

PAISAGENS POR SEGUNDO: O CINEMA NO ENSINO DE GEOGRAFIA EM FAVOR DE OUTRAS PERSPECTIVAS E ESCALAS

Anderson Rodrigo Pereira da Graça
Universidade Federal do Paraná – UFPR
gracander@live.com

1. As imagens em movimento e a relevância visual do cinema

Na atualidade a filmagem ganhou uma relevância surpreendente, providencia a vigilância massiva e a proliferação histórica do *self*. Nunca antes os vídeos foram tão preponderantes, tão fáceis de serem feitos e compartilhados. E as câmeras são cada vez mais utilizadas como objetos de controle e poder, elas estão em todos os cantos e caracterizam as paisagens do medo, marcadas por uma recusa do espaço público (TUAN, 2005). Ao mesmo tempo em que os vídeos projetam a intimidade para uma esfera externa e social, para uma rede cosmopolita e massiva, eles também operam um constrangimento e uma opressão constante, resultado de uma sociedade exageradamente amedrontada que se tranca e que desconfia do outro. Além disso, o cinema comercial e fácil contribuiu enormemente para esse usufruto individualista do vídeo e do filme, operando ao mesmo tempo um condicionamento estético limitado, do entretenimento apenas, como bem salientou Glauber Rocha (1981), e o reforço de uma sociedade fragmentada e receosa. Isso tudo através da exploração frenética de uma violência simplesmente apelativa como recurso chamariz, capaz de deixar o espectador suspenso, pasmo, impedido de responder ou reagir. De fato, são características de uma realidade profundamente espetacularizada e hiper-real, em que imagens e encenações parecem anteceder ou mesmo substituir a realidade objetiva e palpável (DENZIN, 1995).

Quando falamos sobre cinema não podemos também deixar de mencionar que sua difusão está relacionada a uma sociedade muito dependente do olhar, que busca impacientemente a si mesma nas imagens visíveis e reproduzíveis (AITKEN e ZONN, 2009, p. 23). Yi-Fu Tuan (2013, p. 26) já discutiu a relevância e a dependência do ser humano contemporâneo à visão, para o autor, apesar da diversidade de sentidos e da variedade de informações que eles abarcam, o visual prevalece na construção espacial da civilização ocidental. Os filmes de Lucio Fulci, principalmente *The City of the Living Dead* e *The Black Cat*, são demonstrativos dessa fixação pelo olhar: os olhos são insistentemente focados, enquadrados, e é através deles que o terror mais escatológico se descobre e que seus efeitos nevrálgicos penetram o espectador. A invenção do cinematógrafo e, logo, do cinema, pelos irmãos Lumière no final do século XIX, — eternizando não só o instante como se fazia até então pela fotografia, mas a própria composição móvel das situações — foi aclamada como uma técnica definitiva para guardar a realidade, finalmente poderia se registrar fielmente os acontecimentos e finalmente as mãos poderiam ser libertas da árdua tarefa artística, dando privilégio ao olhar.

É justamente no aspecto visual do filme que sua sedução apela ao ponto de deixar o espectador vidrado e concentrado (HOPKINS, 2009). Para Pasolini (1983, p. 26), essa textura luminosa e imagética permite, através do trânsito fílmico, um contato sensual e envolvente com a realidade, e não apenas anedótico ou alusivo. O cinema, devido a sua dinâmica intensa e veloz e a sua expressividade visual, pode operar uma vertiginosa viagem, causar situações memoráveis e impactar profundamente o ser, enfim, os filmes podem se consagrar como manifestações artísticas excepcionalmente

emocionantes em que a imagem se torna determinante e as experiências sensoriais são expandidas.

