

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

MAYARA PERINNI DE AGUIAR

CARTOGRAFIAS DE CINEMA:
o mapa dentro *e* fora *e* entre (d)o filme

VITÓRIA

2023

MAYARA PERINNI DE AGUIAR

**CARTOGRAFIAS DE CINEMA:
o mapa dentro *e* fora *e* entre (d)o filme**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de mestre em Geografia, na linha de estudos “Espaço, Cultura e Linguagens”.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Gisele Girardi

VITÓRIA

2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

P445c Perinni de Aguiar, Mayara, 1995-
CARTOGRAFIAS DE CINEMA : o mapa dentro e fora e entre (d)o filme / Mayara Perinni de Aguiar. - 2023.
130 f. : il.

Orientadora: Gisele Girardi.

Dissertação (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Cartografias e cinema. 2. Impulso de mapeamento. 3. Imaginação Geográfica. 4. Espaço-tempo. I. Girardi, Gisele. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 91

MAYARA PERINNI DE AGUIAR

“CARTOGRAFIAS DE CINEMA: o mapa dentro e fora e entre (d)o filme”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de mestre em Geografia, na linha de estudos “Espaço, Cultura e Linguagens”.

(05 de outubro de 2023)

Comissão Examinadora:

Prof^a Dr^a Gisele Girardi (UFES)

Orientadora e Presidente da Sessão

**Prof^a Dr^a Verónica Carolina Hollman
(Universidad de Buenos Aires / CONICET)**

Examinadora externa

**Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira
Júnior – (UNICAMP)**

Examinador externo



Programa de Pós-Graduação em Geografia
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO EM GEOGRAFIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – ATA Nº 197 - 05/10/2023

Aos cinco dias do mês de outubro de dois mil e vinte e três, em sessão pública, às 16h, de forma híbrida; por webconferência, conforme Portaria Normativa nº 08, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFES de 01 de julho de 2021 e presencialmente na sala 204 do prédio Luisa Lopes, reuniu-se a Comissão Examinadora de Defesa de dissertação de mestrado, do Programa de Pós-Graduação em Geografia, composta pelos seguintes membros: Prof^a. Dr^a. Gisele Girardi - UFES (Orientadora e Presidente da Sessão), Prof^a. Dr^a. Verónica Carolina Hollman - Universidad de Buenos Aires / CONICET e Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior – Universidade Estadual de Campinas / UNICAMP, ambos Examinadores Externos, para a apresentação da defesa da dissertação da discente **MAYARA PERINNI DE AGUIAR**, intitulado "**CARTOGRAFIAS DE CINEMA: o mapa dentro e fora e entre (d) o filme**". Finalizada a apresentação, a Presidente passou a palavra aos examinadores, que procederam à arguição da candidata. Ao final, a Comissão, em sessão reservada, deliberou pela **APROVAÇÃO** da referida dissertação nos termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Geografia e alertou que a aprovada somente terá direito ao título de Mestre após entrega da versão final de sua dissertação, em meio digital, à Secretaria do Programa. Encerrada a sessão, eu, Prof^a. Dr^a. Gisele Girardi, presidente da Comissão Examinadora, lavrei a presente ata que vai com as devidas assinaturas (De acordo com a Portaria Normativa nº 08 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFES de 01 de julho de 2021, membros de banca externos à UFES que não atuam como docentes permanentes ou colaboradores nos Programas de Pós-Graduação da UFES estão dispensados da obrigatoriedade de assinatura digital da ata. Caso o membro externo não assine a ata e, sendo o Coordenador o responsável final pela realização da banca, a assinatura do Coordenador via Lepisma assegura a legitimidade necessária do documento).

Prof^a. Dr^a. Gisele Girardi (UFES)
Orientadora e Presidente da Sessão

Prof^a. Dr^a. Verónica Carolina Hollman (Universidad de Buenos Aires / CONICET)
Examinadora Externa

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior (Universidade Estadual de Campinas / UNICAMP)
Examinador Externo





Ata de aprovação Mayara Aguiar

Data e Hora de Criação: 05/10/2023 às 10:17:32

Documentos que originaram esse envelope:

- Ata de aprovação Mayara Aguiar.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 631f79e2b5c3672b644ebf08c8564fd8f618ffb44f44abef1f7bc184efd263c5

[SHA512]: 274d3240e6fa30bd44f8d06b0fedf34d51812809b5a9186522c4a9c66c23e6de6c635ce71c1674c2dfadb57514b18d66965aa69476669ace5aede8278af32fcb

Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



ASSINADO - Gisele Girardi (gisele.girardi@ufes.br)

Data/Hora: 05/10/2023 - 17:48:55, IP: 179.102.133.25

[SHA256]: f7d194f2dd452f6b5e8ce7f2b8893a97e5517105ec2a9d1321f6a4e175f3a87



ASSINADO - Verónica Carolina Hollman (vhollman@gmail.com)

Data/Hora: 05/10/2023 - 17:51:48, IP: 190.194.139.246

[SHA256]: aa2007246b4a84c7d1cd16b9080f199f8d4bb168a40597b901df85f78b251cec



ASSINADO - Wenceslao Machado de Oliveira Júnior (wenceslao.oliveira@gmail.com)

Data/Hora: 05/10/2023 - 17:53:29, IP: 179.102.140.172, Geolocalização: [-20.274199, -40.303814]

[SHA256]: bc1e0345bf1dee4b984249087513c460fec74e7efb20654e0453f560ca2479d2

Histórico de eventos registrados neste envelope

05/10/2023 17:53:29 - Envelope finalizado por wenceslao.oliveira@gmail.com, IP 179.102.140.172

05/10/2023 17:53:29 - Assinatura realizada por wenceslao.oliveira@gmail.com, IP 179.102.140.172

05/10/2023 17:51:48 - Assinatura realizada por vhollman@gmail.com, IP 190.194.139.246

05/10/2023 17:48:55 - Assinatura realizada por gisele.girardi@ufes.br, IP 179.102.133.25

05/10/2023 11:02:35 - Envelope registrado na Blockchain por antonio.m.barros@ufes.br, IP 200.137.65.100

05/10/2023 11:02:34 - Envelope encaminhado para assinaturas por antonio.m.barros@ufes.br, IP 200.137.65.100

05/10/2023 10:17:33 - Envelope criado por antonio.m.barros@ufes.br, IP 200.137.65.100

Agradecimentos

Nada antes tomou tanto tempo em minha vida, nada antes me levou em um mergulho tão intenso – na pesquisa, no eu. Passei meses imersa em livros, artigos e escrita – a pesquisar. Me senti dentro da pesquisa, parte dela e ela parte de mim. Vez ou outra eu precisava respirar, vez ou outra eu precisava saber que, ao meu redor, ainda havia outras possibilidades. Nesses momentos foi fundamental o carinho de todo mundo que compartilha a vida comigo nessa jornada.

Agradeço em especial meus avós, queridos senhor Fio e dona Natalina. Obrigada por acreditarem em mim, por sempre me acolherem, por todo incentivo e amor que vocês me deram desde o começo da vida, dos estudos e da pesquisa. Obrigada por me ensinarem a seguir em frente e a importância de preencher a vida com amor e fé.

Agradeço a minha mãe Carina e irmãos Iuri e Enzo. Essas três figuras me deram tanto amor, como eu jamais poderia imaginar existir além vó e vô. Meus dias focando com minha mãe, fazendo deliciosas sobremesas e jogando bola com meus irmãos me proporcionou vida ao corpo e a alma.

Agradeço também a minha doce e gentil companheira Bárbara, que esteve ao meu lado e me aturou nos momentos em que eu mesma queria férias de mim. Obrigada por estar presente, por me acolher, por me acalmar, me tirar do lugar, me ajudar a seguir e, principalmente, por sempre acreditar em mim, as vezes mais do que eu. Obrigada por ser você!

Agradeço também às amigas(os) queridas(os), beber cerveja no bar da frente de casa foi um dos pilares dessa dissertação. Obrigada querido amigo Tião, sua presença sempre alegre me incentivou a seguir, principalmente nos dias de escuridão. Obrigada querida amiga Lara, estar em processos acadêmicos parecidos ajudou a segurar a onda e seguir pensando/escrevendo. Obrigada Lorraine por ter me feito companhia nos dias difíceis, me aturado em tardes quentes em Vila Velha. Obrigada Bruna pelas pedaladas filosóficas!

Mudei de casa na reta final, senti medo do novo, como de costume. Isso afetou diretamente na pesquisa. Mas quando achei não ter mais forças surgiram novos encantamentos, novas possibilidades e nesse mar de concreto, renasceu o puro afeto que Kamilly e Matheus compartilharam comigo. Dois grandes amigos, dos quais me afastei na pandemia e os quais foram fundamentais, nesse reencontro, para a manutenção da escrita desse trabalho. Obrigada!

Quero agradecer a todos os queridos colegas do grupo de pesquisa POESI, minha porta de entrada para pensar sobre o pensamento. Obrigada por movimentarem minhas ideias e ajudarem a construir meu horizonte de pesquisa em nossas reuniões das terças-feiras.

Agradeço imensamente à minha orientadora Gisele por me desorientar sempre, por me tirar do rotineiro e por fazer minha cabeça sair fumaça. Obrigada por me ouvir, por me ajudar a quebrar os tabus para escrever, obrigada por me ensinar a ter autonomia com minha pesquisa, obrigada por nossa parceria!

Por fim, agradeço a banca, Veronica e Wenceslao, as suas contribuições foram fundamentais para o resultado desse trabalho. As provocações feitas na qualificação surtiram ótimo efeito em mim, logo na minha escrita! Muita obrigada!

De modo geral, agradeço a todos que fizeram parte desse caminho, mas que não os mencionam, sinto-me grata por vocês, pela vida!

Resumo

Na atualidade nossas imaginações geográficas têm sido cada dia mais constituídas por imagens. Nesse cenário, a geografia contemporânea tem se ocupado cada vez mais dos estudos sobre as imagens. Através da perspectiva de Doreen Massey (2013), nosso trabalho propõe pensar as possibilidades de interpretação para as políticas espaciais das imagens. Desse modo, lidamos com a esfera do pensamento, e assim, provocamo-nos a pensar sobre a forma como as imagens têm potência e reverberam na construção das imaginações geográficas sobre o espaço, sobre o mundo. Para pensar a respeito dessas questões dialogaremos com expressões cartográficas presentes em filmes. Através das cartografias de cinema este trabalho busca por pistas para a compreensão da cultura visual no encontro entre a linguagem cartográfica e a linguagem cinematográfica. Para que isso se realize o texto está dividido em três momentos. Inicialmente abordaremos os estudos visuais para poder entender melhor a cultura visual presente na sociedade, na geografia e na cartografia. É importante trazer o diálogo entre a geografia e o cinema, então realizamos uma análise das perspectivas mais abordadas entre as(os) estudiosas(os) da área. Assim situamos os estudos das cartografias de cinema entre as geografias de cinema e, em seguida, conceituamos o termo cartografias de cinema, trazendo os principais conceitos, perspectivas e autores que dialogam sobre o tema. A última parte do trabalho consiste na análise do encontro entre cinema e cartografia presente em nos filmes brasileiros “De onde eu te vejo” e “Todo mapa tem um discurso”. Apresentamos estratégias de olhar para as imagens através de expressões cartográficas, o impulso de mapeamento presente nos filmes, e como estas imagens afetam a construção dos nossos imaginários geográficos.

Palavras-chave: Cartografias de cinema; Impulso de mapeamento; Imaginação; Espaço.

Abstract

Nowadays, our geographical imaginations are increasingly made up of images. In this scenario, contemporary geography is increasingly concerned with image studies. Through the perspective of Doreen Massey (2013), our paper proposes to think about the possibilities of interpretation for the spatial politics of images. In this way, we deal with the sphere of thought, and thus provoke ourselves to think about how images have power and reverberate in the construction of geographical imaginations about space, about the world. In order to think about these issues, we will engage in a dialog with cartographic expressions present in films. Through film cartographies, this paper seeks to find clues to understanding visual culture in the encounter between cartographic language and cinematographic language. In order to do this, the text is divided into three parts. Firstly, we will look at visual studies in order to better understand the visual culture present in society, geography and cartography. It's important to bring up the dialog between geography and cinema, so we'll analyze the perspectives most often addressed by scholars in the field. We then situate the studies of film cartographies among film geographies and then conceptualize the term film cartographies, bringing together the main concepts, perspectives and authors who dialogue on the subject. The last part of the paper is an analysis of the encounter between cinema and cartography in the Brazilian films "De onde eu te vejo" and "Todo mapa tem um discurso". We present strategies for looking at images through cartographic expressions, the mapping impulse present in the films, and how these images affect the construction of our geographical imaginaries.

Keywords: Film cartographies; Mapping impulse; Imagination; Space.

Lista de Mapas

Mapa 1 –	64
Mapa 2 –	65
Mapa 3 –	66
Mapa 4 –	67
Mapa 5 –	68
Mapa 6 –	69
Mapa 7 –	97

Lista de Colagens

Colagem 1 –	83
Colagem 2 –	84
Colagem 3 –	85
Colagem 4 –	85
Colagem 5 –	85
Colagem 6 –	90
Colagem 7 –	91
Colagem 8 –	92
Colagem 9 –	93
Colagem 10 –	94
Colagem 11 –	95

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1 – Cultura visual e espaço	24
1.1 – Cultura Visual na Geografia	31
1.2 – Cultura visual cartográfica	37
Capítulo 2 – Geografias de cinema.....	44
2.1 – Metodologia – “cartografia social” das geografias de cinema no Brasil.....	44
2.2 Geografias de cinema: principais referências e teorias	48
2.3 – Imagens provisórias da cartografia social da educação comparada de Paulston e das geografias de cinema (as minhas).....	64
Capítulo 3 – Cartografias de cinema	70
3.1 Cartografias de cinema entre Geografias de cinema	70
3.2 As Cartografias de Cinema.....	72
Capítulo 4 – Experimentações cartográficas com e pelos filmes	76
4.1 – De onde eu te vejo entre cartografias de cinema – “uma viagem pelo espaço-tempo de São Paulo”	77
4.1.1 – Atlas das emoções	83
4.2 – Todo mapa tem um discurso – o documentário-atlas	86
4.2.2 – Atlas cinematográfico.....	89
Bônus do capítulo 4 – Cartografia social dos filmes	95
Reflexões (por ora) finais	98
Referências Bibliográficas.....	100
Filmografia	106
Anexo I – Quadro de autores com nome do(a) autor(a), ano da publicação e referências em geografia e cinema.....	107

Introdução

A significativa presença das imagens em diversos campos da vida social, nos principais canais de comunicação e informação, tem despertado o interesse por sua análise em diversas áreas de estudos e em diferentes pesquisadores e pesquisadoras.

Desde a virada cultural as ciências sociais têm abordado temas como os Estudos Visuais, marcados pelos diálogos com e sobre as imagens. Os Estudos Visuais são de caráter interdisciplinar, percorrem desde as ciências sociais, filosóficas, exatas e estão presentes nos debates artísticos. Autores de diferentes áreas do conhecimento, como Hall, hooks¹, Mitchell, Mirzoeff, Jay, entre outros, abordam temas referentes a estudos culturais e cultura visual.

A cultura visual pode ser analisada a partir de questões políticas, simbólicas e econômicas, pertencente a um contexto sociocultural e histórico, na qual está inserida, e é capaz de moldá-lo, ao mesmo tempo em que é por este moldada. Para a cultura visual, o olhar e as imagens estão dentro de um contexto histórico-cultural que as produz, desse modo justificando a forma como são criadas e seus significados. Nesse sentido, toda a produção visual nasce e compõe um determinado espaço-tempo, dessa maneira é possível identificar os espaços e identidades culturais influenciadas de acordo com cada contexto.

Tais perspectivas chegaram para a Geografia por via da Nova Geografia Cultural. Nessa corrente de pensamento o espaço volta a ser central nas pesquisas e é pensado, também, a partir de sua dimensão simbólica. Assim, correntes da Geografia Cultural e da Geografia Humana passaram a dar maior foco ao diálogo com as imagens, uma vez que estas atuam na nossa interação com o todo, na construção de nossos conhecimentos e subjetividades e imaginários geográficos – no pensamento/entendimento sobre o espaço-tempo.

