicted in the selected films, moreover, do they reinforce or oppose the crystalised official image of the city, linked to the jerk-meat industry days and to the historical buildings erected in that era within the central area of the city. Stemming from the mapping of the locations and the analysis of these films, it was possible to observe that the buildings from the late 19th century and early 20th century are the most recurring, yet serving many distinct narrative roles. It was also notable how the central area, in special the surrounding of the Cel. Pedro Osorio square constitute the single most referenced space in the majority of the films made by inhabitants of the city, while the old jerk-meat farms, in the outskirts of the urban area, were more explored as location by the non-local filmic productions. It's possible to note a trend which differentiates the meaning attributed to the city from the narrative of those living in it from those who solely use its urban scape as location. While the former contemplates a bigger physical interface and a denser social fabric, evoking the past in a neutral or even contrasting nostalgic manner, the latter contemplates only the historical bias, the canonical past of the city.

Keywords: Pelotas. Urban Space. Audiovisual Narratives. Mapping.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Camadas narrativas urbanas.....	42
Figura 2 - Cenário do filme <i>Dogville</i> (2003).....	43
Figura 3 - Cena do filme <i>Central do Brasil</i> (1998).....	44
Figura 4 - Site que oferece experiências turísticas nas locações das franquias de <i>O Senhor dos Anéis</i> e <i>O Hobbit</i>	45
Figura 5 - Cena do filme <i>São Paulo, a Sinfonia da Metrópole</i> (1929)....	46
Figura 6 - Mapa no filme <i>M</i> (1931).....	49
Figura 7 - Instalação <i>City of the Future</i> , de Patrick Keiller, em Londres.	53
Figura 8 - Cenas do filme <i>L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat</i> (1895).	64
Figura 9 - Cena do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920).	68
Figura 10 - Cena do filme <i>Metrópolis</i> (1927).....	68
Figura 11 - Cena do filme <i>São Paulo S.A</i> (1965).	71
Figura 12 - Cena do filme <i>Cidade de Deus</i> (2002).	71
Figura 13 - Situação geográfica de Pelotas (2017).	74
Figura 14 - Indicação do primeiro loteamento sobre mapa atual de Pelotas.	75
Figura 15 - Cena do curta-metragem <i>Os óculos do vovô</i> (1913).	82
Figura 16 - Teatro Guarany na década de 1920.	82
Figura 17 - Página inicial do site da Charqueada São João.....	85
Figura 18 - Reconstituição de charqueada do século XIX no filme <i>Concerto Campestre</i> (2004).....	86
Figura 19 - Charqueada São João no filme <i>O tempo e o vento</i> (2013)..	86
Figura 20 - Linha do tempo: Síntese da realização audiovisual em Pelotas.	90
Figura 21 - Sede da Fábrica Guarany no filme <i>As Memórias do Vovô</i> (2013).	93
Figura 22 - Casarões 6 e 8 em frente à praça Cel. Pedro Osório no filme <i>Princesinha</i> (2013).....	94
Figura 23 - Fachada do bar Liberdade no filme <i>O Liberdade</i> (2011).	94
Figura 24 - Café Aquários no filme <i>Vitreo Habitat</i> (2014).	95
Figura 25 - Vista aérea da Praça Cel. Pedro Osório no filme <i>Olhares ...</i> (2015).	95
Figura 26 - Praça Cel. Pedro Osório no filme <i>Olhares ...</i> (2015).	96
Figura 27 - Canal São Gonçalo no filme <i>Katanka's Bar</i> (2007).....	96

Figura 28 - Antigos cinemas da cidade no filme <i>Estacionamento</i> (2011).	97
Figura 29 - Estação de trem no filme <i>Futebol S/A</i> (2009).	100
Figura 30- Bairro periférico no filme <i>Marcovaldo</i> (2010).	100
Figura 31 - Personagens de <i>Marcovaldo</i> (2010) recolhendo lixo em frente ao Theatro Guarany.	102
Figura 32 - Entrevista em frente ao Theatro Guarany no filme <i>As memórias do vovô</i> (2013).	102
Figura 33 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Cinema Local.	104
Figura 34 - Charqueada São João na minissérie <i>A Casa das Sete Mulheres</i> (2003).	107
Figura 35 - Charqueadas Barão de Jaraú e Estância da Graça no filme <i>Concerto Campestre</i> (2004).	108
Figura 36 - Charqueada São João no filme <i>O Tempo e o Vento</i> (2013).	108
Figura 37 - Chácara da Baronesa no filme <i>Ângela</i> (1951).	109
Figura 38 - Rua D. Pedro II ambientada para a década de 1930.	110
Figura 39 - Teatro Sete de Abril ambientado como cinema da década de 1930 no filme <i>Sonho sem Fim</i> (1985).	110
Figura 40 - Clube Comercial visto da Praça Cel. Pedro Osório no filme <i>Southern Brazil</i> (1942).	112
Figura 41 - Antiga Escola Técnica no filme <i>Southern Brazil</i> (1942).	112
Figura 42 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Cinema não local.	114
Figura 43 - Rodoviária de Pelotas no documentário <i>Olhares</i> (2007). .	117
Figura 44 - Antiga ponte de Rio Grande no documentário <i>Olhares</i> (2007).	118
Figura 45 - Tv. Condé de Piratini no documentário <i>Olhares</i> (2007).	118
Figura 46 - Vista do Porto de Pelotas no documentário <i>Cotada</i> (2010).	119
Figura 47 - Colônia de pescadores Z3 no documentário <i>Manjoada</i> (2011).	120
Figura 48 - Lagoa dos Patos em cenas do documentário <i>Barro Duro</i> (2013).	121
Figura 49 - Fórum de Pelotas no filme <i>Habite-se</i> (2013).	122
Figura 50 - Área próxima ao Fórum de Pelotas no filme <i>Habite-se</i> (2013).	122

Figura 51 - Cena em área próxima à Estação de trem no filme <i>Duelo</i> (2013).	123
Figura 52 - Cena no bairro Porto no filme <i>Rock Duplo</i> (2011).	123
Figura 53 - Trapiche do Laranjal ao fundo em cena do filme <i>Ester</i> (2013).	124
Figura 54 - Detalhes da arquitetura pelotense no filme <i>Ester</i> (2013).	125
Figura 55 - Mapa das locações utilizadas nos filmes do Cinema Universitário.	126
Figura 56 - Rua s/n no bairro Simões Lopes no filme <i>Simões Lopes</i> (2015).	130
Figura 57 - Rua Dr. Amarante no filme <i>Tapete Preto na Dr. Amarante</i> (2015).	131
Figura 58 - Calçada do Laranjal no filme <i>Viva o Laranjal no Inverno</i> (2016.)	131
Figura 59 - Campo de futebol improvisado no filme <i>Guabiroba</i> (2015).	132
Figura 60 - Prédios históricos vistos a partir da praça Cel. Pedro Osório no filme <i>Parabéns Pelotas, 204 anos</i> (2016).	133
Figura 61 - Vista do centro de Pelotas com a torre do relógio do Mercado Público em primeiro plano no filme <i>Parabéns Pelotas, 204 anos</i> (2016).	133
Figura 62 - Vista aérea do condomínio Moradas Club no filme <i>Somos todos pelotenses</i> (2015).	134
Figura 63 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Publicidade – Prefeitura.	135
Figura 64 - Theatro Guarany no comercial do carro Citroën C3.	137
Figura 65 - Caixa d'água da praça Piratinino de Almeida no comercial da 1ª Fenadoce (1986).	138
Figura 66 - Solar da Baronesa no no comercial da 2ª Fenadoce (1987).	138
Figura 67 - Mercado Público no comercial da Fenadoce (2014).	138
Figura 68 - Fachada do Casarão 6 no comercial do Hotel Manta.	139
Figura 69 - Edifício na rua Voluntário da Pátria no comercial <i>Natal Gordo Guanabara</i> (2009).	139
Figura 70 - Calçada da rua Andrade Neves em comercial da UCPel (2014).	140
Figura 71 - Fonte <i>As três meninas</i> em comercial da Fenadoce (2014).	140

Figura 72 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Publicidade – Outros.	142
Figura 73 - Mapa geral das locações utilizadas nos filmes.....	149

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Informações gerais dos títulos selecionados para a pesquisa.	22
Quadro 2 - Cinema local: filmes selecionados.	91
Quadro 3 - Cinema não local: filmes selecionados.	105
Quadro 4 - Cinema Universitário: filmes selecionados.	116
Quadro 5 - Publicidade Prefeitura: filmes selecionados.	127
Quadro 6 - Publicidade – Outros: filmes selecionados.	136

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CIAA	<i>U.S Office of the Cordinator of Inter-American Affairs</i>
Doc.	Documentário
Fenadoce	Feira Nacional do Doce
IFSul	Instituto Federal Sul-riograndense
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IMDb	<i>Internet Movie Database</i>
N/I	Não Informado
PDMP	Plano Diretor Municipal de Pelotas
SIG	Sistema de Informação Geográfica
SiSU	Sistema de Seleção Unificada
UCPel	Universidade Católica de Pelotas
UFPel	Universidade Federal de Pelotas

GLOSSÁRIO

Diegese | Palavra de origem grega (*diegesis*: narrativa). No cinema fatos diegéticos são todos aqueles que pertencem a narrativa representada na tela (Souriau). A diegese é, portanto, a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos denotados (AUMONT e MARIE, 2003).

Enquadramento | Atividade relativa ao conceito fotográfico de quadro e moldura (pintura), no cinema aparece para designar o conjunto do processo mental e material, pelo qual se define uma imagem com um campo visual e angulações específicas. Enquadramento, portanto, designa valores topológicos ou expressivos do quadro (AUMONT e MARIE, 2003).

Frame | O *frame* ou fotograma é a imagem unitária do filme, registrada na película ou digital, um filme possui geralmente (há diferentes padrões e formas de captação) 24 fotogramas por segundo. Apesar de se considerar cada fotograma uma fotografia em si, durante a projeção ou execução de um filme ele nunca é percebido individualmente, mas sua rápida duração e sucessão com os fotogramas seguintes é o que gera a impressão de movimento (AUMONT e MARIE, 2003).

Mise-en-scène | Termo oriundo da dramaturgia francesa, diz respeito a direção, teatral ou cinematográfica, de todos os elementos narrativos e suas relações temporais e espaciais na trama, bem como todo o teor narrativo que esses elementos e relações expressam. A expressão *mise-en-scène* é uma noção central da arte do filme (AUMONT e MARIE, 2003).

Voice-over | Recurso constituído por uma narração externa à trama, não pertencente diegeticamente às cenas ou personagens da narrativa (AUMONT e MARIE, 2003).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	
1.1 Prelúdio	17
1.2 Justificativa	26
1.3 Objetivos	27
1.4 Procedimentos Metodológicos	27
2. ELOS CONCEITUAIS: REFERÊNCIAL TEÓRICO	
2.1 Imagem	31
2.1.1 Da pedra ao <i>pixel</i>	31
2.2 Narrativa	38
2.3 Mapeamento	47
3. A CIDADE E AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS	
3.1 Contextualização Histórica	63
3.2 Pelotas	74
4. NARRATIVAS AUDIOVISUAIS DE PELOTAS	
4.1 Cinema local	91
4.2 Cinema não local	105
4.3 Cinema Universitário	115
4.4 Publicidade - Prefeitura de Pelotas	127
4.5 Publicidade - Outros	136
5. DESFECHO	
5.1 Resultados e Discussão	143
5.2 Conclusão	150
BIBLIOGRAFIA	151
FILMOGRAFIA	159
FILMES CITADOS	171

1 INTRODUÇÃO

1.1 Prelúdio

O caminho que conduziu à realização da presente investigação foi sendo traçado e percorrido ao mesmo tempo, aos poucos. Durante a graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) aprendi novas formas de ver e desenvolvi diferentes interesses. O cinema de Jacques Tati, Eduardo Coutinho e tantos outros, motivou a minha participação na disciplina de *Fotografia* do curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL. Conheci o cinema universitário, filmes que haviam sido feitos em Pelotas, participei também da realização de alguns.

Pouco tempo depois na disciplina de *Cidade e Comunicação Audiovisual*, no curso de Arquitetura, a proposta de uma atividade a princípio simples desencadeou uma série de questões: realizar um filme de curta duração sobre a cidade. Isso gerou uma série de questões: Que aspectos apresentar? Aonde gravar? Quais serão os personagens e suas narrativas? E assim nasceu o curta-metragem experimental *Prisma*¹ (2012). O filme é uma tentativa de expressar a percepção de diferentes pessoas sobre várias camadas que compõe o espaço urbano. Para traduzir essa ideia são sobrepostos sons, utilizados diferentes recursos de captação de imagem e de montagem. Mesmo sem saber na época, a ideia que originou *Prisma*, seria muito semelhante a que estimulou o desenvolvimento da presente investigação.

*

¹ Disponível em: <<https://youtu.be/PLmsETcXvXU>>. Acesso em: agosto de 2017.

A compreensão do espaço urbano tem sido explorada em diversos campos do pensamento, onde posturas são discutidas e revistas constantemente, sobretudo perante o desenvolvimento contínuo de novas tecnologias da informação e comunicação. Neste cenário observam-se desdobramentos na abordagem sobre o fenômeno urbano para além das dimensões da **materialidade** e **sociabilidade**².

Dentre estes desdobramentos estão os estudos das representações, factíveis ou não, que se constroem na e sobre a cidade, em forma de discursos, práticas sociais e imagens. Eles integram a dimensão da **sensibilidade**, assim qualificada por Pesavento (2007), a partir do entendimento da cidade enquanto fenômeno cultural. Sendo assim, as cidades pressupõem a construção de um *ethos*, o que envolve a atribuição de valores ao que se convencionou chamar de *urbano*. E as representações realizadas na e sobre a cidade atuam nessa construção, pois fazem parte do imaginário, relacionado às formas de percepção, identificação e atribuição de significados ao mundo.

(...) essa cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento e que identifica, classifica e qualifica o traçado, a forma, o volume, as práticas e os atores desse espaço urbano vivido e visível, permitindo que enxerguemos, vivamos e apreciemos desta ou daquela forma a realidade tangível (PESAVENTO, 2007, p. 14).

Inseridos neste universo de representações estão os filmes³. Entendidos enquanto expressões culturais do mundo real, eles são resultantes de multiplicidades e articulações coexistentes em determinado lugar, que promovem uma maneira de imaginar e pensar o espaço dado em realidade, e que possibilita outro tipo de vivência. O poder de um filme reside justamente nesse aspecto, e consequentemente ele não configura um registro objetivo, mas uma

² A **materialidade** pode ser entendida como produto da ação do homem sobre a natureza. A **sociabilidade** refere-se ao tecido sempre renovado de relações sociais que atuam no domínio e transformação desse espaço (PESAVENTO, 2007).

³ A **utilização deste termo na presente pesquisa se relaciona à obra audiovisual, e não ao suporte material - a película.**

criação ideológica, onde significados de lugar e sociedade podem ser legitimados, contestados ou obscurecidos (HOPKINS, 1994).

Parte-se do entendimento de que o espaço mediado e o espaço vivido e transitado pelo ser humano são fundamentalmente diferentes. Enquanto na construção do espaço efetivo há diferentes funções materiais, sociais e econômicas, a função do espaço fílmico é geralmente narrativa (KOECK, 2013). No entanto, há uma forte relação entre o mundo efetivo das relações sociais, e a construção do espaço narrativo e da imagem, que podem ser entendidos como "elementos constituintes da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico real - e ainda, como responsável pela construção do imaginário coletivo e cultural que substanciam e subjetivam sua existência e sua experiência" (COSTA, 2013, p. 252).

Outro aspecto significativo relacionado ao filme, é que ele é um produto da era da metrópole, e expressou um ponto de vista urbano desde sua origem, ao final do século XIX, nutrido pelo consciente e inconsciente metropolitano (BRUNO, 1997). Nesse contexto reside o ponto de encontro entre arquitetura e cinema, que se dá no espaço em transformação da metrópole (BRUNO, 2002), e tem estimulado o pensamento e prática arquitetônica desde o início do século XX.

Na produção acadêmica diferentes formas de aproximação entre arquitetura, cidade e cinema, vêm sendo exploradas mais intensamente desde os anos 1990, a partir do estudo de movimentos, gêneros, ou filmes específicos enquanto objeto de investigação. Name (2006) observa que, bastante fragmentada, essa produção se divide em quatro principais vertentes. A primeira delas é a histórica, que revela o cinema enquanto forma de entretenimento urbana, relacionado à cidade desde seu advento. Depois, a que considera a influência do filme na construção e apreensão da realidade. Em seguida, a abordagem que prioriza a análise do ambiente físico construído apresentado nos filmes, e discute sobre a contribuição de influências históricas e sociais que possam ter contribuído para determinada representação da cidade. E por último, a que se concentra mais na ação transcorrida durante o filme, na interação entre os personagens e no que é dito e vivido nos espaços, seja demonstrando o quanto cada filme pode vir a se apropriar de outras narrativas, construídas e reproduzidas no cotidiano, em outros filmes ou em outros meios, sobre determinados lugares.

Há uma grande variedade de publicações que contemplam as aproximações apresentadas há pouco e também exploram outras, dentre elas: *Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image* (2008); *The City and the Moving Image: Urban Projections* (KOECK e ROBERTS, 2010); *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image* (PENZ e LU, 2011); *Cine-Scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities* (KOECK, 2013). No âmbito nacional a produção acadêmica de artigos, teses e dissertações relacionadas à cidade e suas representações, sobretudo no cinema, também vem crescendo.

Porém, a maior parte dessa produção contempla filmes realizados em grandes cidades, ou com ampla circulação, e por vezes relacionada a movimentos ou gêneros específicos. A presente pesquisa se insere nessa lacuna, pois propõe o estudo da representação do espaço urbano de uma cidade de médio porte —Pelotas, Rio Grande do Sul— a partir de uma grande diversidade de filmes, realizados na cidade entre 1913 e 2016.

*

Pelotas está localizada no sudeste do Rio Grande do Sul e possui aproximadamente 344 mil habitantes. Seu contexto de formação está relacionado à produção de charque na área⁴, iniciada nas últimas duas décadas do século XVIII, que trouxe prosperidade econômica e consequente desenvolvimento da cidade.

Uma parcela expressiva das representações realizadas sobre o espaço urbano de Pelotas —e que constituem suas imagens de referência— está ancorada em diversos elementos relacionados ao período da atividade charqueadora. O próprio (antigo) núcleo charqueador, constituído ao longo de cursos d'água, hoje caracterizado pela interface rural/urbana, representa um traço distinto da cidade, inclusive com ampla divulgação de viés turístico.

Já no centro está assentada a maior parte dos exemplares arquitetônicos construídos na época, que associados ao traçado ortogonal, característico dos primeiros loteamentos, configuram um espaço ligado à memória⁵ e história urbana. O conjunto dessas

⁴ A atividade entrou em declínio nas primeiras décadas do século XX.

⁵ Do ponto de vista da história os centros urbanos são lugares de memória por excelência (PESAVENTO, 2008).

edificações é reconhecido por seu valor arquitetônico, artístico e cultural, tendo parte integrada ao do Programa Monumenta⁶, destinado à recuperação e fomento às questões patrimoniais.

Em relação à realização audiovisual em Pelotas, há uma produtiva cena cinematográfica local, que logo nos primeiros anos do século XX estabeleceu um ciclo regional, responsável pela realização de vários filmes, cujo maior parte, lamentavelmente, está desaparecida. Depois disso, foram realizados ocasionalmente alguns filmes na cidade, especialmente longas-metragens⁷ nacionais de temática histórica. A instalação recente do curso de Cinema da UFPel, em 2007, bem como de outras produtoras, aliado à democratização e facilidade de acesso aos meios de produção e circulação, fez com que a atividade tivesse nova ascensão, sobretudo na realização de curtas-metragens⁸.

A partir do exposto busca-se responder à seguinte indagação inicial: **Quais aspectos e elementos do espaço urbano de Pelotas os filmes considerados tornam visíveis? Eles coincidem com as imagens de referência da cidade (relacionadas ao centro e às charqueadas)?**

Buscou-se selecionar uma gama ampla e diversificada de filmes⁹, mas que pudessem ser agrupados em categorias para posterior análise e comparação. A classificação proposta foi definida a partir das **iniciativas realizadoras**, como proposto por Hallam e Roberts (2011). Dessa forma, é possível contemplar filmes realizados a partir de motivações diversas, bem como desenvolver uma análise mais refinada sobre como a cidade foi pensada e representada a nível local e nacional, por exemplo, bem como em filmes independentes e profissionais.

Assim, foram criadas cinco categorias, definidas a partir das seguintes iniciativas realizadoras (Quadro 1): **(1)** Cinema local; **(2)** Cinema não local; **(3)** Cinema universitário; **(4)** Publicidade - Prefeitura de Pelotas; e **(5)** Publicidade - outros.

⁶ O Monumenta é um programa do Ministério da Cultura, que procura conjugar recuperação e preservação do patrimônio histórico com desenvolvimento econômico e social em cidades históricas protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

⁷ Duração superior a 70 minutos (Agência Nacional do Cinema – ANCINE).

⁸ Duração igual ou inferior a 15 minutos (ANCINE).

⁹ Este processo está descrito na seção 1.4: Procedimentos Metodológicos.

Quadro 1 - Informações gerais dos títulos selecionados para a pesquisa.

CATEGORIA	Nº DE TÍTULOS	PERÍODO
Cinema local	10	1913-2015
Cinema não local	06	1942-2013
Cinema Universitário - UFPel	21	2007-2014
Prefeitura de Pelotas	53	2012-2016
Outros	16	1986-2016
TOTAL	106	1913-2016

Fonte: Elaboração própria (2017).

Todos os filmes selecionados foram realizados parcial ou integralmente na cidade de Pelotas, e possibilitam a visualização de aspectos e elementos de seu espaço urbano. A categoria *Cinema Local* contém filmes realizados por produtoras da cidade de Pelotas, dentre eles, o curta-metragem de ficção mais antigo prospectado do Brasil, *Os óculos do Vovô*, de 1913. No *Cinema não local* estão agrupados os títulos a nível nacional e internacional que utilizaram Pelotas como locação. O *Cinema Universitário* corresponde às obras realizadas pelos acadêmicos do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

Além dessa diversidade de filmes, longas e curtas-metragens de diferentes gêneros, também foram incluídos filmes publicitários (comerciais e institucionais) com intuito de enriquecer a leitura proposta, sob o entendimento de que eles perpetuam ideias e valores, podem criar falsas necessidades, aspirações ou desejos, e geralmente refletem a essência da estrutura social e identidade cultural de um país ou sociedade específica (HERMAN et al., 2005).

Os filmes publicitários foram agrupados nas categorias *Prefeitura de Pelotas* e *Outros*. A primeira é constituída por um grande número de pequenos títulos majoritariamente homogêneos entre si, produzidos a partir de iniciativa da Prefeitura Municipal. Os demais foram inseridos na categoria *Outros*, que compreende filmes publicitários diversos, como propaganda de automóveis, divulgação de eventos, filmes institucionais, entre outros.

Os filmes selecionados para esta investigação estão disponíveis nas plataformas digitais de compartilhamento vídeo YouTube e Vimeo, e também do acervo digital do curso de Cinema da UFPel¹⁰. Procuramos inserir *frames* de alguns filmes ao longo do texto, porém

¹⁰ <https://www.youtube.com/>; <https://vimeo.com/>; <https://wp.ufpel.edu.br/curtas/>

recomenda-se que os títulos sejam assistidos para uma compreensão integral do trabalho. Os links para visualização dos mesmos estão disponíveis na filmografia (p. 159).

Certamente esta pesquisa se torna viável em função do desenvolvimento de novas tecnologias que possibilitaram a democratizaram, digitalização, realização e o acesso à uma série de produtos audiovisuais. A fronteira que classifica os formatos e gêneros é inclusive, cada vez mais tênue, e justamente em função disso, optou-se pela criação de categorias definidas em função da iniciativa que gerou cada título, que são melhor apresentadas na seção 3.2 – Pelotas.

Associado a este cenário encontra-se também uma dificuldade, relacionada justamente ao grande número de filmes disponíveis para visualização. Frente a isso, optou-se por trabalhar com uma ampla gama de obras, em função do ineditismo do tema para a cidade em questão, o que reflete nos resultados e discussões, trabalhados de forma mais geral a fim de abrir espaço para investigações futuras.

A busca por abordagens que pudessem atender aos objetivos propostos e comportar a grande quantidade de filmes selecionados (106 títulos) foi realizada por meio dos seguintes elos conceituais: **imagem, narrativa e mapeamento**.

Em relação à **imagem**, parte-se do entendimento que ao longo de sua trajetória, os meios de produção, armazenamento, transmissão e recepção sofreram profundas modificações e provocaram efeitos em diferentes níveis, o que reflete em sua compreensão atual. E que "toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e, mais ainda, na imagem que temos do mundo" (SANTAELLA E NÖTH, 2008).

Por isso, serão apresentadas algumas considerações sobre a imagem a partir de duas principais contribuições: Debray (1993), que discute a trajetória do olhar no ocidente a partir dos meios de transmissão, e Santaella e Nöth (2008) que propõem a existência de 3 paradigmas da imagem, a partir do processo evolutivo de produção das mesmas.

A **narrativa** é aqui inserida a partir do reconhecimento de sua universalidade (BARTHES, 1975), e do entendimento que ela é composta por história e discurso, sendo a história "a representação de um evento, ou uma série de eventos" (ABBOTT, 2008, p. 16, tradução nossa), e o discurso a maneira com que estes são representados. Dessa

forma é possível colocar, que entre as propriedades que o filme e arquitetura compartilham, a narração é indiscutivelmente um dos agentes de transferência de informações espacialmente incorporadas (KOECK, 2008). Nesse sentido, Penz (2012) propõe a interpretação da imagem cinematográfica como a fusão entre a linguagem do espaço e da tela, sendo que a imagem resultante é o encontro entre essas duas formas narrativas, que por sua vez, constituem o idioma dos filmes urbanos. Penz sugere uma abordagem para decifrar essa linguagem e auxiliar na compreensão de fenômenos urbanos, que consiste na análise de quatro camadas narrativas presentes na cinematografia urbana: **os edifícios, as ruas, os transeuntes ou atores, e a narrativa dos diretores.**

Outra possibilidade se dá no entendimento de que, a utilização do espaço urbano pelos filmes é por vezes muito próxima à uma forma de **mapeamento** visual (BRUNO, 1997; LIOTTA, 2007; CASTRO, 2009;2010). A ideia de mapeamento vem recebendo muita atenção nos últimos anos, alcançando novos campos além da cartografia. Recentemente, em um novo contexto crítico, o conceito de mapeamento se refere a múltiplos processos, desde as operações cognitivas, que influenciam na estruturação de qualquer tipo de conhecimento espacial, até as implicações discursivas de um regime visual particular (CASTRO 2010).

Castro (2010) também desenvolve um conceito inicialmente proposto por Alpers (1983) e Harley (1987), o de *impulso de mapeamento*, existente de acordo com os autores muito antes dos artefatos que denominamos mapas, sendo parte de um contexto muito maior da comunicação sobre o espaço. Este *impulso de mapeamento* se relaciona com um modo particular de pensamento, que engloba diferentes estratégias de representação. Dessa forma, se entendermos os mapas como representações gráficas que facilitam o entendimento espacial das coisas, conceitos, condições, processos, ou mesmo eventos da humanidade (HARLEY e WOODWARD, 1987), o foco vai do mapa como objeto para mapa como função. Nesse sentido, pode ser argumentado que a forma que olho e o instrumento distinguem a observação cartográfica do espaço não é tão distante quanto a que determina a codificação que o cinema faz do mundo (CASTRO, 2010).

Em complemento à análise crítica proposta por Castro, Hallam (2014) sugere que pesquisas relacionadas à filmes e ao ambiente

urbano, também podem progredir com a utilização de ferramentas de geolocalização para a criação de uma base de dados sobre os filmes nas cidades. Isso permite tanto o estudo histórico, quanto geográfico da cidade no cinema, através de camadas de tempo e espaço, além de da visualização de temas e padrões recorrentes.

*

As contribuições apresentadas, relacionadas aos **elos** que aproximam o fenômeno da cidade à realização audiovisual —**imagem, narrativa e mapeamento**— compõe o referencial teórico da investigação e serão aprofundadas no **capítulo 2**, onde também serão fornecidos os subsídios para a leitura dos filmes selecionados.

O **capítulo 3 "A Cidade e as Narrativas Audiovisuais"** apresenta alguns aspectos da realização audiovisual e sua relação com o contexto urbano de modo geral, com foco no cinema. Também é traçado um panorama referente às representações instituídas em Pelotas em diferentes meios, com ênfase na realização audiovisual e de como ela se desenvolveu desde o início do século XX.

No **capítulo 04 "Narrativas Audiovisuais de Pelotas"** é apresentado uma breve contextualização sobre as categorias e filmes selecionados, sob os quais se empreende uma análise, com base no referencial teórico.

Por último, no capítulo 05 "Desfecho" são apresentados e discutidos os resultados encontrados, a síntese do mapeamento realizado e as conclusões que a investigação permitiu.

1.2 Justificativa

A complexidade inerente às cidades revela a necessidade de aproximações interdisciplinares no sentido de ampliar a compreensão acerca de diversos aspectos que as envolvem. Nesse contexto diferentes abordagens vêm sendo incorporadas nas investigações em arquitetura e urbanismo, e a utilização de filmes têm se tornado frequente em diversas pesquisas. Parte-se do entendimento da imagem e do espaço narrativo como elementos que também constituem a formação, experiência e percepção do espaço efetivo, e também como construtores do imaginário coletivo e cultural (COSTA, 2013).

Na maior parte desses estudos, comumente são empregados gêneros ou movimentos cinematográficos específicos, ou filmes realizados em grandes metrópoles e com grande circulação. Essa pesquisa se insere nessa lacuna propondo o estudo de uma cidade de médio porte —Pelotas, RS— a partir de uma variedade filmes realizados na cidade, num recorte que compreende mais de cem anos. Entende-se que os aspectos e elementos do espaço urbano tornados visíveis por estes títulos decorrem tanto da experiência de seus autores quando da finalidade da produção, e que podem constituir alternativas às referências contidas nas representações consagradas sobre a cidade, ou as corroborar. Mesmo reduzida à singularidade de um indivíduo ou grupo realizador, suscetível a outras narrativas construídas e reproduzidas por diferentes meios sobre a cidade, tais obras podem sugerir novos olhares e práticas, assim como, constituir um mapeamento das representações do espaço urbano de Pelotas a partir destes filmes.

Esse contexto, associado à oferta de material, composto especialmente por filmes independentes, possibilita a realização de uma abordagem inédita sobre o espaço urbano de Pelotas através das narrativas audiovisuais provenientes do cinema e da publicidade. Ao se empreender essa abordagem dirigida à cidade de Pelotas, procura-se realizar o exercício de uma metodologia que possa ser aplicada em outras cidades, com situações semelhantes e repertório audiovisual, de acordo com suas peculiaridades.

1.3 Objetivos

Objetivo Geral

Este trabalho possui como objetivo geral revelar quais elementos e características do espaço urbano de Pelotas os filmes selecionados tornam visíveis.

A investigação supõe que a produção de imagens da cidade expressa maneiras particulares com as quais cada grupo que coexiste nesse espaço, o apreende e o narra. Busca-se também a possibilidade de um mapeamento visual que possa revelar novos olhares sobre a cidade através da experiência urbana das diferentes iniciativas realizadoras consideradas.