A expressividade do cinema e suas convenções narrativas (ideias, valores e esgares) se fundamenta, antes de tudo, na imagem e na fotografia, o que reforça a predominância da visão sobre os demais sentidos. As espacialidades e temporalidades do lugar cinematográfico são construídas e conectadas pelos *frames per seconds* justapostos ou sobrepostos em que a manipulação das cores, sombras, das temperaturas e magnitudes é determinante; é a sequência e a sucessão lógica de pedaços de tempo e espaço por meio de quadros visíveis que abrangem uma multidão de detalhes, objetos, ações e ambientes, impondo um ritmo, compondo uma narrativa e uma representação, estas são definitivamente inseparáveis do arranjo espacial e mantêm uma legibilidade valiosa ao plano da paisagem (AITKEN e ZONN, 2009, p. 41).

2. A narrativa da Paisagem fílmica

Herberto Hélder, em seu livro *Photomaton e Vox* (2017), declara numa inebriante montagem poético-fotográfica, em que as palavras adquirem poder de imagem, que “a paisagem é um ponto de vista”. A singularidade desse verso-sentença parece aliviar, numa dimensão física e ocular, um problema rasurado pela geografia e pelas artes: Hélder nos lembra do embrião e do embalo da paisagem, ela parte tanto do lugar em que estamos, o ponto como par de coordenadas único, irreproduzível e intransferível, como da técnica ou do esforço que fazemos para espia-la e representá-la, aí a visão se consagra como elementar, principalmente quando a natureza se torna o repertório mais inspirador para a pintura, cujo o impressionismo, talvez, seja o ponto culminante.

Assim, analisar um filme ou qualquer outra irrisão artística enquanto paisagem é também atizar uma interessante confabulação sobre o lugar em que nos encontramos e a configuração do nosso olhar ou sentir. Eric Dardel (2011, p. 31) acompanha de perto esse raciocínio, que tem como mérito a superação de uma percepção meramente descritiva e rígida do mundo, ele foi preciso ao estabelecer um princípio fenomenológico fundamental na definição de paisagem: como aquilo que está em torno do ser e como um momento vivido. Ou seja, a paisagem acontece para aqueles que são capazes de percebê-la, para aqueles que nela existem nem que como lampejos ou impulsos. Dardel (2011, p. 30) acrescenta também que a paisagem tem a capacidade de concentrar todos os elementos geográficos: todos os espaços em suas acepções materiais e simbólicas podem convergir numa única e potente imagem, a paisagem.

Assim como a resplandecente poesia de Herberto Hélder pode ser apreciada como um “cinema de palavras, onde as coisas se agitam em fulgurações e frêmitos, em lumes apenas ateados, em volutas, voragens, em espasmos, contra o painel permanente da ameaça de nomeação”. (FARRA, 2009, p. 151), o cinema pode, inversamente, ser transliterado para uma dimensão iconográfica e lírica a partir do momento em que descobrimos a sua paisagem e as razões, sejam elas lógicas ou ilógicas, que movimentam a sua profusa trajetória. Quer dizer, da mesma forma que a paisagem é surpreendentemente conotativa na realidade geográfica apontada por Dardel, ela é comburente do ambiente fílmico: películas como o *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) de Glauber Rocha ou *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964) de Pasolini são exímias amostras dessa versão afirmativa e vigorosa da paisagem no cinema, em ambos os filmes a aridez dos ambientes e a fremente sede de justiça do povo se

combinam, apesar dos desfechos distintos, numa imagem com um sentido aterrador que não permite a fuga ou distração do espectador, mas o mantém sob custódia de uma reflexão moral mais que concreta, terrena.



Figura 1: Cena do filme *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964) de Pier Paolo Pasolini.