É importante destacar qual a conceituação de espaço da nossa pesquisa, tanto para nos situarmos dentro das correntes de pensamento da Geografia, como para o entendimento dos nossos objetivos e da nossa metodologia – de encontro e diálogo com e entre as imagens.

Quando nos referimos ao conceito de espaço, pensamos a partir das inquietações levantadas por Massey em seu livro “Pelo Espaço: Uma nova política da espacialidade” (2013). Massey (2013) constata em seu livro que o modo como pensamos sobre o espaço, diz sobre o modo como agir em relação a ele, nesse sentido o livro se fundamenta a partir da argumentação

¹ bell hooks adotou este nome em homenagem a sua bisavó e optou em deixá-lo escrito com todas as letras minúsculas como uma forma de enfatizar as substâncias de seus livros e não propriamente quem ela era. Por isso, ao longo do texto seu nome aparecerá em letras minúsculas.

sobre a importância do modo de pensarmos o espaço. O espaço “modula nossos entendimentos do mundo, nossas atitudes frente aos outros, nossa política. Afeta o modo como entendemos a globalização, como abordamos as cidades e desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar” (MASSEY, 2013, p.15).

Neste livro a geógrafa provoca o pensamento geográfico hegemônico sobre o espaço. Para Massey (2013) a geografia moderna resiste frente a novas políticas do espaço, assim não se lança a pensar sobre os desafios do espaço-tempo. O espaço, sendo retirado da dimensão a qual foi submetido durante os últimos séculos – fixo, estático e como representação –, produz aberturas e devires políticos, coexistência de identidades e histórias, de diversidade, estando, por assim dizer, sempre por fazer-se.

De acordo com Massey (2013) o pensamento que temos sobre o espaço é quase intuitivo, desse modo não nos tencionamos a pensar de outras maneiras. Mas como isso pode ser negativo? Quando não questionamos algo e o aceitamos como ele nos chega, estamos sendo conivente com aquele pensar. Poderia ser menos problemático, caso o pensamento sobre o espaço não fosse alicerçado sobre um modelo único de ideal político, de desenvolvimento e de sociedade, uma história única e hegemônica – narrada pelo homem, branco, burguês, ocidental, cis e heterossexual (MASSEY, 2013).

Diferente dessa concepção de espaço hegemônico, Massey (2013) fala do espaço enquanto a dimensão do social, ou seja, da coexistência contemporânea de outros. A autora nos propõe pensar sobre o espaço como multiplicidade, heterogêneo, cheio de desarticulações e articulações, que coetâneas ou não, desencadeiam devires e aberturas inesgotáveis, tornando assim o espaço-tempo imprevisível e carregado de vida, afetado e afetando as nossas histórias (MASSEY, 2013).

Compreendemos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. [...] O corolário político é de que uma genuína e completa espacialização da teoria social e do pensamento político pode forçar, na imaginação, um reconhecimento mais completo da coexistência simultânea de outros, com suas próprias trajetórias e com sua própria história para contar (MASSEY, 2013, p.29-31).

Ao provocar nosso pensamento sobre o espaço, movimentando-o para o nosso entendimento político-social de estar pelo espaço e diferenciando-o do conceito de representação, ao qual ele é comumente igualado, é que esta abordagem vai se diferenciar das outras. Ao não permitir mais que o espaço seja uma mera superfície de representação e, ao contrário, o conceber como abertura, devir, diferente da representação que o fixa, esta

abordagem se diferencia das outras concepções de espaço adotadas por alguns autores dentro da geografia.

Os questionamentos feitos em relação às concepções que fixam o espaço, tornando-o estático, presentes no livro de Massey (2013), nos estimulam a pensar para além das teorias hegemônicas de entendimento político, social e cultural sobre o espaço. Isso acontece por deixarmos de entender o conceito a partir da aceitação das argumentações de maneira passiva/intuitiva. Ao passar a pensar sobre o espaço e não o encarar mais como uma superfície lisa e/ou como representação, mas sim como uma dimensão social a qual estamos/somos parte, a qual agimos e produzimos, podemos nos engajar em causas políticas e em melhorias para a sociedade em geral.

É a partir desse pensamento, o qual estamos engajados na construção do mundo, que vem a necessidade de ter consciência política frente aos acontecimentos espaço-temporais, que de modo algum são previsíveis e estáticos; nós somos movimento e damos movimento ao espaço-tempo. Como disse o escritor português em seu livro “A jangada de pedra”, nos querem pôr em uma fixidez, paralisados, embora nos lancem numa jangada em alto mar, como o mundo (como a própria vida) que está sempre em movimento, e ainda assim nos cobram rigidez e estase. *Lançam-nos numa jangada ao mar e continuam a tratar das vidas como se estivessem numa terra firme para todo o sempre (José Saramago, in A jangada de pedra).*

Com a perspectiva de Massey (2013) estamos dialogando principalmente na esfera do pensamento. Através das constatações suscitadas pela autora, que desestabilizam o pensamento hegemônico sobre o espaço, nos arriscamos a desestabilizar o pensamento hegemônico sobre o visual dentro da cartografia. Ao produzir estratégias de olhar, no intuito de desnaturalizar alguns processos e acordos naturalizados a partir de um único caminho posto a ser seguido enquanto corrente de pensar e conceber as imagens. “Para mudar o mundo precisamos mudar a imagem que temos do mundo!” (SEEMANN, 2012, p.77).

Neste sentido, ao pensar e conceber o espaço como multiplicidade ao qual estamos engajados social e politicamente, consideramos as imagens (inclusive as que nós mesmo produzimos) como coexistentes e, desse modo, formadoras e criadoras do imaginário sobre o espaço geográfico. As imagens estão inseridas no mundo, são parte dele, nos encontramos com elas, afetando e sendo afetadas.

Aqui entendemos as imagens não como a cópia do real, ou a representação da realidade, mas que cada imagem, a seu modo, cria em nossos imaginários outras interpretações, produz

sensações e emoções, nos afetam ou não e, assim, podem (precisam) ser levadas em consideração para o entendimento do espaço geográfico.

Uma maneira de conhecer o espaço é pensar sobre como ele é criado diante de nós, como somos direcionados a vê-lo, o que nele somos direcionados a ver. Assim é crucial pensar sobre a criação do espaço através das imagens, sejam elas fotográficas, cinematográficas, cartográficas, pensar sobre as narrativas que passam na televisão, onde diariamente imagem e som criam em nós concepções sobre *o que é/como está/como será* (determinado) o mundo.

Em relação às imagens cartográficas podemos nos questionar a respeito dos mapas. “Seriam os mapas um arquétipo de representação?” (MASSEY, 2013, p.159) Quando falamos em mapas, esses mapas podem ir de uma planta da casa, até o mapa de um DNA, mas no mais das vezes, em seu uso comum, os mapas serão sempre geográficos – de relevo, hidrografia, mapa político – e então estarão atrelados a geografia e por consequência ao espaço (MASSEY, 2013).

Os mapas como arte nos permitem fantasiar, nos transportam em imaginação para o mais distante possível, mas como representação eles têm “ajudado a apaziguar, a retirar a vida do modo como muitos de nós, mais comumente, pensamos sobre o espaço. Talvez nossos atuais mapas ocidentais, “normais”, tenham sido mais um elemento naquele longo esforço de subjugar o espacial” (MASSEY, 2013, p.159).

Através das convenções, organização e códigos padronizados, os mapas atuam como tecnologias de poder (HARLEY, 1991). Representações no sentido sofisticado da palavra que operam como marcadores de poder e dominação – a visão de cima e/ou olhar de Deus. A questão problemática para Massey (2013) não diz respeito especificamente ao que se refere, por exemplo, a visão de cima, o “olhar de dominação”. Para ela a visão de cima é apenas mais uma forma de ver o mundo, o problema está no fato de que somos culturalmente levados a pensar que essa visão de cima nos dá a totalidade e a verdade sobre o mundo.

Ao falar sobre as tecnologias de poder, Massey (2013) escreve sobre o fato dessas representações darem uma noção de superfície ao espaço, insinuando e ensinando que este é estático, fixo, de todo conectado, sem vida. Os “mapas (mapas atuais do tipo ocidental) dão a impressão de que o espaço é uma superfície – que é a esfera de uma completa horizontalidade” (MASSEY, 2013, p.160).

Aqui o “espaço” é uma superfície plana, uma superfície contínua. O espaço como produto acabado. Como um sistema fechado coerente. Aqui o espaço está

completamente e instantaneamente interconectado, espaço que se pode atravessar. O mapa [...] fala de uma ordem nas coisas. Com o mapa podemos nos localizar e encontrar nosso caminho. E sabermos, também, onde os outros estão. Portanto, sim, este mapa pode me fazer sonhar, fazer minha imaginação divagar. Mas também me oferece ordem, deixa-me tomar as rédeas do mundo (MASSEY, 2013, p.159).

Para Massey (2013) o espaço não pode ser apenas uma superfície lisa, fixa, na qual nos deslocamos, como uma horizontalidade sem vida. Podemos citar aqui, como exemplo, que o extremo desse entendimento resulta em pessoas que levantaram a hipótese de que a terra é plana, em pleno século XXI – como hipótese ficou infundada, pois seria impossível fazer experimentos que confirmassem essa suposição.

Voltemos ao pensamento sobre o espaço, a questão levantada por Massey (2013) é reflexo da preocupação com interpretações ideológicas do espaço. Podemos nos questionar rapidamente: a quem interessa que o espaço seja entendido por uma perspectiva em que as massas populacionais não têm condições de ação sobre a política, sobre o futuro?

Contam-nos uma história da inevitabilidade da globalização. (Ou talvez, apesar de, naturalmente, não fazerem essa distinção, contam-nos uma história da inevitabilidade daquela forma específica de globalização capitalista neoliberal que experimentamos num determinado momento – aquela dupla combinação da glorificação do (desigualmente) livre movimento do capital, por um lado com o firme controle sobre o movimento do trabalho, por outro. De qualquer forma, dizem-nos que é inevitável.) E se apontarmos para diferenças ao redor do mundo, para Moçambique, ou Mali, ou a Nicarágua, eles dirão que tais países estão apenas “atrasados; que eventualmente seguirão o caminho que o Ocidente capitalista abriu (MASSEY, 2013, p.23).

Para a manutenção do poder impuseram sobre a sociedade a crença em um destino previsível. Narram a história e geografia do mundo como em uma esteira, cada país segue atrás de outros, cada governo segue atrás de outros, cada sistema opera para sua própria manutenção. Vejamos, se estamos inseridos na esteira do desenvolvimento (industrial, financeiro, social) não estaríamos, também, sempre atrás e parados na mesma posição? Estamos fadados a permanecer no mesmo lugar dentro da grande esteira da globalização, esse é nosso futuro inevitável? Nessa perspectiva, parece que sim. “É uma cosmologia política que nos permite visualizar, privar outros de suas histórias, mantê-los imóveis para nossos próprios propósitos, enquanto nós nos movemos. Crucial para essa operação é o domínio do espaço” (MASSEY, 2013, p.181).

Pensar desse modo

é imobilizar – suspensos esperando nossa chegada – o lugar e o outro fim da própria jornada, e é também conceber a própria jornada como um movimento, simplesmente, através de alguma superfície estática imaginada. [...] O Brasil *não* era simplesmente um objeto de conhecimento. Como a América Latina, em sentido mais amplo, havia um *input* substancial para a interpretação colonial desse “novo mundo” de conhecimentos indígenas ativos. Não era um “desejo ocidental” avançado a passos largos numa página em branco do a ser conquistado/colonizado; antes, e por mais

desiguais que fossem os termos, tratava-se de um encontro (MASSEY, 2013, p.178-179).

Somos levados a acreditar em um futuro inevitável, incentivados a acreditar que só existe uma história para o mundo. A forma como nos foi contada a história ressalta a narrativa única e hegemônica da Europa. Parece que todos os povos que existiam e seus lugares, culturas, países e reinos estavam congelados e esperando o europeu levar vida a eles. Por isso é tão perigoso aceitar a teoria de que o espaço não passa de uma superfície.

Esse modo de conceber o espaço pode assim, facilmente, nos levar a conceber outros lugares, povos, culturas, simplesmente como um fenômeno “sobre” a superfície. Não é uma manobra inocente; desta forma, eles ficam desprovidos de história. Imobilizados, esperam a chegada de Cortés (ou a nossa, ou a do capital global). Lá estão eles, no espaço, no lugar, sem suas próprias trajetórias. Tal espaço torna mais difícil ver, em nossa imaginação, as histórias que os astecas também estavam vivendo e produzindo. O que poderia significar reorientar essa imaginação, questionar esse hábito de pensar o espaço como uma superfície? Se, em vez disso, concebêssemos um encontro de histórias, o que aconteceria às nossas imaginações implícitas de tempo e espaço? (MASSEY, 2013, p.23).

Toda uma estrutura pensada para manter o mundo girando da mesma forma, seguindo a mesma direção, os mesmos fluxos. ““Tudo está conectado com tudo” pode ser um lembrete político salutar para que o que quer que façamos tenha implicações mais amplas do que aquilo que provavelmente comumente reconhecíamos” (MASSEY, 2013, p.161).

Propor estratégias de olhar, tanto para imagens como para filmes, significa propor a desnaturalização desse processo que de modo algum foi natural, significa também desnaturalizar a narrativa única e dominante, na qual estamos caminhando em direção a um desenvolvimento inatingível, inalcançável.

Na tentativa de desnaturalizar as formas hegemônicas de pensar o espaço enquanto superfície, Massey (2013) faz provocações sobre as tecnologias de poder dos mapas, e se o espaço na verdade

nos apresentar uma heterogeneidade de práticas e *processos*? Então ele não será um todo já-conectado, mas um produto contínuo de interconexões e não-conexões. Assim, ele será sempre inacabado e aberto. Esta arena do espaço não é um terreno firme para ficar. Não é, de forma alguma, uma superfície. Trata-se do espaço como a esfera de uma simultaneidade dinâmica, constantemente desconectada por novas chegadas, constantemente esperando por ser determinada (e, portanto, sempre indeterminada) pela construção de novas relações. Está sempre sendo feito e sempre, portanto, em certo sentido, inacabado (contando que “acabado” não esteja na agenda) (MASSEY, 2013, p.160).

Massey (2013) apresenta alguns exemplos de mapeamento, um deles são as Cartografias Situacionistas, ao produzirem mapeamentos do universo, entendem que esses mapas não poderiam ser de uma única ordem, de uma única maneira – padronizados e padronizadores.

Diferente do que é proposto pelos estruturalistas – mapas como sincronias em uma estrutura a-espacial – as cartografias situacionistas produzem apresentações que expõem as rupturas presentes no espaço (MASSEY, 2013).

Por um lado, as cartografias situacionistas buscam *desorientar*, *desfamiliarizar*, provocar uma visão a partir de um ângulo inusitado. Por outro lado, e mais significativo para o argumento aqui buscam expor as incoerências e fragmentações do próprio espacial [...]. Aqui o espacial é uma arena de possibilidades. [...] É um mapa (e um espaço) que deixa aberturas para algo novo (MASSEY, 2013, p.162-163).

Alguns estudos mais recentes dialogam com as Cartografias propostas pela filosofia da diferença de Deleuze e Guattari em seu livro “Mil platôs” (no Brasil publicado em cinco volumes). Esses diálogos se propõem a “pensar em termos rizomáticos, todos lutando para abrir completamente a ordem do mapa” (MASSEY, 2013, p.165).