Objetivos específicos

Como objetivos específicos, pretende-se:

- a) Identificar os edifícios, áreas e setores da cidade que são utilizados pelos diferentes grupos de realização audiovisual;
- b) Elaborar o mapa das locações utilizadas nos diferentes filmes considerados, em complemento ao mapeamento visual que os próprios filmes realizam;
- c) Apresentar os diferentes olhares captados pelos grupos realizadores a partir dos filmes selecionados, em comparação às imagens já sedimentadas sobre a cidade.

1.4 Procedimentos Metodológicos

Os procedimentos adotados consistem na combinação entre pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa bibliográfica foi utilizada na construção do referencial teórico-conceitual afim de promover uma aproximação com o fenômeno investigado e fornecer subsídios para a leitura dos filmes, enquanto a pesquisa documental recorre a fontes fílmicas para a criação do acervo, que será submetido posteriormente ao tratamento analítico sob a abordagem qualitativa.

Estes procedimentos consistem nas seguintes etapas:

a) Pesquisa bibliográfica:

- Levantamento de referências teóricas e conceituais já analisadas e publicadas sobre os possíveis diálogos e interseções entre a cidade e sua representação em narrativas audiovisuais.

b) Criação do Acervo:

A criação do acervo de filmes sobre o qual a investigação se desenvolve ocorreu em quatro etapas:

- **Levantamento geral do repertório:** A partir de consulta à bibliografia, e também de mecanismo de busca por palavras-chave em bases de dados e plataformas de compartilhamento de vídeo¹¹, foi realizado na fase exploratória um levantamento sobre a realização audiovisual na cidade de Pelotas, entre os anos de 1913 e 2016. Foram considerados apenas os títulos disponíveis para visualização via internet;
- **Visualização do material:** Os filmes levantados foram visualizados integralmente;
- **Seleção:** Os filmes foram selecionados em atenção aos objetivos da pesquisa, dessa forma, o critério adotado foi a verificação da ocorrência de espaços e elementos perceptíveis e valorizados e/ou passíveis da descrição de elementos da arquitetura (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ 1994) e do espaço urbano de Pelotas.
- **Classificação:** Dos mais de 300 filmes analisados, o material selecionado corresponde a um total de 106, que foram categorizados de acordo com sua iniciativa realizadora (HALLAM e ROBERTS, 2011), gerando as seguintes categorias:

¹¹ www.youtube.com; www.vimeo.com; www.cinamateca.org;
<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/>.

FILMES: (1) Cinema Local; (2) Cinema não local; (3) Cinema Universitário; (4) Publicidade – Prefeitura de Pelotas; e (5) Publicidade – outros.

Foram desconsiderados registros amadores, pois seus objetivos são de classificação diversificada e complexa, assim como sua busca e tempo hábil para construção de tamanho repertório, em crescimento incessante.

c) Leitura dos 106 filmes:

- Verificação individual e marcação das locações utilizadas em cada título, possíveis de serem reconhecidas e indicadas no mapa da cidade;
- Criação de mapas temáticos para cada categoria considerada;
- Leitura dos filmes, com suporte no referencial teórico proposto;
- Discussão dos resultados obtidos.

2 ELOS CONCEITUAIS: REFERÊNCIAL TEÓRICO

2.1 Imagem

A ideia deste capítulo é esboçar um entendimento sobre o universo da imagem, para depois então, explorar algumas relações entre a cidade e suas narrativas audiovisuais —que se realizam sobretudo a partir da imagem— e os possíveis desdobramentos deste elo. Para isso será apresentado um breve panorama com foco na produção e transmissão da imagem visual e seus efeitos em diferentes níveis, pois parte-se do entendimento de que "toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e, mais ainda, na imagem que temos do mundo" (SANTAELLA E NÖTH, 2008).

2.1.1 Da pedra ao *pixel*

Ao longo da trajetória da imagem os meios de produção, armazenamento, transmissão e recepção sofreram profundas modificações e produziram efeitos em diferentes níveis. Em *Vida e Morte da Imagem*, Debray (1993) discute a história do olhar no ocidente e propõe uma temporalidade própria para tal, dividida em três eras conceituadas como *mídiasferas*: a **logosfera**, a **grafosfera** e a **videosfera**. Caracterizadas pela evolução das **técnicas de transmissão das imagens**, cada uma delas descreve um meio de vida e de pensamento, onde há um certo horizonte de expectativa do olhar (o que se espera de uma imagem).

No contexto da *logosfera* (entre 4000 a.C. e séc. XV)¹² o sentido do olhar ultrapassava a materialidade visível do objeto, e a imagem só tinha valor como intermediário, pois estava relacionada à mediação entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses, ou seja, era atribuída ao invisível. Em termos do que se espera do objeto, e o que sua própria fabricação visa refletir, é a imagem de um tempo imóvel,

¹² Debray (1993) localiza a gênese da imagem milênios antes do surgimento da escrita, porém inicia a periodização proposta a partir desta região da história, que possibilitou a separação entre imagem e palavra em sua função utilitária, e disponibiliza então a imagem para as funções expressiva e representativa.

de eternidade, e em termos de mentalidade coletiva ligado à transição da magia para o religioso.

Na *grafosfera*¹³ (entre os séc. XV, XVI e 1968) a mentalidade coletiva é vinculada ao contexto de transição do teológico para o histórico e, portanto, do divino enquanto centro referência, para o humano. Ao contrário da imagem do ídolo, a obra de arte possui autor e possuidor, e por intermédio do modelo e do ensino visa ganhar imortalidade.

Por último a *videosfera*, ou era do visual, situada a partir do advento da TV a cores até a atualidade. Debray (1993) propõe este marco inicial, pois diferente da fotografia e do cinema, o vídeo deixa de ser matéria e passa a ser sinal, passível da visibilidade instantânea do "tempo real", assim como do efeito de realidade trazido pelas cores. A abundância do suporte vem atrelada ao aumento do número de imagens disponíveis e sua reprodução, e há obsessão pela velocidade, desde a fabricação até a difusão mundial.

As principais distinções entre esses três momentos apresentados manifestam-se em termos de mudanças na mentalidade coletiva (do mágico para religioso, do religioso para o histórico, e do histórico para o técnico), horizonte temporal (eternidade, imortalidade e atualidade), suporte (pedra, madeira e tela), mobilidade e espaço. Enquanto o *ídolo* é autóctone, extremamente enraizado ao seu *locus* e vernacular, a *arte* é ocidental e apresenta mobilidade, mesmo que lenta, já o *visual* é obcecado pela rapidez e mundial.

Santaella e Nöth (2008) propõem uma temporalidade distinta da apontada por Debray. Segundo os autores é possível distinguir a existência de três paradigmas a partir do **processo evolutivo de produção das imagens: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico**¹⁴. O primeiro refere-se às imagens que são produzidas

¹³ A grafosfera não ocorreu de forma simultânea ou homogênea nas sociedades ocidentais.

¹⁴ Santaella e Nöth (2008) são conscientes que praticam um reducionismo quando incluem meios de produção tão distintos no mesmo paradigma. No entanto, o fazem deliberadamente, visto que o objetivo do trabalho é demarcar os traços mais gerais nas rupturas da produção das imagens e suas consequências. No caso do paradigma fotográfico, os autores informam sobre a diferença radical entre os meios de produção eletrônicos, passíveis de transmissão em tempo real como a TV e vídeo, dos mecânicos, como fotografia e cinema. No entanto, os situam no

artesanamente, por meio de habilidades das mãos e corpo. O segundo diz respeito à automatização das imagens, que dependem de uma máquina de registro, e, portanto, da presença de objetos preexistentes. Por último, as imagens sintéticas ou infográficas, derivadas de uma matriz numérica e produzidas por técnicas de computação.

Para Santaella e Nöth (2008) o paradigma pré-fotográfico engloba desde as imagens das cavernas até desenho, pintura, gravura e escultura. A característica comum à esses modos de produção é a materialidade da imagem, que depende de um suporte onde o agente produtor marca seu gesto através de um instrumento. "Nessa imagem instauradora, fundem-se, num gesto indissociável, o sujeito que a cria, o objeto criado e a fonte da criação" (Ibid., p. 164), dessa forma o resultado é um objeto único e autêntico.

O advento da fotografia, somado à possibilidade de fixação e reprodução desta imagem, marca o início do segundo paradigma: o fotográfico. Seu suporte é um fenômeno químico ou eletromagnético, pronto para reagir ao estímulo da luz no instante de seu disparo. De acordo com os autores, esse paradigma é dual, e a imagem resultante é fruto de diversos cortes:

O enquadramento recorta o real sob um certo ponto de vista, o obturador guilhotina a duração, o fluxo, a continuidade do tempo. O negativo da tomada, matriz reprodutora de infinitas cópias, inscreve e conserva o traço do acontecimento singular, no interior do qual um sujeito e um objeto, por meio de um feixe de luz capturado através de um pequeno orifício, defrontam-se para se separarem no instante mesmo dessa captura (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 165).

O terceiro e último paradigma descrito por Santaella e Nöth (2008) é o pós-fotográfico, que engloba as imagens sintéticas, em que o suporte é uma união entre computador e uma tela de vídeo, que não operam sobre a realidade física, e sim sobre um substrato simbólico: a informação. A forma visual das imagens infográficas na tela do vídeo

mesmo paradigma, por entenderem que sua característica principal consiste na preexistência de um objeto real, cujo o rastro fica capturado na imagem.

só é possível depois de uma série de operações em que o resultado são pequenos fragmentos denominados **pixels**, que estão ligados à uma fonte de valores numéricos, e portanto é localizáveis, controláveis e modificáveis.

O que muda com o computador é a possibilidade de fazer experiências que não se realizam no espaço e tempo reais sobre objetos reais, mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de uma maneira indefinidamente reiterável. É justamente nisso, isto é, na virtualidade e simulação, que residem os atributos fundamentais das imagens sintéticas (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 168).

Cada um desses paradigmas apresenta diferentes consequências, que são discutidas por Santaella e Nöth (2008) em seis níveis, que serão apresentadas a seguir: (1) os meios de armazenamento; (2) o papel do agente produtor; (3) a natureza das imagens; (4) a relação da imagem com o mundo; (5) os meios de transmissão; e (6) o papel do receptor.

Para os **meios de armazenamento**, as restrições de tempo e espaço são bastante distintas em cada paradigma. Nas imagens artesanais o meio de armazenamento é o próprio suporte de produção (a tela de uma pintura, uma escultura...), e por isso, são altamente suscetíveis à erosão do tempo. No paradigma fotográfico os meios de armazenamento (negativos e fitas) também estão sujeitos à deterioração, no entanto, são reproduzíveis, o que lhes confere maior durabilidade, e também, a perda da unicidade. Já no paradigma pós-fotográfico, as imagens sofrem poucas restrições de tempo e espaço, visto que estão armazenadas na memória de um computador, disponíveis para visualização a qualquer momento.

Em relação ao **papel do agente produtor**, cada paradigma exige diferentes habilidades fundamentais: imaginação para a figuração (imagens artesanais), capacidade perceptiva e prontidão para reagir (imagens fotográficas), e capacidade de cálculo para modelização (imagens sintéticas). A imagem também se constitui a partir de diferentes gestos, respectivamente: o olhar; a complementaridade ou conflito entre o olho e a câmera; e um olhar de todos e de ninguém (a simulação exclui qualquer hierarquia espacial e temporal).

O nível que trata da **natureza das imagens** varia em função de seu propósito. Nas imagens artesanais o gesto visa fundir o sujeito ao mundo, "funcionando como meio de ligação da natureza à imaginação de um sujeito" (Ibid., p. 171). No paradigma fotográfico o propósito é capturar o visível e a imagem funciona "como registro do confronto entre um sujeito e o mundo" (Ibid, p. 171). Por último, no paradigma pós-fotográfico o propósito é visualizar o que é modalizável, que funciona como uma imagem-experimento, antecipando-se ao mundo.

O quarto nível refere-se à **relação da imagem com o mundo**. A imagem pré-fotográfica é sempre evocativa, pois alude à um mundo que não existe (o divino). Já no paradigma fotográfico há uma relação de contiguidade com a ligação física que a gerou a imagem, fruto de cortes. No pós-fotográfico as imagens, que circulam dentro de operações simbólicas, produzem um efeito icônico proeminente.

Os **meios de transmissão** são o quinto nível discutido por Santaella e Nöth (2008). Segundo os autores a unicidade da obra de arte condiciona, além de seu suporte e armazenamento, seu meio de transmissão. Por isso, normalmente, o receptor é quem se desloca para o espaço (de reclusão) em que essas imagens são mantidas e conservadas, como museus e galerias, por exemplo. Já o espaço das imagens do paradigma fotográfico é o espaço da comunicação (em massa): jornais, revistas, *outdoors*, cinema e televisão. E finalmente, as imagens do paradigma pós-fotográfico se inserem em uma nova era, aonde ao mesmo tempo são individuais e planetárias, pois estão disponíveis em computadores à disposição do usuário a qualquer momento em qualquer lugar, fazendo sentido por contato.

Por último, é apresentado o **papel do receptor**. O ato de recepção na imagem artesanal é relacionado à contemplação, ao contato imediato, que ao mesmo tempo, produz um afastamento, próprio da aura de autenticidade¹⁵. No paradigma fotográfico a imagem se oferece à observação, e o primeiro efeito provocado no receptor é o

¹⁵ A aura da obra de arte foi teorizada por Walter Benjamin (2015) na década de 1930. No ensaio *A obra de arte na era de sua sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin discute a deterioração aurática da obra de arte em função da reprodutibilidade da imagem, acelerada a partir da fotografia. Isso porque, em princípio, a obra de arte sempre foi reproduzível. Porém, mesmo na reprodução mais perfeita a aura é perdida: o seu aqui e agora, sua existência única da no local que se encontra, sua autenticidade.

reconhecimento: memória e identificação. Nas imagens pós-fotográficas o caráter dominante está na interatividade, onde a relação com o usuário é quase orgânica, transformável ao clique do mouse ou das teclas.

*

Os estudos de Debray (1993) e Santaella e Nöth (2008) permitem uma compreensão abrangente sobre o universo da imagem. Embora os critérios utilizados para estabelecer as temporalidades em cada um deles indique pontos de ruptura distintos, a contribuição desses autores para a presente pesquisa reside no que os trabalhos possuem em comum.

Primeiramente, ambos partilham o entendimento de que a classificação por eles proposta está relacionada ao modo como percebemos o mundo. Para Debray (1993, p. 206) "Cada uma dessas eras descreve um meio de vida e de pensamento com estreitas conexões internas (...) um certo horizonte de expectativa do olhar". E para Santaella e Nöth (2008, p. 158) "(...) toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e, mais ainda, na imagem que temos do mundo".

Outra característica comum é que os autores entendem que a mudança das eras ou paradigmas propostos opera de forma gradual, e que além disso, essas temporalidades se sobrepõem. Para Santaella e Nöth a mistura de paradigmas constitui-se no estatuto da imagem contemporânea. Hoje uma constante, tais processos foram acentuados desde o surgimento da fotografia, e intensificados no paradigma pós-fotográfico.

Desde a década de 1980 esse cenário vem recebendo diversas críticas. De acordo com Sarló (2001) através do instantâneo, do imediato, do encurtamento da espera, a velocidade mudou o sentido do tempo, definindo o cenário cultural de ingresso no novo milênio. Essa aceleração, que afeta a duração das imagens e das coisas, também afeta a memória, tanto cultural quanto social, de narrações e leituras do passado, e produz um vácuo que as operações da memória procuram compensar. Recorre-se cada vez mais a imagens de um passado recente, numa cultura que se configura cada vez mais pela velocidade e pela nostalgia.

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os media todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos — imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar (CALVINO, 1990, p. 73).

Essa "chuva infinita de imagens" a qual Calvino se refere, é levantada por outros autores a partir de diferentes termos, como "civilização da imagem" por Roland Barthes e "vício da imagem" por Richard Kearny que assim como Calvino, associa a profusão de imagens à uma sensação opressiva de excesso. As imagens são produzidas e empregadas para os mais diversos fins, e esse fluxo excessivo promove a colonização das paisagens urbanas, contextos naturais e até mesmo uma experiência de mundo descontínuo e deslocado (PALLASMAA 2013).

Novas tecnologias de imagem são desenvolvidas constantemente e geram novos meios de análise, monitoramento, registro e representação de diversos aspectos da realidade, assim como a produção industrial das mesmas faz com que elas se disseminem em grande escala (PALLASMAA, 2013). Apesar da aparente banalização, a imagem agrega o peso e o significado de se constituir no principal produto de uma sociedade globalizada e informatizada, e por isso, pode criar e transformar realidades. Mas deve sempre ser entendida enquanto resultado de um pensamento e de uma construção intencional, pois "não há nenhuma possibilidade de produção da imagem sem a mediação do sujeito que a constrói e do sujeito que a traduz ou a transcria" (ALENCAR, 2009, p. 7).

2.2 Narrativa

Estudos sobre narrativa remontam há mais de dois milênios, quando filósofos e críticos considerados seus precursores orientavam seu interesse à gêneros literários particulares¹⁶. No entanto, o olhar voltado para a narrativa enquanto objeto de investigação autônomo é recente, e foi ampliado especialmente a partir das contribuições de Roland Barthes, que argumentava em favor de sua compreensão através de abordagens interdisciplinares. Para Barthes (1975, p. 237, tradução nossa)

Existem incontáveis formas de narrativa no mundo. Primeiramente, existe uma prodigiosa variedade de gêneros, que por sua vez se ramificam em uma variedade de mídia, como se toda matéria pudesse acomodar as estórias da humanidade. Dentre os veículos da narrativa são articuladas linguagem, seja oral ou escrita, imagens, estáticas ou em movimento, gestos, e uma mistura ordenada de todas essas substâncias; narrativas estão presentes em mitos, lendas, fabulas, contos, crônicas, épicos, histórias, tragédias, drama, comédia, pantomima, pinturas, vitrais, filmes, noticiários, conversas. Ademais, nessa infinita variedade de formas, é presente em todos tempos, em todos lugares, em todas sociedades; A narrativa surge portanto, com o início da humanidade; não existe, nem nunca houve em lugar algum, nenhum povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos, têm suas estórias, e várias vezes essas estórias são apreciadas por povos de diferentes, ou até mesmo opostas bagagens culturais: a narrativa se mantém amplamente despreocupada com boa ou má literatura. Assim como a própria vida, lá está, internacional, trans-histórica, transcultural.

¹⁶ Por volta de 355 A.C., Aristóteles empreendeu uma análise da tragédia, em sua obra *Poética*.

A universalidade da narrativa, enunciada por Barthes, é atualmente reconhecida pela maior parte dos autores, sendo que nas últimas décadas a compreensão do termo foi ampliada e seu estudo tornou-se central em várias disciplinas, assim como a exploração do seu potencial na construção de diálogos entre diferentes áreas do conhecimento (HERMAN et al., 2005).

A abordagem proposta na presente investigação faz parte deste contexto, pois propõe o uso da narrativa como um elo conceitual entre a cidade e os filmes. Para isso, parte do entendimento de que se a narrativa existe em incontáveis formas, como Barthes e outros concluíram, então "arquitetura e cidade tornam-se agentes que podem ser estudados por seu significado narrativo em formas mediadas ou representadas (como filmes), bem como em existências não mediadas (espaço efetivo)" (KOECK, 2013, p. 20, tradução nossa). Porém, antes de prosseguir é necessário explorar algumas concepções que serão úteis à essa compreensão.

Sobre a definição de narrativa, Abbott (2008, p.16, tradução nossa) propõe que, de maneira sucinta, a narrativa é composta por história e discurso, sendo que a história "é a **representação** de um **evento**, ou uma série de eventos", e o discurso é a forma como esses são representados. Embora não haja consenso em relação ao número mínimo de eventos necessários para haver narrativa (um, dois ou mais), ou se os mesmos devem relacionar-se, a própria noção de evento contribui para a incorporação de dois conceitos característicos tanto à narrativa quanto à arquitetura e às cidades: **tempo e espaço**.

De acordo com Abbott (2008) a narrativa é o mecanismo fundamental que organiza a compreensão e permite a expressão da consciência do **tempo** na nossa espécie. Embora haja outras formas para isso, como por exemplo, o relógio ou as fases da lua, que promovem intervalos onde se pode localizar eventos, a diferença reside no fato de que "a narrativa permite aos próprios eventos criar a ordem do tempo" (p. 3-4, tradução nossa), o que repercute na nossa forma de ver. O autor refere-se à isso como "percepção narrativa", que é utilizada por nós para contextualizar até mesmo uma cena estática — como uma fotografia, por exemplo— através da inserção de um tempo narrativo, composto pela sucessão de eventos que culminam no que se vê.

Essa compreensão ocorre não somente no tempo, mas também no **espaço**, tópico que talvez não tenha recebido tanta atenção até recentemente em função de que os primeiros estudos sobre narrativa foram vinculados às formas orais, verbais ou escritas, onde a audiência não é capaz de visualizar fisicamente o que está ocorrendo (ABBOTT, 2008). Em complemento a isso, Ryan et al. (2016, p.1, tradução nossa) aponta que o estudo das interseções entre espaço e narrativa foi ampliado à medida que a narratologia se expandiu para "uma preocupação mais ampla em contar histórias através de diversos domínios da ação e experiência humana, bem como através de vários tipos de mídia"

É possível realizar miradas sobre essas interseções, relacionadas tanto ao espaço efetivo quanto às formas mediadas do mesmo (filmes, por exemplo). Em relação ao primeiro caso, Ryan (2005) argumenta a favor do reconhecimento de modos narrativos não convencionais, como a arquitetura, que é considerada um tipo metafórico. A constituição desse tipo de narrativa depende da definição considerada, e se enquadra em apenas algumas das características definidas pela mesma, tendo como vantagem o reconhecimento de extensões contemporâneas do termo "narrativa", como na matemática, música, entre outros.

No contexto da arquitetura, segundo Ryan (2005, p.13, tradução nossa) uma interpretação metafórica

(...) resultaria em uma analogia entre a temporalidade da trama e a experiência de caminhar por dentro de um edifício. Em uma arquitetura concebida narrativamente, o trajeto de descoberta do visitante é planejado como uma sequência significativa de eventos.

O arquiteto Bernard Tschumi amplia esse entendimento e propõe que a arquitetura e o contexto em que está inserida possuem uma função narrativa, que também pode atuar como um agente de produção de subjetividades urbanas (KOECK, 2008). Para Tschumi (1996, p.163, tradução nossa), é a dinâmica da sequência arquitetônica que implica em narrativa, combinando "a apresentação de um evento (ou cadeia de eventos), com a sua progressiva interpretação espacial (a qual é claro, a altera)".

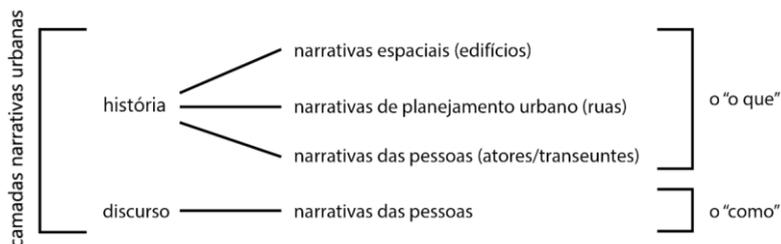
Na visão de Psarra (2009), a arquitetura não é uma sequência de eventos ou uma história em sua concepção tradicional, mas possui instrumentos potenciais para narração. A autora observa como o significado cultural e espacial é construído e comunicado em edifícios através da relação entre estrutura narrativa, experiência de percepção e representação. De acordo com Psarra (2009, p.2, tradução nossa) "a narrativa requer um narrador e um leitor, da mesma forma que a arquitetura requer um arquiteto e um espectador" e a forma como a história ou conteúdo é organizado pela entidade autoral (cineasta, arquiteto, escritor) para a audiência, é definido como estrutura narrativa.

Em relação às propriedades narrativas da arquitetura e da cidade em formas mediadas, François Penz (2012) apresenta a ideia de que o cinema e a imagem em movimento são particularmente pertinentes para o estudo de narrativas da cidade e compreensão da complexidade do fenômeno urbano. O autor propõe uma abordagem interdisciplinar que aproxima diferentes vertentes, temas, escalas e histórias, onde a imagem em movimento é dividida em discretas **camadas narrativas**, que incluem a narrativa espacial (edifícios), de planejamento urbano, das pessoas e dos diretores, que em seu todo, constituem o que autor chama de "linguagem dos filmes da cidade".

Segundo Penz (2012), as camadas narrativas podem ser consideradas uma dentre as diversas formas narrativas que foram emancipadas da literatura e da ficção, como legado do estruturalismo francês. Penz qualifica o contexto em que utiliza o termo "camadas narrativas" a partir de contribuições de diferentes autores sobre a noção de espaço e narrativa, entre eles Psarra (2009) e Tschumi (1996).

Dessa forma, a narrativa espacial é proposta por Penz (2012, p. 3, tradução nossa) como "a representação ou sucessão de eventos, imbuídos com funções dramáticas" sendo *drama*, interpretado como a *mise-en-scène** da arquitetura ou das ruas, encenadas para os transeuntes. Além disso, é necessário considerar que a definição de narrativa adotada também inclui a forma como os eventos são apresentados (ABBOTT, 2008), e portanto, as camadas narrativas são constituídas pela história (personagens e cenário) e pelo discurso (a narrativa dos diretores), conforme o esquema a seguir (Figura 1):

Figura 1 - Camadas narrativas urbanas.



Fonte: adaptado de Penz (2012).

A **primeira camada**, referente aos **edifícios**, considera que cada um deles possui uma história e uma estória, que acumuladas, formam a fisionomia da área em que estão inseridos. Penz (2012) empreende a análise sobre essa camada através de exemplos de filmes onde os edifícios têm diferentes conotações narrativas. Em *Do The Right Thing* (1989), à medida que grande parte das cenas se desenvolvem nas escadas das típicas casas de tijolo marrom de Nova Iorque, as mesmas se tornam protagonistas do filme, e qualquer análise crítica do mesmo está ligada à pesquisa da história e narrativas associadas a esse tipo de habitação.

De acordo com Penz (2012), em filmes onde há pouca informação visual, como *Dogville* (2003) (Figura 2), nosso conhecimento prévio sobre espaço é acionado para preencher as lacunas (conceito de Gestalt), visto que estamos habituados a perceber pessoas e objetos da forma como são organizados espacialmente. De forma semelhante, esse conhecimento pode gerar expectativas relacionadas à determinados tipos de espaço, e se tornar problemático quando somos confrontados com espaços em que ainda não temos valores de referência¹⁷.

Esses enunciados também podem ser aplicados à **segunda camada** —que compreende narrativas **urbanas** e das **ruas**— por exemplo, em aberturas de filmes que situam prontamente espectador no espaço, a partir de enunciados ou paisagens urbanas icônicas, entre

¹⁷ A questão é exemplificada com o filme *If Buildings Could Talk* (2010) de Wim Wenders, sobre o então novo prédio da Rolex na Suíça. Sem experiência prévia e vocabulário para descrevê-lo, Wenders observou o edifício e seus usuários, e no processo escreveu um *voice-over* como se o próprio edifício estivesse falando (PENZ, 2012).

outros. Também há casos em que o espaço não é identificável propositalmente, para reforçar premissas narrativas relacionadas à locais genéricos, como os subúrbios americanos. Mas de forma geral, a história de uma rua, de seu contexto e planejamento urbano, parece ser essencial para situar um filme e seu lugar na história (PENZ, 2012).

Figura 2 - Cenário do filme *Dogville* (2003).



Fonte: Base de dados online IMDb¹⁸.

Práticas sociais onde as relações são espacialmente organizadas também podem ser reveladas por filmes, em uma linguagem acessível que pode suscitar discussões diversas. Penz (2012) ilustra esse exemplo com o filme *La Haine* (1995), que se desenvolve no cotidiano de um subúrbio francês e apresenta erros de planejamento envolvidos naquela realidade, em especial relacionados à habitação social pós-moderna. Filmes realizados no contexto brasileiro e com conceito semelhante são *Central do Brasil* (1998) (Figura 3), o *Som ao Redor* (2014), entre tantos outros.

¹⁸ Disponível em:
 <<https://www.imdb.com/title/tt0276919/mediaviewer/rm1580228096>>.
 Acesso em: dez. 2016.

Figura 3 - Cena do filme *Central do Brasil* (1998).



Fonte: Site 50 anos de filmes¹⁹.

A **terceira camada** corresponde à função narrativa dos **praticantes do espaço** —atores e transeuntes— relacionada por Penz (2012) às ideias de Certeau (1998, p.177) sobre o ato de caminhar enquanto um "processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre" que em paralelo com a linguística, é entendido como um processo de enunciação, com indefinida diversidade. Ao praticar essa *retórica* espacial, individual e coletivamente, os pedestres carregam suas histórias e evidenciam suas próprias narrativas, que podem ser capturadas, até certo ponto, quando uma câmera é utilizada nas ruas.

A preexistência do espaço também é repleta de expectativas, e uma vez que os atores são inseridos, podem trazer significado, senso de escala ou propósito, reforçando a relação entre corpo e espaço, central para o cinema. A representação de espaços em filmes, e a associação de "astros" e "estrelas" à determinados espaços, também pode torná-los conhecidos no contexto local ou mundial, como o caso da Nova Zelândia, pelas franquias *Senhor dos Anéis* (PENZ, 2012) e *O Hobbit* (Figura 4), o Café Des 2 Moulin em Paris, por *Amélie*, entre tantos outros.

¹⁹ Disponível em: <<http://50anosdefilmes.com.br/1998/central-do-brasil/>>. Acesso em: dez. 2016.

Por fim, a **quarta camada**, relacionada à narrativa dos **diretores** nos filmes, contextualizada por Penz (2012) através da visão do autor de teoria fílmica Edward Branigan (1997, p.3, tradução nossa), que também entende a narrativa como uma "atividade de percepção que organiza dados em um padrão especial que representa e explica experiências (...) uma forma de organizar dados espaciais e temporais em uma cadeia de eventos causa-consequência". Tal abordagem é útil para essa camada, como "forma de amarrar a linguagem do espaço, parte do mundo real, mediada pelas narrativas do meio fílmico" (PENZ, 2012, p.6, tradução nossa).

Figura 4 - Site que oferece experiências turísticas nas locações das franquias de *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*.



Fonte: Site *Hobbit on Tours*²⁰.

Dessa forma, o cineasta é o mediador, responsável por transformar os atributos espaciais das locações em elementos na tela e exibir ao espectador o mundo por ele escolhido, através do enquadramento, tempo, transição, entre outros (PENZ, 2012). Esses aspectos devem ser observados individualmente, mas podem ser exemplificados por um grupo de filmes da década de 1920, conhecidos como "Sinfonias Urbanas", caracterizados pela montagem e ritmo peculiar, que buscavam através dessas e outras ferramentas, representar a agitação de um dia em metrópoles modernas específicas, como cidades da União Soviética em *Um Homem com uma*

²⁰ Disponível em: <<https://www.hobbitontours.com/>>. Acesso em: jun. 2017.

Câmera, de 1929, e São Paulo, em *São Paulo, a Sinfonia da Metrôpole* (Figura 5), do mesmo ano.

Figura 5 - Cena do filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrôpole* (1929).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube²¹.

Penz (2012) conclui que o espaço influencia nossa leitura da cena, e que a abordagem das camadas narrativas urbanas é útil para compreender a linguagem dos filmes, que por sua vez, sintetizam uma ampla gama de sistemas discursivos, e contém uma grande quantidade de informações. Essa abordagem, e as demais contribuições exploradas nesse capítulo, serão assimiladas nessa investigação como suporte para a leitura dos filmes, que será realizada de forma semelhante à efetuada por Penz, em atenção às propriedades narrativas que podem ser relacionadas à compreensão do espaço urbano, através dos exemplos mais significativos relativos a cada camada narrativa apresentada.