A paisagem definitivamente se destaca como um dos elementos mais nítidos e envolventes da narrativa cinematográfica, pois ela é uma composição ou um recurso fílmico notoriamente ocular e semiótico que tem uma relevância espaço-temporal determinante mesmo em películas que se esforçam em neutralizar o espaço, como *Dogville* (2003) de Lars Von Trier: a paisagem ainda persiste em qualquer tracejado, roteiro e fotografia, por mais abstratas que elas sejam. Além disso, a obsessão topológica, isto é, a atração pelos lugares e a gravitação nas suas expressividades culturais, é um traço geográfico recorrente no cinema de autor, como nos filmes de Glauber Rocha, Leon Hirszman ou mesmo de Pier Paolo Pasolini, reafirmando o valor da paisagem como uma entidade repleta de sentido e de narrativa em que o envolvimento entre o ser e o mundo se afirma poeticamente: “*A cenografia não é decoração, mas um objeto que, mudo, é tão importante quanto os atores (...)*” (ROCHA, 1981, p. 113). Ademais, a paisagem é também um indicador literário ou mesmo lírico que denota uma textualidade decisiva na compreensão do filme: “*Para se entender um filme é necessário que o telespectador observe ao mesmo tempo a paisagem, a tonalidade da fotografia, a cenografia, a interpretação dos atores...*” (ROCHA, 1981, p. 106).

A partir da paisagem sendo compreendida como um elemento textual e relevante do filme, Hopkins (2009, p. 63) vai propor uma abordagem semiótica em que as obras cinematográficas são averiguadas como um constructo cultural constituídas por sistemas sígnicos ou simbólicos possíveis de serem mapeados e lidos. De fato, todo filme e a paisagem nele expressa é, em alguma medida, a representação de um meio ambiente real ou imaginado que passa por um crivo de seleção, enquadramento e montagem até causar uma relativa ilusão pela articulação de símbolos e signos. Hopkins (2009, p. 70) vai demonstrar como os processos semióticos são exaustivamente utilizados pelo cinema na construção de uma impressão de realidade e suspensão da descrença, dando confiabilidade ao filme e convencendo o espectador. Essa transferência de realidade se

dá pela sedução do espectador, quando a distância psicológica entre ele e o filme diminui e o espaço já não é mais simplesmente aquele organizado e tangível da sala de cinema, mas é amplificado, de forma fantástica ou surpreendente, e o tempo não mais se subscreeve a uma lógica sucessiva, mas se torna especial e comovente (HOPKINS, 2009, p. 78). A objetividade vai sendo descartada à medida que a representação vai se intensificando e se ampliando, opera-se uma expansão sensível e uma tensa simultaneidade entre o dentro e o fora do filme, conferindo ao espaço e ao tempo formas permeáveis e maleáveis.

Contudo, as fronteiras entre o real e o imaginário são muitas vezes ilegíveis no cinema: é o caso dos planos sequência do neo-realismo italiano compostos por situações óticas puras: “*os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos.*” (DELEUZE, 2007, p. 13). É quando as próprias personagens são acometidas pelo meio e pelos objetos e as tomam pelo olhar, executam um envolvimento íntimo como preâmbulo e condição da narrativa. Essas situações ótica-sonora puras, discutidas por Deleuze em sua obra *A Imagem-Tempo* (2007) a respeito do neo-realismo italiano e do *cine noir* francês, vão conquistar os espaços frágeis, esvaziados e desconexos que, apesar de aparentemente pouco fotogênicos, são radicalmente reais e tensos. Temos, assim, uma realidade que não é mais apenas representada, mas sim visada (DELEUZE, 2007, p. 9). Mais recentemente, nos filmes de Kléber Mendonça Filho (*O Som ao Redor, 2013 e Aquarius, 2016*), podemos verificar um prolongamento autônomo desse estilo de manipulação do espaço e da paisagem, levando o real e o imaginário a uma dimensão de indiscernibilidade, especialmente nas tomadas que enfatizam os planos posteriores da imagem, onde o que acontece parece fora de controle e casual, mas rapidamente adquire um poder de significação perturbador.