O mapa, para Deleuze e Guattari (2017), ele mesmo enquanto parte do rizoma, está sempre em contato com o todo, desse modo jamais pode se fechar, está em devir junto com o todo. Conceituar o mapa dessa maneira é o oposto do que é proposto pelo entendimento ocidental dos mapas, pois tanto os mapas como o espaço, são representações estáticas, vistas do ponto de vista da ciência moderna ocidental. Nas palavras de Massey (2013):

dentro do entendimento dominante de espaço do mapa “comum” no Ocidente, hoje, o pressuposto é, precisamente, de que não há espaço para surpresas. [...] Assim nessa representação *de* espaço nunca perdemos o caminho, não somos, jamais, surpreendidos por um encontro com o inesperado, nunca enfrentamos o desconhecido. [...] No espaço, como eu quero imaginá-lo, poderíamos (MASSEY, 2013, p.165).

Quando nos referimos a cartografia, não estamos a falar exclusivamente da cartografia tradicional rígida, a qual aprendemos dentro dos padrões das normas cartográficas, não estamos querendo reforçar os estereótipos padronizados desse entendimento ocidental do que são os mapas. Pelo contrário, quando falamos de cartografias falamos de abertura, falamos do mapa enquanto parte do todo, parte do rizoma, que em contato com o real varia, vibra, está sempre em devir, sendo feito e refeito, nunca acabado.

Nesse sentido, queremos propor estratégias de ver os filmes através das perspectivas de cartografias. O artigo “Cartografias de cinema: diálogos com o imaginário geográfico docente” escrito por Girardi, Pereira e Aguiar (2021), traz possibilidades para que possamos pensar sobre as estratégias de ver os filmes. No artigo os autores exploram três diferentes filmes, de três gêneros distintos, para falar sobre a escolha dos filmes pelos docentes nas escolas e, o objetivo é abordar a relação que existe entre as escolhas dos filmes e a cultura visual cartográfica.

Aqui, nós também, exploramos a cultura visual cartográfica e as questões centrais que movem nossa pesquisa são: O que seriam as cartografias de cinema? Qual relação cartografia e cinema podem ter? Como a cultura visual herdada pela cartografia se manifesta no cinema/nos filmes? É curioso pensar que “provavelmente, terá sempre existido um impulso cartográfico na consciência humana” (HARLEY, 1987, p.1). Assim, seria também o cinema atravessado pelo impulso de mapear/cartografar?

As cartografias de cinema propõem formas de pensar o impulso cartográfico presente nos filmes e como essas imagens podem criar imaginários sobre os lugares, sobre o espaço. Supomos que o impulso cartográfico que atravessa o cinema, diz respeito a uma forma específica de ver e de se apropriar do mundo pelo olhar, uma cultura visual.

Tanto a cartografia como o cinema constituem expressões gráficas que transformam o mundo em representações visuais. [...] O facto que a cartografia tenha desempenhado – e desempenhe ainda – um papel de relevo na construção de sistemas de poder e de conhecimento, ou que o cinema tenha surgido num momento de forte expansão colonial, torna este vínculo ainda mais sugestivo (CASTRO, 2015, p.23/25).

As imagens cartográficas e cinematográficas nos mostram – ocultam e distorcem – a seu modo, perspectivas do espaço geográfico, querem que vejamos por seus pontos de vista, assim elas nos educam culturalmente (OLIVEIRA JR., 2011).

O movimento de educar o olhar é, acima de tudo, criar padrões de pensamentos sobre o que é ver, sobre como ver, através de nossos olhos, ferramentas de conhecer, conceber e se apropriar do mundo. Esta cultura visual que herdamos, nos faz crer que esse ver é natural e nos permite conhecer a realidade, capturar o real posto diante de nós, sem manipulações (de relações de poder). Seria ingênuo pensar assim, e se tornou uma necessidade a interpretação das imagens na sociedade contemporânea.

Um exemplo pertinente sobre como somos atravessados por essa educação visual, são as projeções cartográficas². Cada uma delas propõe maneiras e noções de ver e perceber o espaço, assim estão a nos oferecer formas de interpretar e internalizar os fenômenos em diversas escalas. Por isso é importante que tenhamos em mente que “qualquer imagem produzida acerca do espaço não é o espaço, mas sim uma ação sobre ele que grafa um pensamento espacial”

² É importante mencionar aqui, que de modo algum estamos invalidando os mapas, as projeções, o espaço geométrico ou descartando sua importância dentro do contexto *certo*. O problema não são os mapas em si, mas a apropriação e padronização feita dele, que desconsidera o que foge à norma padrão da modernidade e retira-os do contexto de origem e, ainda, os coloca como a verdade inquestionável sobre a terra. O problema está na forma ocidental em que fomos educados a ver o mapa – como verdade absoluta, que representa o espaço e é o todo, a realidade manifestada.

(OLIVEIRA JR., 2009, p.25). Ver as imagens como o verdadeiro real modula nossa forma de agir e estar pelo/no mundo, em devir pelo espaço-tempo.

Para Seemann (2012) “os problemas da cartografia começam quando nós transferimos uma superfície esférica para o plano” (SEEMANN, 2012, p.68). Em seu livro de carto-crônicas o autor conta as histórias da cartografia, e tece um pensamento de fuga das normas matemáticas, para entrar em um mundo fascinante de mapas.

Seemann (2012) na carto-crônica “A Guerra das Projeções Cartográficas” nos tenciona a pensar se existe um mapa correto, uma maneira correta de apresentar a terra. A resposta é não, não existe. “A utilização de uma determinada projeção depende das finalidades da representação. Na verdade, não existe projeções “ruins” ou “boas”, apenas há escolhas mal feitas” (SEEMANN, 2012, p.69).

A exemplo dessas escolhas “mal feitas” ou mal intencionadas, de caráter ideológico e políticos, temos a projeção de Mercator, uma projeção cilíndrica de 1569, feita para as práticas de navegação. Nesse contexto, nada poderia ser melhor, pois a projeção de Mercator privilegia o ângulo e para a navegação o ângulo precisa ser privilegiado para que os navegantes consigam chegar a seu destino. Mas como em toda projeção, quando uma dimensão é mantida as outras são distorcidas, ser fiel ao ângulo significa ser infiel a forma e a área, ou seja, haverá distorções das formas e tamanhos dos continentes e países. Mas em determinados contextos “o que importa não é o grau de distorções e deformação das projeções, mas as razões e motivos do seu uso” (SEEMANN, 2012, p.73).

A projeção de Mercator foi revolucionário e de extrema importância em sua época – dentro de contexto e da finalidade específica. Mas isso não deveria ser o suficiente para definir a projeção de Mercator como a imagem oficial do mundo. Por motivos políticos, ideológicos e econômicos (a Europa no centro do mapa, logo no “centro do mundo”), a projeção de Mercator foi definida como a apresentação oficial da terra.

O que era uma ajuda de navegação para os capitães do Renascimento, tornou-se uma representação ideologizada do mundo. Apesar de ser uma projeção pobre para um mapa-múndi, a sua malha de coordenadas em formato retangular atraiu inúmeras editoras geograficamente analfabetas que acharam sua forma geométrica bastante conveniente para atlas, mapas murais e ilustrações em livros, artigos e jornais. A projeção se tornou a projeção-padrão no mapa mental de muitas pessoas (SEEMANN, 2012, p.70).

Essa decisão passou a ser disseminada por todos os canais de comunicação, pela televisão, jornais, internet, causando impactos políticos, econômicos e socioculturais por todo

o globo. “Devido a mídia (televisão, revistas) e à exposição implacável aos mapas dos livros didáticos, carregamos uma espécie de mapa-múndi na nossa cabeça” (SEEMANN, 2012, p.79-80). Os mapas podem exercer forte influência na construção de nossos imaginários geográficos, fornecem informações sobre o mundo, podem produzir padrões e estereótipos causados pelo uso hegemônico e homogêneo de imagens cartográficas.

A autora Girardi (2012) em seu artigo “Mapas alternativos e educação geográfica” escreve sobre as diferenças dos mapas considerados “normais” e dos alternativos. Girardi (2012) dialoga com os conceitos de mapa *maior* e *menor* a partir da perspectiva de Deleuze e Guattari, sobre cartografias e mapas, para diferenciar os mapas “normais” dos alternativos. Para os autores “o menor é subsistema do maior na medida em que não disputa hegemonia com este; o maior é sempre já dado e o menor é sempre devir” (GIRARDI, 2012, p.41).

O que imaginamos ao ler a palavra mapa? De acordo com a experiência descrita no texto, comumente o mapa que vem a imaginação é um mapa do Brasil e do mundo, estes mapas então “convertem-se na medida padrão para os outros mapas, transformam-se na ideia mapa” (GIRARDI, 2012, p.41). Ainda que nenhum de nós tenha imaginado o mesmo mapa, idêntico uns aos outros, provavelmente estes “compartilharam a construção da noção ocidental de mapa [que a maioria de nós carrega]” (GIRARDI, 2012, p.41).

Os mapas ocidentais “normais” nos educam a pensar de uma maneira única, empobrecem a riqueza de olhar e interpretar o mundo a partir da multiplicidade de narrativas. Ao enquadrar nossos olhares e nos educarem a ver de determinada maneira, os mapas também podem nos ensinar a segregar, a atribuir diferenciações aos territórios e a quem habita esses territórios. De acordo com Oliveira Jr.

eles, os mapas, estão a nos educar o pensamento por meio da educação dos olhos para esta ficção, uma educação que nos leva a memorizar as fronteiras políticas como a única maneira de nos movimentarmos – encontrarmos os lugares, referenciá-los, relacioná-los uns aos outros – nas obras cartográficas. Uma evidente política de criação de uma memória pública. Podemos dizer que este é um gesto cultural, nada inocente, de apagamento de outras maneiras de imaginar o espaço, de relacionar lugares, de estabelecer conexões e ações territoriais que não aquele ancorado nas marcas territoriais implementadas e reguladas pelo Estado” (OLIVEIRA JR., 2011, p. 6).

Nesse sentido os mapas atuam em nosso imaginário como uma política espacial, “a inserção do mapa como linguagem em movimentos políticos diversos [...] o qual queremos chamar a atenção se dá [...] mais no campo da política espacial que o mapa realiza” (GIRARDI, 2012, p.41).

bell hooks (2019) escrever especificamente sobre a experiência do olhar das espectadoras negras no capítulo “o olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, em seu livro “Olhares negros: raça e representação”. A autora argumenta sobre o fato de que “existe poder em olhar” (hooks, 2019, p.211). A partir dessa inquietação posta pela autora, podemos nos propor a pensar maneiras de subverter a educação visual imposta pelo Estado (OLIVEIRA JR. 2011) através dos mapas “normais”, com auxílio de mapas alternativos, imaginações alternativas (GIRARDI, 2012).

Para hooks (2019) existe e precisa existir um senso de espectadora crítica, pois no mais das vezes as imagens e representação dos negros e negras é sempre deficitária, é sempre pejorativa, os condena em estereótipos de reafirmações racistas.

Quando a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos teve a primeira vez a oportunidade de assistir a filmes e à televisão, fez isso totalmente consciente de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era envolver-se com a negação da representação negra (hooks, 2019, p.213).

Assim como mapas “normais” (GIRARDI, 2012) existem os filmes “comuns” de Hollywood, estes filmes também padronizam nossa forma de ver e olhar para o mundo e para as pessoas. Contrária a essa narrativa estereotipada que os filmes hollywoodianos produzem, hooks (2019) fala sobre o cinema alternativo, bem como sobre a resistência que as espectadoras negras precisavam ter para desenvolver o olhar opositor. Com os filmes alternativos foi possível aprender “que existe mais para ver do que aquilo a que eu tinha sido exposta nos filmes comuns (de Hollywood)” (hooks, 2019, p.230).

Falando com espectadoras negras, vendo discussões por escrito tanto na ficção quanto em ensaios acadêmicos sobre a mulher negra, percebi a conexão entre o domínio da representação na mídia de massa e a capacidade das mulheres negras de se construírem como sujeitas na vida diária. A profundidade do sentido de desvalorização, objetificação e desumanizadas das mulheres negras nesta sociedade determina o escopo e a textura de suas relações de olhar. Aquelas mulheres negras cujas identidades foram construídas na resistência, pelas práticas de oposição à ordem dominante, eram as mais inclinadas a desenvolver um olhar opositor. Agora que existe um interesse crescente em filmes feitos por mulheres negras e eles se tornaram mais acessíveis ao público, é possível falar sobre a experiência da mulher negra espectadora em relação a essas obras (hooks, 2019, p.230-231).

Podemos observar que assim como os mapas, os filmes podem contribuir para a formação de nossos imaginários geográficos, desse modo, contribui para a formação de nossas imaginações acerca do espaço, produto de culturas visuais – cartográfica e cinematográfica. Os filmes alternativos são capazes de produzir agenciamentos para fora dos padrões cinematográficos da supremacia branca, assim como disse a autora, não existe nenhum regime

por maior e mais opressor que seja – em que não sejamos capazes de produzir agenciamentos. Nessa perspectiva as narrativas alternativas

rompendo com as representações convencionais dos corpos negros, racistas e machistas, essas cenas convidam o público a olhar de um jeito diferente. Agem como uma intervenção crítica e transformam as práticas cinematográficas, alterando noções sobre a experiência do espectador (hooks, 2019, p.235)

Ao falar do olhar opositor, hooks (2019) traça um caminho sinuoso percorrido pelas mulheres negras, olhar tornou-se uma forma de resistir: não ver profundidade nos filmes de grandes estúdios tornou-se também uma forma de resistência e permanência no cinema. O olhar opositivo produziu agenciamentos para fora das grandes produções de Hollywood, servindo de suporte para as produções dos filmes alternativos³. Estes foram suporte para criticar: a exploração, ausência, negação e tentativa de embranquecimento da mulher negra e transformaram o lugar da mulher negra no cinema, transformaram a mulher negra do cinema.

Os estudos de Lukinbeal (2004) sobre o cinema e a televisão também partilham da ideia de que as mídias audiovisuais participam da construção de nossos imaginários. O autor analisa “um evento usado pela Casa Branca para anunciar o fim de grandes operações de combate ao Iraque” (LUKINBEAL, 2004, p.247). Tal evento foi comparado ao filme *Top Gun* (1986), pois para anunciar o “fim” das operações no Iraque George W. Bush posa com um caça em um porta aviões da Marinha e os cumprimenta pelos serviços prestados e encerrados, neste episódio Lukinbeal (2004) destaca o fato de ficar evidente que o “real” e o “filme” se misturam.

Lukinbeal (2004) se baseia nos estudos de Jameson (1984, 1988, 1992) para falar sobre mapas cognitivos de hoje, e nos estudos de Bruno (1997, 2002) para falar sobre cartografias sociais. As duas concepções convergem nos escritos de Lukinbeal (2004) para tratar do diálogo da formação e criação de significado de identidades. “Os meios sociais e culturais são construídos e contestados através do filme e da televisão. Esses significados informam, produzem, reificam e mitologizam identidades, relações e diferenças de classe, gênero e raça” (LUKINBEAL, 2004, p.248).

Desse modo os filmes agem como mapas cognitivos no sentido de nos ensinar a ver, de nos mostrar algo, como regimes escópicos, aquilo que é visto e como é visto ser culturalmente ensinado. Assim os filmes agem como parte da construção das identidades sociais, podendo então reafirmar estereótipos, criar estereótipos, mas também podem propor o contrário, podem

³ hooks cita cineastas negras como Camille Billops, Kathleen Collins, Julie Dash, Ayoka Chenzira, Zeinabu Davis. E os filmes *Illusions*, *Daughters of the Dust* e *A Passion of Remembrance*.

refletir outras questões, desse modo se faz necessário a produção de estratégias para olhar, que desestabilizem a padronização hegemônica.

Constatamos até aqui que as imagens constroem imaginários geográficos e pensamentos sobre o espaço. Nesse sentido, a questão que nos move é investigar como as formas de construção das imagens no/do cinema – cortes/frames/quadros – são influenciadas e dialogam com a cultura visual cartográfica. Investigamos como a cultura visual herdada pela cartografia se manifesta no cinema, para a partir desse problema fazer o movimento de desestruturar as imaginações consolidadas em clichês, estereótipos e padrões – do pensamento ocidental hegemônico. Para realização desse estudo nos colocamos a pensar como a cartografia pode nos ajudar a produzir estratégias de olhar para os filmes e colocar em movimento outras formas de mapeamento, capazes de criar variações nas imaginações pré-estabelecidas. Desse modo chegamos à estruturação da pesquisa, que consiste em quatro capítulos mais as considerações finais.