²¹ Disponível em: <<https://youtu.be/JZUPyq10q9I>>. Acesso em: jun. 2017.

2.3 Mapeamento

Não poderia ser feito um filme excitante a partir do mapa de Paris? Do desdobramento de seus diversos aspectos em sucessão temporal? A partir da compressão do movimento de ruas, bulevares, arcadas e quadras através de um longo século, no espaço de meia hora? E o *flâneur* faz algo diferente? (BENJAMIN, 1999, p. 83, tradução nossa)

A ideia de que um filme poderia operar como um mapa ou até mesmo ser um mapa, não é nova, conforme ilustrado pelas reflexões de Walter Benjamin (ROBERTS, 2012). No entanto, mais recentemente, a noção de **mapeamento** vem ganhando destaque nos estudos que relacionam filme e espacialidade, revelando a pluralidade de interpretações e aplicações do termo em diferentes disciplinas (ROBERTS; HALLAM 2014). Dessa forma, é necessário compreender os contextos teóricos específicos em que determinadas pesquisas se desenvolvem, a fim de elucidar em que sentido as noções de filme, mapas e mapeamento são relacionadas ao espaço urbano, e podem ser assimiladas na presente investigação.

Esta compreensão é proposta através da produção acadêmica relacionada a um projeto em particular, o *City in Film: Liverpool's Urban Landscape and the Moving Image*²² (2006-2008), desenvolvido a partir de uma parceria entre a Escola de Arquitetura e o Departamento de Comunicação e Mídia da Universidade de Liverpool, na Inglaterra. O projeto representa uma primeira tentativa de rastrear e catalogar uma diversidade de gêneros e práticas de produção que contribuíram na forma como o espaço urbano de Liverpool foi percebido e projetado na imagem em movimento (HALLAM; ROBERTS, 2011). Para isso, foi criada uma base de dados online²³ que possui aproximadamente mil e setecentos filmes, com ênfase no registro e representação de Liverpool, desde 1987 até a atualidade. O catálogo também inclui informações técnicas sobre cada filme e sua exibição, sinopse, contato do titular do arquivo ou colecionador, e no caso de gêneros não

²² <https://www.liverpool.ac.uk/architecture/research/cava/cityfilm/>

²³ <http://www.cityinfilm.org/>

ficcionais, que podem fornecer informações espaciais e contextuais mais detalhadas, são informadas as locações, edifícios, espaço urbano e arquitetônico representados, bem como seu uso ou função. Essa base de dados também deu origem ao projeto *Mapping the City in Film: A Geo-historical Analysis* (2008-2010), que utilizou as informações previamente coletadas para construir o mapa das locações de filmes e salas de cinema ao longo do tempo na cidade de Liverpool, através de um Sistema de Informação Geográfica (SIG).

Estes dois projetos (*City in Film* e *Mapping the City in Film*) resultaram em uma série de publicações onde os termos *mapa* e *mapeamento* do/no filme são utilizados a partir de diferentes interpretações e aplicações, o que retoma a questão apontada no início do capítulo. Observando esses e outros trabalhos Les Roberts (2012) propõe um esboço teórico sobre essa produção fragmentada com intuito de explorar as diferentes maneiras em que o mapeamento dos filmes pode ser entendido enquanto produção geográfica de conhecimento. O autor identifica cinco categorias ou áreas temáticas do que define provisoriamente como *cartografia cinematográfica*, que serão apresentadas a seguir: **(1)** mapas e mapeamento nos filmes; **(2)** mapeamento da produção e consumo de filmes; **(3)** mapeamento do filme e turismo cinematográfico; **(4)** mapeamento cognitivo e emocional; e **(5)** filme como crítica espacial (ROBERTS, 2012), (ROBERTS; HALLAM, 2014).

Na primeira área temática, denominada ***mapas e mapeamento em filmes***, se enquadram as análises que se referem à representação de mapas dentro dos filmes, ou seja, nos espaços diegéticos²⁴ do meio. Dentre outros trabalhos, Roberts apresenta a discussão de Caquard (2009) sobre mapas cinematográficos ou "cine-mapas", definidos pelo autor como "mapas em movimento desenvolvidos especificamente no cinema para propósitos narrativos" (2009, p.47, tradução nossa). Caquard argumenta que os primeiros mapas animados em filmes, como no filme *M*, de Fritz Lang (1931) (Figura 6), apresentam muitas das funções da cartografia digital contemporânea, como a combinação de imagem/mapa, o uso de sons, e mudanças de perspectiva, por exemplo.

²⁴ Consultar Glossário.

Em filmes sobre viagens em geral, como expedições ou *roadtrips*, os cine-mapas normalmente funcionam para ancorar a diegese fílmica em locais geográficos específicos, e dessa forma, espacializar a narrativa da jornada que se desenvolve. Isso permite analisar a forma com que lugares e itinerários são representados nos cine-mapas, mas o alcance para questões mais amplas sobre a espacialidade em torno da produção e consumo dessas geografias cinematográficas permanece limitado (ROBERTS, 2012).

Figura 6 - Mapa no filme *M* (1931).



Fonte: Site *The Cine Tourist* (2011)²⁵.

A segunda categoria identificada dentro da *cartografia cinematográfica* é o **mapeamento da produção e consumo de filmes**, que tem utilizado o Sistema de Informação Geográfica –SIG como ferramenta para pesquisas históricas com filmes em termos de produção e exibição, geografias de consumo e locação, informações de

²⁵ Disponível em: <<https://www.thecinetrourist.net/maps-in-films/m-fritz-lang-1931-berlin>>. Acesso em: jun. 2017.

gênero, produção, e assim por diante. Roberts cita alguns exemplos, entre eles o projeto *Going to the Show*, de Robert Allen, desenvolvido a partir de informações sobre mil e trezentos locais de exibição cinematográfica em 45 cidades da Carolina do Norte, além de extenso material contextual, que situa o cinema inicial dentro da experiência urbana das pequenas e grandes cidades do estado norte-americano. Também é citado o trabalho de Elisa Ravazzoli (2014), que utiliza o SIG para explorar a organização espacial da indústria italiana de cinema. Através da análise geográfica de padrões e agrupamentos da produção de filmes e indústrias relacionadas sua pesquisa revela um mapa cinematográfico com uma estrutura policêntrica e uma variedade de regiões especializadas, o que não seria possível com o emprego simples de estatística. Isso demonstra, segundo Roberts, que a utilização de novas tecnologias geoespaciais pode trazer novas contribuições sobre as geografias históricas da indústria cinematográfica e suas transformações.

A terceira área temática é o ***mapeamento do filme e turismo cinematográfico***. Recentemente as locações utilizadas em filmes vem se tornando parte de uma estratégia de marketing de turismo e consumo das cidades e destinos rurais:

O turismo fílmico trouxe consigo uma crescente convergência entre as indústrias do turismo e do cinema, cada uma promovendo associações promocionais reforçadas mutuamente e conscientização de produtos, desenvolvidos para estimular tanto o consumo do espaço como o de produções de cinema e TV (Roberts, 2012, p.73, tradução nossa).

Sobre isso, é crescente o número de estudos que examinam os impactos econômicos ou potenciais dessa forma de marketing de destinos, mesmo porque, o papel das locações de filmes e dos mapas turísticos produzidos a partir deles, enquanto ferramenta de renovação das cidades pós-industriais, como Liverpool, já é reconhecido como uma importante fonte de investimentos e de renda para a cidade e para a indústria cinematográfica. Em contraste, há um nicho na área de turismo cultural, com alguns poucos estudos, sobre os impactos

espaciais e culturais relacionados à essa prática de turismo, mais especificamente ao *mapeamento dos filmes*.

De acordo com Roberts (2012) esse mapeamento configura uma forma pós-moderna de turismo de espetáculo e consumo do lugar, oferecendo uma navegação sabidamente inautêntica de marcos e locações, sendo que, talvez as geografias imateriais construídas a partir das mesmas e de outras paisagens virtuais sejam mais bem equipadas para se adaptarem às instáveis demandas da economia de consumo global. Então, embora essas atividades turísticas relacionadas aos filmes, possam trazer benefícios econômicos às cidades e regiões pós-industriais especialmente, isso levanta questões sobre essas práticas à longo prazo, já que "existe o perigo de que o consumo turístico de paisagens e culturas simuladas possa se sobrepor a histórias específicas de culturas e locais reais" (TZANELLI, 2004, p.38 apud ROBERTS, 2012, p.76).

A quarta categoria é o ***mapeamento cognitivo e emocional***, desenvolvida a partir das contribuições de Giovana Bruno em *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (2002) e Tom Conley em *Cartographic Cinema* (2007), onde ambos propõem uma exposição teórica sobre as maneiras em que as propriedades afetivas da mídia cinematográfica podem constituir um mapeamento psíquico e emocional. Para Bruno (2002, p.71) "mapeamento é o terreno compartilhado na qual reside a ligação arquitetura-filme", sendo que as formas e mobilidades afetivas, desencadeadas pelos filmes e outros tipos de cultura da imagem em movimento, renovam o entendimento crítico acerca não somente das maneiras que podemos ler ou *mapear* os espaços do filme, mas também como essas geografias imateriais podem moldar o entendimento e interação com paisagens em geral. De forma semelhante, Conley argumenta que os filmes contêm uma relação implícita com a cartografia, e podem ser mapas que os cartógrafos chamam de mídia locacional (CONLEY, 2007, pg.1-2 apud ROBERTS, 2012, p. 76).

Outra aplicação é desenvolvida por Teresa Castro (2009; 2010), que entende por mapeamento o processo perceptivo, cognitivo e cultural que informa conhecimento sobre o lugar e o espaço. A autora identifica e discute três estratégias formais que caracterizam o mapeamento visual do espaço urbano feito pelo cinema, onde é central a noção de *impulso de mapeamento*, que compreende diversas

estratégias para representar o real, e no caso dos filmes, é subjacente a produção de imagens. As três categorias apresentadas por Castro – topofilia, descrição e levantamento – bem como a noção de impulso de mapeamento, serão discutidas de forma mais aprofundada mais a frente.

Roberts (2012) observa que, enquanto formas cognitivas de mapeamento e cartografia, essas e outras abordagens são relacionadas ao trabalho *A imagem da cidade* (1960) de Kevin Lynch, que identificou cinco grupos de elementos pelos quais as pessoas estruturam a imagem mental da cidade (ou mapa cognitivo) e se orientam por ela: caminhos, limites, bairros, pontos nodais e marcos.

A última área temática é o **filme como crítica espacial**, termo sugerido pelo artista e cineasta Patrick Keiller (2007). Entre os anos de 2007 e 2008 Keiller exibiu uma instalação em Londres, intitulada *City of the Future* (Figura 7), onde desenvolveu um mapa interativo a partir de 68 filmagens realizadas entre os anos de 1896 e 1909, com cenas captadas em ruas e em trens em movimento, por exemplo, mescladas com diferentes telas que exibiam mapas históricos. Organizadas espacialmente, as imagens podiam ser acessadas através de um clique no mapa, permitindo que os usuários criassem sua própria jornada entre as diferentes geografias cinematográficas das mesmas paisagens e topografias (ROBERTS, 2012).

De acordo com Keiller (2007, p. 121 apud ROBERTS, 2012, p. 78-79) esses primeiros filmes oferecem as visões mais amplas da paisagem de outrora, ou de logo antes de a paisagem se transformar. As filmagens amadoras do pós-guerra também possuem semelhança com essa produção do início do cinema, sendo que, os filmes desses dois períodos representam a fonte de estudos mais produtiva dessa categoria inclusive no projeto *City in Film*, mencionado no início deste capítulo. A inclusão desses dados espaciais em tecnologias SIG, no projeto *Mapping the City in Film*, permitiu a incorporação de informações qualitativas, etnográficas e contextuais. Para Roberts (2012) essa abordagem arqueológica com filme, lugar e memória urbana, é próxima conceitual e metodologicamente à ideia de palimpsesto. No caso, o papel do cartógrafo é escavar as camadas dessa geografia cinematográfica, e o papel do filme e das imagens em movimento na navegação desses espaços funciona como um prisma representacional: "um ponto de convergência crítica para explorar

constelações geo-históricas mais amplas que moldaram o tecido material e simbólico da *cidade arquivo*" (ROBERTS, 2012, p.79, tradução nossa).

Figura 7 - Instalação *City of the Future*, de Patrick Keiller, em Londres.



Fonte: Roberts e Hallam (2014, p. 19).

A partir do entendimento da cartografia cinematográfica enquanto uma montagem de práticas e perspectivas críticas e sobrepostas, Roberts (2012) conclui que as cinco tipologias ou áreas temáticas apresentadas podem melhor informar sobre a relação espaço, lugar e cultura da imagem em movimento. À medida que as práticas cinematográficas são ao mesmo tempo práticas espaciais, as geografias cinematográficas ou o seu mapeamento, podem oferecer conhecimento crítico sobre processos e modificações sociais e urbanas, e se como Bruno (2002) sugere, "o filme é uma cartografia moderna, então a projeção de lugares através do filme (no sentido cinematográfico e cartográfico) reflete a emergência de novos entendimentos críticos e aplicações de filmes e filmagem como práticas espaço-visuais" (ROBERTS, 2012, p. 81, tradução nossa).

A contribuição teórica destas áreas temáticas será aplicada à medida do possível no tratamento e análise dos dados empreendida

por essa investigação, mas a ênfase será sobre as abordagens referentes à categoria de *mapeamento emocional e cognitivo*, particularmente através das pesquisas de Castro (2009, 2010) e seus desdobramentos, que serão discutidos a seguir.

Teresa Castro (2009, 2010) argumenta que o cinema é permeado por um *impulso de mapeamento*, noção assimilada a partir dos trabalhos da historiadora de arte Svetlana Alpers (1983) e mais tarde do historiador de mapas John Brian Harley (1987), o qual apresenta uma visão mais ampla e relacionada ao âmbito antropológico, onde o mapeamento é uma prática, uma forma de pensamento que permeia a história da humanidade:

Provavelmente sempre existiu um impulso de mapear na consciência humana, e a experiência de mapear —envolvendo o mapeamento cognitivo do espaço— sem dúvidas antecede a existência dos artefatos que hoje chamamos de mapas. Há vários séculos mapas são usados como metáforas literárias e ferramentas no pensamento analógico. Há, portanto, uma ampla história de como conceitos e fatos sobre o espaço são comunicados, e a história do mapa em si - artefato físico - é apenas uma pequena parte dessa história geral da comunicação sobre o espaço (Harley, 1987, p.1, tradução nossa).

Nesse contexto, o mapeamento refere-se à inúmeros processos, que vão desde operações cognitivas, implícitas na estruturação de qualquer conhecimento sobre o espaço, até implicações discursivas de um regime visual em particular. Dessa forma o *impulso de mapeamento* compreende inúmeras estratégias para a representação do real e não pode estar limitado à mapas enquanto artefatos físicos. A partir disso é possível identificar e examinar três estratégias (ou procedimentos) formais utilizadas pelo cinema²⁶, semelhantes a um mapeamento visual do espaço urbano (CASTRO, 2010).

A primeira delas é a **topofilia**, relacionada a uma certa fascinação topográfica, no sentido de amor ao lugar, onde a noção de mapa é próxima a um meio de autodescoberta, que engloba uma série

²⁶ Em língua inglesa, conforme o texto: *topophilia, describing e surveying*.

de manifestações relacionadas à política e/ou a poética do espaço. Essa ideia é ilustrada com o filme *Manhattan* (1979), em que a cena de abertura é composta por uma sequência de imagens que apresentam atributos da ilha, enquanto a voz do personagem Ike (Woody Allen) introduz a história.

Segundo Castro (2010) essa cena constitui um inventário dessas características naturais e artificiais, uma topografia pessoal de *Manhattan*, e fornece uma sugestão para o mapeamento afetivo do filme relacionado a noção de topofilia, desenvolvida inicialmente pelo filósofo Gastón Bachelard em seu livro *A poética do espaço* (2003), e popularizada mais tarde pelo geógrafo Yi-Fu Tuan em estudos de percepção ambiental. De acordo com Tuan (1974, p.93), o termo se refere a "todos os laços afetivos do ser humano com o ambiente material" (apud CASTRO, 2010, p.147, tradução nossa), que podem ser muito diferentes em sua natureza e intensidade. A contribuição de Giuliana Bruno também é citada, uma vez que em seu livro *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (2002), a noção de topofilia é central e utilizada de uma forma distinta, para descrever um discurso cinematográfico que expõe o trabalho de uma geografia íntima, guiada por uma paixão de mapeamento, que é determinada *topofilicamente*.

Castro observa que *Manhattan* e outros filmes de Woody Allen realizados em sua cidade natal correspondem de diversas formas ao trabalho de uma amorosa geografia íntima, onde o sentimento ao lugar é central e articulado ao desenvolvimento da narrativa, o que não é uma reivindicação original, e pode ser notada em diversos outros filmes realizados em diferentes cidades. No entanto, considerar paisagens urbanas fílmicas em termos de geografia mental e mapeamento emocional, permite reconsiderar as complexas relações entre cinema e espaço, e mesmo

(...) se o termo topofilia não abrange todas as implicações da fascinação topográfica dos filmes, ele pode ao menos oferecer uma forma de abordar a fascinação e comprometimento do cinema em explorar as especificidades do local (CASTRO, 2010, p.149, tradução nossa).

A segunda estratégia apresentada é a **descrição**, inicialmente exemplificada por documentários curtas-metragens realizados na década de 1920, que registraram as transformações e a vida agitada da metrópole moderna como *Twenty-Four Dollar Island* (1926), cujo título faz alusão à compra de Nova Iorque pela Holanda em 1624, e inicia com planos de mapas antigos que posteriormente se dissolvem em uma vista aérea moderna da ilha. A representação de Nova Iorque se dá através da escolha de planos com pontos de vista altos e lentes de longo alcance, o que proporciona uma ampla visão sobre as diversas construções em andamento, e situa o filme segundo Castro (2010), em algum lugar entre um diário de viagem e um experimento de vanguarda, porém com uma estrutura reconhecível, podendo ser melhor definido como uma forma de *retrato cinematográfico urbano*.

Tais retratos compreendem desde compilações de vistas pitorescas da cidade, onde filmes turísticos são os principais exemplos, até experimentos calculados que procuram recriar a experiência sensorial da cidade, como nas sinfonias urbanas²⁷. Entre esses filmes extremamente diferentes há um traço em comum no desejo de *descrever* a cidade como uma entidade reconhecível e autônoma (CASTRO, 2010). Nesse contexto, o termo "descrição, no cinema como em outros lugares, envolve uma tomada de posição em relação à realidade, resultando na seleção e disposição de diferentes elementos" (CASTRO, 2010, p. 150, tradução nossa), evidenciando intenções específicas como a construção de conhecimento ou criação do *efeito de realidade*. Esse último é ilustrado pela autora com os primeiros filmes de viagem e apresentações de locais famosos, que constituem descrições baseadas em espaço e lugar, apresentadas como uma série de vistas que descrevem a cidade de maneira aparentemente linear.

Castro (2010) também acrescenta que, com ênfase na descrição, a noção de retratos cinematográficos urbanos permite inscrever essa produção cinematográfica, heterogênea a princípio, na continuidade de uma tradição visual distante: os retratos das cidades pictóricas do século XVI. A ideia de retrato se refere ao problema geográfico e figurativo de descrever uma cena de mundo através de meios visuais. Durante o Renascimento, e posterior descoberta de textos geográficos

²⁷ Grupo de filmes realizados sobre a dinâmica de diferentes metrópoles na década de 1920.

de Ptolomeu, os retratos das cidades nas pinturas estavam associados à corografia, ou seja, ao estudo da geografia regional, e demonstravam a ambição em alcançar uma visão total da cidade. Para tanto, uma iconografia em *estilo de filme* foi desenvolvida, que combinava diferentes técnicas de observação, como panoramas e montagem de imagens (NUTI, 1999).

Portanto, a tradição da pintura corográfica é um ponto de entrada interessante para o estudo da cidade no cinema, visto que parece ter sido atualizada com os primeiros filmes, especialmente com diários de viagem urbanos. Com estilo de filmagem descritivo e direto – imobilidade da câmera, frontalidade das tomadas – eles apresentam os lugares ao espectador ao mesmo tempo em que colocam ênfase no ato de observação. Tais características também são presentes em filmes mais recentes, como o exemplo citado *One Way Boogie Woogie* (1977) de James Benning. Filmado na cidade natal do diretor, Milwaukee nos Estados Unidos, o longa-metragem é composto por sessenta tomadas estáticas, de um minuto cada uma, descrevendo a paisagem industrial da cidade, composta por fábricas, armazéns, oficinas, ferrovias e torres de água.

Após vinte e sete anos Benning retorna à Milwaukee e grava o filme *27 Years Later* (2005), composto pelas mesmas locações e planos utilizados em *One Way Boogie Woogie*. Os filmes são exibidos em sequência, de forma que a questão da memória é central, para o espectador e para o próprio filme, que cria um arquivo audiovisual, e ilustra, de acordo com Castro (2010), uma forma de mapeamento visual, se não um *atlas cinematográfico* da cidade de Milwaukee, no sentido de implementar a imaginação geográfica e uma forma de pensar sobre e através das imagens.

A terceira e última estratégia apresentada seria o **levantamento**, explorado através do exemplo histórico do caminhar enquanto meio de mapeamento corporal do espaço urbano: a deriva. De acordo com a Internacional Situacionista²⁸ "a deriva é um modo de comportamento experimental relacionado às condições da sociedade urbana: uma técnica para passar de modo vivaz em ambientes variados" (in CASTRO 2010, p. 152, tradução nossa). Essa prática é relacionada à

²⁸ Movimento artístico e político que surgiu ao final da década de 1950, influenciado pelo dadaísmo e surrealismo.

psicogeografia, baseada no estudo de efeitos específicos do ambiente geográfico na emoção e comportamento dos indivíduos, e proporciona "uma ilustração convincente do andar como uma prática política e artística orientada para o urbano" (CASTRO, 2010, p. 153, tradução nossa).

Castro (2010) utiliza uma sequência do filme *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) de Guy Debord como exemplo para esta estratégia de mapeamento. O filme combina imagens estáticas e clipes de filmes com um texto autobiográfico, com parte significativa de reflexão sobre a vida e época do próprio autor. Após a introdução do filme, em que Debord critica e condena o cinema tradicional, ele evoca seus primeiros anos no bairro parisiense de Saint-Germain-de-Près, e a medida que a câmera apresenta fotografias aéreas da cidade, ele relata que antes linda, agora a cidade não pode ser compreendida a não ser pelos que relembram tal glória.

A opção de Debord em utilizar imagens aéreas como meio de penetrar e explorar o ambiente urbano parece estar relacionada à prática da deriva e ao mapeamento do espaço urbano vinculado à psicogeografia, argumenta Castro (2010). Segundo a autora o olhar a partir de cima foi por muitos séculos privilégio de deuses e monarcas, mas durante o século XX, em parte pelo desenvolvimento simultâneo de tecnologias de voo e imagem, as imagens aéreas foram utilizadas como meio para representação da Terra, mesmo não sendo estritamente mapas convencionais. Essa representação serviu tanto à fins militares, como meios de romper e renovar a visão do mundo em diferentes vanguardas, o que revela um papel complexo e paradoxal das imagens aéreas na cultura visual do século XX, e que para a geração de Debord, ainda que outras interpretações fossem contempladas, possivelmente evoca a experiência da guerra.

No filme de Debord, as imagens aéreas utilizadas participam de uma estratégia visual e conceitual que aborda o questionamento situacionista sobre a cidade. A visão geral aparece como contrapartida cinematográfica da deriva, sugerindo a dialética —que certamente evoca métodos cartográficos— entre ver e examinar a terra desde cima, e experienciá-la através do caminhar. Coexistem vistas aéreas panorâmicas, mapas filmados, fotografias pessoais e imagens de protestos em noticiários, que participam de uma estratégia de escala, que se movimenta constantemente entre imagens sintéticas das vistas

aéreas e fragmentos da visão humana, onde o objetivo final é mapear a ilusória cidade de Paris (CASTRO, 2010).

O fato de inúmeros filmes utilizarem vistas aéreas seguidas por sequências de caminhadas ou percursos é sintomático de uma forma de mapeamento visual, que vai muito além de uma agenda Situacionista. "Percebe-se nesses filmes uma mudança de escalas, que vão desde as visões aéreas sintéticas da metrópole até os seus fragmentos" (CASTRO, 2010, p. 154, tradução nossa).

Através do exposto é possível observar que Castro (2009; 2010) inscreve a noção de impulso de mapeamento no sentido de ampliar o entendimento sobre a comunicação do espaço, onde mapeamento é relacionado à um modo particular de pensar, que compreende múltiplos processos desde operações cognitivas, implícitas na estruturação de qualquer conhecimento sobre o espaço, até implicações discursivas de um regime visual em particular. Aproximando o debate para o campo da representação audiovisual, particularmente aos métodos do cinema de endereçar a cidade, Castro (2010) argumenta que estes são próximos a uma forma de mapeamento visual, sobre o qual identifica e examina três estratégias (topofilia, descrição e levantamento). Tais estratégias, dentre as inúmeras possíveis, não são necessariamente autônomas frequentemente são combinadas de formas por vezes contraditórias, produzindo visões e identidades urbanas, estruturando e transformando nossa imaginação geográfica, bem como, transformando o modo que compreendemos e atuamos na cidade.

*

O entendimento da cartografia e realização audiovisual (os filmes), enquanto duas práticas visuais que compartilham diversas semelhanças na maneira que descrevem a superfície de uma área ou território, é compartilhado por Hallam (2014). A autora explora a noção de *impulso de mapeamento* discutida previamente, utilizando as três categorias formais associadas ao mapeamento do espaço urbano, identificadas por Castro (2010) —topofilia, descrição e levantamento— para auxiliar a comparação entre diferentes práticas *cine-espaciais* encontradas em filmes de arquivo feitos na e sobre as cidades. Hallam argumenta que a análise crítica e teórica proposta por Castro pode ser complementada com a utilização do mapeamento das locações desses filmes no espaço, através de SIG.

A utilização das categorias de Castro (2010) para discutir uma série de filmes feitos em ou sobre uma cidade, sugere algumas maneiras em que o mapeamento, enquanto forma de comunicação sobre o espaço e como uma prática que visualiza relações espaciais, pode abrir novas formas de explorar identidades urbanas e sentimentos sobre o lugar. A utilização de SIG, em paralelo à análise qualitativa, iniciou o processo de geografias íntimas produzidas por documentários ou ficção, como experiências incorporadas do meio urbano, gravadas nos traços dos filmes (HALLAM, 2014).

Hallam (2014) utiliza o gênero atualidades²⁹ e filmes factuais, como documentários, noticiários e filmes amadores, realizados em Liverpool (Inglaterra) entre 1930 e meados dos anos 1980, com intuito de explorar a forma com que esses gêneros retrataram a paisagem urbana e sua dinâmica espacial em diferentes momentos da história da cidade. Esses títulos foram extraídos da compilação realizada pelo projeto *City in Film*³⁰, que inclui além do filme, informações técnicas e sobre a realização, e quando possível, categoriza os títulos de acordo com seu conteúdo espacial, como marcos e edifícios (sugerido por Kronenburg), que são posteriormente transferidos para uma plataforma SIG e situados de acordo com suas coordenadas geográficas específicas.

De acordo com Hallam (2014), do ponto de vista metodológico, uma das vantagens de usar SIG é a capacidade de georreferenciar, quando possível, as locações em tela com coordenadas geográficas precisas, privilegiando assim, tanto o estudo histórico, quanto geográfico da cidade no cinema, através de camadas de tempo e espaço, lançando bases para uma historiografia espacial do cinema e da cidade. A utilização do SIG permite aos pesquisadores criar um mapa de locações dos filmes, em forma de pontos e nós, relativos a edifícios, ruas, pontos de chegada e partida e assim por diante, permitindo a visualização de padrões e temas. Dessa forma esses pontos são particularmente úteis pois correspondem a características principais de orientação espacial, descrita por Kevin Lynch na década de 1960 como legibilidade da cidade.

²⁹ Nomenclatura que designava filmes de caráter documental do Primeiro Cinema.

³⁰ <http://www.cityinfilm.org/>

Em *A imagem da cidade* (1960), Lynch observa a maneira como nos orientamos na cidade, onde conclui que são cinco os elementos principais responsáveis por estruturar nossa imagem mental (ou mapa cognitivo, conforme visto anteriormente) da mesma: caminhos, limites, bairros, pontos nodais e marcos. Sendo assim, Hallam (2014) argumenta que o mapeamento dos espaços e lugares, capturados nas imagens dos filmes de arquivo, utilizando pontos, corresponde ao esquema de mapeamento topográfico cognitivo de Lynch. Também permite observar a correlação de características e variáveis, não observadas de outra forma, como: gênero e locação, de que forma marcos e edifícios emblemáticos são representados por diferentes cineastas, o mapeamento fílmico das fronteiras, pontos e conexões, como as geografias do espaço público (festivais, desfiles, lazer, etc.) se modificaram, entre outros. A distinção entre gêneros cinematográficos e locação, sugere a autora, permite um mapeamento mais preciso da forma que diferentes práticas de produção criaram diferentes *cinegeografias* ao longo do tempo. Mapear os nós das locações em diferentes gêneros destaca as maneiras específicas com que as diferentes práticas constroem e projetam diferentes percepções espaciais da cidade.

Os padrões observados pela pesquisa Hallam (2014) no mapeamento das locações do centro da cidade através de diferentes gêneros cinematográficos ao longo do período pesquisado, reflete o que a autora definiu, em parceria com Roberts, como a descrição das cidades no cinema: uma série de mosaicos sobrepostos da paisagem urbana que transmitem diferentes regimes e significados de interpretação envolvendo a produção de filmes feitos sobre ou em algum lugar.

As visões exploradas nesse capítulo buscam aproximar o entendimento sobre mapeamento como uma forma de comunicação sobre o espaço e como uma prática que visualiza relações espaciais. Esta compreensão será inserida na investigação como forma de explorar as estratégias de mapeamento produzidas nos diferentes filmes sobre o espaço urbano de Pelotas, bem como identificar possíveis tendências entre as categorias descritas. Como suportes para esta leitura serão confeccionados mapas que indicam as locações que puderam ser identificadas.

3 A CIDADE E AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

3.1 Contextualização Histórica

O desenvolvimento e reprodução das narrativas audiovisuais é estreitamente relacionado ao surgimento do cinema no final do século XIX³¹, período caracterizado por grandes processos de transformação, sobretudo na transição de uma atividade artesanal para uma estrutura industrial de produção e consumo (COSTA, 2008). Isso suscitou transformações na cidade, no modo de vida de seus habitantes e em seu modo de percepção, que para Benjamin (2015, p.56), "ao longo de grandes períodos históricos modifica-se com a totalidade do modo de existir da coletividade humana". Essa nova forma de percepção, que se desenvolveu na transição do século XIX para o XX, está ligada ao que se chamaria de mundo contemporâneo, submetido à outra velocidade e outras demandas, relacionadas à industrialização, aceleração dos transportes e das comunicações e expansão da classe média (COSTA, 2008).