A partir do neo-realismo italiano, do *cine noir* francês, dos cinemas novos latino-americanos e de outras escolas cinematográficas vinculadas a uma preocupação antes estética e ética do que comercial, é que podemos visualizar uma verdadeira conquista da paisagem, quando ela deixa de ser acessório e ganha uma expressividade própria, integrando a narrativa e o enredo, preenchendo a história e compondo o filme. Antes disso, a paisagem já aparecia com uma conotação textual, principalmente como grandes planos, longos enquadramentos e panoramas, correspondendo principalmente ao *background* e aos interlúdios, quando ação se arrefecia e os diálogos se abrandavam (ROSÁRIO e ALVÁREZ, 2017, p. 55). A exploração cada vez mais complexa e profunda dos ambientes e dos lugares de modo que estes sustentassem a “ação”, fez os filmes cada vez mais convincentes e sedutores, superando um conceito de espaço que se restringia apenas aos cenários e panos de fundo: a sombra e o contraste nos filmes *noir*, cujo *Alphaville* (1965) de Godard pode ser um ótimo exemplo, conferem uma atmosfera significativa e provocativa e dão personalidade e índole a cidade, ela também atua. Um exemplo mais recente é, sem dúvida, a película *El Abrazo de la Serpiente* (2015) de Ciro Guerra, em que a floresta amazônica, fotografada em um contraste inebriante, desponta como condição das expedições no espaço e também no tempo, na imersão em uma memória selvática e labiríntica. Vemos, por meio da própria paisagem, o olhar esvaecente e silencioso de um xamã amazônico que se confundiu radicalmente com a floresta, é o derradeiro gesto exaurido de uma solidão avassaladora, de quem já não tem tribo nem futuro e aguarda a definitiva extinção.

A paisagem tem uma reputada importância no cinema pois é nela que melhor podemos discernir simultaneamente sobre a dialética cultura-natureza e sobre os elementos formais e temáticos do filme, quer dizer, os princípios estéticos e ideológicos estão ali, de forma evidente ou não, dispostos e visíveis (ROSÁRIO e ALVÁREZ,

2017, p. 58). Por isso múltiplas possibilidades de interpretação da paisagem fílmica, enquanto espaço/lugar criado, sincopado ou representado, são pertinentes: as paisagens fílmicas podem ser alegóricas, políticas, culturais, ecológicas, terem formato híbrido ou mutante e dependem dos próprios olhares que as desvelam. Vasculhar e decodificar a paisagem cinematográfica, considerando o poder de extrapolação e a intertextualidade dos símbolos, suas conexões e tensões, pode ser um método revelador para a reflexão geográfica: quando as imagens em movimento apresentam, representam ou mesmo criam uma paisagem, temos um objeto iconográfico que pode ser interpretado de forma transacional e hermenêutica, validando um dos louváveis privilégios da geografia, a complexidade do amálgama.



Figura 2: Cena de Nelson do Cavaquinho (1969) de Leon Hirszman. Nelson do Cavaquinho é retratado em simbiose com o seu lugar, a Lapa do Rio de Janeiro.



Figura 3: Cena de *Dogville* (2003) de Lars Von Trier, detalhe para o esforço de abstração do espaço.

3. Outras perspectivas e escalas: o cinema no ensino de geografia

Hopkins (2009, p. 87) admite que talvez seja importante para o geógrafo avaliar os impactos do filme no mundo, problematizar o sentido do cinema numa sociedade vidrada na imagem e no espetáculo estapafúrdio. O alcance do cinema comercial, em que os imperativos do condicionamento e da alienação são predominantes, é gigantesco em nossa sociedade. Via de regra, o entretenimento rápido e facilmente digestivo, que se difunde amplamente num patamar regulado pela indústria cultural, parece ser o único propósito por trás do consumo do cinema, Walter Benjamin em seu admirável ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1987, p. 192) já havia assinalado como o cinema vinha servindo para a distração e a diversão das massas, observando que os filmes tem, como parte substancial de sua natureza, uma dimensão multitudinária. É em favor disso que as imagens-eventos acabam sendo organizadas no cinema comercial, com o intuito de não apenas encadear e narrar, mas para serem fascinantes e espetaculares, feitas para a contemplação passiva e embasbacada, fazendo com que o cinema seja um dos produtos culturais mais consumidos no mundo e, por efeito, seja um dos componentes massificadores e niveladores da sociedade global.