Nosso primeiro capítulo é chamado de *Cultura visual e espaço* e traz uma visão mais geral daquilo que desejamos explorar aqui. Realizamos um levantamento bibliográfico e, a partir deste, dialogamos sobre a cultura visual com referências dentro e fora da geografia, que pontuam sobre a forma como somos culturalmente educados pelas imagens. Propomos pensar sobre como estas imagens inseridas no todo – global e local – e afetando a construção do mesmo, necessitam de um olhar mais atento, para viabilizar estudos sobre sua interferência na construção dos imaginários sobre o espaço geográfico.

No segundo capítulo, intitulado *Geografias de cinema*, dialogamos sobre os estudos com e pelas imagens nas diferentes maneiras de abordagens dentro da Geografia brasileira. A metodologia adotada neste capítulo está baseada nos estudos sobre a educação comparada de Paulston (2000), esta nos possibilitou identificar e construir o pensamento e o mapeamento das pesquisas e autores em geografia e cinema no Brasil.

O terceiro capítulo, de nome *Cartografias de cinema*, aborda a construção do tema das cartografias de cinema através de autores que abordem o tema como central em suas pesquisas. Assim este capítulo traz diferentes perspectivas sobre as cartografias de cinema, no intuito de apresentar as diversas abordagens do tema.

Após esses três primeiros momentos, abordaremos *A experimentação dos filmes*, que é nosso quarto capítulo, nele propomos estratégias de ver os filmes a partir dos conceitos apresentados ao longo do trabalho. Para essa experimentação escolhemos três filmes nacionais

e, com eles, tecemos diálogos com as teorias de cartografias de cinema. Seguimos então para nosso último capítulo, *Reflexões (por ora) finais*, nele chegamos a conclusões e aberturas, propostas ao longo do texto, para pensar as formas cartográficas de ver os filmes.

Caminhamos para que através dessas análises, sejam colocadas em movimento outras formas de mapeamento pelas cartografias, outras formas de entendimento para o espaço – não como algo dado e pré-estabelecido – e que estas formas de alguma maneira possam contribuir com a produção de mudanças para o entendimento político, para compreensão das multiplicidades, para aceitação do heterogêneo, do devir.

Capítulo 1 – Cultura visual e espaço

Nas últimas décadas viemos acompanhando um crescente processo de ampliação do uso das imagens em meios digitais. Os avanços tecnológicos trouxeram a facilidade ao acesso de imagens, bem como a produção de imagens – fotografias e filmes – por parte da sociedade em geral.

No século XXI as redes sociais têm viralizado, de *Facebook*, a *Instagram*, *Twitter*, *LinkedIn*, *TikTok*, cada qual com sua proposta específica, mas ao mesmo tempo todas lidam com imagens, com a construção de nossas imagens nos canais virtuais. Para Hall (2006), a produção das imagens e representações visuais no cotidiano compõem a formação dos indivíduos, tanto em suas singularidades, como no modo de ser coletivo.

A cultura visual é um campo recente de pesquisa, inicia seu processo de institucionalização a partir dos anos 1990 nos Estados Unidos e Inglaterra, através da interdisciplinaridade entre docentes da História da Arte, Literatura e Cinema. Diversos autores passaram a pesquisar as influências das imagens na construção dos imaginários sociais, por uma perspectiva cultural, principalmente no que diz respeito à construção de conhecimento e produção de subjetividade.

O campo da cultura visual abre caminho através de abordagens baseadas em diferentes perspectivas e teorias, na busca por entendimentos da complexidade do olhar e das maneiras de expressão e comunicação visual. Tem como uma de suas propostas investigativas refletir sobre as maneiras em que a Cultura Visual é produzida, posta em circulação e consumida, em prol de reforçar hegemonias ou resistir a elas nos mais diversos campos, como na política e na economia e na cultura etc. (PEGORARO, 2011).

Para Walkes e Chaplin (1997) a cultura visual é posta como uma grande área de pesquisas marcadamente transdisciplinar/multidisciplinar, no sentido de abranger estudos e investigações de diversas áreas, desde científicas até artísticas e filosóficas. Tais estudos investigam e buscam respostas para entender a construção sociocultural do olhar e dos reflexos desse olhar no “ser” e em “tornar-se”: a visualidade como formação cultural humana com a pelas imagens.

Entendemos que para a Cultura Visual a importância das imagens está na sua capacidade de criação, de afetação, pois as imagens constroem/criam percepções sobre o mundo e sobre nós mesmo, influenciando a forma como nos vemos e como vemos o mundo. Nesse sentido as imagens estão diretamente relacionadas à formação de políticas, identidades e relações de poder e conhecimento.

Sobre o modo como as imagens podem afetar a construção do mundo e de nós mesmo enquanto seres humanos, Hall (2006) em seu ensaio “Identidade Cultural e diáspora”, escreve sobre a formação da identidade cultural caribenha. Para tratar desse assunto o autor aborda o surgimento de um novo cinema nas Caraíbas, os “Terceiros Cinemas”. “Ainda que diferente, esta cinematografia está relacionada com os filmes vibrantes e outras formas de representação visual dos “negros” afro-caribenhos (e asiáticos) das diásporas do Ocidente – os novos sujeitos pós-coloniais” (HALL, 2006, p.21).

Para Hall (2006) existem no mínimo duas formas diferentes de pensar sobre a construção da identidade cultural, a primeira delas “define “identidade cultural” em termos de uma cultura indivisa mas partilhada, uma espécie de “verdadeiro modo de ser” coletivo” (HALL, 2006, p.22). Nesta definição a formação de nossas identidades é construída a partir de pontos comuns na história e cultura, que tornam um povo “uno”. A outra forma de pensar a identidade cultural, constata a existência de “pontos críticos de profunda e significativa *diferença* que constituem “aquilo que somos realmente” [...] “aquilo que nos tornamos” [...] Nesta segunda acepção, a identidade cultural é um “tornar-se” e não apenas um “ser”” (HALL, 2006, p.24).

A segunda acepção, por levar em conta as influências que recebemos ao longo da vida e o fato de não sermos seres acabados, possibilita que Hall (2006) aborde as questões de dominação e representação envolvidas aos traumas da “experiência colonial”.

As formas como se posicionaram e se sujeitaram os negros e as experiências dos negros nos regimes dominantes de representação foram o resultado de um exercício crucial de poder cultural e de normalização. Esses regimes não só nos configuram –

no sentido “orientalista” de Said – como diferentes, como o outro, dentro das categorias do conhecimento do Ocidente, mas tiveram ainda o poder de fazerem com que nos víssemos e vivêssemos a experiência de *nós próprios* como o “Outro”. Todos os regimes de representação são regimes de poder formado, como Foucault lembra, pelo par fatal do “poder/conhecimento”. [...] Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de povos como o Outro de um discurso dominante, outra coisa muito diferente é sujeitá-lo(s) a esse “conhecimento”, que não é apenas uma questão de vontade imposta e dominação, pelo poder da coação interna e da conformação do sujeito à norma (HALL, 2006, p.24).

Existe uma estrutura de dominação a partir das representações, para Hall (2006) os povos negros e não negros sofrem com o esvaziamento do ser, do eu e, assim, passaram a se ver como o Outro, o primitivo. Foram direcionados a se ver assim e a pensar assim sobre si mesmos, isso ocorre a partir das representações produzidas dentro de um padrão hegemônico das culturas eurocêntricas e seus estigmas sobre os povos negros e não negros.

Em termos de colonialismo, subdesenvolvimento, pobreza e racismo, foi a presença europeia que, na representação visual, colocou o sujeito negro dentro dos seus regimes dominantes de representação: o discurso colonial, as literaturas de aventura e exploração, a sedução do exótico, o olhar etnográfico e viajante, as linguagens tropicais do turismo, das brochuras de viagens e de Hollywood e as linguagens violentas e pornográficas da *ganja* e da violência urbana (HALL, 2006, p.30-31).

Também a respeito da formação das identidades das pessoas negras e não negras, hooks (2019) em seu livro “Olhares negros: raça e representação” fala sobre as influências da representação dos negros nas mídias de massa. Comumente

ao abrir uma revista ou um livro, ligar a TV, assistir a um filme ou olhar fotografias em espaços públicos, é muito provável que vejamos imagens de pessoas negras que reforçam e reinstituem a supremacia branca [ideologia racista e colonialista as quais produzem narrativas culturais e conhecimento a partir do ponto de vista de pessoas brancas]. Essas imagens podem ser construídas por pessoas brancas que não se despiram do racismo, ou por pessoas não brancas ou negras que vejam o mundo pelas lentes da supremacia branca – o racismo internalizado (hooks, 2019, p.32).

Quando Massey (2013) levanta questionamentos sobre a forma como entendemos o espaço e os problemas que existem em uma narrativa única, podemos exemplificar através de Hall e hooks como isso acontece com as pessoas negras e não negras. Os dois estudos mencionados apresentam algumas formas sobre como a cultura visual hegemônica (homogênea) pode ser cruel com aqueles que estão fora dos padrões aceitos (impostos).

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos (hooks, 2019, p.33).

Por diferentes perspectivas, hooks e Hall escrevem sobre as formas de dominação de regimes visuais, que imperam na cultura ocidental e se disseminam para maior quantidade de localidades possíveis no globo terrestre. Tanto para hooks, como para Hall, o cinema pode

tornar possível formas de quebrar as representações estereotipadas. A autora e o autor, apresentam, a partir de posicionamento crítico e político em relação às imagens, formas em que o cinema age como uma linha de fuga dentro dessas culturas visuais.

Para hooks (2019)

é também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houver pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver [...] um questionamento crítico implacável às vezes é a única prática capaz de perfurar a barreira de negação que os consumidores de imagens constroem para não ter que encarar o quanto o mundo real da criação de imagens é político – e que a política da dominação influencia a forma como a grande maioria das imagens que consumimos é elaborada e comercializada (hooks, 2019, p.37-38).

Dentro dessa perspectiva de caráter político das imagens, Hall vê no cinema a possibilidade de estudar a fundo o quanto essa arte pode nos constituir como sujeitos, encara o cinema não como janela ou espelho, mas como formadora dos sujeitos e identidades culturais.

Temos vindo a tentar teorizar a identidade como constituída, não a partir de fora, mas a partir de dentro da representação; daí o cinema, não como um espelho de segunda ordem que ergue para refletir o que já existe, mas como aquela forma de representação que é capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos e, dessa forma, permitir-nos descobrir lugares a partir dos quais podemos falar. [...] Eis a vocação das modernas cinematografias negras: ao darem-nos a possibilidade de ver e reconhecer as diferentes partes e histórias de nós próprios, permite-nos construir aqueles pontos de identificação, aqueles posicionamentos a que chamamos, retrospectivamente, as nossas “identidades culturais” (HALL, 2006, p.34).

Outros autores também estudaram o caráter político da imagem e a relação com os regimes visuais, um deles é Mitchell (1995; 2006). O autor também aborda a interferência de regimes visuais para direcionar o olhar, o entendimento do mundo e das pessoas. Ele escreve sobre como a cultura visual é diretamente afetada pelos regimes escópicos, ou seja, como os acontecimentos identificados dentro de uma determinada localização e contexto histórico afetam a cultura. Desse modo, a cultura visual é o produto das combinações históricas de temas e significados orquestrados pelos regimes escópicos – resultado da modernidade/sociedade ocularcêntrica.

Para Mitchell (2006) “o problema que se apresenta é o de se conformar um paradoxo que pode ser formulado de várias maneiras: que a visão é, ela mesma, invisível; que não podemos ver o que é “o ver”” (MITCHELL, 2006. p.2-3). Nesse sentido, a cultura visual estudada ainda está em construção e formação de como e o que estudar, por isso

uma série de hipóteses que precisam ser testadas – por exemplo, que a visão é (como dizemos) uma construção cultural aprendida e cultivada e não somente concedida pela natureza; que por essa razão deve haver de algum modo, ainda que indeterminado, uma relação entre ela e a história da arte, tecnologia, *media* e das práticas sociais de exibição e do papel do espectador; e finalmente, de que está profundamente envolvida com as sociedades humanas, com a ética e a política, a estética e a epistemologia de ver e ser visto (MITCHELL, 2006, p.3).

Jay (2020) aborda em seu artigo “*Regimes escópicos da modernidade*” três regimes distintos, em origem e abordagem, mas que se desenvolveram em períodos próximos e/ou simultâneos. O autor sugere que nenhum deles foi absoluto, mas que sempre existiam regimes alternativos. Afirma existir uma centralidade dada ao perspectivismo cartesiano, o que se justifica no fato deste ser o “que melhor expressa a experiência “natural” da visão valorizada pela concepção científica do mundo” (JAY, 2020, p.332).

Jay (2020) ao questionar a existência de um único regime ou mais deles, se apropria do conceito de “regime escópico” de Christian Metz, que fala do regime escópico do cinema, ou seja, o cinema como um aparato para disseminação das ideologias dominantes, colocando os espectadores no papel de receptáculos da informação. Para Metz:

o que define o *regime escópico* propriamente cinematográfico não é tanto a distância mantida, [...] mas a ausência do objeto visto. [...] há qualquer coisa para ver, a que se chama filme, mas qualquer coisa na definição da qual entra muita “fuga”: não exatamente qualquer coisa que se esconda, mas qualquer coisa melhor dizendo, que se *deixa* ver sem se *dar* a ver, que abandonou a sala antes de nela deixar, como única coisa visível, o seu vestígio (METZ, 1977, p.73-75).

De acordo com a proposta de Jay (2020), mesmo que o perspectivismo cartesiano tenha tornado-se hegemônico, nunca esteve absoluto, sempre existiriam regimes escópicos alternativos. O autor fundamenta sua proposta ao explicar a existência de três regimes escópicos dentro da modernidade, aponta os pontos negativos e positivos de cada e aborda desde o tradicionalmente dominante, até os regimes escópicos alternativos: o perspectivismo cartesiano (Renascimento), como dominante; a arte da descrição – impulso cartográfico (arte holandesa do século XVII); e o “*folie du voir*” (Barroco).

O texto começa pelo perspectivismo cartesiano, que esteve

em consonância com uma visão científica do mundo que não mais o interpretava hermeneuticamente como um texto divino, mas o enxergava como algo situado em uma ordem espaço-temporal matematicamente regular, ocupada por objetos naturais que só poderiam ser observados à distância pelo olhar desapaixonado de um pesquisador neutro (JAY, 2020, p.335).

No que diz respeito ao regime alternativo nomeado como a arte da descrição, Jay (2020) pontua suas particularidades e proximidades com o impulso cartográfico, com os mapas, para o autor:

a arte do norte europeu, diferentemente, suprime a referência narrativa e textual em prol da descrição e da superfície visual. [...] Se é possível estabelecer um modelo para a arte holandesa, ele seria o mapa, com sua resoluta superfície plana e sua disponibilidade para incluir palavras, assim como objetos, em seu espaço visual. [...] O impulso não matemático dessa tradição está em consonância com a indiferença à hierarquia, à proporção e à semelhança analógica característica do perspectivismo cartesiano. E, contrariamente a ele, tal tradição lança sua atenção à superfície fragmentária, minuciosa e ricamente articulada de um mundo que cabe descrever ao invés de explicar. [...] A arte da descrição também antecipa a experiência visual produzida pela invenção, no século XIX, da fotografia (JAY, 2020, p.338-339).

Por fim, explica o movimento presente na visão barroca, entende que este está:

em oposição à forma do Renascimento, cerrada, lúcida, linear, sólida, fixa e planimétrica, [...] o barroco era pictórico, múltiplo e aberto, voltado aos recessos, dotado de um foco difuso. [...] Na produção recente da filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, de 1984, *La folie du voir*, de 1986, é precisamente o poder explosivo da visão barroca que é visto como a alternativa mais significativa ao estilo visual hegemônico que chamamos de perspectivismo cartesiano (JAY, 2020, p.341).