De acordo com Benjamin (2015) os processos de reprodução técnica (iniciados com a fotografia³²) estão relacionados intimamente com o movimento de massas, e seu agente mais poderoso é o cinema³³. O filme, que tem seu caráter artístico determinado por sua reprodutibilidade, modifica a relação da massa com a arte e inaugura uma nova participação das multidões, que buscam na dispersão

³¹ A maior parte da bibliografia dedicada ao assunto compartilha o pensamento que atribui o advento cinematográfico à invenção técnica. Assim, o cinema aqui referido é o cinema instituído a partir do advento dos aparelhos de captação e reprodução de imagens em movimento, sem descartar a importância, para o seu desenvolvimento, de técnicas e modalidades de espetáculo anteriores, como os teatros de luz (séc. XVI), a lanterna mágica (séc. XVII e XVIII), o Panorama e a fotografia (séc. XVIII). (MACHADO, 2011)

³² A fixação das imagens fotográficas foi explorada em diferentes estudos e experimentos, tendo encontrado no processo da daguerrotipia (1839) um maior êxito. Já a possibilidade de reprodução das mesmas ocorreu algumas décadas mais tarde, e foi difundida a partir da criação do filme fotográfico e câmeras mais acessíveis, nas últimas décadas do século XIX.

³³ O ensaio em questão — *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* — foi publicado pela primeira vez em 1936.

material para entretenimento, frente aos estímulos impostos ao sujeito na metrópole moderna.

Nesse contexto, o cinema das primeiras exibições públicas, mesmo sem ainda ter cristalizado um modelo industrial único, com formas de produção e exibição padronizadas (MACHADO, 2016), já manifestou relações próximas com o espaço urbano e sua percepção. Isso porque o cinema emergiu na cidade, e dessa forma, apresentou um ponto de vista urbano desde seu princípio, refletindo o consciente e inconsciente metropolitano (BRUNO, 1997), como é possível observar no conteúdo da primeira sessão comercial de cinema, realizada pelos irmãos Lumière no ano de 1895, em Paris. Os dez filmes curtos exibidos (até 50 segs. de duração), capturaram cenas do cotidiano moderno das cidades, em preto e branco e sem som, onde a indústria e a máquina estavam presentes, como em *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, que através de uma câmera estática registrou o movimento de um trem chegando à estação (Figura 8).

Figura 8 - Cenas do filme *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895).



Fonte: Wikipédia³⁴.

Nas grandes cidades, a forma de exibição dominante dos primeiros filmes era o *vaudeville*, surgido a partir de teatros de variedades, que nas últimas décadas do século XIX havia se convertido em uma forma frequente de diversão popular, composto por uma série de atos sem conexão entre si, onde os filmes se encaixavam como atração autônoma. Áreas afastadas de grandes centros urbanos também recebiam exibições, através dos *showmen*, que alugavam salões e praticamente recriavam os filmes a cada exibição, visto que,

³⁴ Disponível em:

<https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Arriv%C3%A9e_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat>. Acesso em: jun. 2017.

podiam interferir diretamente na maneira de apresentar o filme, sua ordem, comentários e narração (COSTA, 2008).

Nos anos seguintes à realização dos primeiros filmes, diversas cidades foram filmadas através de diferentes aparelhos, além do cinematógrafo dos irmãos Lumière, que entre 1895 e 1897 inclusive, distribuíram operadores viajantes pelo mundo para captar e exibir imagens da cidade à população através de seu advento, convertida posteriormente num vasto inventário da vida urbana no final do século XIX (DA-RIN, 2004). A partir dessas e de outras experimentações, também derivaram novas práticas, como a realização de tomadas feitas a partir de meios de transporte como automóveis e trens. De acordo com Costa (2008), o tema do trem foi muito comum nos primeiros filmes, onde o mundo visto é mostrado como uma paisagem que aludia à uma experiência totalmente inédita de velocidade:

Surgia uma nova percepção do mundo, mediada pelas formas mecanizadas de deslocamento, mas transformada em percepção visual com auxílio direto do próprio cinema, única mídia capaz de reproduzir a sensação de velocidade (COSTA, 2008, p. 59).

Após um período de transição e aculturação, essa nova forma de percepção começa a se generalizar e se materializar em linguagem codificada, concebendo o filme como espetáculo industrializado de massa, e que deixa de ser uma atividade marginal (COSTA, 2008). Se até a metade da primeira década do século 1900 eram comuns as "vistas", ou registros da vida urbana, e as "atualidades" —encenações e reconstituições de fatos ocorridos com repercussão na imprensa— a partir de então essas formas passaram a ser exibidas enquanto "entrada" para os longas-metragens de ficção, que se popularizaram paralelamente ao estabelecimento da indústria cinematográfica (OLIVIERI, 2011).

Essa conjuntura contradiz os intelectuais do século XIX que supunham que o cinema seguiria a fotografia na sua função de registro documental, quando o contrário ocorreu (MACHADO, 2011). Ao final da primeira década de 1900, os filmes ganham contornos mais definidos entre documentário e ficção, e passam a ser exibidos como atrações exclusivas, tornando-se cada vez mais narrativos, e com uma

linguagem mais definida. Mas ainda que o predomínio da ficção sobre o documentário tenha ocorrido, de forma geral, os dois gêneros conservam uma relação próxima com o espaço urbano. De acordo com Barbosa (2000, p.81):

O cinema nasce para a vida social juntamente com a grande cidade. A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole. Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo.

Desde então, tanto a ficção, quanto o documentário, evoluíram de forma distinta em diferentes períodos e países, sempre em consonância com um contexto mais amplo de sociedade. Não é tarefa simples circunscrever o cinema em períodos bem delimitados, em verdade porque a evolução da linguagem é acompanhada por uma série de sobreposições. Em *Cinema, vídeo, Godard* (2004), Philippe Dubois elabora uma breve linha do tempo em que situa o cinema no que denomina quatro estados ou eras, com intenção de enquadrar o cinema hoje. O primeiro deles, anterior a 1915, é chamado de "primitivo", das descobertas e das experiências, é o cinema dos irmãos Louis e Auguste Lumière e de George Mèliès, onde o filme é a filmagem completa, como "uma fotografia no tempo".

O cinema "clássico", inicia em 1915 com o filme *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith e vai até 1945. É quando o cinema se articula como linguagem, através da decupagem, da sequência dos planos, das leis da montagem e constrói os grandes parâmetros (espaço, tempo, ator, cenário, narrativa, som). Esses 30 anos são conhecidos como a era de ouro em Hollywood, em que os filmes operam um jogo de esconder-mostrar, que faz com que o espectador sempre busque o sentido oculto por trás das imagens (DUBOIS, 2004). Essa nova forma de percepção visual começa a se generalizar no momento em que começa a se tornar linguagem codificada. A linguagem audiovisual, desenvolvida principalmente a partir dos filmes desse período, se tornou dominante e foi assimilada posteriormente pela televisão e diversas outras mídias eletrônicas (COSTA, 2008).

A relação do cinema com a cidade se desenvolve notavelmente a partir vanguardas dos anos 1920. O grande número de arquitetos proeminentes da época que se envolveram com produções cinematográficas sugere o tamanho dessa relação de reciprocidade aplicada entre as disciplinas de arquitetura e cinema. Aspirando às transformações sócio culturais da época, os filmes demonstravam que a vida na metrópole pode ser interpretada como uma cultura de hiperestimulação ou como uma experiência de choque (SIMMEL, BENJAMIN apud KOECK, 2008). O cinema expressionista alemão, tardio em relação às demais artes, é um forte representante da exteriorização dos medos que permeavam o imaginário nos anos seguintes à guerra através da criação de espaços e cenários que expressavam um mundo interno e subjetivo. Os primeiros exemplos desse momento são *Der Golem* (1920), que teve seu cenário projetado pelo arquiteto Hans Poelzig e *O Gabinete do Doutor Caligari*, dirigido por Robert Wiene em 1920, que constrói um mundo desestruturado do pós-guerra através de cenários distorcidos e angulosos, aliados aos jogos de luz e sombra, criando uma atmosfera mórbida (Figura 9).

O expressionismo alemão também produziu umas das obras cinematográficas de destaque quando se estuda a relação da cidade com o cinema: *Metrópolis* (1929) dirigida por Fritz Lang (Figura 10). No filme, o futuro distópico de uma metrópole europeia é representado através da verticalidade e da tecnologia, enquanto no subsolo há obscuridade e massas de operários que sustentam a cidade acima, evidenciando através da segregação do espaço e a crescente de desigualdade social.

Os anos seguintes à 1925 refletiram o crescimento da indústria do cinema, especialmente de ficção, já consolidada em *Hollywood* e iniciante na Itália, com a criação do complexo de estúdios *CineCittá*, na periferia de Roma, ordenada por Mussolini. Esses polos atraíram cineastas como Chaplin (*em Hollywood*), e se fortaleceram com a transição do cinema mudo para o cinema falado ao final da década de 1920.

Na Alemanha nazista a cineasta Leni Riefenstahl o filme *O triunfo da vontade* (1935), um documentário sobre o 6º congresso do partido nazista, com técnicas de captação e montagem que enalteciam e engrandeciam a figura do ditador e suas realizações. É possível

perceber a partir de então, de maneira notória, a consolidação do cinema como um forte instrumento de propaganda política.

Figura 9 - Cena do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).



Fonte: Base de dados online IMDb ³⁵.

Figura 10 - Cena do filme *Metrópolis* (1927).



Fonte: Base de dados online IMDb ³⁶.

³⁵ Disponível em:

<<https://www.imdb.com/title/tt0010323/mediaviewer/rm2013577472>>.

Acesso em: jun. 2017.

O término da guerra marca o início da era do cinema "moderno" definido por Dubois (2004), que compreende o período de 1945 a 1975. É um cinema de ruptura, e cobre essencialmente três gerações de autores, sendo a primeira, de seus fundadores, como Jacques Tati, Orson Welles, Ingmar Bergman e Roberto Rossellini, depois o cinema italiano, a *Nouvelle Vague* e o "novo cinema alemão". É um cinema plano, ou seja, a profundidade não incita descobertas, o espaço se fecha em si mesmo, na frontalidade, em que tudo está na imagem, na sua superfície, em um mesmo plano, e ao mesmo tempo cada plano contém uma cota do real, o que confere um certo sentido de aventura.

Na Itália desenvolve-se o movimento cinematográfico neorrealista, que primava por utilizar apenas locações reais, não-atores, direção pouco ornamentada, preferência por iluminação natural e um estilo de fotografia documental onde a câmera se movimentava livremente em função das personagens. Os filmes neorrealistas situavam-se nos espaços urbanos e se preocupavam profundamente com a experiência fenomenológica e a ampla influência da cidade: um espaço físico com distintos marcos visual e sonoro; um ambiente vívido onde a luta por comida e trabalho era particularmente intensa; como um conceito mental supostamente significativo do avanço e progresso humano, como motor da modernização (SHIEL, 2006).

Esse movimento em conjunto com novas vertentes documentais francesas do *Cinema Verité* (cinema verdade) tiveram forte influência no Brasil, onde surge o movimento conhecido como Cinema Novo, conceituado pela célebre frase: uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. Os principais temas diziam respeito ao subdesenvolvimento do país e alguns dos filmes mais conhecidos da época são: *Rio, 40 graus* (1955), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), e *São Paulo S.A.* (1965) (Figura 11).

O cinema "maneirista" ou pós-moderno seria o quarto estado do cinema, característico dos anos 1980, do momento de transição do estado moderno ao maneirista. Assim como no movimento artístico, naquele momento para o cinema o problema era o de como fazer ainda, como lidar com a tradição. A questão do espaço também é

³⁶ Disponível em:

<<https://www.imdb.com/title/tt0017136/mediaviewer/rm62934784>>. Acesso em: jun. 2017.

colocada de outra forma, pois não mais se trata de saber o que se passa atrás, na profundidade de campo, como no cinema clássico, ou o que se mostra por cima, na superfície da imagem, como no cinema moderno. Nesse estado, as imagens são camadas, sob a imagem já há uma imagem, tudo já foi filmado, e isso transparece, assim como na estética visual de outro meio, a imagem eletrônica do vídeo, de fluxo constante, que se tornou presente nas residências cada vez mais através do advento televisivo. De acordo com Koeck (2013, p. 2, tradução nossa)

Ir ao cinema hoje tem um significado totalmente diferente do que nos primórdios de seu surgimento, ou mesmo 20 ou 30 anos atrás. Enquanto nos primeiros anos do cinema, imagens em movimento eram mostradas como parte de atrações em feiras, e posteriormente em teatros, na maioria dos casos hoje encontramos os filmes fora de tais distintos eventos e atos espaciais. Televisão e vídeo transformaram não apenas nossos espaços de vivência em *home theatres*, ao mudar o evento coletivo de assistir imagens em movimento para uma prática mais individual, como também o consumo por essas imagens evoluiu de práticas espacialmente específicas para espacialmente independentes.

Nesse período de transição, vários cineastas assimilaram e incorporaram imagens em vídeo e sua linguagem aos filmes, e a produção de significados da imagem do cinema foi se transformando, mais notadamente nas duas últimas décadas, de mudanças tecnológicas em que a produção de imagens em movimento vem ocorrendo em ritmo cada vez mais acelerado. Vídeo e cinema foram se mesclando, não somente em questão de tecnologia, mas também pelos parâmetros de linguagem. É claro, que em cada contexto, há nuances diferenciadas a respeito dessa produção. No Brasil, por exemplo, que estava submetido ao regime militar, que inclusive financiava a produção nacional, houve censura e perseguição a diversos realizadores que de alguma forma contestavam os ideais do regime.

Figura 11 - Cena do filme *São Paulo S.A* (1965).



Fonte: Base de dados online IMDb³⁷.

Figura 12 - Cena do filme *Cidade de Deus* (2002).



Fonte: Base de dados online IMDb³⁸.

³⁷ Disponível em:

<<https://www.imdb.com/title/tt0195324/mediaviewer/rm3083883776>>.

Acesso em: jun. 2017.

³⁸ Disponível em:

<<https://www.imdb.com/title/tt0317248/mediaviewer/rm1344687360>>.

Acesso em jun. 2017.

Por isso, no Brasil essa expressão híbrida de linguagem vem ocorrer de forma mais tardia, a partir do cinema de retomada na década de 1990, possível em função de novos mecanismos de financiamento, com a intenção de estabelecer a consolidação de uma indústria cinematográfica no país. Um dos filmes mais reconhecidos por esse tipo de linguagem foi *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles (Figura 12), que emprega ritmo de videoclipe e estética documental, advinda da experiência dos realizadores no mercado publicitário. O filme foi criticado por apresentar a problemática urbana e social de forma plástica, ou seja, instituir o que mais tarde veio a ser conhecido como estética da fome, muito explorada nas produções nacionais.

A partir dos anos 1990 a produção de curtas-metragens também apresenta um incremento, especialmente em realizações independentes, já que tanto o acesso aos equipamentos necessários para gravação, antes muito caros e com exigência de um conhecimento técnico para sua operação, tanto o meio de divulgação dessa realização, se democratizaram na forma de equipamentos acessíveis e um veículo eficiente: a internet.

Para Manovich (2002) as novas formas de produção, distribuição e comunicação mediadas por computador, representam uma revolução mais profunda do que a invenção da imprensa do século XV e da fotografia no século XIX, pois influencia os estágios da comunicação e todos os seus meios, afetando a natureza da imagem, tanto parada quanto em movimento. A partir da década de 1990, com o advento das tecnologias ADSL, e modem por cabos, cada vez mais tanto longas-metragens clássicas, quanto formatos curtos e experimentais puderam ser apreciados em pequenas telas luminosas (BAMBOZZI, 2009), afastando-se da experiência da sala escura do cinema, para a privacidade da casa de cada um. Em verdade, como coloca Doane (2016), a cultura das telas se tornou incrivelmente heterogênea e pervasiva, variando desde a miniatura da tela do iPhone até a imensa escala do IMAX.

As novas maneiras de produzir e distribuir conteúdos audiovisuais também provocaram impactos nas noções, antes comuns, sobre quem detinha o protagonismo das mesmas. Há ainda uma crescente imprecisão no limiar dos formatos e gêneros (fotografia, cinema, televisão e vídeo). Observa-se inclusive

(...) uma tendência à abolição de quaisquer fronteiras entre a produção audiovisual de empresas de comunicação e a de realizadores independentes; entre as imagens de um tipo e de outro; em particular, entre a imagem fixa (como a fotografia, por exemplo) e a em movimento (como a do cinema, também como exemplo); e, especialmente, entre a imagem e o suporte da imagem – a tela (KILPP, 2012, p.8).

Considera-se então, a produção audiovisual contemporânea, não como um modo de expressão inerte, paralisado em uma única configuração, mas sim como um sistema dinâmico, híbrido e que reage às contingências de sua história e se transforma, se reinventa, desde a elaboração da imagem aos seus modos de produção e distribuição (MACHADO, 2011).

A relação da cidade com suas representações em narrativas audiovisuais, que ao longo do tempo acompanhou expressões, formas e linguagens distintas, não é diferente na atualidade. A complexidade das cidades é apreendida e compartilhada por múltiplos olhares que atuam como produtores de significados socioespaciais em uma velocidade e abrangência nunca antes testemunhada. Em função disso, é pertinente considerá-los para o estudo dos espaços e lugares vivenciados em qualquer formato.

3.2 Pelotas

A cidade de Pelotas está localizada no sudeste do estado brasileiro do Rio Grande do Sul (Figura 13), sendo a terceira mais populosa do estado, com aproximadamente 344 mil habitantes³⁹. Atualmente sua economia é baseada no agronegócio e comércio, sendo também reconhecida como uma cidade universitária, com cinco instituições de ensino superior, incluindo a Universidade Federal de Pelotas e a Universidade Católica de Pelotas.

O contexto de formação da cidade está relacionado à produção de charque na área —a partir de mão de obra escrava— iniciada nas últimas duas décadas do século XVIII, que trouxe prosperidade econômica e conseqüente crescimento urbano⁴⁰. As charqueadas situavam-se às margens do arroio Pelotas e do canal São Gonçalo, e o primeiro loteamento (Figura 14), traçado em 1815, estava delimitado a leste e sul pelos mesmos, e à oeste pelo canal Santa Bárbara. Conservava assim, certa proximidade com o polo charqueador escravista sem, no entanto, lidar imediatamente com inconvenientes da produção de carne salgada, que atraía insetos, animais selvagens, e provocava mau cheiro (GUTIERREZ, 2001; SOARES, 2002).

Figura 13 - Situação geográfica de Pelotas (2017).



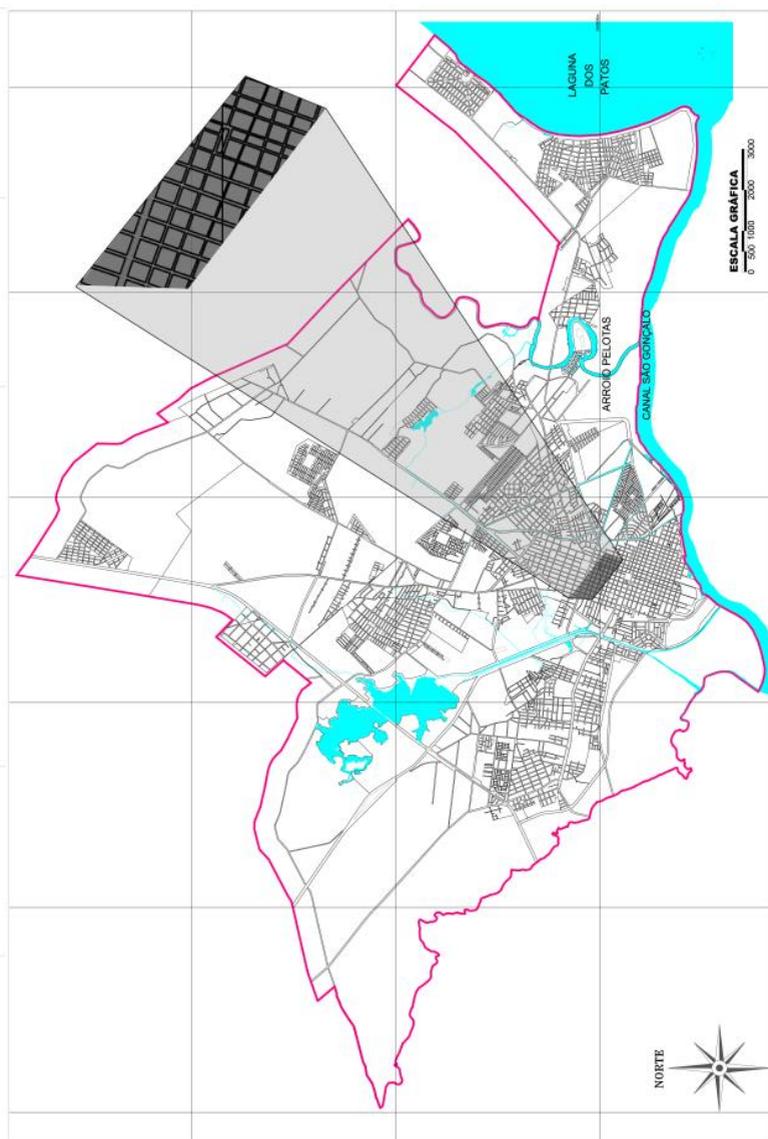
Fonte: Wikipédia (2017). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pelotas>

³⁹ Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/pelotas/panorama>>.

Acesso em: ago. 2017.

⁴⁰ Os antecedentes da formação urbana foram contextualizados de forma mais precisa em diversos trabalhos, entre eles: *Pelotas - Gênese e Desenvolvimento Urbano (1780-1835)* (ARRIADA, 1994) e *Negros, Charqueadas e Olarias* (GUTIERREZ, 2001).

Figura 14 - Indicação do primeiro loteamento sobre mapa atual de Pelotas.



Fonte: Elaboração própria sobre base principal do PDMP (2008)⁴¹.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.pelotas.com.br/servicos/gestao-da-cidade/mapas>>. Acesso em: dez. 2016.

Algumas impressões sobre Pelotas do início do século XIX foram escritas pelo naturalista e viajante francês Auguste de Saint-Hilaire na obra *Viagem ao Rio Grande do Sul* (2002). Recebido por Antônio José Gonçalves Chaves, que o hospedou em sua residência na charqueada São João em setembro de 1820, Saint-Hilaire aborda brevemente alguns aspectos sociais, o ambiente natural, as habitações dos charqueadores, e relata que a região recorda o que há de mais pitoresco na Europa. Na ocasião de sua visita ao agrupamento urbano da freguesia⁴², o naturalista o descreve conforme trecho a seguir:

Após deixarmos a casa do Sr. Paiva, coletor-geral dos dízimos, seguimos para essa aldeia, que, como já relatei, dista meio quarto de légua do rio São Gonçalo e situada numa vasta planície; foi erigida em sede da paróquia e conta para mais de cem casas. Adotou-se um plano regular na construção da aldeia. As ruas são bem largas e alinhadas; a praça pública, onde está construída a igreja, é pequena, mas muito bonita. A frente da maior parte das casas é asseada. Não se vê em São Francisco de Paula um único casebre; tudo aqui denuncia bem-estar. Na verdade, as casas só têm um pavimento, mas muito bem construídas, cobertas de telhas e guarnecidas de vidraças. (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 114).

Assim como outros viajantes que estiveram na cidade durante o século XIX, Saint-Hilaire também descreve aspectos relacionados ao regime escravo, ao ambiente insalubre das charqueadas, e à presença do odor desagradável que impregnava os arredores. No entanto, ressalta a beleza natural da região, das casas dos charqueadores e das construções urbanas, e o desenvolvimento da freguesia, que acreditava, logo experimentaria um crescimento significativo. De fato, poucos anos após a passagem de Saint-Hilaire, o segundo loteamento, de 1834, caracterizou a primeira ampliação do núcleo urbano, dessa vez no sentido norte-sul, em direção ao canal São Gonçalo.

⁴² Naquele período Pelotas constituía uma freguesia denominada São Francisco de Paula, elevada então à condição de cidade em 1835 com o nome Pelotas.

De acordo com Soares (2002) é possível perceber na planta do segundo loteamento muitas fazendas, plantações e pomares próximos aos limites, e mesmo dentro do perímetro planejado, o que sugere a permanência de hábitos e práticas rurais, apesar da tentativa de construção de um mundo social urbano. Integrada ao plano também havia uma nova praça, onde a igreja matriz seria relocada, o que acabou não ocorrendo, permanecendo a igreja no primeiro loteamento. Contudo, a praça (atualmente denominada Cel. Pedro Osório) constituiu o novo eixo central da cidade, em que edifícios importantes foram construídos no seu entorno, como o Teatro Sete de Abril (1831), e mais tarde, o Mercado Municipal (1848-49), palacetes da aristocracia como o Casarão 6 (1879) e 8 (1878), a Biblioteca Pública, a Prefeitura Municipal (1881), entre outros.

Na segunda metade do século XIX houve a intensificação da urbanização e crescimento da cidade em direção ao norte e depois à leste, ainda mantendo seu característico traçado ortogonal. Alguns dos fatores locais que contribuíram para tal foram a prosperidade econômica e a sazonalidade da atividade charqueadora, realizada entre os meses de novembro e maio. A construção de prédios urbanos é apontada por Gutierrez (2001) como uma atividade alternativa aos períodos de entressafra do charque, que ocupou os cativos na construção das imponentes residências urbanas dos charqueadores, bem como uma série de casas de aluguel, atendendo à crescente demanda de moradia, comércio e demais serviços.

O desenvolvimento urbano e econômico também estimulou expressivas manifestações sociais e culturais: festas, espetáculos, artes, música, imprensa e literatura. A soma desses e outros aspectos fez com que o período compreendido entre os anos de 1860 e 1890 fosse caracterizado por Magalhães (1993) como representativo do progresso econômico, urbano e sociocultural de Pelotas, e qualificado como o apogeu da história da cidade.

Nas décadas finais do século XIX houve um ponto inflexão em razão das grandes mudanças econômicas e políticas ocorridas no Brasil. A abolição da escravatura e a proclamação da República, aliadas à acumulação de capital local, motivaram uma divisão na atividade econômica e impulsionaram a transformação de Pelotas em um centro industrial. Assim como nas demais grandes cidades do país, a elite passou a atuar no sentido de adaptar a cidade às exigências funcionais

da sociedade capitalista que se consolidava, materializados na urbe pelotense sob os fundamentos da modernidade (SOARES, 2002).

Michelon (2004) analisa a modernidade em Pelotas nas primeiras décadas do século XX através de imagens fotográficas em que a cidade é transformada em cenário, construído a partir da presença de determinados elementos representados. Tais elementos, entendidos como condições para o progresso almejado, são traduzidos especialmente na forma de melhoramentos urbanos prestados pela intendência: a pavimentação das ruas, ajardinamento e arborização, abertura e ampliação de ruas, projetos de iluminação e os bondes elétricos.

A arquitetura financiada pela elite recebeu influências internacionais, sobretudo a partir da chegada de construtores estrangeiros, especialmente italianos, que introduzem o ecletismo historicista. Caracterizado pela utilização de novos materiais e técnicas de engenharia e arquitetura advindas da industrialização, o ecletismo historicista emprega "diferentes elementos/fragmentos da arquitetura do passado, de culturas próximas ou longínquas, para compor suas fachadas" (SANTOS, 2007, p.2).

A busca pelo estatuto de urbe moderna e progressista também esteve presente na importação da cultura, aparência e costumes das cidades europeias. Nesse contexto, a França exerceu forte influência no Brasil, tanto no ambiente construído, quanto nos modelos de vida social, hábitos culturais e desenvolvimento de uma cultura urbana, que dentre outros fatores, é apontada como central para a história cultural da modernidade e sua relação com o cinema. Segundo Charney e Schwartz (1995, p. 3, tradução nossa)

O surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e lazer; a centralidade correspondente do corpo como o local da visão atencção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o

cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão.

*

A projeção de imagens realizada no Grand-Café de Paris em 28 de dezembro de 1895 é considerada por muitos estudiosos da história do cinema como a primeira exibição pública da sétima arte. No conteúdo exibido através do equipamento *Cinematógrafo*, desenvolvido pelos irmãos Lumière, havia trechos de cenas da vida cotidiana na cidade. Pouco menos de um ano depois, em 26 de novembro de 1896, ocorre a primeira exibição em Pelotas, no salão da biblioteca pública, com equipamento fabricado e comercializado por Thomas Edison: o *Vitascópio*. As notas não fazem referência à programação das exibições, que se estendeu por pelo menos de uma semana (SANTOS, 2014).

Nos anos seguintes, diversas companhias realizaram exibições itinerantes na cidade, com variados equipamentos e técnicas de projeção, graças à popularidade alcançada pela atração. Naquele período, ainda imprecisos e pouco narrativos, os filmes exibiam as "atualidades", como cenas reais da vida cotidiana, cenários naturais, multidões nas ruas e também, encenações de acontecimentos recentes, as "atualidades reconstituídas" (COSTA, 2008).

Em 1898 ocorreu na Associação Ginástica Alemã (Rua Quinze de Novembro, 249) a primeira exibição com o uso do *Cinematógrafo*. As sessões, que dispunham de energia elétrica e ingressos a preços acessíveis, lotaram o clube em todas as apresentações. A energia elétrica, que na virada do século estava sendo utilizada na iluminação pública, nos bondes de transporte coletivo e nas indústrias, era fornecida por geradores, muitas vezes cedidos para fins de exibições cinematográficas (SANTOS, 2014).

Poucos anos depois, em 1904, são realizadas em Pelotas as primeiras filmagens que se têm notícia, quando Giuseppe Filippi teria

registrado o evento da festa da União Gaúcha⁴³. De acordo com Santos (2014) as cenas, captadas num domingo de sol na comunidade de Retiro, continham vistas de gaúchos pilchados e a cavalo ao redor do fogo, e foram exibidas dois dias depois no Theatro Sete de Abril, gerando grande repercussão na imprensa.

Cada vez mais frequentes, as exibições ocorriam ao ar livre, nos salões de diferentes clubes, e principalmente no Teatro Sete de Abril. Mas a popularidade trouxe autonomia à atração, e logo os filmes passaram a ser exibidos em salas criadas exclusivamente para esse fim: *Éden Salão* (1909), *Polytheama* (1910), o cinema *Popular* (1911), o *Eldolrado* (1912), o *Recreio Ideal* (1912), e o cinema *Ideal Concerto* (1912).

De acordo com a base de dados da Cinemateca Brasileira⁴⁴, entre os anos de 1908 e 1912 há registro de oito curtas-metragens realizados em Pelotas, todos de caráter documental. Esse número sofreria um acréscimo expressivo no ano seguinte, sobretudo a partir da criação da Fábrica de Fitas Cinematográficas Guarany⁴⁵, pelo empresário teatral de origem portuguesa Francisco Santos⁴⁶. A iniciativa, pioneira na época, considerando-se ainda a distância dos grandes centros, foi anunciada inicialmente com propósitos publicitários, os chamados "reclames" (SANTOS e CALDAS, 1996).

No entanto, logo Santos manifestou interesse em realizar outros tipos de filmes. Tomando como base os títulos da Fábrica Guarany⁴⁷ listados no acervo na cinemateca, Santos realizou filmagens de eventos cívicos e sociais, e também retratou a paisagem natural, urbana, e de elementos importantes da arquitetura pelotense do

⁴³ De acordo com a base de dados da Cinemateca Brasileira, o curta-metragem silencioso do gênero documental foi nomeado *Vistas da União Gaúcha*, e seu conteúdo não encontra-se disponível (possivelmente o material foi perdido).

⁴⁴ Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/>>. Acesso em: jun. de 2016.

⁴⁵ O nome da produtora é referido de diferentes formas em várias fontes. Póvoas (2009) realizou um estudo a fim de elucidar qual seria a denominação mais precisa, chegando a conclusão de que seria Fábrica de Fitas Cinematográficas Guarany, que nesse estudo será abreviada como Fábrica Guarany.

⁴⁶ É necessário citar a participação de Francisco Vieira Xavier e de José Brizolara da Silva na criação da Fábrica Guarany.