O cinema pode acabar servindo e apelando para o comportamento de consumo e para a propaganda dos discursos dominantes, mantendo um baixo desempenho reflexivo. Mas o cinema também pode ajudar a desconstruir esses discursos dominantes e estereotipificados através de narrativas criticamente subversivas e reveladoras, que prezem por uma preocupação ética e estética humanista e que ressaltem os incidentes, contradições e conflitos na realidade (ATIKEN e ZONN, 2009, p. 31). A narrativa imediata, a qual o cinema faz uso, não precisa simplesmente se limitar ao entretenimento, pode também colaborar na instrução e sensibilização. É o que Suzanne Langer debate a respeito das obras de arte, afirmando que o divertimento não precisa se dar numa relação superficial e desinteligente, mas sim com um esforço emocional e

mental que combata a inaptidão para se comover e a supressão dos sentimentos, fenômenos tão regulares atualmente (LANGER, 2006, p. 420).

É a partir desses pressupostos epistemológicos e dessas preocupações corológicas que o cinema e suas paisagens podem ser introduzidos num ensino de geografia mais atraente e complexo. O uso das mídias e das representações que elas efetuam podem acentuar a percepção sobre a realidade, sobretudo daquilo que nos passa inadvertidamente como algo corriqueiro e normal. As representações precisam ser encaradas com escrutínio, pois elas influenciam decisivamente a organização social e a transmissão de valores de nosso mundo, são dispositivos que, ao mesmo tempo que derivam da realidade, alteram a forma e os filtros com os quais percebemos e interpretamos o mundo (o cinema como representação da paisagem). Contudo, nenhuma representação é plenamente confiável e segura. Deve-se ter precauções ao explorar o cinema como recurso didático, pois não existem pontos de vista privilegiados nem temas e acontecimentos fixos e imutáveis que sejam facilmente apreendidos, por mais precisas que as mídias e as objetivas sejam: o cinema é um discurso sempre parcial e uma versão da realidade (AITKEN e ZONN, 2009, p. 38).

A característica de uma expressão artística que tem como condição o incremento técnico e a reprodução absoluta, qual o cinema, é que ela pode proporcionar viagens inéditas, expor situações e ângulos imperceptíveis e camuflados (BENJAMIN, 1987, p. 168). Isso soa como uma instigante vantagem que as películas possuem e que pode ser criativamente usufruída no ensino de geografia, independente dos conteúdos abordados. Por meio do cinema pode-se desposar um mundo cambiante e recheado de possibilidades de leitura, as paisagens fílmicas ou cinemáticas são provavelmente o aspecto visual mais permanente dos filmes e a partir delas, num processo de decupagem cirúrgico, professa-se um exercício perceptivo e interpretativo que expressa tanto o sentido do filme quanto a configuração do nosso olhar, revelando a permeável relação geográfica entre o lugar em que nos encontramos e o mundo que estamos distinguindo pelas imagens em movimento.

A linguagem iconográfica sempre esteve presente nos esforços didáticos com o intuito de revelar aquilo que dificilmente se transcreveria em sentenças, tornando o processo de aprendizagem mais lúdico e influenciando profundamente a concepção e a visão de mundo dos educandos. As novas tecnologias de comunicação e informação e a experiência cultural que elas instigam também podem se inserir nesse universo. O audiovisual — suas imagens e mensagens — tem um atributo educativo potente e revelador. As imagens, assim, não possuem um valor apenas estético e não integram o repertório e a composição de uma obra com o objetivo de serem simplesmente contempladas, seus efeitos são marcantes e tem uma caráter político e pedagógico singular, as imagens estão carregadas de conhecimento e indicações. No cinema, a narrativa está sincronizada e envolvida com o lance de imagens, a linguagem iconográfica e figurativa mais o enredo se fundem numa única composição, arquitetando não apenas uma história a ser transmitida, mas também uma perspectiva de mundo e uma configuração do olhar (MIRANDA, COPPOLA e RIGOTTI, 2005).