Jay (2020) ressalta a importância de estudarmos a fundo estes regimes, nos deixar inquietar-se por eles, assim aprender com estes existentes e projetar possibilidades para lidar com aqueles que, certamente, ainda virão. Uma vez que são resultados dos processos históricos é impossível apagá-los e impedi-los de se perpetuar. “Talvez nós aprendamos a nos afastar da ficção de uma visão “correta” e a desfrutar das possibilidades criadas pelos regimes escópicos que já inventamos e daquelas, agora tão difíceis de conceber, que indubitavelmente virão” (JAY, 2020, p.345).

Já a perspectiva de Mirzoeff (2003) propõe analisar a Cultura Visual a partir de objeto contemporâneos. Este autor estuda a centralidade da visão na produção de significados, refletindo sobre a forma como se atribui estereótipos, valores estéticos e relações de poder dentro da cultura. A cultura visual não depende das imagens em si mesmas, mas da tendência moderna a refletir-se em imagens ou visualizar a existência (Mirzoeff, 2003).

Para Mirzoeff (2003) a vida das pessoas que habitam os países industrializados (a grande maioria dentro do planeta globalizado) é refém de uma constante vigilância visual. Atualmente o tempo de trabalho e o tempo livre se concentram nas mídias visuais. O tempo de lazer tem sido gasto em mídias de comunicação, como *Instagram* e *Facebook*, ao mesmo tempo em que tem sido atravessado pelos compromissos de trabalho, que não respeitam mais os horários – depois da incorporação do *e-mail* e dos grupos de *WhatsApp* nos celulares pessoais.

Podemos supor que se trata de vidas submersas ao que Deleuze (1990) chama de sociedades de controle, somos monitorados por controles tecnológicos, que ao passo em que parecem nos libertar e nos tornar livres, na verdade nos aprisionam, modelam e controlam:

os controles são uma *modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. [...] O controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras. [...] As sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo (DELEUZE, 1990, p.2).

Para Mirzoeff (2003) a pós-modernidade é criada através da crise visual na cultura moderna. Assim a experiência visual, que existe na cultura pós-moderna e a capacidade que esta tem para fazer análises sobre as imagens, desencadeia a necessidade de transformar a cultura visual em um campo de estudos. Para o autor, a cultura visual

preocupa-se com acontecimentos em que o consumidor procura informação, significado ou prazer ligados à tecnologia visual. Por tecnologia visual entendo qualquer forma de dispositivo concebido para ser observado quer para aumentar a visão natural, desde a pintura a óleo até à televisão e internet (MIRZOEFF, 2003, p.19 - tradução nossa)

A cultura visual estaria então mais relacionada com a necessidade moderna de traduzir em imagens a própria existência, do que com as imagens em si. O visual, nesses termos, cria um lugar onde são discutidos os significados. Na cultura visual nossa atenção é presa por locais de observação, como os museus e cinemas, mais atualmente como os canais de *streamings*, o *Instagram*, *YouTube*, cercam a experiência da vida cotidiana com imagens (MIRZOEFF, 2003). “O primeiro passo para os estudos de cultura visual é reconhecer que a imagem visual não é estável, mas muda a sua relação com a realidade externa em determinados momentos da modernidade” (MIRZOEFF, 2003, p.29 – tradução nossa).

Para Lyotard (1993) as imagens são capazes de criar outras realidades, justificando a mutabilidade que Mirzoeff (2003) pontua. Assim, a cada novo acontecimento, desdobramento espaço-temporal, uma determinada forma de imagem perde lugar para que outra se evidencie, sem que nenhuma delas desapareça por completo.

A crescente diversidade de teorias sobre os estudos visuais é o que nos permitiu abordar, dentro da geografia, as possibilidades a partir, com e entre as imagens. Os estudos da cultura visual produziram uma abertura para o encontro com as imagens, inclusive as do cinema, bem como com as geografias. Desse modo, exploramos a relação das imagens com a geografia contemporânea e olhamos para a cultura visual geográfica/cartográfica/cinematográfica a partir da seguinte perspectiva:

as imagens fazem parte da política do pensar e viver diário do espaço contemporâneo. As imagens fazem parte da política do educar contemporâneo. Elas nos educam também a sermos educados por elas. Nos aprisionam em seus processos de sedução de nossos desejos de ver, realizam em nós diversas políticas da mirada para o mundo,

nos configuram como homens e mulheres contemporâneos. Ser contemporâneo é conviver com as imagens, muitas vezes é ser imagem (OLIVEIRA Jr.; GIRARDI, 2010, p. v).

Dito isto, destacamos ainda o que Oliveira Jr. (2009) escreve sobre a importância de entender as imagens como obras em si mesmas. Sendo elas uma versão de mundo que dizem do mundo, produzem o mundo, são um mundo, “um gesto na cultura” (OLIVEIRA JR., 2009, p.22). Para o autor as imagens funcionam como grafias do espaço, grafias do mundo. As imagens são capazes de educar nossos olhos, de orientar nossos modos de ver, e, em consequência disso, reverberam nas nossas maneiras de agir no/pelo mundo.

Ao grafar o espaço sob diferentes perspectivas, essas imagens desejam que miremos o espaço sob a perspectiva que elas nos dão dele. Buscam gerar e perpetuar uma maneira de imaginar o espaço. Nessa busca, elas também estão produzindo formas não só de imaginar o real, mas também de percebê-lo e concebê-lo. Elas nos educam o olho para ver sob determinada maneira e nessa esteira vão produzindo nossas memórias e formas de imaginação do real (OLIVEIRA JR., 2009. p.20).

É importante que tenhamos em mente que “qualquer imagem produzida acerca do espaço não é o espaço, mas sim uma ação sobre ele que grava um pensamento espacial” (OLIVEIRA JR., 2009, p.25). Essa construção cultural do que e de como ver criadas pelas imagens, pode gerar alguns desentendimentos (às vezes propositais). Existe o risco de a imagem ser vista como o real, como a “representação” e a própria realidade, por isso é importante compreender seus contextos e dimensões – lançar sobre as imagens um olhar crítico, fazer uma leitura crítica.

1.1 – Cultura Visual na Geografia

A relação da Geografia e do ensino de Geografia com as imagens é anterior a virada pictórica ou virada visual, mas é nesse momento que as indagações e questionamento às imagens começam a ser colocados em foco – a matriz visual positivista da disciplina começa a ser problematizada. “A virada visual convida-nos sem dúvida a questionar se as imagens que produzimos, estudamos e oferecemos a partir da disciplina têm o poder de afetar as nossas experiências espaciais e de vislumbrar processos que ainda nos iludem na sua apreensão” (HOLLMAN, 2016, p.535 – tradução nossa).

Campos de estudos como a Geografia Cultural e a Humana, que estudavam as questões materiais da cultura, passaram – no final da década de 1970 – a dar especial atenção aos temas que envolvem imagens. As pesquisas culturais passam a englobar as questões simbólicas e subjetivas, pelo fato de as imagens produzirem discursos e narrativas acerca do espaço-tempo,

assim afetam a criação e o entendimento das nossas imaginações geográficas e consequentemente da nossa produção de espaço-tempo.

Estudos apontam que os primeiros registros sobre as inquietação, especificamente acerca das imagens e de sua função, aconteceram no contexto anglo-saxão, no início dos anos 2000. Destaco que antes desse movimento acontecer na geografia anglo-saxã, já existia “um corpo substancial de literatura – especialmente dentro da geografia histórica, da geografia cultural e da história da geografia – que se conecta em várias culturas visuais dentro da geografia, desde a criação e visualização da paisagem até à prática e linguagem da cartografia” (RYAN, 2003, p.232 - tradução nossa).

Mesmo que recentes, esses estudos apresentam campos de investigações que podem ser divididos em 4 perspectivas. De acordo com Hollman (2016) tanto no contexto anglo-saxão quanto na América Latina, que tem dado grandes contribuições para a geografia nos temas sobre as imagens, a Virada Visual apresenta esses quatro campos de investigação:

(i) o estatuto atribuído às imagens nas práticas disciplinares e, portanto, os **usos das imagens na disciplina** como forma de abordar a configuração espacial; (ii) **as formas de olhar configuradas e promovidas pela disciplina**, bem como as que circulam para além dos circuitos disciplinares; (iii) **a influência das imagens na configuração das nossas formas de compreender e experimentar as diferentes categorias espaciais** mas também na nossa memória geográfica e na configuração dos imaginários geográficos e; (iv) a espacialidade do ato de procurar (HOLLMAN, 2016, p. 526 – tradução nossa).

Os campos de investigação, apontados por Hollman (2016), possuem diferenças em relação à análise da imagem e nas formas de ver as imagens produzidas e veiculadas pela geografia, bem como nas implicações dessas imagens para a construção do imaginário geográfico. Citamos algumas produções que apresentam as características descritas por Hollman (2016), uma delas no cenário anglo-saxão, a outra uma rede de pesquisa composta principalmente por pesquisadores(as) latino-americanos(as) e, por fim, uma revista brasileira - apenas um resumo dentro de um cenário tão amplo.

No período em que a geografia é atravessada pela virada visual, a revista *Antipode* publicou em 2003 uma coleção de artigos. Dentro de suas diferenças, esses textos tinham em comum questões sobre as imagens atravessadas pela virada visual. Tais questões eram vistas como uma oportunidade para entender as imagens e sua relação com a educação dentro da geografia e como essas questões (re)produzem.

Essa edição da revista é iniciada pelo texto *On the need to ask how, exactly, is geography "visual"?* de Gillian Rose. Rose (2003) faz provocações sobre como a geografia é visual, o faz

através de questionamento sobre a hierarquia na produção do conhecimento geográfico atrelado ao uso de slides – imagens que produzem uma posição de poder. Assim a autora nos provoca a pensar sobre a falta de reflexão do uso das imagens na geografia, como, enquanto professoras e professores de geografia, fomos reproduzindo de maneira inquestionável o visual no ensino da disciplina.

Em resposta a Rose (2003), o artigo *Who's afraid of visual culture?* escrito por James Ryan, mesmo concordando com a necessidade de ter um maior envolvimento da geografia em relação às imagens, o autor se opõe a algumas partes da reflexão feita por Rose (2003).

Ryan (2003) diz haver sim, uma preocupação por parte dos geógrafos e geógrafas, com as implicações de seu trabalho no ensino da geografia. O autor destaca que a própria Rose fornece amplas provas em relação a preocupação com o visual na geografia. “Desde que os geógrafos começaram a discutir uma “crise de representação”, tem havido uma preocupação evidente com a política de representação dentro da disciplina” (RYAN, 2003, p.233 – tradução nossa). Ryan (2003) finaliza seu texto pontuando o envolvimento da geografia com as artes visuais, para fundamentar sua argumentação sobre o fato da preocupação, por parte de geógrafas e geógrafos, estar sendo aprofundada e explorada.

Ainda em resposta a Rose (2003), Felix Driver escreve seu artigo *On geography as a visual discipline*. Este texto também pontua a importância dos questionamentos levantados por Rose (2003), e também discorda em parte de seus argumentos em relação à negligência da geografia nas investigações sobre as imagens. Driver cita geógrafos importantes, como Halford Mackinder e “sua célebre descrição da disciplina como “uma forma especial de visualização”” (DRIVER, 2013, p.207). O autor foca seu texto em mencionar os trabalhos feitos dentro da geografia desde os séculos passados, para mostrar como a geografia tem se preocupado com as questões visuais, suas tecnologias e linguagens.

Ambos os artigos, tanto de Ryan (2003), como o de Driver (2003), nos apresentam um breve histórico da relação entre a geografia e as imagens. Ryan (2003) direciona seu texto ao encontro das artes visuais e com a produção dos conhecimentos geográficos. Enquanto Driver (2003) faz um breve resumo do pensamento geográfico e sua relação com as questões visuais.

Podemos especular que Rose (2003) foi bem-sucedida em suas provocações, gerou a partir disso, o resultado dos artigos citados acima, bem como teve influência nos demais artigos da edição. Os estudos sobre cultura visual na Grã-Bretanha são bem desenvolvidos, não se resumem a essa edição da revista *Antipode*, mas, por ora, me detenho apenas nela.

Na América Latina os estudos com a preocupação sobre as imagens chegam na geografia com um certo atraso, mas são feitas grandes contribuições para esse tema. Hollman (2007/2008) escreve sobre algumas inquietações na relação entre a geografia e a cultura visual. Para ela é necessário que geógrafos e geógrafas, professores(as) de geografia questionassem a relação com as imagens, mas o texto aponta que o comum é as imagens serem/agirem como um recurso didático inquestionável no ensino de geografia.

Existe uma questão central sobre o porquê, dentro da geografia, esse status de verdade foi dado tanto ao ver, como às imagens. De acordo com Hollman (2007/2008)

a matriz positivista da disciplina igualava ver, olhar e conhecimento. Desta forma, o visual foi constituído como uma fonte de conhecimento não objetável e, conseqüentemente, o caráter cultural da prática de ver foi apagado. Isto levou à marginalização da problematização do visual na nossa disciplina, embora não apenas na nossa disciplina: **o que olhamos, como olhamos, em que momento histórico e de que lugar estamos a olhar, o que não vemos, que exclusões e inclusões são protagonistas na construção de uma imagem e de um olhar** (HOLLMAN, 2007/2008, p.129 – grifos meus – tradução nossa).

O problema se dá a partir do momento em que “este reconhecimento do valor didático das imagens ofuscou a análise das suas origens, contextos de produção e circulação, bem como dos seus possíveis formatos e modos de apresentação” (HOLLMAN, 2013, p.56).

Ao deixar de lado as questões culturais que atuam sobre nossa forma de ver o mundo, a geografia concebeu à imagem um lugar de objetividade, afastando-a das subjetividades, das inclinações pessoais/políticas de quem a cria. A(o) artista/autora(o) da imagem a faz partir das suas singularidades, confere às imagens o seu modo de ver o mundo. Quem produz a imagem está inserida em uma cultura, em um período histórico e essas questões refletem na criação da imagem, todas essas questões compõem a subjetividade da(o) artista, bem como da sua obra, que, além disso, ganha vida própria e cria suas próprias camadas a partir do momento que é dada ao encontro com o mundo.

“A produção de qualquer imagem envolve tarefas conceituais, técnicas e estéticas que são também políticas” (HOLLMAN, 2016, p.527 – tradução nossa). Desse modo seria equivocado tratar tanto a imagem como objetiva, como deixar de lado as questões culturais das práticas de ver – também vemos a partir das nossas singularidades, somos tomados pela arte de maneiras subjetivas, afetados individual ou coletivamente. A imagem antes de tudo é uma arte, é política, não uma prova da realidade e/ou somente uma representação.

Ignorar essas questões é também uma forma cultural de ver, fomos educados a ver certas coisas, a questionar certas coisas, ao mesmo tempo em que somos educados a não ver

determinados fenômenos, nem os questionar. Assim aprendemos a não questionar as imagens, sua origem, contexto histórico, quem as criou e para quê.

Ainda sobre o contexto Latino-Americano, em 2009 surge a Rede Internacional de pesquisas “Imagens, geografias e educação”⁴, constituída em sua quase totalidade por pesquisadoras e pesquisadores latino-americanos. As marcas de seu surgimento foram a produção do dossiê “A educação pelas imagens e suas geografias”⁵ e o I Colóquio Internacional “A educação pelas imagens e suas geografias”⁶ e ainda, já no ano seguinte, o dossiê “Imagens, Geografias e Educação” (2010)⁷.

A Rede de pesquisa “Imagens, geografias e educação” continua com suas publicações⁸ acerca dos temas que tem como interesse as imagens, principalmente, por estarem, em geral, dentro de contextos da educação, no ensino de geografia.