⁴⁷ Consideramos para esse estudo apenas os filmes realizados em Pelotas, mas Francisco Santos fez filmagens em diversas cidades, como Porto Alegre, Jaguarão, Rio Grande, Bagé, Santa Maria, entre outras.

século XIX, em filmes como: *Um curtume pelotense*, *Panorama de Pelotas*, *O trem na ponte do São Gonçalo*, *Pelotas – 1913*, *Um passeio ao Fragata*, *em Pelotas*, *Santa Casa de Misericórdia de Pelotas*, *Caixa d'água de Pelotas*, *Panorama da represa no Arroio Quilombo e Reservatório Sinotti*, e *A saída dos operários da Companhia Fiação e Tecidos*.

Embora a maior parte da produção da Fábrica Guarany corresponda a documentários curtas-metragens, Santos também se dedicou à produção de ficção, e filmou em Pelotas no ano de 1913, *O beijo*, *O algoz*, e *Amor de Perdição*. No mesmo ano realizou um curta-metragem intitulado *Os óculos do vovô* (Figura 15), que é a obra de ficção brasileira mais antiga prospectada (PÓVOAS, 2009). O curta-metragem silencioso, do gênero comédia é também a primeira obra de ficção lançada por Santos, e representa o único remanescente de sua extensa cinematografia. Foi filmado no Parque Souza Soares, atual bairro Fragata e no antigo estúdio da Guarany, na rua General Telles, esquina Marechal Deodoro (SANTOS e CALDAS, 1996). Há ainda diversos outros títulos que carecem de confirmação sobre finalização.

Entre 1913 e 1914 a Fábrica Guarany indexou cerca de 41 títulos. Porém, a dificuldade de importar filmes virgens devido a Primeira Guerra, impôs dificuldades à produtora, que foi obrigada a finalizar suas atividades. Além disso, outros motivos são apontados por Santos e Caldas (1996), como a pressão dos produtores estrangeiros para inserir seus produtos no mercado nacional e a dificuldade de Santos em conciliar todas as atividades em que estava envolvido. Há ainda outra possibilidade sugerida por Póvoas (2009), que a partir de contribuições de Luciana Corrêa de Araújo, levanta a hipótese de Santos estar sofrendo pressões políticas por registrar os pobres, e por sua predileção por temas polêmicos, conhecidos como "filmes criminais", uma espécie de gênero do Primeiro Cinema no Brasil, que reencenava crimes conhecidos.

Dessa forma, Santos passa a atuar em diferentes ramos e prossegue suas atividades cinematográficas apenas como exibidor, arrendando para isso, teatros, e mais adiante, no ano de 1920, em associação com Francisco Xavier e o espanhol Rosauro Zambrano,

realiza a construção do Theatro Guarany⁴⁸ (Figura 16) (SANTOS e CALDAS, 1996).

Figura 15 - Cena do curta-metragem *Os óculos do vovô* (1913).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁴⁹.

Figura 16 - Theatro Guarany na década de 1920.



Fonte: Cartão postal do acervo Eduardo Arriada⁵⁰.

⁴⁸ A sociedade foi encerrada um ano após a conclusão das obras, e Zambrano passou a ser o único proprietário do teatro Guarany (SANTOS e CALDAS, 1996).

⁴⁹ Disponível em: < <https://youtu.be/A7byQu967ww> >. Acesso em: mar. 2016.

Nos primeiros anos da década de 1910 também houve em Pelotas a atuação de outros realizadores, como Guido Panella, que a pedido do Ministério da Agricultura percorreu o país captando imagens representativas do desenvolvimento econômico e social, com intenção de enviá-las para Exposição de Turim. Em Pelotas, Panella registrou uma festa campestre da União Gaúcha às margens do arroio Pelotas, no ano de 1911. Em iniciativa semelhante, no ano de 1913 a prefeitura de Pelotas contratou Brizolara para captar imagens da cidade, exibidas ao ar livre no largo do Mercado Municipal, em programação intitulada Cinema Municipal. Dentre os títulos apresentados na programação pode-se citar: *Uma excursão ao Cerro das Almas, no Capão do Leão; Uma excursão pelo rio São Gonçalo, da boca do arroio Pelotas ao porto da cidade; e Panorama de represa no Quilombo e filtros na garganta do Sinott* (SANTOS, 2014).

A partir de 1914 a produção de filmes em Pelotas entra em declínio, mas mesmo breve, a realização cinematográfica do início do século XX é significativa para a compreensão do contexto da época, visto que esteve relacionada ao processo de transformação que ocorria naquele momento.

É importante, para estabelecer essa correspondência, retomar às circunstâncias concomitantes ao advento do cinema, que surgiu ao final do século XIX, momento de grande avanço científico e tecnológico, expansão da industrialização, e uma forte crença nas vantagens da modernidade, que se materializava na urbe.

De acordo com Michelin (2004), conforme visto anteriormente, Pelotas também almejava ser uma cidade moderna e progressista, e nas primeiras décadas do século XX estava se encaminhando à esse estatuto. Embora não conste nos documentos escritos um plano específico para elaborar todas as modificações urbanas fundamentais ao espaço moderno, esses fatores estavam presentes nas imagens que se fazia da cidade nos registros fotográficos. Sob o mesmo ponto de vista, tal entendimento também pode ser estendido à realização cinematográfica local da época, como um instrumento de registro e exaltação da modernidade que se

⁵⁰ Disponível em: <<http://almanaquedepelotas.com.br/volume2.htm>>. Acesso em jan. 2017.

projetava, e exibia através de suas temáticas o desenvolvimento urbano.

Mesmo com a realização cinematográfica reduzida, o hábito de frequentar o cinema continuava crescendo, e por consequência, o complexo de exibição foi ampliado com a construção de novas salas: cinema Gaúcho (1915), cinema Universal (1916), Apolo (1925), Avenida (1927) e o Capitólio (1928) (SANTOS, 2014). Pelotas também crescia, e nas primeiras décadas do século XX se expandiu com novos loteamentos em direção à oeste, leste e norte, conformando os bairros Fragata, Areal e Três Vendas, respectivamente. (GUTIERREZ e GONSALES, 2014)

A partir dos anos 1920 algumas tentativas de retomada da atividade cinematográfica local foram empreendidas, especialmente através da realização de documentários, como o *Cine-Álbum do Município de Pelotas*, de Laffayette Cunha. Mesmo com a popularização das produções de Hollywood, diversas produtoras foram instaladas até a década de 1950, registrando de forma esporádica festividades, cinejornais, o desenvolvimento da agropecuária, indústria e comércio, por vezes com apoio da Secretaria Estadual da Agricultura e entidades rurais (SANTOS, 2014).

Até que em 1951 Pelotas serve como locação para a ficção *Ângela*, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, importante produtora nacional da época. O longa-metragem, que também foi gravado em outras cidades, foi filmado no solar da família Maciel, na chácara da Baronesa e conta a história de um jogador que leva a família à decadência. Depois disso, a indústria cinematográfica só viria atuar novamente na cidade em 1973, com *O negrinho do pastoreio*, interpretado por Grande Otelo, na adaptação da versão literária de João Simões Lopes Neto, que utiliza como locação estâncias e a Avenida Bento Gonçalves (SANTOS, 2014).

Já na década de 1980 a imagem de Pelotas passou a ser vista com mais frequência no já popular aparelho televisor, sobretudo em telejornais e propagandas locais. A realização cinematográfica é representada pelo longa-metragem *Sonho sem fim* (1985), que utilizou uma série de locações em Pelotas, como o Teatro Guarany, Teatro Sete de Abril, a Estação Férrea, entre outros. No filme, os cenários de Pelotas representam ora o Rio de Janeiro, ora Porto Alegre, na década de 1920.

No ano de 1994 a minissérie *Incidente em Antares*, da rede Globo, teria suas cenas externas gravadas em Pelotas⁵¹. Quase dez anos depois, a minissérie televisiva de 53 capítulos *A Casa das Sete Mulheres* (2003), também produzida e exibida pela rede Globo, teve parte gravações em Pelotas. Ambientada em meados de 1830, época da Revolução Farroupilha, as cenas foram registradas na Charqueada São João. A projeção para a cidade, especialmente em relação ao turismo foi expressiva, e ainda hoje a associação entre a produção e o turismo histórico é presente e utilizada, por exemplo, para a divulgação da charqueada na sua página da internet (Figura 17), aberta desde 2000 para eventos e visitação.

Figura 17 - Página inicial do site da Charqueada São João.



Fonte: Site Charqueada São João⁵².

Um ano depois o longa-metragem *Concerto Campestre* (2004) foi gravado inteiramente em Pelotas. Ambientado em 1860, o filme utilizou como locação o Teatro Sete de Abril, algumas estâncias e reconstituiu uma charqueada da época em pleno funcionamento (Figura 18). Em 2013 outro filme teve algumas cenas filmadas em Pelotas: *O tempo e o vento* (Figura 19), adaptação do clássico de Érico

⁵¹ Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/29/tv_folha/18.html> Acesso em: jun. de 2017. Não foi possível obter mais informações sobre as gravações.

⁵² Disponível em: <<http://www.charqueadasaojoao.com.br/>>. Acesso em: ago. 2017.

Veríssimo. Na época, o vice-prefeito Fabrício Tavares, declarou que "esta notícia consolida Pelotas como um polo cinematográfico, em função de seu patrimônio histórico"⁵³.

Figura 18 - Reconstituição de charqueada do século XIX no filme *Concerto Campestre* (2004).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube.⁵⁴

Figura 19 - Charqueada São João no filme *O tempo e o vento* (2013).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁵⁵.

⁵³ Disponível em: <<http://ecult.com.br/noticias/pelotas-e-confirmada-como-localacao-de-o-tempo-e-o-vento>>. Acesso em: jun. 2017.

⁵⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/X-dUBEMCS9k>>. Acesso em: jan. 2017.

Já a realização cinematográfica local estava restrita, no final da década de 1990, aos trabalhos universitários de uma disciplina do curso de Comunicação Social da UCPel, que não eram distribuídos, e portanto, não alcançava o público (ANDREAZZA, 2012). Mais tarde, em meados dos anos 2000, um grupo se articulou para a realização de cinema independente, que pouco tempo depois com a revolução digital, teve as condições de realização e difusão dos filmes facilitadas.

Em 2007 foi criado o curso de Cinema e Animação da UFPel, que proporcionou desde então, regularidade e diversidade temática na produção universitária, predominantemente de curtas-metragens, que podem ser acessados no acervo digital do curso⁵⁶. Também em 2007 foi fundado o coletivo *Moviola Filmes*, que inicialmente produziu filmes documentais de média e curta metragem. Mais tarde, a *Moviola* ampliou e aperfeiçoou sua produção, e têm realizado filmes premiados que circularam em âmbito internacional, como *Marcovaldo* (2010).

Desde então, acompanhada pela realização universitária, a cultura cinematográfica local fomentou a criação de cineclubes, ciclos de cinema, mostras, exposições públicas, além do Festival Manuel Padeiro de Cinema e Animação. Além disso, produtoras locais vêm crescendo e formando coletivos de cinema independentes. Comprometidos com uma produção autoral e muitas vezes de cunho social, esses filmes são em grande parte realizados com baixo orçamento, patrocínios de empreendimentos locais ou financiados por mecanismos de incentivo a cultura como o Procultura (Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura).

Parte dessa produção é exibida em diversas mostras de cinema e festivais locais, nacionais e internacionais. Em Pelotas, foi criada no ano de 2015 a sala de cinema digital CineUFPel, que realiza sessões gratuitas de cinema, e exibe sobretudo, filmes nacionais que não participam do circuito comercial, entre eles, diversas produções locais. Mas possivelmente, o maior alcance desses filmes ocorra através da internet, em plataformas digitais de compartilhamento de vídeo, como o YouTube e Vimeo⁵⁷, que democratizaram e facilitaram a difusão de diversas modalidades de audiovisual.

⁵⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/TEB8P7Z4EGQ>>. Acesso em: jan. 2017.

⁵⁶ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/>>. Acesso em: jan. 2017.

⁵⁷ Disponível em: <[youtube.com](https://www.youtube.com)> e <[vimeo.com](https://www.vimeo.com)>. Acesso em: jan. 2017.

Em tais plataformas também é possível ter acesso a uma série de filmes que exibem a cidade de Pelotas ou a utilizam como cenário, realizados por diversas iniciativas e para diferentes finalidades. Pode-se citar o canal da Prefeitura Municipal de Pelotas no YouTube⁵⁸, que produz conteúdo audiovisual desde 2012, especialmente sobre a atuação da administração pública na cidade. Também entre os canais que compartilham numerosos filmes sobre a cidade está o *Pretérita Urbe – Pelotas/RS*⁵⁹, que reúne uma diversidade de títulos de diferentes décadas, como antigas propagandas políticas e de estabelecimentos locais, trechos do cotidiano e de eventos ocorridos na cidade, entre outros. O projeto foi caracterizado seguinte forma:

O projeto Pretérita Urbe nativo do Facebook, idealizado no legado deixado por Nelson Nobre, teve sua concepção em 13 de julho de 2012. Possui o objetivo de popularizar a história local através da rememoração e extroversão de fatos pretéritos, seja por textos, vídeos ou fotografias. O projeto contribui para que a história de Pelotas seja conhecida por todo o mundo, principalmente por seus habitantes, sendo assim que o pelotense consiga formar os seus laços de pertencimento para com a identidade cultural de Pelotas⁶⁰.

O acesso a obras audiovisuais produzidas há décadas, graças ao desenvolvimento da tecnologia e mídias digitais, é um aspecto essencial à realização da presente pesquisa. Desde a primeira exibição de cinema em Pelotas, no ano de 1896, técnicas e linguagem se transformaram, assim como os modos de produção, distribuição e exibição cinematográfica e audiovisual. A forma de ver e representar a

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/PrefPelotas.>>. Acesso em: jan. 2017. Alguns desses filmes também são vinculados através da rede aberta de televisão local.

⁵⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCavbfHUYjRt_burH-K6R3g>. Acesso em: jun. 2017.

⁶⁰ Extraído da descrição do vídeo *O que é Pretérita Urbe? Curta e compartilhe*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r0I5vintmZl>>. Acesso em: jun. 2017.

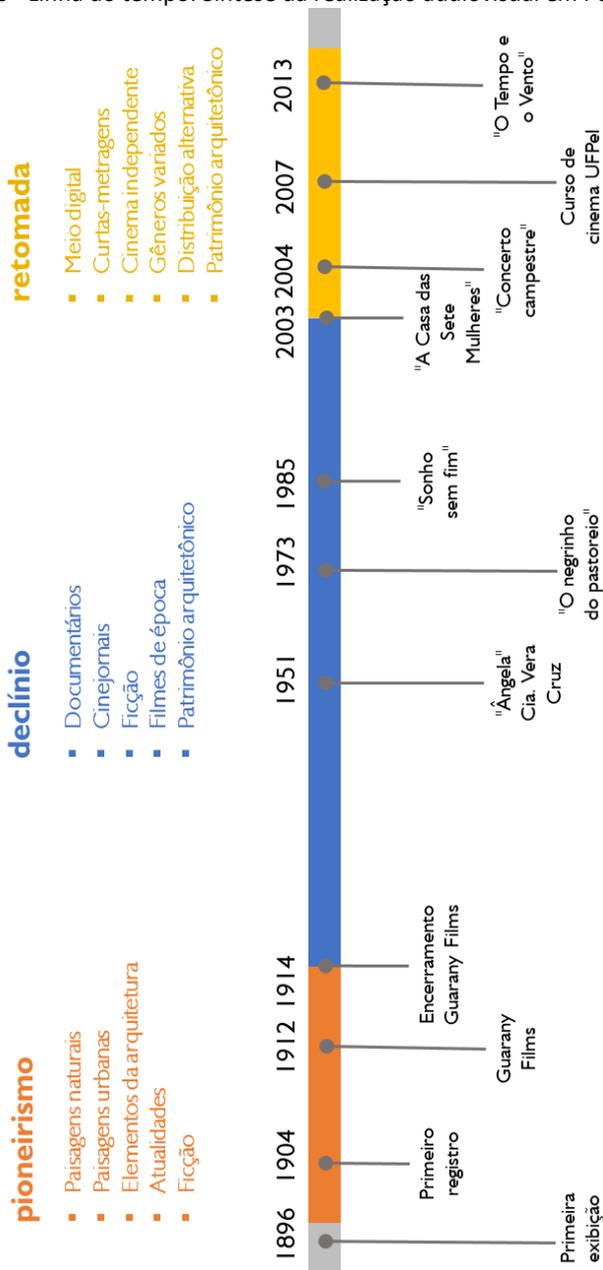
cidade também se transformou, bem como a forma de visualizar essa imagem, conforme discutido na seção anterior.

Diante do panorama traçado (Figura 20), que buscou contemplar a realização audiovisual mais reconhecida e divulgada ocorrida na cidade, verificou-se que a cena cinematográfica local apresenta etapas de pioneirismo, declínio, e recente retomada, conforme classifica Joari Reis (RODRIGUES, 2011). É possível identificar, a partir dos títulos (visto que o material em si se perdeu), que as temáticas dos primeiros registros no início do século XX eram divididas essencialmente em três grupos: eventos cotidianos, paisagens naturais e urbanas, e registros de autoridades ou pessoas de posses. Também se pode observar, de forma geral, que até meados da década de 1950 os registros mais usuais eram realizados na cidade por produtoras locais, na forma documentária, observando sua natureza, construções e cotidiano.

A partir de então, houve interesse de produtoras externas, especialmente em função de seu patrimônio histórico, como é o caso do *O negrinho do pastoreio*, *Concerto Campestre* e *O tempo e vento*, que narram histórias de tempos passados.

Em 2007, no momento em que houve a retomada, o espaço urbano de Pelotas já comportava diversas outras camadas, e depois outras tantas ainda foram construídas: no plano material e imaginário. Além disso, a recente democratização da realização audiovisual permite à um número muito maior de indivíduos realizar suas leituras sobre a cidade. Por isso, as temáticas se diversificaram nas obras representativas sobre a história e o imaginário criado sobre Pelotas, que está em constante transformação, e que este trabalho busca melhor compreender.

Figura 20 - Linha do tempo: Síntese da realização audiovisual em Pelotas.



Fonte: Elaboração própria (2017).

4 NARRATIVAS AUDIOVISUAIS DE PELOTAS

4.1 Cinema local

Os processos de levantamento e seleção permitiram incluir um total de 10 filmes nessa categoria (Quadro 2), realizados por 5 produtoras sediadas em Pelotas: Fábrica Guarany (*Os óculos do vovô*, 1913) ; Moviola Filmes (*Katanga's Bar*, 2007; *Estacionamento*, 2008; *Futebol Sociedade Anônima*, 2009; *Marcovaldo*, 2010; *O Liberdade*, 2011; *Memórias do vovô*, 2013); Vertentes Filmes (*Princesinha*, 2013); Projeto Olhares sobre Pelotas (*Vítreo Habitat: Café Aquários e suas histórias*, 2014; *Olhares sobre Pelotas: Praça Cel. Pedro Osório*, 2015); e 053 Filmes (*Um pouco de Pelotas*, 2016).

Quadro 2 - Cinema local: filmes selecionados.

TÍTULO	GÊNERO	ANO
As Memórias do Vovô	Documentário	2012
Estacionamento	Documentário	2008
Futebol Sociedade Anônima	Ficção	2009
Katanga's Bar	Doc./Ficção	2007
Marcovaldo	Ficção	2010
Olhares sobre Pelotas – Praça Cel. Pedro Osório	Documentário	2015
O Liberdade	Documentário	2011
Os Óculos do Vovô	Ficção	1913
Princesinha	Ficção	2013
Vítreo Habitat: Café Aquários e suas Histórias	Documentário	2014

Fonte: Elaboração própria (2017).

Nessa categoria há o maior intervalo de tempo entre a realização dos filmes, visto que, após *Os óculos do vovô* (1913) o próximo título — *Katanga's Bar*— ocorre em 2007, quase 100 anos depois. Os filmes inseridos nessa categoria são representativos, portanto, dos períodos de pioneirismo, declínio de retomada do cinema na cidade, discutidos no capítulo 3, onde o principal expoente do pioneirismo é a Fábrica Guarany.

As demais produtoras citadas se instalaram em Pelotas no período de retomada, que tem início em 2007, quando também houve a criação do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel. Nesse mesmo

ano, a Moviola Filmes⁶¹ inicia suas atividades, seguida pela Vertentes Filmes em 2009, ambas com foco em realização cinematográfica. Já o projeto "Olhares sobre Pelotas"⁶², criado em 2011, tem como propósito a criação de um acervo iconográfico a partir de registros fotográficos amadores e profissionais sobre a região sul do Rio Grande do Sul, tendo realizado 2 documentários que integram o projeto, ambos presentes nessa categoria. Por fim, a 053 Filmes⁶³, que também atua em São José dos Campos (SP), tem suas primeiras atividades registradas nas plataformas YouTube e Facebook no ano de 2016, e desenvolve diferentes projetos de fotografia e vídeo.

A relação entre contextos específicos e determinados edifícios é observada no documentário *As Memórias do vovô* (2013) e na ficção *Princesinha* (2013). O primeiro, que reúne relatos sobre a vida e obra de Francisco Santos, tem cenas filmadas em locações expressivas desse contexto, como o Theatro Guarany, a antiga sede da Fábrica Guarany⁶⁴ (Figura 21) e os trilhos próximos à estação de trem, em referência a uma lenda sobre um longa-metragem realizado pela produtora de Santos⁶⁵. Já *Princesinha*⁶⁶, que conta a jornada de uma estagiária de jornalismo para conseguir uma reportagem sobre uma misteriosa senhora que viveu em Pelotas em fins do século XIX e início do século XX (que vem a ser uma personificação da cidade), tem cenas no centro histórico da cidade e nos casarões construídos no período referido (Figura 22).

Os documentários *O Liberdade* (2011), *Vítreo Habitat* (2014) e *Olhares sobre Pelotas* (2015), são filmados predominantemente nos tradicionais bar Liberdade (Figura 23) e Café Aquários (Figura 24), e na praça Cel. Pedro Osório (Figuras 25 e 26), respectivamente, onde a

⁶¹ <https://www.facebook.com/MoviolaFilmes/>

⁶² <https://www.facebook.com/Olhairesobrepelotas/>

⁶³ <https://www.facebook.com/053filmes/>

⁶⁴ Francisco Santos foi um dos fundadores do Theatro Guarany, conforme apresentado no capítulo 3.

⁶⁵ De acordo com Santos e Caldas (1996) conta-se que o longa-metragem *O Marido Fera* (1913), que aborda um caso policial ocorrido em Bagé, foi revelado numa câmera escura improvisada no vagão de trem durante a viagem de regresso da equipe à Pelotas, quando na verdade o que foi projetado foi apenas um *short* (formato de curta duração).

⁶⁶ Pelotas ficou conhecida como "Princesa do Sul" em função dos versos criados por Antônio Soares da Silva no ano de 1863.

história e significado desses lugares são construídos por frequentadores, praticantes e interlocutores, através de suas narrativas pessoais. De forma semelhante ocorre no misto de documentário e ficção *Katanga's Bar* (2007), onde o bar que fica na área do Porto conhecida como "Quadrado" (Figura 27) é o local em que são discutidos relacionamentos amorosos, mas nesse caso, não vinculados a esse lugar específico.

Em todos os filmes dessa categoria a camada narrativa espacial (PENZ, 2011) é significativa, mas ocorre de diferentes formas. O documentário *Estacionamento*, por exemplo, apresenta uma reflexão sobre hábitos culturais da sociedade, ilustrada pelo fechamento dos cinemas de calçada em Pelotas. São exibidas imagens do estado atual dos edifícios onde funcionavam os antigos cinemas da cidade (Figura 28), em cenas constituídas principalmente por planos das fachadas e detalhes desses edifícios, que por sua vez não são apenas pano de fundo para a narrativa, mas também os personagens principais do filme.

Figura 21 - Sede da Fábrica Guarany no filme *As Memórias do Vovô* (2013).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁶⁷.

⁶⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/iDWY2I4593M>>. Acesso em: nov. 2016.

Figura 22 - Casarões 6 e 8 em frente à praça Cel. Pedro Osório no filme *Princesinha* (2013).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁶⁸.

Figura 23 - Fachada do bar Liberdade no filme *O Liberdade* (2011).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁶⁹.

⁶⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/m2c8KAv6gNw>>. Acesso em: abr. 2017.

⁶⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/JZK9Gt3C4zo>>. Acesso em: abr. 2017.

Figura 24 - Café Aquários no filme *Vítreo Habitat* (2014).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁷⁰.

Figura 25 - Vista aérea da Praça Cel. Pedro Osório no filme *Olhares ...* (2015).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁷¹.

⁷⁰ Disponível em: < <https://youtu.be/RSMc0hF322E>>. Acesso em: abr. 2017.

⁷¹ Disponível em: < <https://youtu.be/0exLrg0CQQ4>>. Acesso em: abr. 2017.

Figura 26 - Praça Cel. Pedro Osório no filme *Olhares ...* (2015).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁷².

Figura 27 - Canal São Gonçalo no filme *Katanka's Bar* (2007).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁷³

⁷² Disponível em : <<https://youtu.be/0exLrg0CQQ4>>. Acesso em: abr. 2017.

⁷³ Disponível em : <<https://youtu.be/eByH4E4eBkY>>. Acesso em: abr. 2017.

Figura 28 - Antigos cinemas da cidade no filme *Estacionamento* (2011).



Continua na próxima página.



Fonte: Site Vimeo⁷⁴.

⁷⁴ Disponível em: <<https://vimeo.com/43486456>>. Acesso em: nov. 2016.

A camada narrativa referente às ruas, ao contexto urbano (PENZ, 2011) é especialmente notável nos filmes *Futebol S.A.* (2009) e *Marcovaldo* (2010), ambos expressivos de práticas e relações sociais organizadas espacialmente. Em *Futebol S.A.* são apresentados 6 personagens representativos do estereótipo brasileiro⁷⁵ que vivem no mesmo bairro e jogam futebol aos finais de semana. O Bairro em questão é o Simões Lopes, referido no filme como o "Bairro do Trem", que impõe seus limites aos personagens de forma simbólica, em função da realidade social à qual estão submetidos. O campo de futebol improvisado às margens da antiga estação de trem, ainda não restaurada no momento da filmagem (Figura 29), é a principal locação do filme, e a partida que ali se desenvolve, o fio condutor da narrativa, onde os personagens interagem e suas histórias e visões individuais são apresentadas e relacionadas às suas condutas em campo.

*Marcovaldo*⁷⁶ apresenta o cotidiano do personagem homônimo, um coletor de lixo que mora na periferia e trabalha na área central da cidade no período noturno. No filme, é possível identificar esse contexto através das características dos espaços utilizados para representar o bairro em que vive o personagem (Figura 30): casas simples, ruas não pavimentadas, a atividade de pesca na localidade e a bicicleta como meio de transporte do personagem. Quando se desloca para o trabalho, Marcovaldo utiliza o transporte público, e nota-se que nesse longo percurso (anoitece durante o trajeto ônibus) a paisagem vai se modificando, muitos carros, casas, ruas asfaltadas, denotam uma área mais urbanizada, que em seguida é percorrida juntamente com o personagem e o caminhão de lixo.

Tanto em *Marcovaldo*, quanto *Futebol S.A.* há uma forte noção de bairro, de comunidade, observada especialmente através das interações dos personagens entre si e com o espaço, onde práticas do cotidiano da periferia podem ser lidas. Nesses filmes a relação entre o corpo e o espaço, central para o cinema, é expressiva: as ações qualificam o espaço, da mesma forma que o espaço qualifica as ações.

⁷⁵ Descrito em: <http://moviolafilmes.blogspot.com.br/2009/06/moviola-e-helo-juntos.html>. Acesso em jun. 2017.

⁷⁶ Não há menção no filme, mas possivelmente o título faz alusão ao texto literário *Marcovaldo: Ou As estações na cidade* (1963), de Italo Calvino.

Figura 29 - Estação de trem no filme *Futebol S/A* (2009).

Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁷⁷.

Figura 30- Bairro periférico no filme *Marcovaldo* (2010).

Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁷⁸.

⁷⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/JNITKh322So>>. Acesso em: nov. 2016.

⁷⁸ Disponível em: <https://youtu.be/RRaw_ELolV8>. Acesso em: nov. 2016.

Também é possível observar esse aspecto através de cenas em diferentes filmes que utilizam a mesma locação, mas articulam as camadas narrativas de formas distintas. Por exemplo, em *Marcovaldo*, o edifício do Theatro Guarany —patrimônio histórico e cultural de Pelotas— é alheio à realidade do protagonista, que apenas realiza a atividade de coleta de lixo em seu entorno (Figura 31), enquanto os personagens, frequentadores do local, interrompem uma entrevista que ocorria em frente ao teatro em função do cheiro trazido pela passagem do caminhão. Já em *As memórias vovô* (Figura 32), os espaços internos e externos são utilizados nas entrevistas do documentário, onde o teatro é associado à história do cinema da cidade, conforme apresentado anteriormente.

Em relação à narrativa dos diretores, que define como o conteúdo é apresentado nos filmes⁷⁹, é interessante mencionar a organização espacial de *Os óculos do vovô* (1913). Mesmo com trechos filmados em locais distantes entre si (Figura 33), a montagem dos planos, com objetivo de conferir continuidade espacial às cenas, dá a impressão de que o filme se desenvolve em uma única residência, um recurso avançado para o cinema da época.

Já um exemplo da influência da organização temporal na narrativa é *Marcovaldo*, onde inicialmente o personagem parece ser um desocupado que acorda tarde. Mas conforme a história se desenvolve, os prejulgamentos criados pelo espectador através da sucessão de eventos apresentados, são dissolvidos quando a rotina de trabalho noturno do personagem é apresentada, e de certa forma justifica o comportamento inicial do mesmo no filme (que se repete ao final, demonstrando o cotidiano do personagem).

Por fim, a prerrogativa dos realizadores em escolher o que enquadrar, e conseqüentemente, o que excluir (PENZ, 2011), pode ser exemplificada por *Estacionamento*. Enquanto uma narração em *voice-over* apresenta uma reflexão sobre a transição dos hábitos culturais da sociedade, imagens atuais de edifícios onde funcionavam cinemas são exibidas. Aliados à trilha sonora e trechos em sépia, grande parte dos enquadramentos utilizados reforça a sensação de nostalgia que permeia o filme, já que descontextualizam os edifícios de seu entorno,

⁷⁹ Através da organização espacial e temporal, enquadramento, cortes, transições, entre outros (PENZ, 2011).

enquanto pedestres transitam em frente à eles, alheios à história que representam no documentário.

Figura 31 - Personagens de *Marcovaldo* (2010) recolhendo lixo em frente ao Theatro Guarany.



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁸⁰.

Figura 32 - Entrevista em frente ao Theatro Guarany no filme *As memórias do vovô* (2013).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁸¹.

O conteúdo e a forma como é comunicado (camadas narrativas urbanas) também é útil à compreensão do mapeamento visual do espaço urbano, proposto por Castro (2010) através da identificação das categorias *topofilia*, *descrição* e *levantamento*, abordadas no capítulo 2. Enquanto essas estratégias são evidentes em alguns filmes de realização local, outras são combinadas e percebidas de forma mais sutil.

⁸⁰ Disponível em: <https://youtu.be/RRaw_ELolv8>. Acesso em: nov. 2016.

⁸¹ Disponível em: <<https://youtu.be/iDWY2l4593M>>. Acesso em: nov. 2016.