Alguns filmes e documentários podem ser citados como exemplares desse usufruto poético e imaginativo das paisagens (Nelson do Cavaquinho (1969) de Leon Hirszman; *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* (2010) de Karim Ainouz; e *O Abraço da Serpente* (2016) de Ciro Guerra), são obras em que a preocupação fotográfica opera de forma decisiva na montagem espacial. Assim, a compreensão das obras cinematográficas pela leitura de suas delicadas paisagens cinemáticas, demonstrando a importância destas para a composição total e para a ritmia dos filmes, pode proporcionar um dispositivo dinâmico no ensino de geografia, insinuando um lampejo artístico de se

dialogar sensivelmente com o mundo. Para isso, é preciso superar tanto a passividade do espectador como a apatia do educando, encorajá-los a ler, interrogar e a contextualizar o filme e a realidade e, ao mesmo tempo, combater a banalização de uma sociedade cada vez mais voyeurista e alienada, dependente de imagens estereotipadas e publicitárias.

REFERÊNCIAS

- AITKEN, Stuart e ZONN, Leo. Re-apresentando o Lugar Pastiche. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny (Org.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. pp. 15-58.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 166-196.
- CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny. **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.
- DARDEL, Eric. O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- DENZIN, Norman K. K.. **The cinematic society: The voyeur's gaze**. Thousand Oaks: Sage Publications, 1995.
- FARRA, Maria Lúcia dal. Posfacial. In: HÉLDER, Herberto. **O Corpo O Luxo A Obra**. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 149-157.
- HÉLDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Tinta da China, 2017.
- HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny (Org.). **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- MARTINS, Marina Cañas. O cinema como representação da paisagem: reflexões sobre novas possibilidades de pesquisa. **XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, Porto Alegre, out. 2012.
- MIRANDA, C. E. A.; COPPOLA, D. G.; G. F., RIGOTTI. **A educação pelo cinema**. Rev. Educação e Cinema, Unicamp/SP, 2005.
- PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**: entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/embrafilme, 1981.
- ROSÁRIO, Filipa; ÁLVAREZ, Iván Villarmeá. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, [s.l.], v. 4, n. 1, p.55-63, 30 dez. 2016. Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v4n1.304>.
- LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TUAN, Yi-fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2013.
- TUAN, Yi-fu. **Paisagens do Medo**. São Paulo: Unesp, 2005.

FILMOGRAFIA

Alphaville. [longa-metragem]. Direção de Jean-luc Godard. Athos Films: 1965. (99 min.), P&B.

Aquarius. [longa-metragem]. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio: 2016. (145 min.).

Dogville. [longa-metragem]. Direção de Lars von Trier. Canal+, France 3 Cinéma: 2003. (178 min.).

El Abrazo de La Serpiente. [longa-metragem]. Direção de Ciro Guerra. Ciudad Lunar Producciones: 2015. (125 min.).

Il Vangelo Secondo Matteo. [longa-metragem]. Direção de Pier Paolo Pasolini. Roma: Arco Film, 1964. (137 min.), P&B.

Nelson do Cavaquinho. [curta-metragem] Direção de Leon Hirszman. 1969. (14 min.), P&B.

O dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. [longa-metragem] Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. (95 min.).

O som ao Redor. [longa-metragem] Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio: 2013. (131 min.).

Paura nella città dei morti viventi. [longa-metragem]. Direção de Lucio Fulci. Dania Film, 1980. (93min).

Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo. [longa-metragem]. Direção de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. 2010. (75 min.)