A motivação das pesquisas realizadas por este grupo, estão em conformidade com a necessidade levantada por Hollman (2007/2008), quando a autora diz que é necessário que se questione o caráter de verdade das imagens. A Rede apresenta em seus textos investigações a esse respeito, suas pesquisas buscam investigar/analisar/dialogar com a linguagem imagética, a fim de entender por que caminhos teóricos têm andado a produção do conhecimento geográfico. As pesquisas realizadas são atravessadas por três linhas de pensamento - o campo das imagens, o conceito de espaço e o campo da educação.

Desde o início das atividades da Rede até a atualidade foram realizados 6 colóquios - a contar do primeiro no ano de 2009, quando a rede é criada - e em todos estes colóquios foram produzidos e publicados anais. Também foram produzidos/organizados 11 números temáticos ou dossiês em periódicos, e foram publicados 5 livros, o último no ano de 2022 (GIRARDI; OLIVEIRA JUNIOR; NUNES, 2022).

Em seu último livro “Pegadas das imagens na imaginação geográfica” (2022) traz inicialmente uma revisão da trajetória da Rede, desde o surgimento provocado por inquietações e dizeres durante o I Colóquio em 2009, até essa última experiência, que é a produção do livro. O livro está dividido em três partes: a primeira é “Pesquisando (as) imagens (e pensando através

⁴ <https://www.geoimagens.net/>.

⁵ <https://www.scielo.br/j/pp/i/2009.v20n3/>.

⁶ <https://www.fe.unicamp.br/eventos/geoimagens/apresentacao.html>.

⁷ <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/issue/view/89>.

⁸ <https://www.geoimagens.net/publicacoes-da-rede>.

delas”); a segunda “Educando (pelas) imagens (e ensinando através delas)”); e a terceira “Falando (com) imagens (e vendo através delas)”.

Essas partes são atravessadas por três sentidos, descritos no texto de apresentação da seguinte forma:

o primeiro sentido é justamente aquele que nos trazia Ana Maria Preve, sobre o que nos incomoda, que nos ajuda a pensar em como podemos constituir, com as imagens, problemas sobre o modo como imaginamos o mundo, como imaginamos o espaço. Um outro sentido de pegada se refere às marcas deixadas sobre um meio, vestígios que podem nos fazer compreender, problematizar e mesmo inventar, com estes traços, narrativas de mundo. Há pegadas das linguagens nas imagens tanto quanto há pegadas daquilo que se quer apresentar como o real, daí este sentido de pegada ser muito fértil nas práticas educativas. E há também um sentido de pegada, talvez menos explícito na textualidade, que diz respeito àquilo que nos atravessa o corpo quando mergulhamos nas questões que nos afetam, um frio que percorre a espinha, emoção e fruição tão necessárias à vida (GIRARDI; OLIVEIRA JUNIOR; NUNES, 2022, p.14).

Esses sentidos atravessam tanto o livro como as demais produções que foram realizadas pela Rede. Todas as produções podem ser encontradas em formato online e a grande maioria é de acesso gratuito. E todas essas produções colaboram na construção do pensamento geográfico sobre as imagens. Fazem parte do contexto Latino-americano nos estudos sobre geografia e cultura visual.

No contexto brasileiro, temos a revista Espaço e Cultura que dedica algumas de suas edições para falar sobre a geografia e as imagens. No ano de 2013 publicou uma edição chamada “Geografia e Imagens”⁹. Essa foi a primeira edição da revista exclusivamente sobre a imagens e geografia, nesse volume são feitas as traduções de dois dos artigos da revista *Antipode* de 2003, os de Gillian Rose e Felix Driver.

Nesta edição os textos abordam diferentes tipos de imagens e a relação com a nossa compreensão do espaço geográfico. A edição se inspira na obra da artista Anna Bella Geiger, intitulada *Variáveis – o Mundo*, “uma clara desestabilização do discurso normativo associado às imagens” (NOVAES, 2013, p.7).

Dentre as imagens apresentadas nos textos para abordagem, tem-se “um filme representando a praça, a fronteira ou a Caatinga, um cenário tridimensional em um programa de computador, uma paisagem, um romance ou uma revista, não são, portanto, apenas re-presentações de um mundo pré-existente, que se crê concreto. Estas imagens atuam ativamente na forma como qualificamos os lugares e agimos sobre os territórios” (NOVAES, 2013, p.11).

⁹ <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/issue/view/633>.

Em 2016 a edição publicada traz os trabalhos apresentados no GT de imagens e cultura visual, do X Simpósio Internacional sobre Espaço e Cultura. Os textos apresentam perspectivas inovadoras para a geografia em sua relação com as imagens. Esta edição também traz importantes traduções sobre a história dos mapas e recebe o título “Cultural visual e história da cartografia”¹⁰.

A última publicação da revista dedicada às imagens foi no ano de 2019, a edição de nº46, um dossiê com o título “Circulação de Imagens e Ideias”¹¹. A capa da revista é uma fotografia de Maurício Hora, que esteve presente na exposição “Morro da Favela à Providência de Canudos”, que inspira os primeiros artigos da edição. Os textos apresentados, em uma rica diversidade, se unem no tema central sobre a circulação das imagens.

As publicações apresentadas acima, são parte do escopo da relação entre a geografia e as imagens. Nossa intenção aqui era apresentar alguns estudos, para que fosse possível ver como, nos últimos anos, a geografia cultural tem sofrido grande influência deste tema. Após apresentar estes estudos, iremos dialogar sobre a perspectiva que adotamos nesta pesquisa, levando em conta a relação entre cultura visual e imagens cartográficas.

1.2 – Cultura visual cartográfica

A cultura visual cartográfica, a qual temos acesso, tem forte influência do ocidente europeu, do imperialismo com suas grandes navegações, da ciência moderna com seus cálculos físicos e matemáticos. Assim estamos limitados a ver, pelo menos por ora, aquilo que a ciência moderna nos ensinou a ler nos mapas. Por diferentes perspectivas, autores da área cartográfica têm tratado sobre as questões visuais dos mapas, mas não só, e feito críticas a esse modo engessado dos mapas acadêmicos.

A partir do final dos anos 1980 a cartografia inicia um rompimento com essa tradição hegemônica ocidental e muda epistemologicamente suas pesquisas. Esse momento ficou conhecido como o início da cartografia crítica. Alguns pesquisadores da cartografia e da história da cartografia começam a estudar as questões visuais relacionadas às imagens cartográficas e políticas espaciais (WOOD; KRYGIER, 2009).

¹⁰ <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/issue/view/1621>.

¹¹ <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/issue/view/2297>.

Atualmente a cartografia crítica é composta por uma série de propostas para abordagens de mapas. Apenas para mencionar alguns trabalhos, podemos citar Harley (1989, 1991), Wood (1992, 2003), Monmonier (1996), Kaiser e Wood (2001) e, mais recentemente, Lois (2009), Girardi (2009, 2012, 2014), Hollman (2010), Seemann (2012) e Oliveira Jr. (2009, 2011), entre outros.

Dentro da perspectiva de crítica Wood (2003) dá graças a Deus pela morte da cartografia, que deixa de estar no monopólio da academia e passa a ser produzida por outras mãos (o mapeamento começa a estar ao alcance de todos). Para o autor é nesse momento que a cartografia começa a ter vida, por se libertar “da mão morta da academia” (WOOD, 2003, p.4).

Seemann (2012) escreveu suas carto-crônicas para contar a história da cartografia e do fantástico mundo dos mapas, de uma maneira mais fluida e leve. Assim o autor escreve seu livro de uma forma menos academicista. Suas crônicas nos movem pela imaginação, fogem do cenário habitual – cheio de cálculos de escalas e planos cartesianos. Em uma de suas crônicas, “A Guerra das Projeções Cartográficas”, o autor indaga sobre a existência de um mapa correto, questiona a tradição da cartografia moderna – que impõe convenções na produção dos mapas.

Os estudos de Harley marcam uma virada na teoria de política espacial dos mapas, assim tornam-se referência para as ciências sociais, uma vez que seus argumentos nos provocam a fazer uma leitura crítica dos mapas e sua relação com a realidade social. Desse modo o autor nos sugere uma epistemologia alternativa àquela da cartografia técnica, propõe uma leitura que leve em conta que o mapa está inserido em contextos sociais e culturais.

Em seu texto “A nova história da cartografia” Harley (1991) conta a história da cartografia por uma perspectiva crítica. O autor aborda a marca deixada pelo ocidente, ao apagar as outras possibilidades de cartografias e a importância de considerar essas outras culturas cartográficas. Sobre a tradição cartográfica europeia o autor destaca que:

A cartografia invariavelmente une objetivo ao subjetivo, a prática aos valores, o mito ao fato comprovado, a precisão à aproximação. As histórias eurocênicas tradicionais têm desprezado os usos míticos, psicológicos e simbólicos dos mapas, valorizando seu uso prático; isso se deve mais à nossa obsessão pelos modelos científicos do que à história real da prática cartográfica (HARLEY, 1991, p.9).

Em seu texto nos são apresentados os mapas de outras culturas. É mencionada a descoberta do primeiro mapa autêntico, produzido cerca de 600 a.C., mas descoberto apenas em 1963. O mapa foi encontrado na Turquia em Çatal Höyük e feito para um ritual, não tinha a pretensão de se perpetuar pelo espaço-tempo a fora, era para ter sido queimado. É interessante

observar que esse mapa apresenta a cidade, bem como os mapas da modernidade, embora sua finalidade fosse definitivamente outra (HARLEY, 1991).

Mapas como os de Çatal Höyük passaram, muito recentemente, a serem reconhecidos como mapa, reflexo do engessamento da ciência cartográfica moderna rígida em relação ao que pode ser ou não um mapa. Tudo que se diferenciava dos padrões estabelecidos pela cartografia moderna não era considerado mapa e então era descartado da história da cartografia.

Os mapas de culturas não-europeias eram considerados ainda mais estranhos ao epicentro da cartografia. [...] O interesse era descobrir similitudes cartográficas nessas culturas remotas e não analisar suas diferenças. [...] Dessa forma, a história da cartografia deixou-se aprisionar pelas categorias e definições dos eruditos. Faltava reconhecer a grande diversidade de formas da representação do espaço no mosaico da cultura humana visual (HARLEY, 1991, p.5-7).

Ao apresentar em seu texto mapas de outras culturas, Harley (1991) reescreve a história da cartografia, agora adicionando a existência de outros mapas. Tais objetos não seguiam os moldes da ciência moderna, a mesma objetividade, nem respeitavam a precisão matemática, mas não deixavam de ser mapas. “Durante muito tempo considerada essencialmente europeia, hoje a cartografia é reconhecida como uma linguagem visual de todas as civilizações” (HARLEY, 1991, p.4).

Ao fim do texto Harley (1991) escreve uma sessão a parte, intitulada “Uma visão diferente da Terra”. Nesse pequeno fragmento de texto o autor vai falar sobre a projeção de Peters:

Em 1973, um cartógrafo alemão, Arno Peters, elaborou uma projeção com o objetivo de representar todos os países segundo sua verdadeira superfície. Controvertida, inclusive no âmbito das Nações Unidas, a projeção de Peters não pretende superar os demais sistemas de projeção; seu principal propósito é eliminar a “superioridade geográfica” desfrutada pelos países do hemisfério norte nos sistemas habituais de projeção. Também busca demonstrar que a ciência cartográfica pode ser subjetiva e polêmica. Com efeito, é impossível reproduzir sem distorções numa superfície plana as características da Terra, que é redonda (HARLEY, 1991, p.9).

O mapa de Peters foi uma tentativa de produzir uma “nova cartografia” em que minimiza as distorções das regiões. Assim as proporções se manteriam basicamente as mesmas para todos os continentes, o que daria igualdade, sem sobreposição de poderes (ou quase).

Essa abertura, vinda da importância de considerar outras culturas cartográficas, permite-nos acesso ao pensamento sobre a inserção dos mapas nos contextos culturais e sociais. Já que de acordo com cada cultura e sociedade os mapas eram feitos e usados de maneiras diferentes, como no exemplo do mapa de Çatal Höyük. Ainda que pudesse existir traços sobre questões de

dominação e poder nesses mapas, eles eram distintos entre si, o que torna possível ver sua riqueza em diversidade, reflexo das diferenças culturais.

Em 1989 Harley escreveu o artigo *Deconstructing the map*, nele o autor relaciona os estudos de Foucault com a cartografia e aborda as relações de poder existentes e que emergem dos mapas. Para desconstruir esse caráter técnico imposto pela cartografia moderna, o autor dialoga com os estudos de Derrida, e assim propõe a desconstrução desse mapa científico. Para o autor o mapa é como um texto cultural e dialoga com as questões sociais e culturais da humanidade, longe de ser neutro e objetivo.

Mapas são textos culturais. Ao aceitar sua textualidade nós estamos hábeis para admitir um número de diferentes possibilidades interpretativas. No lugar apenas da transparência da claridade nós podemos descobrir a gravidez do opaco. De fato, nós podemos acrescentar mito, e ao invés da inocência nós podemos esperar duplicidade. [...] Isso também deve conduzir-nos à rejeição da neutralidade dos mapas, à definição de suas intenções antes da face literal da representação, a começar a aceitar as consequências sociais das práticas cartográficas (HARLEY, 1989, p.8).

Harley (1989) questiona a aceitação do mapa como espelho da natureza, tendência que leva a ciência moderna, cheia de convenções cartográficas, a ignorar mapas do passado e de culturas diferentes da ocidental. Tais convenções cartográficas europeias foram capazes de produzir padrões para a construção e leitura dos mapas. Através desses gestos a ciência moderna enraizou os mapas ocidentais em nossas consciências como neutros, objetivos e verdadeiros.

Para que seja possível uma leitura crítica dos mapas, Harley (1989) propõe a desconstrução da forma em que fomos educados a ler e pensar sobre os mapas. Somos apresentados ao caráter cultural e social dos mapas, ler suas entrelinhas significa também entender o contexto ao qual ele foi produzido e está inserido. “Desconstrução, como análise do discurso em geral, demanda uma leitura mais fechada e profunda do texto cartográfico do que tem sido a prática geral tanto na cartográfica como na história da cartografia” (HARLEY, 1989, p.9).

Ao propor tal abordagem, Harley, está apresentando-nos uma epistemologia alternativa àquela tradicionalmente aceita e usada pela cartografia. Através de uma leitura crítica de mapas, considerando suas entrelinhas, características sociais e culturais, desvendando seus silêncios e suas contradições, é possível desafiar o caráter de honestidade imbuído à imagem. “Em todos os casos o mapa nunca é neutro. Onde parece ser neutro é a maliciosa ‘retórica da neutralidade’ que está tentando nos persuadir” (HARLEY, 1989, p.15).

Já no Brasil o campo de pesquisa da cartografia crítica é ainda um pouco limitado. De acordo com Fonseca (2020) sofremos com a falta de teoria na cartografia. Durante esse mesmo período, em que a cartografia crítica estava sendo estudada no exterior, no Brasil estava se passando por uma outra renovação na geografia.

A geografia chamada de crítica no Brasil, simplesmente abandonou o mapa. [...] Acreditamos que podemos falar numa crise da geografia brasileira em relação ao mapa no momento do movimento da geografia crítica (final dos anos 1970 e 1980) (FONSECA, 2020, p.74).

Contrário ao movimento de abandono do mapa é possível encontrar algumas pesquisas na cartografia crítica brasileira, que se aprofundam na teoria dos mapas. Cito apenas uma autora e um autor, não caberia, neste texto, todas as referências na área, que teve um aumento significativo a partir da década de 2000. Assim optei por trazer aquelas que se aproximam da perspectiva trabalhada aqui.

Girardi (2000) inicia seu artigo com uma breve passagem pelo pensamento geográfico e escreve sobre a relação entre a geografia e a cartografia. O rompimento entre as duas pode ser identificado na Geografia Crítica, quando recaem sobre o mapa críticas e problemáticas que o responsabilizam pelas ações de dominação e poder pelo Estado e pelo capital. (*A geografia – isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*, de Yves Lacoste, a primeira grande obra do período, é uma das poucas a dar importância para os mapas e para a cartografia) (GIRARDI, 2000).