Relacionado à fascinação topográfica, a *topofilia* é uma estratégia presente em alguns documentários selecionados, mas diferente em natureza e intensidade. Em *Vítreo-habitat*, *O Liberdade e Olhares sobre Pelotas*, conforme visto anteriormente, são as práticas sociais que atribuem significado à esses lugares, e os elos afetivos são expressos em diversas cenas. As narrativas são construídas por diferentes pontos de vista e nota-se o comprometimento em abordar as especificidades dos locais em questão e sua história. De forma mais sutil, em *Katanga's Bar* é possível observar o sentimento ao lugar em uma referência à locação utilizada para o filme em uma cena pós-crédito, com os dizeres "Visite o Quadrado, mantenha o espaço limpo e preserve a beleza do local."

Compilações de vistas da cidade, comuns na estratégia *descrição*, compõe o filme *Um pouco de Pelotas* (2016), onde a cidade é descrita de forma direta, como uma entidade reconhecível. Porém, a alternância entre imagens aéreas e fragmentos semelhantes à visão humana, como imagens de eventos, pedestres e edifícios do centro histórico, expressa uma mudança de escala de representação, e promove um mapeamento visual característico da estratégia *levantamento* (também observável em *Olhares sobre Pelotas*).

Segundo Castro (2010) essas estratégias são algumas, dentre inúmeras possíveis utilizadas pelo cinema, semelhantes à um mapeamento visual do espaço urbano. As diferentes visões e identidades urbanas representadas nas narrativas selecionadas reiteram esse argumento, complementado (HALLAM, 2014) pelo mapa com as locações identificadas em cada título da categoria (Figura 33).

A ocorrência de locações é mais concentrada no eixo norte-sul da área da cidade histórica, especialmente na praça Cel. Pedro Osório e entorno, cuja história é inclusive tema do documentário *Olhares sobre Pelotas*. Em bairros mais distantes do centro, como Laranjal, Fragata e Três Vendas, as locações são esparsas. Já o edifício exibido no maior número de títulos é o Theatro Guarany, significativo da história do cinema na cidade, utilizado inclusive em *Memórias do Vovô* e *Estacionamento* em referência clara a esse aspecto.

Figura 33 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Cinema Local.

**Guarany Films**

- ★ Os Óculos do Vovô (ficção, 1913, 5')

Vertentes Filmes

- 📍 Princesinha (ficção, 2013, 22')

053 Produções

- 📍 Um pouco de Pelotas (doc., 2016, 2')

Moviola Filmes

- 📍 Katanga's Bar (doc./ficção, 2007, 23')
- 📍 Estacionamento (doc., 2008, 24')
- 📍 Marcovaldo (ficção, 2009, 15')
- 📍 Futebol Sociedade Anônima (ficção, 2009, 15')
- 📍 O Liberdade (doc., 2011, 70')
- 📍 Memórias do Vovô (doc., 2013, 19')

Projeto Olhares Sobre Pelotas

- 📍 Olhares Sobre Pelotas - Praça Cel. Pedro Osório (doc., 2015, 45')
- 📍 Vítreo Habitat: Café Aquários e suas Histórias (doc., 2014, 18')

- 📍 Centro
- 📍 Laranjal
- 📍 Fragata
- 📍 Barragem
- 📍 Três Vendas
- 📍 Areal
- 📍 São Gonçalo

Fonte: elaboração própria sobre Google Earth (2017).

4.2 Cinema não local

Dentre os filmes aos quais a pesquisa teve acesso, na categoria "produção não local" foram selecionados 6 títulos (Quadro 3), realizados por companhias produtoras não sediadas em Pelotas, que utilizaram a cidade como locação: *The Office of the Cordinator of Inter-American Affairs* - CIAA (*Southern Brazil - A Tour of the Southern Brazil*, 1942); Companhia Cinematográfica Vera Cruz (*Ângela*, 1951); Cinefilmes (*Sonho sem Fim*, 1985); Globofilmes (*A Casa das Sete Mulheres*, 2003); Empresa Cinematográfica Pampeana (*Concerto Campestre*, 2004); Nexus (*O Tempo e o Vento*, 2013).

Quadro 3 - Cinema não local: filmes selecionados.

TÍTULO	GÊNERO	ANO
A Casa das Sete Mulheres (minissérie)	Ficção	2003
Ângela	Ficção	1951
Concerto Campestre	Ficção	2005
O Tempo e o Vento	Ficção	2013
Sonho Sem Fim	Ficção	1985
<i>Southern Brazil</i>	Documentário	1942

Fonte: Elaboração própria (2017).

O primeiro e único filme do gênero documentário da categoria - *Southern Brazil (...)* - é atribuído ao CIAA, agência norte-americana de informação criada em 1940, inicialmente chamada de *Office of the Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, responsável por "articular a informação, a cultura, os interesses econômicos e a cooperação na América Latina durante a guerra" (SANTOMAURO, 2015, p. 35).

Depois disso, Pelotas foi locação para o filme *Ângela* (1951), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, também gravado na região das Missões (RS), Rio de Janeiro e São Bernardo do Campo (SP). O filme conta a história de Ângela, enteada de um homem viciado em jogos de azar que perde a mansão da família no jogo, para um homem ao qual a protagonista vem a se casar. As locações para a parte externa da referida mansão ocorreram em Pelotas, na então Chácara da Baronesa, construída na segunda metade do século XIX a partir de mão de obra escrava, hoje restaurada e funcionando como museu municipal.

O *Sonho sem Fim* (1985), da produtora Cinefilmes, conta a história do gaúcho Eduardo Abelim, um dos precursores do cinema nacional. Eduardo iniciou sua carreira no Rio de Janeiro na década de 1920, mas não obteve sucesso e retornou ao Rio Grande do Sul, onde desempenhou diversas atividades para financiar seus filmes. Em Pelotas as locações utilizadas no filme *Sonho sem Fim* foram diversas, todas ambientadas para representar a época, entre elas: a praça Cel. Pedro Osório, o Teatro Guarany, a região do Porto, o trapiche na orla da Lagoa no bairro Laranjal, entre outras, que serão apresentadas mais adiante.

Após um longo período, em 2003 é realizada uma nova produção nacional em Pelotas: a minissérie *A Casa das Sete Mulheres* da Globofilmes, que apresenta a história da Revolução Farroupilha em meados de 1830, sob a ótica de sete mulheres da família de Bento Gonçalves, em livre adaptação. Gravada em diversas cidades, a locação em Pelotas ocorreu na charqueada São João, que está aberta para eventos e visitação desde 2000. Em função do seu alcance, *A Casa das Sete Mulheres* ainda é hoje provavelmente a obra audiovisual mais referida relacionada à Pelotas, visto que foi transmitida na televisão aberta pela maior emissora do país.

No ano seguinte a Companhia Cinematográfica Pampeana realiza *Concerto Campestre*, o único filme desta categoria inteiramente rodado em Pelotas, com loca es nas Charqueadas Barão de Jara , Colônia Mazza (dos Coqueiros), Estância da Graça e Teatro Sete de Abril. O filme se passa em Pelotas no ano de 1860, e aborda preconceito e romances a partir da história de um major charqueador que deseja formar uma orquestra. Para isso a produ o desenvolveu um cenário na charqueada Da Costa, que reconstituí os processos de uma charqueada em funcionamento, desfeito após as filmagens.

Por fim, o filme *O Tempo e o Vento*, de 2013, produzido pela Nexus, e coproduzido pela Globofilmes e Panda Filmes. O  pico é uma livre adapta o da obra literária *O Continente* de  rico Veríssimo, e conta a história das famílias rivais Terra-Cambará e Amaral no Rio Grande do Sul, apresentando a forma o do estado ao longo de 150 anos (até finais do século XIX). Poucas cenas foram gravadas em Pelotas, tendo sido realizadas nas charqueadas São João e Da Costa, e na Estância da Graça.

Nos filmes dessa categoria, a narrativa espacial (PENZ, 2011) tem propósitos específicos, particularmente na ambientação das tramas referente a tempos passados. Em *A Casa das Sete Mulheres* (Figura 34) e *Concerto Campestre* (Figura 35), que se passam no século XIX, e *O Tempo e o Vento* (Figura 36), entre o século XVIII e XIX, foram utilizadas as charqueadas de Pelotas, porém com algumas modificações para simular o aspecto e as dinâmicas sociais e culturais características do período em que as histórias transcorrem. Os atributos naturais da área, como o Arroio Pelotas, essencial para a atividade charqueadora, também são elementos contemplados e inseridos no contexto narrativo caracterizando o tipo de espaço utilizado.

Figura 34 - Charqueada São João na minissérie *A Casa das Sete Mulheres* (2003).



Fonte: Site da Charqueada São João⁸².

⁸² Disponível em: <<http://www.charqueadasaojoao.com.br/historia>>. Acesso em: out. 2017.

Figura 35 - Charqueadas Barão de Jaraú e Estância da Graça no filme *Concerto Campestre* (2004).



Fonte: Plataforma de vídeos Youtube⁸³.

Figura 36 - Charqueada São João no filme *O Tempo e o Vento* (2013).



Fonte: Plataforma de vídeos Youtube⁸⁴.

Em *Ângela* (1951) a principal locação utilizada em Pelotas — a Chácara da Baronesa (Figura 37)—é pouco representada ou valorizada, embora grande parte da história ocorra naquele espaço, e em função dele⁸⁵. Ainda não restaurada no período, a casa da chácara representa no filme a última propriedade de uma família tradicional que está em decadência, sendo possível observar em algumas cenas que a mansão está malconservada, o que reforça a situação apresentada.

⁸³ Disponível em: <<https://youtu.be/X-dUBEMCS9k>>. Acesso em: ago. 2016.

⁸⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/l3anRjHR2T4>>. Acesso em: ago. 2016.

⁸⁵ O incidente incitante do filme é justamente a perda da mansão em jogos de azar.

Figura 38 - Rua D. Pedro II ambientada para a década de 1930 no filme *Sonho sem Fim* (1985).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁸⁷.

Figura 39 - Teatro Sete de Abril ambientado como cinema da década de 1930 no filme *Sonho sem Fim* (1985).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁸⁸.

⁸⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/Fhy46mCT14g>>. Acesso em: jun. 2017.

⁸⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/Fhy46mCT14g>>. Acesso em: jun. 2017.

Diferentemente em *Southern Brazil* (1942), os edifícios são apresentados de modo a ilustrar e valorizar qualidades atribuídas pelo documentário ao contexto urbano de Pelotas, como por exemplo, a sintonia com o crescimento da indústria brasileira no período. Para tal, são exibidas imagens do Clube Comercial (Figura 40), da Catedral São Francisco de Paula e do Redentor, da então Escola Técnica (Figura 41) — (hoje IFSul)— entre outras, associados à seguinte narração em *voice-over* (*Southern Brazil*, 1942, transcrição e tradução nossa):

Os residentes das Pelotas também estão em sintonia com o aumento da indústria brasileira. O impressionante edifício do Clube Comercial⁸⁹ e um aeroporto movimentado afirmam este fato. Para completar e dar sentido às suas casas e famílias, o povo de Pelotas erigiu belas casas de culto. No campo da educação, eles têm sido extremamente avançados. Este instituto tecnológico conta com a participação de 1500 alunos de todas as partes do estado.

Em relação às atribuições dos realizadores, como visto anteriormente, a escolha sobre o que e como apresentar (ou excluir) é primordial para a compreensão do espaço representado. No caso do documentário *Southern Brazil* (1942), as imagens que compõe o trecho sobre Pelotas —o aeroporto, o prédio da Associação Comercial, etc.— não são aleatórias. Elas são representativas do enunciado inserido através da narração em *voice-over*, que qualifica a cidade em seu alinhamento ao ideário de industrialização do Brasil no período. Possivelmente, em função dessa intenção de apresentar aspectos modernos da cidade, exemplares arquitetônicos representativos do estilo eclético historicista, hoje comumente associados à imagem da cidade, não são incluídos.

⁸⁹ O prédio ao qual a narração se refere como *Comercial Club*, traduz-se como clube Comercial, mas é na verdade o edifício da Associação Comercial.

Figura 40 - Clube Comercial visto da Praça Cel. Pedro Osório no filme *Southern Brazil* (1942).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁹⁰.

Figura 41 - Antiga Escola Técnica no filme *Southern Brazil* (1942).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube⁹¹.

⁹⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/3brOZBcWc5c>>. Acesso em: jun. 2017.

⁹¹ Disponível em: <<https://youtu.be/3brOZBcWc5c>>. Acesso em: jun. 2017.

Sobre as estratégias de mapeamento visual do espaço urbano (ou de representação do espaço) (CASTRO, 2010), o estilo de filmagem do documentário é descritivo e direto- com a câmera permanecendo estática em todas as cenas- e à medida os lugares são apresentados ao espectador, o ato de observação é enfatizado. Já nos demais filmes não foi possível identificar claramente os procedimentos utilizados pelo cinema para endereçar a cidade indicados por Castro (2010) (topofilia, descrição e levantamento), visto que são estruturados a partir da narrativa clássica do cinema ficcional. Além disso, com exceção de *Sonho sem Fim* e *Ângela*, os demais títulos são caracterizados pelo contexto rural referente aos séculos XVIII e XIX.

*

As locações identificadas, apresentadas no mapa a seguir (Figura 42), são distribuídas no entorno da praça Cel. Pedro Osório, no parque da Baronesa, no sítio Charqueador e no Laranjal. O filme *Sonho sem Fim* utiliza como locação diversos prédios históricos e ruas do centro da cidade, bem como a área portuária e o trapiche do Laranjal. Os demais – *A casa das 7 mulheres* e *O Tempo e o Vento* utilizam charqueadas, bem como *Concerto Campestre*, onde ainda há cenas gravadas no interior do Theatro Sete de Abril. Assim, as locações mais empregadas nos filmes são: charqueada da Costa, charqueada São João, e o Solar da Baronesa.

Figura 42 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Cinema não local.

**Office of Strategic Services**

- Southern Brazil (doc., 1942, 20')

Companhia Cinematográfica Vera Cruz

- Ângela (ficção, 1951, 95')

Cinefilmes

- Sonho Sem Fim (ficção, 1985, 93')

Rede Globo

- A Casa das Sete Mulheres (minissérie de ficção, 2003, 51 capítulos)

Empresa Cinematográfica Pampeana

- Concerto Campestre (ficção, 2004, 96')

Nexus

- O Tempo e o Vento (ficção, 2013, 127')

- Centro
- Laranjal
- Fragata
- Barragem
- Três Vendas
- Areal
- São Gonçalo

Fonte: elaboração própria sobre Google Earth (2017).

4.3 Cinema Universitário

O curso de cinema da UFPel, intitulado Cinema e Animação, foi criado em 2007 e instalado no então Instituto de Artes e Design, hoje Centro de Artes, no bairro Porto. Mais tarde, no ano de 2010, houve uma reformulação do primeiro currículo, que resultou na formação de dois cursos distintos: Cinema de Animação e cinema e Audiovisual. A modalidade principal de ingresso nesses cursos de graduação — assim como nos demais que integram instituições públicas de ensino no Brasil— ocorre desde 2009 através do Sistema de Seleção Unificada (SiSU), que gerou o deslocamento de vários estudantes pelo país e estimulou a diversidade nas diferentes esferas no ambiente universitário, e por extensão, nas próprias cidades.

A produção audiovisual proveniente dos cursos de cinema da UFPel é diversificada e ocorre ao longo da graduação, orientada por disciplinas específicas, com temática definida pelos próprios estudantes. O acesso à essa produção pode ser realizado através de consulta ao acervo digital, disponibilizado desde 2016 no endereço <http://wp.ufpel.edu.br/curtas/>, onde é possível visualizar os títulos integralmente, bem como: informações sobre ficha técnica, disciplinas envolvidas, semestre de realização, professores orientadores, entre outros. Esse acervo é abastecido periodicamente após um período de resguardo, quando alguns filmes concorrem em festivais e mostras de cinema e audiovisual nacionais e internacionais, onde frequentemente é exigido ineditismo.

Até junho de 2016 o acervo dispunha de 63 títulos⁹² curtas-metragens, dos quais 21 foram selecionados para a presente investigação na categoria "realização universitária" (Quadro 4): *Olhares* (2007), *Jorge Nelson e a Hipnose Magnética* (2007), *A incrível e extraordinária [...]* (2008), *Golpe de Espelho* (2009), *Cotada* (2010), *Manjoada* (2011), *Rock Duplo* (2011), *A Vida da Morte* (2011), *Na Bolha* (2011), *Barro Duro* (2013), *Dois Caras* (2013), *Duelo* (2013), *Ester* (2013), *Habite-se* (2013), *O Fecho Eclair* (2013), *Onde os Tijolos Ficam Azuis* (2013), *A Fanta do Mercado Volnei* (2014), *Desculpe Qualquer Coisa* (2014), *Feire-se* (2014), *Fora da Caixa* (2014) e *Incondicional* (2014).

⁹² Não foram considerados os títulos do Cinema de Animação.

Quadro 4 - Cinema Universitário: filmes selecionados.

FILME	GÊNERO	ANO
A Fanta do Mercado Volnei	Ficção	2014
A Incrível e Extraordinária (...)	Ficção	2008
A Vida da Morte	Ficção	2011
Barro Duro	Documentário	2013
Cotada	Documentário	2010
Desculpe Qualquer Coisa	Ficção	2014
Duas Caras	Ficção	2013
Duelo	Ficção	2013
Ester	Ficção	2013
Feire-se	Documentário	2014
Fora da Caixa	Ficção	2014
Golpe de Espelho	Ficção	2009
Habite-se	Documentário	2013
Incondicional	Ficção	2014
Jorge Nelson e a Hipnose Magnética	Ficção	2007
Manjoada	Documentário	2011
Na Bolha	Ficção	2011
O Fecho Ecláir	Ficção	2013
Olhares	Documentário	2007
Onde os Tijolos Ficam Azuis	Ficção	2013
Rock Duplo	Ficção	2011

Fonte: Elaboração própria (2017).

O primeiro título oriundo da produção audiovisual dessa categoria é o documentário *Olhares*, que parte de uma premissa muito semelhante a que motivou a presente investigação: apresentar o espaço urbano a partir de diferentes narrativas. No caso, narrativas individuais dos próprios estudantes do curso, que elegeram um lugar de sua preferência na cidade de Pelotas e relataram suas impressões sobre os mesmos no curta-metragem em questão.

As circunstâncias de recepção do documentário foram abordadas por Cruz e Rosa (2011, p. 162) em artigo que tem por objetivo central observar como as práticas culturais dos estudantes "estão articuladas com os espaços urbanos, a partir da vivência de temporalidades agonísticas na América Latina". Através de seis entrevistas com os estudantes, os autores observaram duas particularidades recorrentes na fala dos mesmos, sendo que a primeira diz respeito à tensão presente entre tradição e modernidade,

preeminentes na cidade de Pelotas. A segunda refere-se à dimensão imaginária da cidade como espaço de reconhecimento, onde a ideia sobre a cidade, mesmo construída a partir de narrativas muito particulares, tem alguns repertórios partilhados pelos entrevistados.

Essa leitura também é presente à luz da abordagem das camadas narrativas proposta por Penz (2011). Observa-se no documentário que grande parte dos lugares escolhidos é apresentado a partir de sua inscrição em histórias pessoais, mas também em função de sua estética, aspectos históricos e sociais relacionados ao contexto urbano. Prédios edificadas sob os fundamentos do estilo eclético-historicista são os que predominam, mas também são apresentados não-lugares⁹³ (AUGÉ, 1994), como a rodoviária (Figura 43), a ponte de Rio Grande (Figura 44), e a Tv. Condé de Piratini (Figura 45) —um espaço entre a Biblioteca Pública, um edifício abondado e um banco— definido pela fala do aluno como um "vão", "um pedaço sem característica nenhuma da cidade", mas que o conforta em alguns momentos. Assim, ao mesmo tempo em que os lugares selecionados são diversificados, há convergência nas narrativas individuais, onde o passado da cidade é comumente referenciado, salvo poucos casos.

Figura 43 - Rodoviária de Pelotas no documentário *Olhares* (2007).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel⁹⁴.

⁹³ Conceito proposto por Augé (1994) para designar lugares de transição, descaracterizados e impessoais.

⁹⁴ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/olhares/>>. Acesso em: ago. 2016.

Figura 44 - Antiga ponte de Rio Grande no documentário *Olhares* (2007).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel.

Figura 45 - Tv. Condé de Piratini no documentário *Olhares* (2007).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel⁹⁵.

⁹⁵ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/olhares/>>. Acesso em: ago. 2016.

O diálogo entre passado e presente também ocorre no documentário *Cotada* (Figura 46), que registrou uma atividade de extensão, onde artistas expuseram seus trabalhos no prédio da Cotada S.A, uma antiga fábrica de biscoitos e massas. Localizado no Bairro Porto, o edifício faz parte de um conjunto de edifícios fabris, que com o declínio da atividade, a partir da década de 1950, foram aos poucos desativados e tornaram-se ociosos. Alguns deles, como é o caso da Cotada⁹⁶, foram adquiridos pela UFPel e convertidos em unidades universitárias, o que vem contribuindo com a transformação do bairro em diversos aspectos. A relação das pessoas com esse espaço, também é expressiva acerca dessas transformações e novas possibilidades, como demonstra o documentário *Cotada*, que registra a ocupação desse edifício ocioso, ao qual outro significado é atribuído através da arte.

Figura 46 - Vista do Porto de Pelotas no documentário *Cotada* (2010).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel⁹⁷.

⁹⁶ No momento da realização do documentário o edifício já havia sido adquirido pela UFPel, mas encontrava-se desocupado e deteriorado. Até a realização da reforma e instalação do prédio das engenharias uma série de intervenções artísticas foram realizadas no edifício da Cotada S.A.

⁹⁷ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/cotada/>>. Acesso em: ago. 2016.

Já nos documentários *Manjoada* e *Barro Duro* observa-se que espacialização de dinâmicas sociais está fortemente relacionada ao ambiente natural. O primeiro —*Manjoada*— foi gravado na Colônia Z3, uma sociedade de pescadores artesanais profissionais fundada na década de 1920, às margens da Lagoa dos Patos. No documentário é perceptível a importância da atividade de pesca artesanal para a comunidade de forma geral, a partir de planos que exibem a rotina de trabalho dos pescadores, fragmentos da paisagem local (Figura 47) e entrevistas com os moradores. Nos depoimentos é constante a preocupação relacionada ao predomínio da água doce sobre a água salgada em função de alterações climáticas, que traz consequências de ordem econômica e na preservação de características próprias que conferem identidade ao lugar, seus modos de fazer e suas tradições, diretamente relacionadas às águas da Lagoa dos Patos.

Figura 47 - Colônia de pescadores Z3 no documentário *Manjoada* (2011).

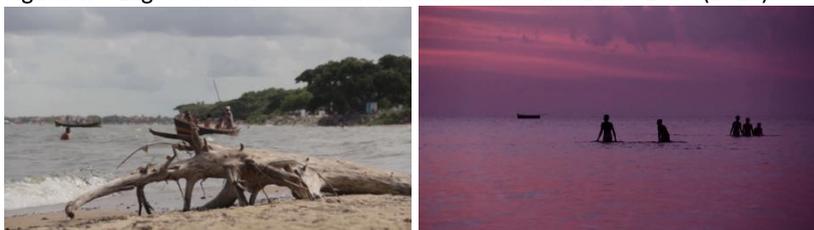


Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel⁹⁸.

⁹⁸ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/manjoada/>>. Acesso em: ago. 2016.

Em abordagem semelhante, *Barro Duro* contém cenas da atividade de pesca artesanal, da tradicional celebração anual de Iemanjá e Nossa Sra. dos Navegantes (Figura 48) no Balneário dos Prazeres (Barro Duro) na orla do Laranjal. Também são apresentados depoimentos dos locais, que contemplam diferentes aspectos, como a descrição e constituição do lugar como fruto das relações sociais e econômicas do período de sesmarias e fazendas, seguidas pelas transformações da natureza, como o assoreamento da Lagoa dos Patos. A praia, ainda contam os moradores entrevistados, era uma área frequentada por negros em uma época em que negros e brancos não podiam frequentar os mesmos lugares. Todo esse contexto configura a cultura local, em que são celebrados diversas religiões e festividades, especialmente de matriz africana, como Iemanjá, juntamente à Nossa Sra. dos Navegantes, registradas e exibidas no documentário.

Figura 48 - Lagoa dos Patos em cenas do documentário *Barro Duro* (2013).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel⁹⁹.

Ainda no gênero documentário há os títulos *Feire-se*, sobre diferentes pessoas que frequentam as diversas feiras de ruas de Pelotas, e *Habite-se*, que aborda os problemas sociais do Brasil de forma irônica. A primeira parte do documentário consiste em uma série de imagens de espaços representativos do "progresso", como o prédio do Fórum (Figuras 49), por exemplo, aliada a uma narração em *voice-over* sobre o desenvolvimento do país, enquanto a segunda parte reproduz a mesma narração, porém sobre imagens relacionadas à problemáticas socioespaciais (Figura 50).

⁹⁹ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/barro-duro/>>. Acesso em: ago. 2016.

Figura 49 - Fórum de Pelotas no filme *Habite-se* (2013).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel¹⁰⁰.

Figura 50 - Área próxima ao Fórum de Pelotas no filme *Habite-se* (2013).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel.

Envolvendo assuntos bem diversos, é possível perceber que nos documentários da categoria a questão referente às dinâmicas onde as relações sociais são espacialmente organizadas é recorrente. Nos filmes de ficção também há diversidade temática, porém, as camadas narrativas espaciais são observadas de forma mais discreta, mesmo porque raramente o cinema de ficção toma a cidade como assunto principal (PENZ, 2011).

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/habite-se/>>. Acesso: em ago. 2016.

Mesmo assim pode-se observar a utilização de determinados edifícios e espaços para caracterizar alguns contextos específicos, como em *Duelo* (Figura 51), pautado na estética velho-oeste, que utiliza a estação de trem (cenário recorrente em diversos filmes do gênero), na época ainda não reformada, como locação. Outro exemplo é *Rock Duplo*, um filme ambientado no pós-apocalipse zumbi, em que a estética do abandono na região do Porto é o cenário do caos (Figura 52).

Figura 51 - Cena em área próxima à Estação de trem no filme *Duelo* (2013).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel¹⁰¹.

Figura 52 - Cena no bairro Porto no filme *Rock Duplo* (2011).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel¹⁰².

¹⁰¹ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/duelo/>>. Acesso em: ago. 2016.

¹⁰² Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/rock-duplo/>>. Acesso em: ago. 016.

Em relação ao mapeamento visual, o filme *Ester* é muito representativo da topofilia. Na abertura, a personagem narra: "*Adoro Pelotas domingo pela manhã, sair na rua, encontrar a cidade vazia, bucólica, romântica, perdida no meio do novo, me conforto, me traduz de certa forma*". Esse olhar sobre Pelotas é colocado a partir do ponto de vista de uma jovem universitária, que se mudou para a cidade para cursar faculdade. A trama apresenta frustrações e a solidão da vida universitária, e também contempla aspectos e locais do cotidiano dos estudantes em Pelotas, como as redondezas da Universidade Católica, e o final de semana na praia do Laranjal (Figura 53). A autodescoberta da personagem Ester acompanha um mapeamento afetivo da cidade, suas características naturais e diversos detalhes da arquitetura pelotense do final do século XIX e início do século XX (Figura 54).

Figura 53 - Trapiche do Laranjal ao fundo em cena do filme *Ester* (2013).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel¹⁰³.

¹⁰³ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/ester/>>. Acesso em: ago. 2016.

Figura 54 - Detalhes da arquitetura pelotense no filme *Ester* (2013).



Fonte: Acervo digital dos cursos de Cinema UFPel¹⁰⁴.

Nesta categoria as locações mais frequentes se encontram no Centro da cidade, especialmente na praça Cel. Pedro Osório e entorno, mas também há algumas locações dispersas no Laranjal, nas Três Vendas, no Areal e no Fragata. Ainda é possível observar uma quantidade dispersa, mas expressiva, em direção ao Porto, em locais próximos à Faculdade de Cinema, que juntamente com outras faculdades da UFPel, foram responsáveis por um incremento da população, serviços, e movimento no bairro. Os edifícios que aparecem nos curtas universitários são bastante variados, não há uma incidência desproporcional – o mais recorrente é o Mercado Público.

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/ester/>>. Acesso em: ago. 2016.

Figura 55 - Mapa das locações utilizadas nos filmes do Cinema Universitário.

**Ficção**

- Jorge Nelson e a Hipnose Magnética (2007)
- A Incrível e Extraordinária (2008)
- Golpe de Espelho (2009)
- Rock Duplo (2011)
- A Vida da Morte (2011)
- Na Bolha (2011)
- Ester (2013)
- O Fecho Eclair (2013)
- Duas Caras (2013)
- Onde os Tijolos Ficam Azuis (2013)
- Duelo (2013)
- Fora da Caixa (2014)

- A Fanta do Mercado Volnei (2014)
- Desculpe Qualquer Coisa (2014)
- Incondicional (2014)

Documentário

- Cotada (2010)
- Olhares (2007)
- Manjoada (2011)
- Barro Duro (2012)
- Habite-se (2013)
- Feire-se (2014)

- Centro
- Laranjal
- Fragata
- Barragem
- Três Vendas
- Areal
- São Gonçalo

Fonte: elaboração própria sobre Google Earth (2017).

4.4 Publicidade - Prefeitura de Pelotas

A Prefeitura de Pelotas produz conteúdo para o seu canal na plataforma digital de compartilhamento de vídeos YouTube¹⁰⁵ desde 2012, contabilizando 256 filmes de curta duração até abril de 2017. Desse total, 53 títulos foram selecionados e agrupados conforme listas de reprodução do próprio canal (Quadro 5), compostas pelos seguintes tópicos: *Nosso Patrimônio, O Bairro da Gente, A Cidade da Gente, Pavimenta Pelotas*. Os títulos não relacionados a essas séries foram agrupados conforme sua temática, e os demais não foram classificados.

Quadro 5 - Publicidade Prefeitura: filmes selecionados.

SÉRIE	TÍTULO	ANO
A Cidade da Gente (19 títulos)	2 anos de Mercado das Pulgas em Pelotas	2016
	A maior EMEI de Pelotas	2015
	Consórcio do Transporte Coletivo apresenta Cartão PraTi	2016
	Construção de dique emergencial na Praia do Laranjal	2015
	Dia do patrimônio Pelotas – Uma política pública de cultura	2016
	EMEI Cassiano Ricardo	2016
	Enchentes 2015	2015
	Frota do transporte coletivo recebe 110 ônibus novos	2016
	Inauguração do prédio da EMEI Albina Peres	2016
	Infraestrutura e Habitação 2015	2015
	Nova UBS Simões Lopes	2015
	Obras na rua João Jacob Bainy	2015
	Parabéns Pelotas, 204 anos	2016
	Plano cicloviário de Pelotas	2015
	Prefeitura inaugura a EMEI Bernardo de Souza	2016
	Prefeitura inaugura o primeiro Ecoponto de Pelotas	2016
	Prefeitura lança EdificaPel e inaugura nova sede da SGMU	2016
	UPA Areal abre as portas	2016
	UPA Ferreira Viana logo entrará em funcionamento	2016

Continua na próxima página.

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/user/PrefPelotas>.