A Geografia Crítica está atrelada às transformações sociais e a corrente filosófica estruturalista – desse modo o rompimento com a cartografia produz um paradoxo, já que nessa corrente filosófica estavam sendo desenvolvidas as teorias de comunicação verbal ou não verbal. Nesse período a interpretação dos estudos de Jacques Bertin aplicada aos mapas comprometeu (e até hoje compromete) a análise e leitura de mapas. Os estudos de semiologia de Bertin podem ser aplicados a diagramas ou formas exclusivamente gráficas e técnicas, mas não aos mapas, que para além da técnica envolvem as questões culturais e sociais da realidade apresentada neles (GIRARDI, 2000).

Tal raciocínio, porém, não pode ser aplicado ao conjunto dos mapas, sob o risco de, por um lado, restringir sua função social e, por outro, negá-los como produto cultural. Mapas são produções culturais de discursos sobre o território. Assim sendo, é possível ler a sociedade por meio de seus mapas. A grande importância do mapa na Geografia reside na sua leitura e não exclusivamente na sua elaboração técnica (GIRARDI, 2000, p.43).

No que se refere aos padrões cartográficos criados para a leitura dos mapas, Girardi (2000) nos apresenta os estudos de Barthes sobre as imagens. Para a autora o mapa é “uma

imagem (possível) de mundo. Assim, o mapa reproduz um sistema de valores sociais que são culturais e históricos” (GIRARDI, 2000, p.43). Os estudos de Barthes ajudam a interpretar as convenções (mitos) impostos ao mapa.

Girardi (2000) nos mostra que o mapa é capaz propagar mitos, um exemplo presente no texto é o azul para a hidrografia, se tornou um ícone global, capaz de anular as possíveis variáveis dos rios e naturalizar um rio de águas limpas, azuis, que na realidade não existe, mas é a forma predominante em nossos imaginários. Para subverter esses mitos precisamos fazer uma leitura crítica dos mapas.

Oliveira Jr. (2011) fala sobre a educação visual imposta pelo Estado presente nos mapas escolares. São anos dedicando esforços para capturar a linguagem cartográfica e transformá-la em uma ferramenta de execução de poder, heranças da cartografia ocidental de dominação dos territórios.

Estamos sujeitos a imaginar o espaço pela perspectiva político-administrativa disseminada nas escolas. Este mapa predominante é capaz de nos convencer sobre verdades espaciais, educando-nos a reconhecer como mapas apenas aqueles oficiais, que seriam os feitos pelo Estado. Isso implica na desconsideração de qualquer outra forma cultural de mapa e de fazer mapa (OLIVEIRA JR., 2011).

Na cultura brasileira tem-se o hábito de entender que algumas obras e apresentações são capazes de trazer o real diante de nós – estão inseridos aí os mapas. Estes ficam, portanto, esvaziados de seu sentido político, de sua subjetividade, assim aplica-se ao mapa uma neutralidade, objetividade e verdade absoluta sobre o espaço (OLIVEIRA JR., 2011). O Estado capturou o espaço.

Os mapas fazem, portanto, parte da ficção que o Estado cria, dos discursos de verdade que circulam entre nós. [...] Podemos dizer que este é um gesto cultural, nada inocente, de apagamento de outras maneiras de imaginar o espaço, de relacionar lugares, de estabelecer conexões e ações territoriais que não aquele ancorado nas marcas territoriais implementadas e reguladas pelo Estado (OLIVEIRA JR., 2011, p.6).

Os contornos e limites políticos presentes nos mapas extingue as questões naturais – os rios, relevos, vegetações. É como se antes de existir o mundo, existissem os limites político-administrativos que habitam em nossos imaginários espaciais. Assim “naturalmente” pensamos o espaço como político administrativo.

Contrário a essa escolha cultural do Estado na forma de fazer mapas, Oliveira Jr. (2011) nos apresenta outras cartografias, que extrapolam as limitações político-administrativas e pensam o espaço a partir de outras perspectivas, a partir de outras culturas.

Temos como exemplo um mapa do “Atlas Geográfico Indígena do Acre”¹², os limites político-administrativos não são acentuados, a escolha cultural prioriza os elementos naturais e humanos – os rios, as aldeias, os povos. Outra escolha cultural que chama a atenção por estar fora das “convenções cartográficas”, às quais estamos acostumados, é a cor dos rios, neste mapa eles são amarelos.

Na perspectiva de mapas alternativos, temos o texto de Girardi (2012), que nos propõe pensar sobre as políticas espaciais que dominam nossas imaginações geográficas. Como já mencionado na introdução desta dissertação, vou apenas lembrar que a autora baseia seu texto na Filosofia da Diferença, pela perspectiva de Deleuze e Guattari. Para diferenciar os mapas “normais” (“mapa-padrão”) dos alternativos, Girardi (2012) aborda os conceitos de *maior* e *menor* aplicados ao mapa.

Vai ser esse “mapa-padrão” o suporte para que possa existir o alternativo, para que outras experiências com mapas e cartografias possam surgir. Um dos exemplos trazidos pela autora é a Nova Cartografia Social da Amazônia, mas não como uma anulação do convencional e sim como uma apropriação desse para se fazer ver.

Um alternativo na própria linguagem (mudar a métrica do fundo de mapa), os mapas da nova cartografia social têm o alternativo constituído fora da linguagem, ou melhor dizendo, na apropriação da linguagem para a disputa territorial, deste modo não só falam na linguagem do poder (a cartografia convencional), mas também tem o extensivo do espaço enquanto base da disputa. Deste modo o alternativo é na substituição do conteúdo do mapa, no inserir-se como conteúdo do mapa (GIRARDI, 2012, p.47).

A noção de alternativo pode ser entendida por diversos pontos de vista, de apropriação, como no exemplo acima, mas também de alternância, sendo sempre uma coisa e outra e não uma só, sempre múltipla e diversa.

O indispensável para essas teorias é de que o mapa se desprenda das escolhas culturais que restringem o pensamento e limitam suas interpretações, oriundas da cartográfica técnica

¹² Para uma leitura mais específica sobre o mapa, a partir da perspectiva do autor, pode-se encontrar o mapa no texto do autor, na página 16. Aqui mencionei apenas brevemente e enfocando no que eu penso ser pertinente para a minha argumentação. Link de acesso < <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2613>>.

academicista. De um modo ou de outro os(as) autores(as) mencionados(as) acima voltam seus estudos para tecer críticas e propor outras formas de pensar o mapa e o espaço.

Trazer esses pontos de vista sobre a cultura visual cartográfica nos permite ver as inúmeras possibilidades em que a imagem constrói nossos imaginários espaciais. Desse modo nos propomos a entender melhor a perspectiva recente na geografia – as geografias de cinema. Para a partir desse encontro entre as imagens de cinema, com a geografia e com a cartografia, apresentar desestabilizações ao pensamento hegemônico na geografia.

Capítulo 2 – Geografias de cinema

2.1 – Metodologia – “cartografia social” das geografias de cinema no Brasil

A partir dos estudos sobre os campos e pesquisadores das “geografias de cinema” – conceito de Oliveira Jr. (2005) – dialogamos com a metodologia de Paulston (2000) para criar nossa cartografia social sobre o tema: geografia e cinema. Adotamos essa metodologia para identificar os autores do campo de pesquisa e suas respectivas correntes teóricas.

Para Paulston a cartografia social é “a arte e a ciência de mapear formas de ver” (PAULSTON, 1996, p.18, tradução nossa). Essa metodologia proposta por Paulston baseia-se em análises textuais e fenômenos sociais. O resultado é a apresentação provisória dessas análises em mapas, para facilitar a visualização da multiplicidade de perspectivas e fenômenos.

A escolha dessa metodologia se justifica pelo fato dela produzir uma distribuição e interpretação provisória da multiplicidade de perspectivas. Desse modo facilita a visualização da distribuição das geografias de cinema e dos respectivos autores, a partir de seus argumentos, ideologias e grupos ou correntes de pensamento de maior proximidade.

Como em – quase – toda metodologia, existe um método de produção e interpretação das cartografias sociais. Para a nossa produção começamos pela leitura de textos, com atenção voltada para os argumentos e ideias centrais de cada autor; a partir das leituras identificamos quais eram as principais perspectivas; após a identificação e separação provisória dos grupos e teorias relemos os textos principais de modo a aprofundar o entendimento dos argumentos, perspectivas, ideologias; e, por fim, comparamos os textos através de uma revisão das teorias para “classificar”, provisoriamente, as perspectivas centrais e distribuí-las conforme os conjuntos/grupos que foram se mostrando. Depois desse processo de leitura e identificação dos

grupos e pesquisas é feito o mapeamento. As imagens geradas a partir do mapeamento são uma forma de “ordenar” provisoriamente as perspectivas.

Para realizar a leitura desses mapas produzidos por Paulston identificamos um plano cartesiano de eixo vertical e horizontal – invisível – que separa as perspectivas. Assim, de certa forma, elas têm uma “posição” tanto em relação ao plano cartesiano, como em relação a elas mesmas, estando em quadrantes próximos ou distantes, opostos e adjacentes. A utilização de setas por todos os lados no mapa ajuda a identificar a direção das relações estabelecidas entre os diferentes elementos que aparecem no mapa – cada conhecimento está em relação ao outro e as setas promovem a visualização desses encontros. Em todos os mapas de Paulston aparece o posicionamento do cartógrafo identificando – a partir da subjetividade do cartógrafo – o ponto em que mapeia seu próprio trabalho dentro das perspectivas analisadas.

As cartografias sociais propostas por Paulston são provisórias, estão abertas e por fazer-se diante da multiplicidade das teorias e pensamentos que vão sempre (re)fazendo-se. Também não é estabelecida qual a melhor perspectiva ou a “certa” para produzir os conhecimentos, pelo contrário, a distribuição das teorias pelo mapa apresenta a diversidade dos pontos de vista em suas particularidades. Todos esses elementos são construídos a partir da interpretação e subjetividade do cartógrafo, esse fato também permite entender porque as cartografias são provisórias, por serem feitas a partir da subjetividade do mapeador e pelos textos estarem sempre aberto a uma infinidade de interpretações.

Como exemplo, trouxemos o mapeamento feito por Paulston (2000) dos regimes escópicos na educação comparada. O autor identifica três regimes escópicos na modernidade e produz seu “projeto de cartografia social não inocente (ou seja, irônico) [...] para remapear a Educação Comparada usando o que pode ser chamado de um regime escópico da pós-modernidade” (PAULSTON, 2000, p.299).

O autor identifica os regimes da modernidade como racionalista técnico (TR), racionalista crítico (CR) e construtivista hermenêutico (HC) e, como regime escópico da pós-modernidade, o regime perspectivista desconstrutivo (DP).

Nesse sentido o regime da pós-modernidade, por ele chamado de perspectivista desconstrutivo, proporciona uma abertura para o entendimento, uma abertura para o conhecimento, de modo a abarcar o múltiplo. “Com a abertura de nossa visão e representações para múltiplas perspectivas, é melhor que possamos ir além dos dois grandes modernismos do

positivismo e do marxismo com seu pensamento categórico rígido e de aversão ao outro” (PAULSTON, 2000, p.311).

A crise da representação no campo das ciências humanas move o pensamento de Paulston (2000) para aberturas nas maneiras de produzir ciência. Desse modo, o autor se opõe “à excessiva confiança na racionalidade e objetividade científicas empregadas ao Iluminismo” (PAULSTON, 2000, p. 300).

O sentido da pós-modernidade abordada nessa perspectiva, refere-se a uma forma de desafiar o poder da representação e dos discursos de generalização, hegemônicos, que trazem uma verdade absoluta, incontestável que explica todas as complexidades do mundo. Neste caso, a pós-modernidade questiona estes discursos sem se transformar em um discurso de verdade final opressivo (PAULSTON, 2000).

Dentro do regime perspectivista desconstrutivo a abertura feita possibilita incluir todas as abordagens e formas de pensamento, ou seja, “com o surgimento oportuno dos campos pós-modernos de figuração, temos pela primeira vez um regime escópico aberto a todas as formas de ver, sem privilegiar ninguém” (PAULSTON, 2000, p.323).

Com a abertura apontada por Paulston (2000), mapeamos o processo de interpretação de diferentes correntes de autores que abordam o tema geografia e cinema. Na nossa cartografia social cruzamos conceitos, correntes de pensamento e abordagens.

No que diz respeito à Geografia contemporânea mapeamos algumas das principais referências nos estudos de geografia e cinema. Esse mapa, ou “cartografia social” (PAULSTON, 2000) nos possibilitou ver as teorias que convergem e divergem, se aproximam e se afastam, quais conceitos compartilham e quais fazem diálogos isolados. Dentro dessas perspectivas, não mencionamos todos os autores e autoras e, da seleção feita, não exploramos a obra completa das linhas de pesquisa, fizemos o recorte apenas do que nos interessa aqui: como estes autores dialogam com as imagens e suas geografias e o pensamento sobre o espaço.

Para realizar esse recorte selecionamos 100 (cem) artigos, todos eles presentes em periódicos. Para a seleção usamos o site do *Google* acadêmico, e pesquisamos por “geografia e cinema”, dos anos 2000 até os dias atuais (2022). Selecionamos os 100 primeiros artigos, para através deles estudar as referências bibliográficas e mapear as perspectivas teóricas sobre geografia e cinema.

A seleção dos artigos aconteceu de acordo com a maneira que o *Google* acadêmico organiza suas buscas – basicamente pela quantidade de citações. Desse modo, a probabilidade de artigos recentes dos autores aparecerem no nosso resultado diminuiu, assim obtivemos os artigos mais antigos, por já terem sido muito citados.

O resultado da busca por artigos no site está sempre em atualização, uma vez que a cada ano novos artigos são mais citados, novas referências são acessadas, o que garante a constante atualização de resultados no *Google* Acadêmico. Esse movimento traz vida para nossa intenção em produzir uma cartografia social provisória. Do dia em que o levantamento foi realizado até hoje é provável que os resultados já sejam diferentes. O que exemplifica o caráter de provisoriedade de nossas cartografias sociais.

Entender esse movimento nos resultados de busca permite entender também que na atualidade os(as) pesquisadores(as) podem estar escrevendo a partir de outras e novas perspectivas, outros pontos de vista, somados ou contrários ao que escreveram anteriormente. Para entender tal feito, pode ser realizada uma nova busca, capaz de produzir uma nova cartografia social dessas pesquisas. Mas neste momento não nos cabe realizar, deixamos em aberto para as possibilidades no futuro.

Nossa pesquisa/investigação ajudou a identificação e visualização dos grupos, que foram sendo formados a partir de metodologia, linha teórica e objetos de análise, o que possibilitou ver suas diferenças, de um grupo para o outro, e entre o mesmo grupo.

Com o resultado da nossa investigação, quatro referências destacaram-se, três autores e uma autora, que apareceram inúmeras vezes pelos artigos selecionados. O que nos levou a interpretar que estes são autores centrais no que se refere ao debate contemporâneo de geografias de cinema, sendo eles e ela: Oliveira Jr., Gomes, Barbosa e Costa¹³.

Cada uma dessas pesquisas se diferencia e amplia-se a seu modo, acentuando a multiplicidade na área pesquisada. Uma teoria não descarta a outra, mesmo que não concordem entre si, a prova disso é que todas elas continuam sendo referências e produzindo conhecimento, cada uma a seu modo de pensar.

¹³ Decidimos por dialogar apenas com os textos de Oliveira Jr., Gomes e Barbosa, pois no momento de estudo dos textos entendemos que a perspectiva de Costa se aproxima a de outro grupo. Não descartamos a importância de seus estudos em relação ao foco de sua pesquisa – cinema, cidade, arquitetura e espaço –, mas entendemos que seus estudos pertencem a um grupo maior, próximo a linha de pensamento de Gomes.

Assim como Paulston (2000) identifica no processo – metodologia – de mapeamento da cartografia social na educação comparada, aqui também é possível ver como “essa perspectiva cartográfica reflexiva fornece uma nova metodologia capaz de reinscrever e padronizar nossa crescente compreensão irônica da realidade” (PAULSTON, 2000, p.323). Dentro dessa perspectiva (ou ironia) nosso intuito é mostrar, através da cartografia social das geografias de cinema, os diferentes estudos e linhas de pensamento sobre o tema.