SÉRIE	TÍTULO	ANO
Nosso Patrimônio (5 títulos)	Biblioteca Pública Pelotense	2013
	Casarão 6	2013
	Casarão 8	2015
	Paço Municipal	2016
	Theatro Guarany	2016
O Bairro da Gente (8 títulos)	Balneário dos Prazeres	2016
	Cohab II, Tablada e Santos Dumont	2015
	Dunas	2015
	Fragata	2016
	Getúlio Vargas e Pestano	2015
	Guabiroba	2015
	Navegantes I, II e III	2015
	Simões Lopes	2015
Pavimentação Pelotas (10 títulos)	25 de Julho, Leopoldo Brod e Ildefonso Simões Lopes	2016
	A Duque de Caxias está em transformação	2016
	A zona norte está em obras	2016
	Av. Assis Brasil	2016
	Início das obras na Av. Assis Brasil	2015
	Operação Asfalto Liso	2015
	Rua Antônio dos Anjos	2015
	Rua Dr. Romano	2016
	Rua João Jacob Bainy e Av. Zeferino Costa	2015
Tapete Preto na rua Dr. Amarante	2015	
Pelotas 200 anos (3 títulos)	Jingle 200 anos de Pelotas	2012
	Moradia	2012
	Revitalização do Patrimônio	2012
Não Classificados (8 títulos)	Final de ano Prefeitura de Pelotas 2013	2013
	Implantação de trêileres móveis em Pelotas	2014
	Pelas ruas de Pelotas - Transporte público	2015
	Somos todos pelotenses	2015
	Verão Laranjal 2015 – Bicicletas	2015
	Virada Cultural Pelotas	2015
	Viva o Laranjal no inverno	2016
	VT Verão Laranjal	2014

Fonte: elaboração própria (2017).

A série **Nosso Patrimônio** foi desenvolvida pelo Núcleo de Audiovisual da Assessoria de Comunicação da Prefeitura, com intuito "valorizar os bens imóveis de Pelotas e proporcionar aos pelotenses e aos turistas mais uma referência sobre a história e a importância do legado cultural que a cidade oferece" (Canal da Prefeitura de Pelotas, 2013). Até abril de 2017 haviam sido realizados 5 filmes, que apresentam características e um pouco sobre a história dos seguintes exemplares arquitetônicos: Casarão 6, Biblioteca Pública Pelotense, Casarão 8, Paço Municipal e Theatro Guarany.

Outra série —**O Bairro da Gente**— é composta por filmes sobre diferentes bairros da cidade, que apresentam informações, imagens do cotidiano local e entrevistas com os moradores. Também são anunciados investimentos previstos ou já implementados pela prefeitura, como regularização fundiária, criação e reformas de escolas e postos de saúde, obras de pavimentação e saneamento, entre outros. Até abril de 2017 foram realizados 8 filmes, que abordam individualmente os seguintes bairros: (1) Balneário dos Prazeres (2) Cohab II, Tablada e Santos Dumont, (3) Dunas, (4) Fragata, (5) Getúlio Vargas e Pestano, (6) Guabiroba, (7) Navegantes e (8) Simões Lopes.

Filmes sobre ações e melhorias realizadas ou planejadas pela prefeitura estão agrupados sob o título **A Cidade da Gente** (18 filmes selecionados). Ainda há uma série dedicada exclusivamente à apresentação de obras de pavimentação em locais específicos da cidade, o **Pavimenta Pelotas** (10 títulos selecionados).

Por fim, agrupamos os títulos referentes às comemorações dos **200 anos de Pelotas**, celebrados em 2012 (*200 Anos de Pelotas; Moradia; Revitalização do Patrimônio*). Os demais filmes, que não puderam ser atribuídos a uma série ou grupo, não foram classificados: (*Verão Laranja 2015- Bicicletas; Pelas Ruas de Pelotas-Transporte Público; Final de ano Prefeitura de Pelotas 2013; Somos Todos Pelotenses; Implantação de Trêileres Móveis em Pelotas; Virada Cultural; VT Verão Laranja; e Viva o Laranja no Inverno*).

Embora a crescente hibridização dos formatos e linguagens seja reconhecida nesta pesquisa, optou-se por esta separação em função da característica geral destes filmes, que segundo Herman et al., 2005 p.7, tradução nossa) consiste em "textos e imagens organizados de modo que fortaleça a interação entre elementos verbais e não verbais".

Essa interação é perceptível devido ao caráter descritivo e documental dos filmes selecionados, que associam a mensagem proferida pelo emissor (presente no espaço diegético ou em *voice-over*) à imagens representativas da mesma. Essas últimas, por sua vez, são imagens do espaço urbano de Pelotas, na maioria dos filmes relacionadas à ações da prefeitura, melhorias urbanas e sociais almejadas ou realizadas, como a pavimentação das vias, aberturas de postos de saúde entre outros, promovidas especialmente em *Pavimenta Pelotas*, *A cidade da gente*, e *O Bairro da Gente*.

Como nessas séries a temática principal é o planejamento urbano, esse contexto é privilegiado nos filmes e, portanto, a camada narrativa referente às ruas (PENZ, 2012) é expressiva. Em muitos casos, o enquadramento permite a visualização das superfícies dos edifícios ao longo da rua que conformam aquele espaço de forma semelhante à nossa visão enquanto caminhamos, o que também possibilita uma apreensão mais detalhada das características espaciais de diferentes áreas da cidade (Figuras 56 e 57). Também é possível observar, mesmo que rapidamente, fragmentos do cotidiano de diversos bairros de Pelotas e suas peculiaridades, como as caminhadas pelo calçadão na orla do bairro Laranjal (Figura 58), e jovens numa partida de futebol em um campo improvisado no bairro Guabiroba (Figura 59), entre tantos outros.

Figura 56 - Rua s/n no bairro Simões Lopes no filme *Simões Lopes* (2015).



Fonte: Canal da Prefeitura de Pelotas no YouTube¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/fhK-Vy7g8l8>>. Acesso em: out. 2016.

Figura 57 - Rua Dr. Amarante no filme *Tapete Preto na Dr. Amarante* (2015).



Fonte: Canal da Prefeitura de Pelotas no YouTube¹⁰⁷.

Figura 58 - Calçadão do Laranjal no filme *Viva o Laranjal no Inverno* (2016.)



Fonte: Canal da Prefeitura de Pelotas no YouTube¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/oRUWjxZIGv4>>. Acesso em: nov. 2016.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/vQ7UDQgg1iY>>. Acesso em: out. 2016.

Figura 59 - Campo de futebol improvisado no filme *Guabiroba* (2015).



Fonte: Canal da Prefeitura de Pelotas no YouTube¹⁰⁹.

Diferentemente, na série *Nosso Patrimônio*, a camada narrativa mais evidente é a dos edifícios, que são os personagens principais dos filmes. É interessante observar que os detalhes de cada exemplar arquitetônico referido são privilegiados em relação ao contexto urbano em que estão inseridos, presente apenas em pequenos trechos. Em diversos outros títulos o patrimônio edificado é exibido, tanto em seus detalhes, quanto em seu entorno, especialmente em filmes de eventos ou celebrações do aniversário da cidade (Figura 60).

Em função do grande número de títulos que integram essa categoria é difícil realizar uma leitura sobre as narrativas dos diretores, porém é possível observar que a linguagem da maioria dos filmes é relacionada ao seu caráter informativo. Em função disso, podem ser associados à estratégia de *levantamento*, que possui um estilo de filmagem descritivo e direto, e também utiliza tomadas áreas da cidade (Figura 61 e 62) bem como vistas de locais pitorescos (CASTRO, 2010). A estratégia *topofilia*, relacionada ao amor pelo lugar (CASTRO, 2010), também é perceptível nos filmes que celebram os aniversários da cidade, ou exibem o patrimônio edificado de alguma forma.

¹⁰⁹ Disponível em: < <https://youtu.be/ELt8dxbNHEk>>. Acesso em: out. 2016.

Figura 60 - Prédios históricos vistos a partir da praça Cel. Pedro Osório no filme *Parabéns Pelotas, 204 anos* (2016).



Fonte: Canal da Prefeitura de Pelotas no YouTube¹¹⁰.

Figura 61 - Vista do centro de Pelotas com a torre do relógio do Mercado Público em primeiro plano no filme *Parabéns Pelotas, 204 anos* (2016).



Fonte: Canal da Prefeitura de Pelotas no YouTube¹¹¹.

¹¹⁰ Disponível em: < <https://youtu.be/Gn4p4Ez30MY>>. Acesso em: out. 2016.

¹¹¹ Disponível em: < <https://youtu.be/Gn4p4Ez30MY>>. Acesso em: out. 2016.

Figura 62 - Vista aérea do condomínio Moradas Club no filme *Somos todos pelotenses* (2015).



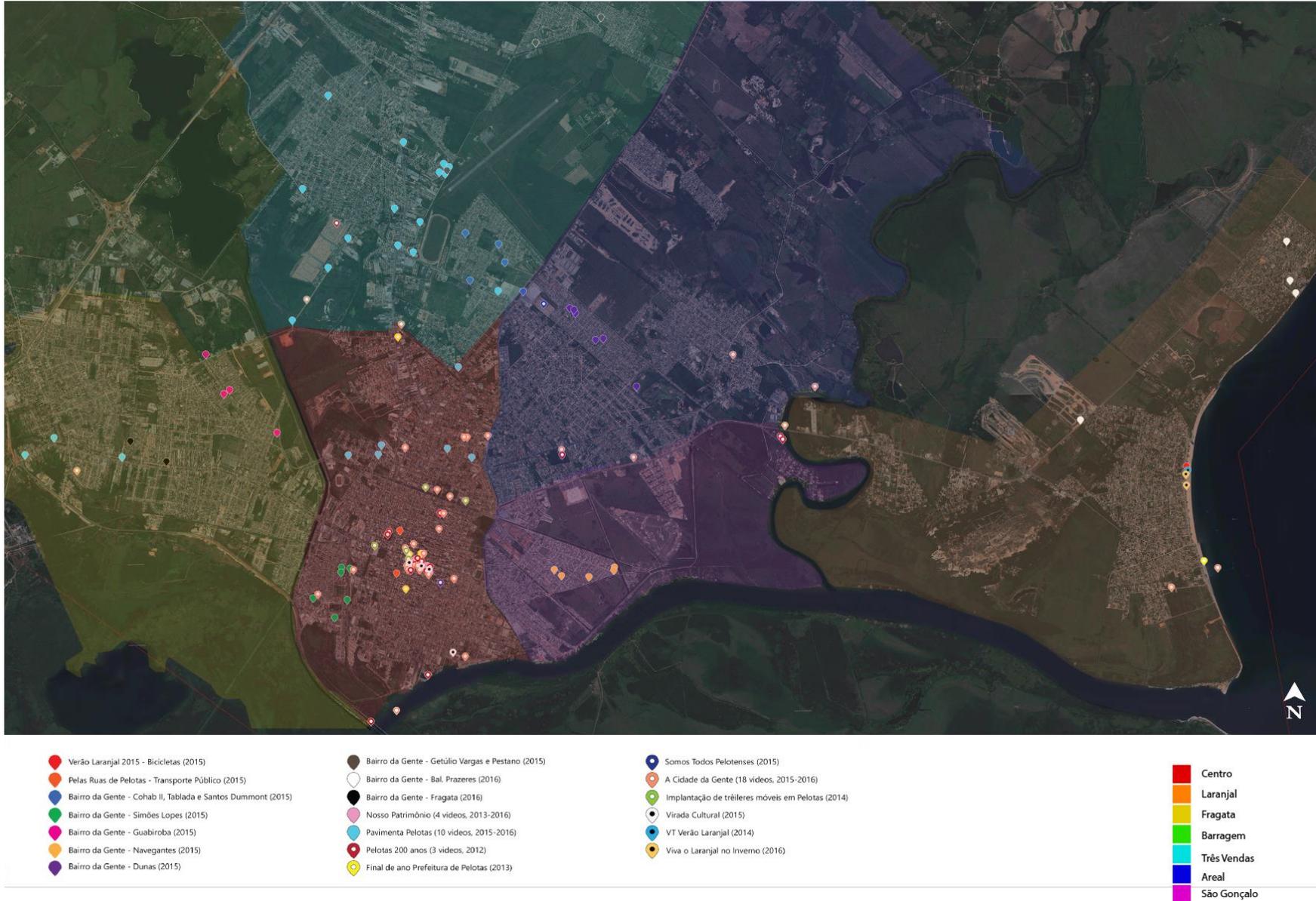
Fonte: Canal da Prefeitura de Pelotas no YouTube¹¹².

*

As locações utilizadas nessa categoria, que puderam ser identificadas, são apresentadas no mapa a seguir (Figura 63). Observa-se uma grande dispersão das locações utilizadas, que contemplam todas as áreas administrativas do perímetro urbano da cidade. No entanto, a maior concentração é observada na praça cel. Pedro Osório e entorno, especialmente nos títulos em que a temática se refere ao patrimônio ou celebrações de final ano e de aniversário da cidade. A maioria dos bairros afastados possui mais de uma locação observada, embora sejam, no geral, referentes a um único filme (Série *O Bairro da Gente*). O edifício que representa o elemento visual mais referenciado nos filmes é o Mercado Público Municipal.

¹¹² Disponível em: <<https://youtu.be/ZeU45WQhzFM>>. Acesso em: out. 2016.

Figura 63 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Publicidade – Prefeitura.



Fonte: elaboração própria sobre Google Earth (2017).

4.5 Publicidade - Outros

Os processos de levantamento e seleção permitiram incluir 16 filmes nessa categoria (Quadro 6), realizados em Pelotas ao longo de um período de 30 anos (1986-2016). Desses 16 filmes, 14 correspondem a publicidade relacionada a empresas ou instituições localizadas em Pelotas, ou no caso do comercial da companhia Telefônica VIVO, divulgar os serviços de telefonia móvel na cidade e região, na época recém-instaurados. A exceção é o comercial do carro Citroën C3, da empresa francesa homônima, que realizou a campanha nacional do veículo na cidade em função da semelhança da arquitetura pelotense com o país de origem da marca, e utilizou a fachada do Teatro Guarany e parte de seu entorno como locação (Figura 64).

Quadro 6 - Publicidade – Outros: filmes selecionados.

TÍTULO	ANO
1ª Fenadoce – Feira Nacional do Doce	1986
2ª Fenadoce – Feira Nacional do Doce	1987
CIEMSUL - VT Institucional	2014
Comercial Citroën C3	2008
Comercial Hotel Manta	N/I
Comercial Lojas Procópio	N/I
Comercial Musbra Construtora	N/I
Comercial Trilhoteiro Veículos	N/I
Comercial VIVO Pelotas	N/I
Fenadoce 2011	2011
Fenadoce 2014 - #TodosSomosDoces	2014
Natal Gordo Guanabara 2009	2009
Natal Gordo Guanabara 2010	2010
O Natal Está no Ar – Shopping Pelotas	2016
UCPel - Uma Universidade Comunitária	2014
Vestibular de Verão UCPel	2012

Fonte: Elaboração própria (2017).

As temáticas abordadas pelos títulos dessa categoria variam conforme o produto, ação, ou evento promovido, e o espaço urbano é utilizado tanto como pano de fundo para a trama, quanto como um elemento de destaque. No caso de anúncios que promovem eventos ou serviços que são diretamente relacionados à dinâmicas urbanas específicas, como o turismo por exemplo, o patrimônio edificado da

cidade e seus detalhes são exibidos, como nos comerciais da Fenadoce (Figuras 65, 66 e 67) e do Hotel Manta (Figura 68), por exemplo. E mesmo quando o espaço urbano é utilizado como pano de fundo, ou enquadrado de forma bastante aproximada, é possível observar que na maioria dos filmes são utilizados edifícios construídos entre o final do século XIX e início do século XX (Figura 69), que compõe a maior parte do patrimônio edificado de Pelotas, e são relacionados ao período de opulência financeira e cultural da cidade.

Figura 64 - Theatro Guarany no comercial do carro Citroën C3.



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹¹³.

¹¹³ Disponível em: < <https://youtu.be/ZAAX7D1WPzg>>. Acesso em: nov. 2016.

Figura 65 - Caixa d'água da praça Piratinino de Almeida no comercial da 1ª Fenadoce (1986).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹¹⁴.

Figura 66 - Solar da Baronesa no no comercial da 2ª Fenadoce (1987).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹¹⁵.

Figura 67 - Mercado Público no comercial da Fenadoce (2014).



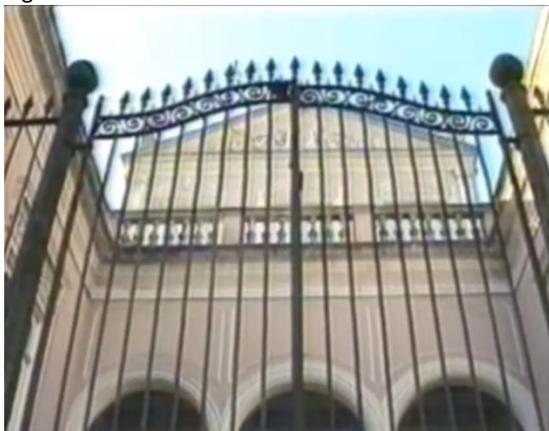
Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹¹⁶.

¹¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/QXD_MEoVoT8>. Acesso em: nov. 2016.

¹¹⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/lfk9W5i8L9s>>. Acesso em: nov. 2016.

¹¹⁶ Disponível em:<<https://youtu.be/2HnXOa5P3-M>>. Acesso em: nov. 2016.

Figura 68 - Fachada do Casarão 6 no comercial do Hotel Manta.



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹¹⁷.

Figura 69 - Edifício na rua Voluntário da Pátria no comercial *Natal Gordo Guanabara* (2009).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹¹⁸.

A dinâmica e a curtíssima duração dos filmes dessa categoria (em média 30 seg.) dificultam a apreensão de características das camadas narrativas urbanas que cada um deles apresenta, pois geralmente são exibidas diversas imagens da cidade, que compõe uma espécie de compilação de edifícios e locais específicos (*2ª Fenadoce; Comercial Musbra Construções; VT Institucional – Vestibular de Verão*

¹¹⁷ Disponível em:<<https://youtu.be/G84VIZy6h70>>. Acesso em: nov. 2016.

¹¹⁸ Disponível em:<<https://youtu.be/Lt72hCPmQwY>>. Acesso em: nov. 2016.

2012 UCPel; CIEMSUL – VT Institucional; por exemplo), ou mesmo espaços onde há uma maior interação de pessoas (Figuras 70 e 71). Em função disso, os filmes aqui analisados se aproximam da estratégia de *descrição* sugerida por Castro (2010), que seleciona e exhibe diferentes elementos.

Figura 70 - Calçada da rua Andrade Neves em comercial da UCPel (2014).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹¹⁹.

Figura 71 - Fonte As três meninas em comercial da Fenadoce (2014).



Fonte: Plataforma de vídeos YouTube¹²⁰.

*

¹¹⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/LcLUI1XCzlw>>. Acesso em: nov. 2016.

¹²⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/2HnXOa5P3-M>>. Acesso em: nov. 2016.

As locações que puderam ser identificadas nos filmes dessa categoria são apresentadas no mapa a seguir (Figura 72). É perceptível a concentração de locações na cidade histórica, especialmente no entorno da praça Cel. Pedro Osório, e algumas na orla do Bairro Laranjal e também nas Charqueadas. As exceções correspondem ao comercial *Procópio New Colors – O Grande Golpe da Moda*, em que a área portuária serviu como locação e o comercial *Natal está no Ar – Shopping Pelotas 2016*, no Bairro Areal. Além disso, grande parte dos edifícios referenciados nas imagens é correspondente aos prédios históricos, e o edifício utilizado de forma mais recorrente é o Mercado Público.

Figura 72 - Mapa das locações utilizadas nos filmes de Publicidade – Outros.



- Hotel Manta (1980, 34")
- Lojas Procópio (1980, 1' 34")
- Musbra Construções (N.I., 32")
- Trilhoteiro Veículos (N.I., 3' 11")
- 1º Fenadoce Feira Nacional do Doce (1986, 46")
- 2º Fenadoce (1987, 30")

- Cintröen C3 (2008, 30")
- Natal Gordo Guanabara (2009, 30")
- Supermercado Guabanabara - Natal Gordo (2010, 30")
- Fenadoce 2011 (2011, 30")
- VT Institucional - Vestibular de Verão 2012 (2012, 30")
- CIEMSUL – VT Institucional (2014, 2' 36")

- #TodosSomosDoce - Fenadoce 2014 (2014, 3' 11")
- UCPel - Uma Universidade Comunitária (2014, 1' 30")
- Shopping Pelotas (2016, 30")
- Vivo Pelotas (2016, 30")

- Centro
- Laranjal
- Fragata
- Barragem
- Três Vendas
- Areal
- São Gonçalo

Fonte: elaboração própria sobre Google Earth (2017).

5 DESFECHO

5.1 Resultados e Discussão

A análise empreendida sobre os 106 filmes selecionados permitiu identificar aspectos e elementos do espaço urbano de Pelotas que se tornam visíveis de forma mais, ou menos recorrente. Também demonstrou a propensão de algumas categorias sobre a utilização de determinados locais e temáticas, bem como, alguns desvios.

Na camada narrativa referente aos edifícios foi possível observar que exemplares do patrimônio edificado ao final do século XIX e início do século XX são usuais em todas as categorias, o que reforça o imaginário urbano acerca do mesmo, já sedimentado através de diferentes discursos e imagens. Tais construções partilham como característica sua carga simbólica e representatividade para a história de Pelotas, visto que foram edificadas no período relacionado ao grande crescimento econômico, cultural e social da cidade.

Entre os edifícios mais representativos nas narrativas audiovisuais analisadas pode-se citar: o Mercado Público Municipal, o Theatro Guarany e as residências sedes das charqueadas. Também são assiduamente empregados o Grande Hotel, o Solar da Baronesa, a Catedral São Francisco de Paula, e o conjunto de Casarões 2, 6 e 8, em frente à Praça Cel. Pedro Osório.

O propósito narrativo destes e dos outros edifícios históricos nos filmes é diverso, porém há algumas constantes de acordo com a categoria analisada em relação ao protagonismo dos mesmos. Tanto no *Cinema Universitário* quanto na *Realização não Local* é mais comum que eles sejam o pano de fundo da narrativa, inseridos como parte do contexto que integra o espaço onde ela se desenvolve. Enquanto na maior parte dos filmes publicitários (*Prefeitura Municipal* e *Outros*) e alguns da categoria *Cinema Local*, eles são inseridos como protagonistas, exibidos de forma mais individualizada e geralmente ilustrando de forma direta o patrimônio arquitetônico da cidade, característica reforçada pela inserção de elementos verbais contendo informações sobre os edifícios referidos, como na série *Nosso Patrimônio*, por exemplo.

É importante destacar que grande parte dos edifícios históricos da cidade, inclusive os que são visualizados nos filmes, hoje comportam

funções diferentes das originais. Alguns deles convertidos em museus, como é o caso do solar da Baronesa, outros adaptados à atividades institucionais, comerciais, hoteleiras, e assim por diante. Isso resulta em outros tipos de apropriação do espaço, e fortalece a identificação da população com tais edifícios, pois conjuga as referências históricas —que se mantêm fortes— com as individuais, criadas pela experiência.

Edifícios representativos da história mais recente da cidade também possuem protagonismo nos filmes, particularmente no cinema de *Realização local*, como os edifícios em que funcionavam os antigos cinemas de calçada (*Estacionamento*), e o Café Aquários (*Vitreo Habitat*), por exemplo. Esses documentários expressam sentimentos de nostalgia, e no caso de *Estacionamento* também é promovida uma reflexão sobre a transformação da função desses edifícios, enquanto em *Vitreo Habitat* tal transformação é mais relacionada à sociabilidade praticada naquele espaço.

Embora imagens do patrimônio arquitetônico edificado da cidade sejam recorrente em todas as categorias, uma variedade muito grande de edifícios associados à diferentes práticas e significados também são contemplados, no caso dos filmes publicitários para ilustrar uma ação (reformas de postos de saúde, habitação social, etc.) ou atividade comercial específica (Shopping, Hotel, etc.), e ainda, por diversas vezes como pano de fundo para as diferentes narrativas.

A análise dos títulos permitiu então, constatar que o patrimônio arquitetônico é uma constante em todas as categorias. No entanto, os significados atribuídos a ele, ou seja, a forma como é relacionado às diferentes camadas de tempo e interfaces sociais é diversificada, especialmente entre as categorias. No *Cinema de Realização Não Local* com exceção de *Southern Brazil* (1942) e *Ângela* (1951), o enredo dos demais filmes refere-se à tempos anteriores à sua produção (desde o século XVIII à início do século XX), o que informa sobre um certo padrão na representação da cidade, que é o viés histórico, observado principalmente pela utilização do espaço das charqueadas visualizado em sua função original. Associado a isso, tais filmes inserem dimensões épicas às suas narrativas, em que personagens são extraordinários e/ou praticam atos de grandeza memorável.

Já no cinema de realização local as tramas de todos os filmes selecionados se passam no "tempo presente", mesmo que a maioria evoque referências ao passado para construir essa trama, e esse

passado seja comumente referente à determinados edifícios ou espaços da cidade. Além disso, outro aspecto recorrente nas narrativas é o tema do cotidiano, do homem ordinário, em seus diversos ambientes. No cinema de realização universitária —mesmo contendo algumas narrativas mais fantásticas— esses aspectos também são presentes na grande maioria dos filmes analisados.

Os filmes publicitários realizados pela prefeitura também transcorrem no "tempo presente" —uma qualidade comum a filmes dessa natureza— e utilizam edifícios históricos como referência, para a população e também para turistas, sobre a história da cidade. Da mesma forma, nos demais títulos publicitários as narrativas informam sobre o "tempo presente", e embora a maior parte deles não tenha sido realizado visando propósitos turísticos, as locações utilizadas reforçam as imagens de referência da cidade, relacionadas ao patrimônio histórico edificado da área central (especialmente no entorno da Praça Cel. Pedro Osório) às Charqueadas, e também à Praia do bairro Laranjal.

Outro aspecto que caracteriza as diferentes categorias é a ancoragem geográfica na diegese, ou seja, informar de algum modo no filme sobre o local que se passa a narrativa (que mesmo quem não conheça a cidade possa compreender). Nos filmes publicitários isso é praticamente uma constante, já que eles se referem à serviços, produtos ou eventos realizados em Pelotas. No cinema de realização universitária esse aspecto é mais observado nos documentários, que se referem a locais específicos, mas em poucas narrativas ficcionais, como é o caso de *Ester*. Na realização local, com exceção de *Os olhos do Vovô* e *Marcovaldo*, em todos os filmes é possível identificar a cidade, de forma mais, ou menos explícita. Nos documentários, inclusive, edifícios e espaços específicos são temas principais das narrativas. E por último, na realização nacional essa ancoragem, quando realizada, é feita através de diferentes referências nos filmes. *Southern Brazil* além de apresentar a narração referente à cidade, a localiza através de um mapa no Rio Grande do Sul, recurso também utilizado em *Concerto Campestre*. Já em *Ângela* é feita uma menção à um sítio de um bairro de Pelotas, o Areal. Nos demais, as locações utilizadas em Pelotas são referidas como cidades e locais distintos, como Porto Alegre e Rio de Janeiro, no caso de *Sonho sem Fim*, e Estância da Barra, no caso de *A Casa das Sete Mulheres*.

Em relação ao mapeamento das locações (Figura 73), há uma dispersão das mesmas em diferentes áreas da cidade, mas um grande acúmulo na área central, especialmente na área da Praça Cel. Pedro Osório e seu entorno, que se estende com maior intensidade no eixo norte-sul da cidade. Portanto, o centro da cidade se mostra como a referência espacial mais significativa nas narrativas audiovisuais consideradas.

Loações esparsas podem ser vistas em praticamente todos os bairros, até em áreas mais afastadas, porém a maioria é devido aos filmes realizados pela prefeitura precisamente sobre esses bairros específicos. As áreas mais periféricas, afastadas do centro da cidade, também costumam ser contempladas com mais frequência pelo gênero documentário (muitos discutem problemáticas socioespaciais, conforme apresentado anteriormente).

A interface com a água é outro aspecto observado no mapeamento das locações, ao sul pelo canal São Gonçalo, à leste na orla da Lagoa dos Patos, e no arroio Pelotas. Ao longo deste último, por onde se distribuem as charqueadas, especificamente pelo cinema de realização não local e filmes publicitários. Já na orla da Lagoa dos Patos e do Canal São Gonçalo há uma maior diversidade de categorias e temáticas exploradas.

No século XIX e início do século XX as águas foram imprescindíveis para o desenvolvimento da cidade. A navegação marítima, fluvial e lacustre possibilitou, além da exportação do charque e derivados, a chegada de costumes, materiais, técnicas e os construtores responsáveis pelo desenvolvimento da arquitetura eclética historicista. Já em alguns filmes universitários —onde há essa interface— a configuração específica das águas no contexto da cidade é associada à simplicidade, e caracteriza também a perpetuação de práticas tradicionais e de conhecimentos adquiridos a partir de gerações anteriores, como a pesca, a religiosidade e as celebrações. Enquanto na maior parte dos filmes publicitários onde esse aspecto é presente há exaltação da beleza associada as águas.

Em relação ao alcance dos filmes analisados, é interessante notar que na realização do cinema não local, com exceção do documentário *Southern Brazil*, os filmes da categoria são longas-metragens (e minissérie) realizados por grandes produtoras nacionais, o que provoca uma mobilização maior em termos de recursos

financeiros e entidades envolvidas, já que essas iniciativas demandam grande lucratividade. Em função disso, há investimentos em estratégias de promoção e distribuição em massa, que atingem um público maior, se comparado ao cinema independente, por exemplo, pois são veiculadas em salas do circuito comercial de cinema, televisão aberta e canais pagos. Como consequência, dentre todos os filmes analisados na investigação, possivelmente são os títulos dessa categoria que exibem as narrativas audiovisuais realizadas em Pelotas a um maior número de espectadores. Em decorrência disso, pode-se inclusive observar a prática do turismo cinematográfico relacionada aos filmes mais recentes, e em especial à minissérie *A Casa das Sete Mulheres*, exibida pela rede Globo de televisão há quase quinze anos.

Pode-se observar, de maneira geral, uma certa tendência que difere na significação atribuída à cidade quando se trata das narrativas daqueles que nela vivem, e daqueles que a utilizam como locação para seus filmes. Enquanto no primeiro caso, uma série de interfaces físicas e sociais é contemplada e o passado evocado de forma nostálgica, neutra ou mesmo contrastante, no último há uma tendência em contemplar o viés histórico, o passado da cidade.

É notório que a construção imaginária e material do espaço urbano de Pelotas é indissociável ciclo charqueador, e por isso, seus espaços contém uma série de características provenientes da realização dessa atividade. Desde as construções urbanas realizadas na entressafra, mas também, o próprio espaço das charqueadas, que constituem uma característica muito singular da cidade, não comuns à outras do estado, e mesmo do Brasil. Diferente da área central, onde é possível visualizar na materialidade as sobreposição de diferentes tempos, as charqueadas, que estão inseridas em um ambiente mais isolado, conservaram muitas de suas características originais, e possivelmente em função disso são atrativos para filmes que têm narrativas referentes ao tempo passado.

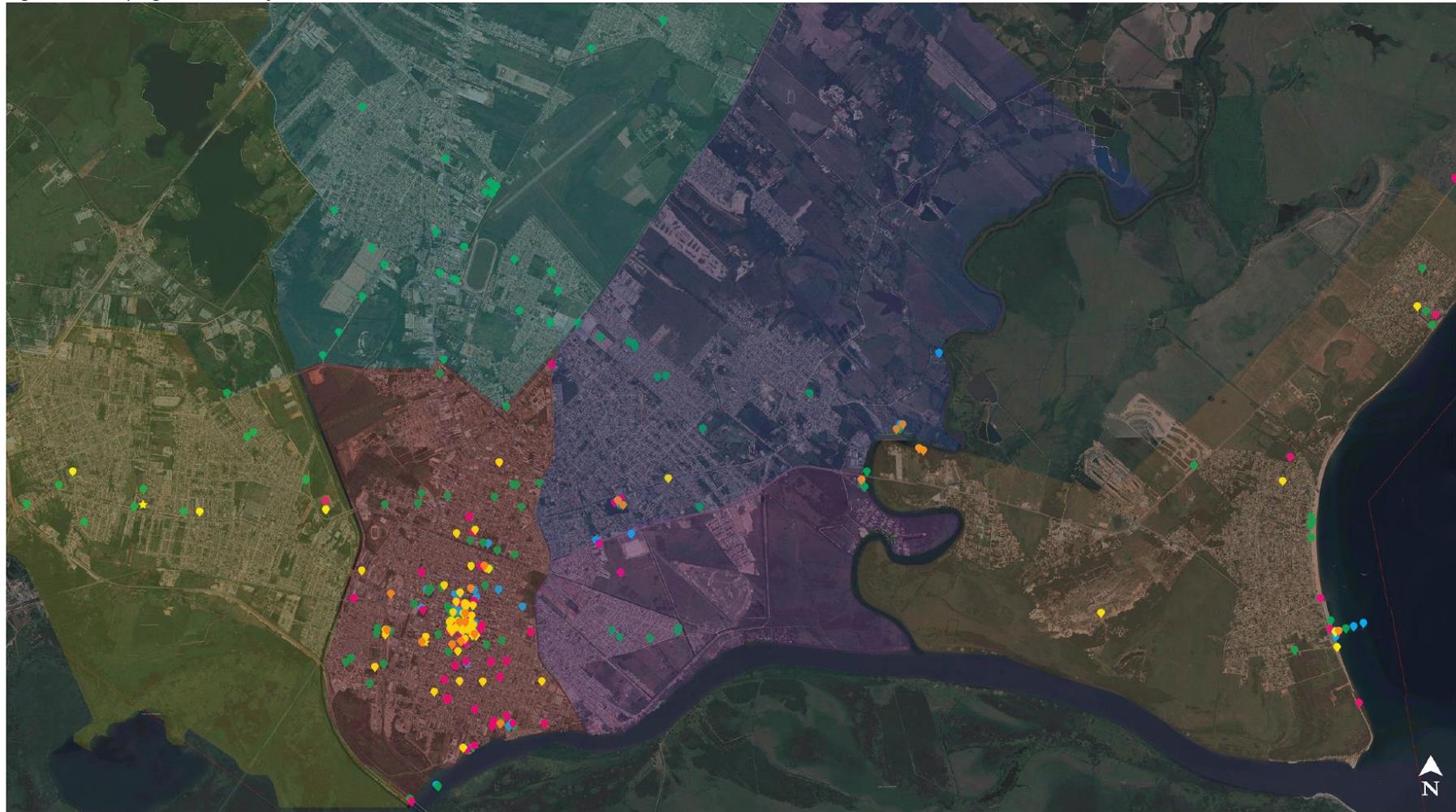
Já nos filmes realizados pelos habitantes de Pelotas, o centro da cidade, sobretudo a praça Cel. Pedro Osório e seu entorno, constituem o principal espaço de referência. Tal área, que comporta a maior parte das edificações mais antigas, também congrega a materialidade de diferentes tempos e uma intensa sociabilidade, um lugar sobre o qual muitos discursos e imagens já estão ancorados, e

onde novas camadas de sentido são construídas continuamente, inclusive em diversos filmes aqui analisados.

Embora o mapeamento das locações utilizadas nos filmes tenha uma maior concentração lugares de referência já consagrados da cidade, há também exemplos de desvios. Nesse sentido pode-se citar os filmes universitários, onde as locações se distribuem de forma variada, onde espaços entre o centro e o bairro Porto são utilizados de forma mais frequente em comparação às demais categorias. É provável que este aspecto tenha relação com a questão da apropriação desses espaços por estes usuários, já que a unidade do curso de Cinema da UFPel está localizada no bairro Porto (assim como diversas outras unidades da UFPel), e o caráter do bairro vêm se transformando, recebendo outras significações diferentes do caráter fabril original.

Antes de concluir, é preciso reforçar que a opção por trabalhar com uma amostragem ampla é baseada na numerosa oferta de material e no ineditismo da abordagem, o que reflete nos resultados e discussões, que não foram trabalhados em profundidade, e sim de forma mais geral. Portanto, pode-se dizer que o espaço urbano tornado visível nos filmes coincide com o referencial já sedimentado, mas ele também adiciona diferentes camadas de significado, sobretudo nas realizações de cinema local e universitário.

Figura 73 - Mapa geral das locações utilizadas nos filmes.



Legenda

- Cinema Universitário
- Publicidade - Prefeitura
- Cinema Local
- Cinema Não Local
- Publicidade - Outros

- Centro
- Laranjal
- Fragata
- Barragem
- Três Vendas
- Areal
- São Gonçalo

Fonte: elaboração própria sobre Google Earth (2017).

5.2 Conclusão

A intenção deste trabalho nunca foi representar o todo a partir de fragmentos. Buscou-se a compreensão de diferentes olhares sobre o espaço urbano de Pelotas, presente nos filmes analisados, que pudessem de alguma forma, informar sobre a percepção de diferentes grupos realizadores sobre o espaço urbano da cidade, bem como, revelar as interfaces físicas e sociais presentes nessas narrativas.

Tais narrativas são fenômenos culturais, e por sua vez, também "montam" a cidade. Esse verdadeiro mosaico contém muitas expressões do passado de Pelotas tanto na sua história, quanto no seu discurso. De certa forma isso já era esperado, mesmo porque, o potencial narrativo de Pelotas enquanto materialidade é percebido quando a percorremos, nos preenche a força do passado, entremeado no meio do presente, como no entorno da Praça Cel. Pedro Osório no centro da cidade, e também o espaço de referência nas narrativas audiovisuais.

Pudemos observar que o mapa das locações as encerra geograficamente, mas que os filmes criam "novos territórios" atribuindo diferentes significações aos espaços que eles filmam e representam, tão diversos quanto possível, mas com algumas tendências nas diferentes categorias observadas. Também pudemos observar contradições, há uma tensão sempre presente nas diferentes narrativas, entre o novo e o antigo, e que ao lado de imagens icônicas da materialidade urbana, também há a representação do homem comum, de bairros periféricos e problemas sociais.

Não é possível captar toda a complexidade da interseção dos filmes com o espaço urbano, mas realizamos um esforço no sentido de compreender diferentes percepções e concepções de cidade reveladas pelas narrativas audiovisuais, que pode ter prosseguimento através da inclusão de outras categorias aqui não contempladas, e também de outros suportes, tais como fotografias, textos literários e tantas outras representações da cidade que contribuem com o imaginário, experiência, percepção e formação do espaço urbano.

BIBLIOGRAFIA

ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge Introduction to Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ALENCAR, Marlivan Moraes de. Cidade: imagem cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais...** . São Paulo: Intercom, 2009. p. 1 - 15.

ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ANDREAZZA, Rafael Geber. A produção de cinema em Pelotas e a experiência da Moviola Filmes. **Orson: REVISTA DO CAU - CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO - UFPEL**, Pelotas, v. 1, n. 2, p.219-229, jul. 2012.

ARRIADA, E. **Pelotas: Gênese e Desenvolvimento urbano (1780-1835)**. Pelotas: Armazén Literário, 1991.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAMBOZZI, Lucas. **Microcinema e Outras Possibilidades do Vídeo Digital**. São Paulo: Livro Digital, 2009.

BARBOSA, Jorge Luiz. A Arte de Representar como Reconhecimento de Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. **GEOgraphia**, Niterói, v. 2, n. 3, p.69-88, 2000.

BARTHES, Roland; DUISIT, Lionel. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. **New Literary History**, Baltimore, v. 6, n. 2, p.237-272, 1975.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM; 2015.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

BRANINGAN, Edward. **Narrative Comprehension and Film**. Oxon: Routledge, 1992.

BRUNO, Giuliana. Site-seeing: Architecture and the Moving Image. **Wide Angle**, Ohio, v. 19, n. 4, p.8-24, out. 1997.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. New York: Verso, 2002.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: Lições Americanas**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAQUARD, Sébastien. Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films. **Special Issue Of The Cartographic Journal**, Abingdon, v. 46, n. 1, p.46-55, jul. 2009.

CASTRO, Teresa. Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture. **The Cartographic Journal: Cinematic Cartography Special Issue**. The British Cartographic Society, p. 9-15. fev. 2009.

CASTRO, Teresa. Mapping the city through film: from "topophilia" to urban mapscales. In: ROBERTS, Les; KOECK, Richard (Ed.). **The City and the Moving Image**. Londres: Palgrave Macmillan, 2010. p. 144-155.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Ed.). Introduction. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R.. **Cinema and the Invention of Modern Life**. Londres: University Of California Press, 1995. p. 1-11.

CONLEY, Tom. **Cartographic Cinema**. Minnesota: University Of Minnesota Pres, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2008.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 3, n. 3, p.250-262, jan./jun. 2013.

CRUZ, Fábio Souza da; ROSA, Guilherme Carvalho da. A Recepção e Produção de Sentido sobre os Espaços Urbanos: Olhares Dos Acadêmicos de Cinema da UFPel. **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 10, n. 20, p.162-178, 2011.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem: Uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DOANE, Mary Ann. Escala e corpo no e para além do cinema. In: MORAN, Patrícia (Org.). **Cinemas Transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 25-43.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERRARA, Lucrecia D'aléssio. Cidade e Imagem: entre aparências, dissimulações e virtualidades. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 6, n. 1, p.21-32, 2004.

GUTIERREZ, Ester J. B.. **Negros, charqueadas e olarias: um estudo sobre o espaço pelotense**. Pelotas: Universitária, 2001.

GUTIERREZ, Ester; GONSALES, Cália. Pelotas: Arquitetura e Cidade. In: RUBIRA, Luís (Org.). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria: Pallotti, 2014. p. 515-529.

HALLAM, Julia. Mapping the “City” Film 1930–1980. In: HALLAM, Julia; ROBERTS, Les (Ed.). **Locating the moving image: new approaches to film and place**. Bloomington: Indiana University Press, 2014. p. 173-196.

HALLAM, Julia. ROBERTS, Les. Mapping, memory and the city: Archives, databases and film historiography. **European Journal of Cultural Studies**, Holanda e Reino Unido: SAGE, 2011. P. 355-372.

HARLEY, John Brian. The Map and the Development of the History of Cartography. In: HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (Ed.). **The History of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean**. Chicago: University Of Chicago Press, 1987. p. 1-42.

HARLEY, John Brian; Woodward, David. Preface. In: HARLEY, John Brian; WOODWARD, David (Ed.). **The History of Cartography: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean**. Chicago: University Of Chicago Press, 1987. XV-XXI.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-laure. **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Oxfordshire: Routledge, 2005.

HOPKINS, Jeff. Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E (Ed.). **Place, power, situation and spectacle. A geography of film**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 47-65.

KEILLER, Patrick. Film as Spatial Critique. In: RANDELL, Jane et al. **Critical Architecture**. Londres: Routledge, 2007.

KILPP, Suzana. Apresentação. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (Ed.). **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 7-9.

KOECK, Richard. Cine-Tecture: A filmic reading and critique of architecture in cities. In: HALLAM, Julia et al (Ed.). **Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image**. Liverpool: University Of Liverpool, 2008. p. 133-148.

KOECK, Richard. **Cine-scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities**. Abingdon: Routledge, 2013.

KOECK, Richard. **Cine-Scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities**. Oxon: Routledge, 2013.

KOECK, Richard; ROBERTS, Les (Ed.). **The City and the Moving Image: Urban Projections**. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

LIOTTA, Salvator-john A.. A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography. **Journal Of Asian Architecture And Building Engineering**, Tokyo, v. 6, p.205-212, nov. 2007.

LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.

MACHADO, Arlindo. A Desmontagem do Dispositivo Cinematográfico. In: MORAN, Patrícia (Org.). **Cinemas Transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 65-75.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 2011.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul**: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890). 1993. 257 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2002.

MICHELON, Francisca Ferreira. A cidade como cenário do moderno: representações do progresso nas ruas de Pelotas (1913-1930). **Biblos**, Rio Grande, 16: 125-143, 2004.

NAME, Leonardo. Escalas de Representação: Sobre Filmes e Cidades, Paisagens e Experiências. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, v. 7, n. 2, p.44-54, 2006.

NUTI, L. Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance. In **Mappings**, ed. D. Cosgrove, Reaktion Books: Londres, 1999. p. 90-108.

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. **Quando o cinema vira urbanismo: O documentário como ferramenta de abordagem da cidade**. Salvador, 2007. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia.

PALLASMAA, Juhani. **A Imagem Corporificada**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PENZ, François. Towards an Urban Narrative Layers Approach to Decipher the Language of City Films. **Comparative Literature And Culture**, West Lafayette, v. 14, n. 3, p.1-12, 2012.

PENZ, François; LU, Andong (Ed.). **Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image**. Bristol: Intellect Ltd, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p.11-23, jun. 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, memória e centralidade urbana. **Mosaico**, Goiás, v. 1, n. 1, p.3-12, jan. 2008.

PÓVOAS, Glênio Nicola. Confusões, entraves, desafios na história da Fábrica Guarany. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (Org.). **Cinema Gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-38.

PSARRA, Sophia. **Architecture and Narrative**: The formation of space and cultural meaning. Oxfordshire: Routledge, 2009.

RAVAZZOLI, Elisa. The Geography of Film Production in Italy: A Spatial Analysis Using GIS. In: HALLAM, Julia; ROBERTS, Les. **Locating the moving image**: new approaches to film and place. Indiana: Indiana University Press, 2014. p. 150-172.

ROBERTS, Les. Cinematic Cartography: Projecting Place Through Film. In: ROBERTS, Les (Ed.). **Mapping Cultures**: Place, Practice, Performance. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. p. 68-84.

ROBERTS, Les; HALLAM, Julia. Film and Spatiality: Outline of a New Empiricism. In: ROBERTS, Les; HALLAM, Julia (Ed.). **Locating the Moving Image**: new approaches to film and place. Indiana: Indiana University Press, 2014. p. 1-30.

RODRIGUES, Deco. **Cinema em Pelotas – Pioneirismo, Declínio e a Retomada**. 2011. Disponível em: <<http://www.ecult.com.br/noticias/cinema-em-pelotas-pioneirismo-declinio-e-a-retomada>>. Acesso em: maio 2016.

RYAN, Marie-laure. On The Theoretical Foundations of Transmedial Narratology. In: MEISTER, Jan Cristoph (Ed.). **Narratology beyond Literary Criticism**: Mediality, Disciplinarity. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2005. p. 1-23.

RYAN, Marie-laure; FOOTE, Kenneth; AZARYAHU, Maoz. **Narrating Space / Spatializing Narrative**: Where Narrative Theory and Geography Meet. Columbus: Ohio State University Press, 2016.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem**: Cognition, Semiótica, Mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SANTOMAURO, Fernando. **A United States Information Agency e sua ação no Brasil de 1953 a 1964**. 2015. 334 f. Tese (Doutorado) - Curso de Relações Internacionais, UNESP/UNICAMP/PUC-SP, São Paulo, 2015.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **O ECLETISMO HISTORICISTA EM PELOTAS: 1870-1931**. 2007. Disponível em: <https://ecletismoempelotas.files.wordpress.com/2011/05/o-ecletismo-historicista-em-pelotas1870-1931.pdf>. Acesso em: 28/07/2016.

SANTOS, Klécio. O REINO DAS SOMBRAS: PALCOS, SALÕES E O CINEMA EM PELOTAS (1896-1970). In: RUBIRA, Luís (Org.). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria: Pallotti, 2014. p. 189-224.

SANTOS, Yolanda Lhullie dos; CALDAS, Pedro Henrique. **Francisco Santos: Pioneiro no Cinema no Brasil**. Gramado-RS. Edições Semeador, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tiempo Presente**: notas sobre el cambio de una cultura. 2. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001.

SCHWARTZ, Wanessa (Org.). **Cinema and the Invention of Modern Life**. Los Angeles: University Of California Press, 1995. p. 1-12.

SHIEL, Mark. **Italian Neorealism**: Rebuilding the Cinematic City. New York: Columbia Press University, 2006.

SOARES, Paulo Roberto Rodrigues. **Del Proyecto Urbano a la Producción Del Espacio**: Morfología Urbana de la Ciudad de Pelotas, Brasil (1812-2000). 2002. 513 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Doctorado Pensamiento Geográfico y Organización del Territorio, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2002.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

TUAN, Yi-fu. **Topophilia**. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values. New Jersey: Prentice Hall, 1974.

TZANELLI, Rodanthi. **The Cinematic Tourist**: Explorations in Globalization, Culture and Resistance. London: Routledge, 2007.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

FILMOGRAFIA

A CASA das 7 mulheres. Direção de Jayme Monjardim e Marcos Schechtman. 2003. Son., color. Minissérie.

A CIDADE da gente - 2 anos de Mercado das Pulgas em Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/RIQ0cF49JNc>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - A maior EMEI de Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/6zuPv7MrhE8>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Consórcio do Transporte Coletivo apresenta Cartão PraTi. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/s1n-xIVtvoM>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Construção de dique emergencial na Praia do Laranjal. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/SZ79Lio30qs>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Dia do patrimônio Pelotas - Uma política pública de cultura. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/J8pbQZz6d-M>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Emei Cassiano Ricardo. Realização de Prefeitura de Pelotas. 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/S14hLVQDICA>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Frota do transporte coletivo recebe 110 ônibus novos. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/OBJN6j4rONU>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Inauguração do prédio da Emei Albina Peres. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/QP0I3CuisPE>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Infraestrutura e Habitação 2015. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/43mq8PprlAM>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Nova UBS Simões Lopes. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/T9QUZtcDN5I>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Obras na rua João Jacob Bainy. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), Son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/bjmOXrmBYbE>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Parabéns Pelotas, 204 anos. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/Gn4p4Ez30MY>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Plano cicloviário de Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/FSfCrz9EmYw>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Prefeitura inaugura a Emei Bernardo de Souza. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/fMsTkvhH-R4>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Prefeitura inaugura o primeiro Ecoporto de Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/gXZely2g25I>> Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - Prefeitura Lança EdificaPel e inaugura nova sede da SGMU. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/cr73DybQ1Vk>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - UPA Areal abre as portas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/lekZXS5UwdU>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A CIDADE da gente - UPA Ferreira Viana logo entrará em funcionamento. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/GN9cDILSKeo>>. Acesso em: 10 out. 2016.

A FANTA do Mercado Volnei. Direção de Francine Antunes. Pelotas: Independente, 2014. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/a-fanta-do-mercado-volnei/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

A INCRÍVEL e Extraordinária[...]. Direção de Eleonora Coutinho. Pelotas: Independente, 2008. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/a-incrivele-extraordinaria-desventura/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

A VIDA da Morte. Direção de Maciel Fischer. Pelotas: Independente, 2011. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/a-vida-da-morte/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ÂNGELA. Direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. 1951. (95 min.), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/161685086>>. Acesso em: nov. 2016.

AS MEMÓRIAS do Vovô. Direção de Cíntia Langie. Pelotas: Moviola Filmes, 2012. (19 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/iDWY2l4593M>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

BARRO Duro. Direção de Caio Mazzilli. Pelotas: Independente, 2013. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/barro-duro/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

CIEMSUL - VT Institucional. Pelotas, 2014. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/zGwGZvMXb8U>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL #TodosSomosDoces — Fenadoce 2014. Pelotas, 2014. (3 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/2HnXOa5P3-M>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL 1º Fenadoce Feira Nacional do Doce Pelotas 1986. Pelotas, 1986. (1 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/QXD_MEOVoT8>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL 2ª Fenadoce. Pelotas, 1987. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/lfk9W5i8L9s>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Citroen C3. Realização de Citroen. Pelotas, 2008. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/ZAAX7D1WPzg>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Fenadoce 2011. Pelotas, 2011. (1 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6f9m_EfA2EQ>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Hotel Manta. Pelotas, N/l. (1 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/6f9m_EfA2EQ>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Lojas Procópio. Pelotas, N/l. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/w2ZBJRhxkH4>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Musbra Construtora. Pelotas, N/l. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/f3HiG-W1O0I>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Natal Gordo Guanabara 2009. Pelotas, 2009. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/Lt72hCPmQwY>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL O Natal Está no Ar — Shopping Pelotas 2016. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/o91J0-9006s>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Supermercado Guabanabara - Natal Gordo 2010. Pelotas, 2010. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/9CSkioS5UoU>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL Trilhoteiro Veículos. Pelotas, N/l. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/KTEp5jy1hTk>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

COMERCIAL VIVO Pelotas. Pelotas, N/l. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/QMU8aZpCCn0>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

CONCERTO Campestre. Direção de Henrique de Freitas Lima. 2004. (96 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/X-dUBEMCS9k>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

COTADA. Direção de Coletiva. Pelotas: Independente, 2010. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/cotada/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

DESCULPE Qualquer Coisa. Direção de Yuri Minfroy. Pelotas: Independente, 2014. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/desculpe-qualquer-coisa/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

DUAS Caras. Direção de Felipe Tapia. Pelotas: Independente, 2013. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/duas-caras/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

DUELO. Direção de Alessandro Rodrigues. Pelotas: Independente, 2013. Son., color. Legendado. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/duelo/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ESTACIONAMENTO. Direção de Cíntia Langie e Daniela Pinheiro. Pelotas: Moviola Filmes, 2008. (24 min.), son., color. Disponível em: <<http://cintialangie.blogspot.com.br/2014/06/estacionamento-filme-completo.html>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

ESTER. Direção de Matheus Gomes. Pelotas: Independente, 2013. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/ester/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FEIRE-SE. Direção de Débora Mitie e Camila Aguiar. Pelotas: Independente, 2014. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/feire-se/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FINAL de ano Prefeitura de Pelotas - 2013. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2013. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/OJXk8oTns5Q>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

FORA da caixa. Direção de Digliane Andrade. Pelotas: Independente, 2014. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/fora-da-caixa/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FUTEBOL Sociedade Anônima. Direção de Cíntia Langie e Rafael Andreazza. Pelotas: Moviola Filmes e Plug Produtora, 2009. (15 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/JNITKh322So>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

GOLPE de Espelho. Direção de Bernardo Turela. Pelotas: Independente, 2009. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/o-golpe-do-espelho/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

HABITE-SE. Direção de Augusto Dantas. Pelotas: Independente, 2013. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/habite-se/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

IMPLANTAÇÃO de trêileres móveis em Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2014. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/-ey9H1Lnwyl>>. Acesso em: 10 out. 2016.

INCONDICIONAL. Direção de Douglas Otruska. Pelotas: Independente, 2014. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/incondicional/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

JORGE Nelson e a Hipnose Magnética. Direção de Bernardo Turela e Duda Keiber. Pelotas: Independente, 2007. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/jorge-nelson-e-a-hipnose-magnetica/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

KATANGA'S Bar. Direção de Cíntia Langie. Pelotas: Moviola Filmes, 2007. (23 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/eByH4E4eBkY>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

MANJOADA. Direção de Marcio Costa. Pelotas: Independente, 2011. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/manjoada/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

MARCOVALDO. Direção de Cíntia Langie e Rafael Andreazza. Pelotas: Moviola Filmes, 2009. (15 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/RRaw_ELolv8>. Acesso em: 12 nov. 2016.

NA BOLHA. Direção de Andruz Vianna. Pelotas: Independente, 2011. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/nabolha/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

NOSSO patrimônio - Biblioteca Pública Pelotense. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2013. (1 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/wfnC6iX_Jzc>. Acesso em: 10 out. 2016.

NOSSO patrimônio - Casarão 6. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2013. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/XvfdTv9-NW8>>. Acesso em: 10 out. 2016.

NOSSO patrimônio - Casarão 8. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/hqoQEI29doY>>. Acesso em: 10 out. 2016.

NOSSO Patrimônio - Paço Municipal. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/jUpD0LOv_m4>. Acesso em: 10 out. 2016.

NOSSO Patrimônio - Theatro Guarany. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (2 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/VHt6FZr_Sok>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Balneário dos Prazeres. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/XA4eYMq6YzQ>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Cohab II, Tablada e Santos Dumont. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cacuXyX5xaQ>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Dunas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/WJxxbSqvQs4>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Fragata. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/imflZFHpY4U>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Getúlio Vargas e Pestano. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/h0UoOVjdes4>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Guabiroba. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/ELt8dxbNHEk>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Navegantes I,II e III. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (2 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/zTsMnG1KhCg>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O BAIRRO DA GENTE - Simões Lopes. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/fhK-Vy7g8l8>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O FECHO Ecláir. Direção de Lucas Arizaga. Pelotas: Independente, 2013. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/o-fecho-eclair/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

O LIBERDADE. Direção de Cíntia Langie e Rafael Andreazza. Pelotas: Moviola Filmes, 2011. (70 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/JZK9Gt3C4zo>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

O TEMPO e o vento. Direção de Jayme Monjardim. 2013. (127 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/X-dUBEMCS9k>>. Acesso em: jan. 2017

OLHARES sobre Pelotas - Praça Cel. Pedro Osório. Direção de Leonardo Tajés Ferreira. Produção de Olhares Sobre Pelotas. Pelotas, 2015. (45 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/MOo9iJ8RYWM>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

OLHARES. Direção de Coletiva. Pelotas: Independente, 2007. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/olhares/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ONDE os Tijolos Ficam Azuis. Direção de Igor Born e Lucas Neiss. Pelotas: Independente, 2013. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/onde-os-tijolos-ficam-azuis/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

OS ÓCULOS do vovô. Direção de Francisco Santos. Pelotas: Guarany Fábrica de Fitas Cinematográficas, 1913. (5 min.), película, P&B. Disponível em:< <https://youtu.be/A7byQu967ww>>. Acesso em: março de 2016.

PAVIMENTA Pelotas - 25 de Julho, Leopoldo Brod e Ildefonso Simões Lopes. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/6aU-cBphnr4>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - A Duque de Caxias está em transformação. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/e5kFtNduOk4>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - A zona norte está em obras. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/J04od4wtxVY>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - Av. Assis Brasil. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/TVLJ8VIWxtg>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - Início das obras na Av. Assis Brasil. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/UVCZOi1XT7A>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - Operação Asfalto Liso. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/56XOZmOxHGg>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - Rua Antônio dos Anjos. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/M1m8bZiWAKc>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - Rua Dr Romano. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/e7V61ffqsBw>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - Rua João Jacob Bairy e Av Zeferino Costa. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/DFMQjvTJllo>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PAVIMENTA Pelotas - Tapete Preto na rua Dr. Amarante. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/oRUWjxZIGv4>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PELAS ruas de Pelotas - Transporte público. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/K5eAdrczERk>>. Acesso em: 10 out. 2016.

PELOTAS 200 Anos - 200 Anos de Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2012. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/6yvglCs5srk>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

PELOTAS 200 Anos - Moradia. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2012. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/flfnK8Ay0jA>>. Acesso em: 10 out. 2016.

PELOTAS 200 Anos - Revitalização do Patrimônio. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2012. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/reCXzUcu1Y>>. Acesso em: 10 out. 2016.

PRINCESINHA. Direção de Caio De Marco e Deny Barboza. Pelotas: Vertentes Filmes e Boz Estúdio Profissional, 2013. (22 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/m2c8KAv6gNw>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

ROCK Duplo. Direção de Gustavo Dalla Costa e Luciano Gonçalves. Pelotas: Independente, 2011. Son., color. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/curtas/filmes/rock-duplo/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SOMOS todos pelotenses. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/ZeU45WQhzFM>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

SONHO sem fim. Direção de Lauro Escorel. Rio de Janeiro, 1985. (93 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/Fhy46mCT14g>>. Acesso em: jun. 2017.

SOUTHERN BRAZIL - A tour of the southern Brazil. EUA: Office Of Strategic Services, 1942. (20 min.), son., P&B. Disponível em: <<https://youtu.be/8nZO8DdZOL4>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

UCPEL - Uma Universidade Comunitária. Pelotas, 2014. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/LcLUI1XCzlw>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

UM POUCO sobre Pelotas. Pelotas: 053 Filmes, 2016. Son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/AEqEemMCvKY>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

VERÃO Laranjal 2015 – Bicicletas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2015. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/4sZlsODykB4>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VIRADA Cultura Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (6 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/vRZt-peCD9g>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VÍTREO Habitat: Café Aquários e suas Histórias. Direção de Leonardo Tajés Ferreira. Produção de Olhares Sobre Pelotas. Pelotas, 2014. (15 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/RSMc0hF322E>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

VIVA o Laranjal no inverno. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2016. (1 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/vQ7UDQgg1iY>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VT INSTITUCIONAL - Vestibular de Verão 2012. Pelotas, 2012. (1 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/ruDYDY4m9_U>. Acesso em: 12 nov. 2016.

VTVERÃO Laranjal 2014 - Prefeitura de Pelotas. Realização de Prefeitura de Pelotas. Pelotas, 2014. (1 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/_yRLp6KdsE>. Acesso em: 10 out. 2016.

FILMES CITADOS

AMÉLIE. Direção de Jean-pierre Jeunet. França, 2002. (122 min.), son., color.

ARRIVÉE d'un train en gare de La Ciotat. Direção de Auguste Lumière, Louis Lumière. França, 1985. (1 min.), P&B.

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Brasil, 1998. (115 min.), son., color.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil, 2002. (130 min.), son., color.

DER Golem, wie er in die Welt kam. Direção de Carl Boese, Paul Wegener. Alemanha, 1920. (85 min.), P&B

DEUS e o Diabo da Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil, 1964. (120 min.), P&B.

DO THE Right Thing. Direção de Spike Lee. Estados Unidos, 1989. (120 min.), son., color.

DOGVILLE. Direção de Lars von Trier. 2003. (177 min.), son., color.

IF buildings could talk. Direção de Wim Wenders. Itália, 2010. (24 min.), son., color.

INGIRUM imus nocte et consumimur igni. Direção de Guy Debord. França, 1978. (95 min.), son., P&B.

LA Haine. Direção de Mathieu Kassovitz. França, 1995. (98 min.), son., color.

M. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1931. (117 min.), P&B.

MANHATTAN. Direção de Woody Allen. Estados Unidos, 1979. (96 min.), son., P&B.

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1927. (148 min.), P&B.

O GABINETE do Doutor Galigari. Direção de Robert Wiene. Alemanha, 1920. (71 min.), P&B.

O HOBBIT - Trilogia. Direção de Peter Jackson. 2012-2014. Son., color.

O NASCIMENTO de uma Nação. Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1915. (190 min.), P&B.

O NEGRINHO do Pastoreio. Direção de Nico Fagundes. 1973. (83 min.), son., color.

O SENHOR dos Anéis - Trilogia. Direção de Peter Jackson. 2001-2003. Son., color.

O SOM ao Redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2012. (131 min.), son., color.

O TRIUNFO da Vontade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935. (114 min.), P&B.

ONE Way Boogie Woogie/27 Years Later. Direção de James Benning. 1977/2005. (121 min.), son., color.

PRISMA. Direção de Natália Bacin Morelatto. Pelotas: Independente, 2012. Color. Legendado. Disponível em: <<https://youtu.be/PLmsETcXvXU>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

RIO, 40 graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955. (100 min.), son., P&B.

SÃO Paulo S.A. Direção de Luis Sérgio Person. Brasil, 1965. (107 min.), son., P&B.

SÃO Paulo, a Sinfonia da MetrÓpole. Direção de Rodolfo Lustig, Adalberto Kemeny. Brasil, 1929. (90 min.), P&B.

TERRA em Transe. Direção de Glauber Rocha. Brasil, 1967. (106 min.), son., P&B.

TWENTY-FOUR Dollar Island. Direção de Robert Flaherty. Estados Unidos, 1926. P&B.

UM HOMEM com uma Câmera. Direção de Dziga Vertov. União Soviética, 1929. (68 min.), P&B.