2.2 Geografias de cinema: principais referências e teorias

Deve ter-se sempre presente que o cinema estabelece a noção de espaço (FRANCASTEL, 1983, p.157).

A análise epistemológica feita por Gomes em seu texto “Geografia *fin-de-siècle*: o discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões” de 1997, é uma das marcas da posição do autor dentro do pensamento geográfico moderno. Nesse texto Gomes (1997) traça uma linha do trajeto da geografia, desde a geografia de Humboldt até as análises da década de 1990. Dentre essas análises, nos interessa aqui a parte de abertura para outras interpretações e compreensões do que se tem como Geografia.

Para Gomes (1997) realidade e ficção são termos que não precisam se opor, tanto um como o outro podem falar do mundo, podem trazer e produzir discursos sobre o mundo, sobre a ordem do mundo. De acordo com o autor,

realidade e ficção não são termos antagônicos, a incontornável parcialidade dos relatos, as omissões conscientes ou não, os fragmentos da lembrança unidos em busca de um sentido, criam de fato uma ficção, inspirada diretamente ou não na realidade, como base de qualquer procedimento de restituição histórica. A arte do romance é a restituição de uma realidade possível, mas nem sempre vivida, e quem afirmaria que a leitura de um romance não informa sobre a realidade, às vezes muito mais do que relatos documentais ou biográficos? (GOMES, 1997, p.32).

Através das possibilidades de outros discursos para o entendimento do mundo, a perspectiva do autor, de análise epistemológica das imagens, abre a possibilidade de seus estudos abordarem outras maneiras e métodos de interpretar o mundo através do olhar geográfico. O pensamento de Gomes, no que se refere aos estudos das imagens, tem suas origens nas inquietações do campo de estudos do pesquisador: território e cidadania, o espaço público, assim suas investigações abordam como as imagens e sua ordem dentro do espacial afetam a vida nesses ambientes. Para Gomes é fundamental que as imagens sejam estudadas para que os espaços públicos e, assim, o espaço geográfico sejam entendidos.

Dentro do movimento de renovação provocado pela Nova Geografia Cultura, Gomes (2008) destaca um dos desafios, para ele, trazidos por essas transformações epistemológicas e metodológicas – “estender a análise espacial por domínios quase desconhecidos dos geógrafos, sem jamais perder de vista as marcas que individualizam o caráter geográficos dessas pesquisas” (GOMES, 2008, p.188).

Para Gomes (2008) as marcas sobre os temas e conteúdos geográficos se dão através das explicações sobre a localização relacional das coisas, dos fatos, dos fenômenos e pessoas – preservando a análise existente dos fenômenos entre as localizações e significações, ou seja, a interpretação da ordem espacial – a dimensão material atrelada a uma dinâmica para dar vida e movimento aos objetos (GOMES, 2008). Para o autor o conceito de espaço é definido sendo “produzido pela distribuição das coisas e pelas ações que se orientam e se qualificam em relação a essa distribuição” (GOMES, 2008, p.189).

Através desse entendimento de espaço o autor vai desenvolver suas ideias sobre a análise das imagens na geografia. De acordo com Gomes (2008) existe um consenso de que as imagens pertencem aos domínios das representações e existem dois grupos que se distinguem no trato das imagens. Um deles considera que as imagens são verdadeiras cópias do real (pensamento herdado do positivismo). Já o outro critica essa conceituação e levanta a hipótese de criação, ou seja, as imagens não representam o mundo, mas sim criam mundos, essa perspectiva considera que o mundo é, também, o resultante de nossos imaginários geográficos - da nossa imaginação.

Segundo Gomes (2008), que se propõe a negar essa dualidade e não seguir nenhuma delas, as representações criam seus próprios sistemas, resultados das dinâmicas espaciais e sociais. O autor acredita que seus estudos estão incluídos em um terceiro caminho de perspectiva, o qual

As representações expressam escolhas a partir de princípios de significação que lhes são próprios e também transitórios, ambíguos e polimorfos, ou, como gostamos de dizer atualmente, complexos. [...] Desse modo de pensar deriva que o valor das imagens não se encontra na conformidade possível com uma pretensa realidade que elas espelham, mas, sim, no universo de significações que se exprime através delas (GOMES, 2008, p.193-194).

A partir desse universo de significações geográficas são criados caminhos de análise para as imagens. Gomes (2008) nos apresenta o conceito de cenário que “constitui uma produtiva possibilidade de ler, trabalhar e interpretar as imagens”. Cenário, para ele, é capaz de unir duas noções fundamentais para o entendimento das imagens: lugar e ação. A perspectiva

trazida pelo autor no texto, mescla entendimento da etimologia da palavra cenário tanto em francês – simbólico – quanto no português que alude a um lugar – material.

Em seu livro “O lugar do olhar”, Gomes (2013) coloca novamente as questões que envolvem o entendimento das imagens pelo viés geográfico. O autor traz questões centrais dentro de sua perspectiva para analisar a distribuição das imagens dentro da ordem espacial. Através da visibilidade e invisibilidade produzida pelas imagens no contemporâneo o autor questiona “como a disposição espacial eventualmente colabora para o fenômeno da visibilidade? [E] de que maneira a organização espacial desse campo intervém na percepção que dispensamos a elas?” (GOMES, 2013, p.7-8).

Ao levar-se em conta a questão central do livro sobre as condições de visibilidade, Gomes (2013) retoma o conceito de observação ou contemplação, de acordo com a Geografia Clássica. O conceito de visibilidade para o autor está associado à percepção, “aquilo que é espontaneamente observado pelo olhar. Queremos saber como a organização do espaço participa das estratégias que oferecem ou ampliam a visibilidade de coisas, fenômenos ou pessoas” (GOMES, 2013, p.10).

Nesse sentido o que se pretende é entender como a espacialidade intervém no nosso modo de ver, destacando ou escondendo imagens de nossos olhares. Para Gomes (2013) espacialidade se refere a

“trama locacional associada a um plano, uma superfície ou volume. Espacialidade é o conjunto formado pela disposição física sobre esse plano de tudo que ele contém. Corresponde, assim, ao resultado de um jogo de posições relativas de coisas e/ou fenômenos que se situam, ao mesmo tempo, sobre esse mesmo plano” (GOMES, 2013, p.17).

Três conceitos são primordiais para a explicação da espacialidade e do espacial como questão central no livro – *ponto de vista*, *composição* e *exposição*. A partir desses conceitos Gomes (2013) relaciona o sujeito e o espaço através do olhar, do lugar e das imagens.

Segundo Gomes (2013) *ponto de vista* pressupõe uma relação entre o observador e o observado, sendo o *ponto de vista* um “dispositivo espacial (posicional) que nos consente ver certas coisas” (GOMES, 2013, p.19). A *composição* é entendida como o “resultado da combinação que produz algo novo, formada pela junção de diversos elementos” (GOMES, 2013, p.21), um jogo de posições. A distribuição desses novos elementos, desses dados resultantes constitui a espacialidade. Sendo assim, “analisar a composição é compreender sua espacialidade, o lugar dos elementos nesse conjunto” (GOMES, 2013, p.22). Por fim, o conceito de *exposição* ou situação espacial, ou seja, apreendemos as coisas de acordo com uma

classificação que determina o que deve ser visto e o que se deve esconder, relacionada ao espacial, pode-se dizer que é uma questão de posição dos objetos.

Através de imaginários geográficos, Gomes (2017) explora a relação entre imagem, imaginação e pensamento geográfico. Tece esse diálogo a partir do conceito de “quadros geográficos”, por uma perspectiva epistemológica, retoma às questões sobre como entender, compreender e pensar a partir das imagens, ou seja, “como as imagens participam diretamente na construção do pensamento geográfico, como podem ser instrumento de descoberta” (GOMES, 2017, p.132).

Para Gomes (2017) é fundamental aprendermos a ver, uma vez que, as imagens têm intencionalidade, não são objetivas, são produto de escolhas feitas por quem as constrói, “elas pertencem inteiramente à decisão daquele que o está representando” (GOMES, 2017, p.138). Sendo assim, as imagens são capazes de nos mostrar, ou de ocultar algo de nós, podem tornar visíveis coisas que jamais seriam percebidas sem as imagens, bem como ocultar.

De acordo com o autor, a imaginação geográfica é aguçada a partir do diálogo inteligente com imagens, sendo a imaginação a capacidade de refletir a partir do encontro com estas tais imagens, esse ato configura o “quadro geográfico” (GOMES, 2017):

o imaginário espacial é como um álbum de imagens, um atlas de informações geográficas. [...] O imaginário é aqui tomado como uma composição complexa de imagens de coisas. Quando essa composição diz respeito a objetos espaciais, estamos diante de um imaginário espacial. Não se trata de imagens-tipo ou de distorções voluntariamente produzidas para esconder algo ou manipular pessoas. Um imaginário constitui um conjunto articulado de inúmeras cenas, de relações e fluxos, no qual a sucessão de imagens produz sentidos diversos e arranjos de significação intercambiáveis. No imaginário espacial, a unidade fundamental é a dos sistemas de lugares (GOMES, 2017, p.141).

Percebemos um traço semelhante dentro das abordagens de Gomes, em todos os textos citados acima existe um foco na produção das imagens a partir do sujeito. Os conceitos centrais das obras citadas se ligam pela relevância dada a intencionalidade humana na produção dos imaginários geográficos – sobre espaço e imagens.

Tanto o conceito de cenário sobre as significações geográficas, como os de visibilidade e invisibilidade dos acontecimentos, o ponto de vista, a melhor posição ou composição, para a formação dos quadros geográficos, trazem a intencionalidade humana como principal suporte de abertura para um diálogo com as imagens. Ao humano é dado o poder de produção do espacial e das imagens, como se fosse possível haver um domínio humano em relação a imprevisibilidade do espaço, a imprevisibilidade dos acontecimentos pelo espaço-tempo.

A partir de considerações epistemológicas anunciadas por Gomes¹⁴, pudemos observar que mais pesquisadores e pesquisadoras seguem esta linha de pensamento. Isso nos leva a ver a formação de um grupo com questões em comum, produzindo pesquisas com objetivos similares, ainda que a bibliografia possa se distinguir. Nomeamos este grupo em nosso mapa ou “cartografia social” de: *epistemologia das imagens e suas geografias*.

Os estudos de Barbosa (2000) mencionam questionamentos sobre a arte e a *representação*. Barbosa propõe o conceito de representação, baseado em teóricos marxistas, assim a “representação assume o sentido de um nível mediador entre o sensível e a abstração verdadeira. [...] a função da representação seria, exatamente, a de tornar presente à consciência a realidade externa, estabelecendo relações entre a consciência e o real” (BARBOSA, 2000, p.73).

De acordo com o autor, “podemos inferir que as representações interpretam a vivência e as práticas socioespaciais, intervêm nelas e assumem tamanho poder porque são uma realidade ou identidade específica” (BARBOSA, 2000, p,74).

Ao conceituar a representação e o cinema a partir de teóricos marxistas, Barbosa (2000) entrelaça a criação do cinema com o surgimento das cidades modernas e das metrópoles. Considera que o cinema seja uma forma de arte capaz de representar e compor as relações urbanas. Nesse sentido, o autor supõe uma relação de afetação da criação das imagens cinematográficas, que reverberam na produção do espaço urbano, que por sua vez afetam a criação das imagens cinematográficas, assim sucessivamente.

Nascido com as grandes cidades e produto de suas transformações socioculturais, o cinema constitui-se como um arquivo dos atos, relações e do próprio imaginário presentes e construtores do espaço urbano. [...] A cidades, como uma escrita do imaginário e da memória social, integra o cinema em seu movimento permanente de recriação. Por outro lado, a imagem dos lugares criada/reproduzida pelo cinema se torna parte constitutiva da própria cidade (BARBOSA, 2000, p.82).

O cinema pode ser visto como um arquivo, no sentido de tornar possível o acesso ao passado, capaz de documentar as nuances do espaço urbano e, o cinema ainda é capaz de mostrar as mudanças do conceito de cidade no imaginário coletivo. “Formas, volumes, cores, marcas, movimentos, eventos, relações, vidas são registradas pelo olhar da cinegrafia urbana e

¹⁴ A obra do autor, de modo algum se resume aos textos abordados aqui. Nosso diálogo foi feito apenas com as obras referenciadas nos artigos levantadas dentro da pesquisa, deixamos como indicação a leitura de outros textos do autor “A cidade em imagens” (2008a); “A produção de imagens para a pesquisa em Geografia” (2013); e textos em francês como, por exemplo, “*Spatialité et portée politique d’une mise en scène: le cas des tentes rouges au long du Canal Saint-Martin*” (2010); entre outros.

inscrevem uma cartografia dos lugares através da captura/recriação de suas imagens” (BARBOSA, 2000, p.82).

Barbosa (2000) vê o cinema como a arte de representar capaz de dizer sobre a cidade e os acontecimentos sociais existentes no meio urbano, produzindo o entendimento da realidade social, que afeta e se deixa afetar pelo cinema. Essa maneira de interpretar o cinema pode se justificar através das concepções que o autor trabalha em relação aos conceitos de *espaço* e *representação*, dialogados principalmente com Lefebvre.

Desse modo, o autor vê o filme como capaz de dar visibilidade para o espaço concebido juntamente como o espaço vivido. “O cinema nos oferece a possibilidade de inquirir o real através do impulso imaginativo e da prova documental”. Por interpretar o cinema como a arte de representar, em um outro texto seu, “Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado”, Barbosa (2008) dialoga com o cinema, levantando a necessidade do questionamento teórico atrelado a prática docente, principalmente pelo fato cultural que herdamos de ver as imagens como a realidade.

Em sua perspectiva as imagens não são a realidade, mas são encaradas como representação da realidade e capazes de interferir diretamente na construção dela. Mas dessa forma as coisas não acabariam por se confundir? Sendo então perigoso afirmar o cinema como representação, uma vez que se pode cair na armadilha dele ser tomado como real urbano (falseado?).

O autor trata em seu texto de temas sociais e da reprodução desses conflitos de gênero, raça e classe. Para Barbosa (2008) filmes que reafirmam estereótipos sociais são uma maneira de perpetuar os preconceitos e dominação da sociedade. O autor traz em seus textos exemplos de filmes, principalmente de grandes produções como os de Hollywood, que insistem em descrever, de pontos de vistas preconceituosos, as características do continente africano.

Nas imagens veiculadas por vários filmes de ficção, e até mesmo documentários, diversas sociedades são expostas por meio de leituras redutoras e reprodutoras de preconceitos que variam dos mais sutis aos mais grosseiros. Elas reificam as sociedades que não partilham dos mesmos valores e objetivos da matriz ocidental e as condena, invariavelmente, à condição de “fora da humanidade”. [...] Uma África selvagem... de mistérios, ameaças e perigos é construída para ser habitada por homens e mulheres de práticas não menos selvagens e bizarras que, ora se comportam como seres cooperativos, ora como arredios e, no seu limite, violentos. Tudo isso para exibir o homem branco e europeu como o único referente possível de inteligência, racionalidade, coragem e virilidade (BARBOSA, 2008, p.120-121).

Tendo em vista os estereótipos que podem ser reafirmados pelas imagens, é importante que possamos questionar sobre o que queremos ensinar, sobre qual mundo queremos construir

e/ou (re)afirmar para os estudantes. Assim o autor justifica a importância de pesquisar as relações sociais (re)produzidas e atravessadas pelas imagens na contemporaneidade.

Dentro desse pensamento o autor se apropria do conceito de paisagem para traçar paralelos com a representação, “aborda a paisagem como representação do mundo” (BARBOSA, 2008, p.119). Pelo viés das *imagens no materialismo histórico cultural*, são destacadas as reverberações de estereótipos criados pelas imagens, através de classes e etnias dominantes. Existem filmes e acervos cinematográficos inteiros marcados pela homogeneidade e hegemonia do pensamento ocidental sobre o espaço, sobre os lugares, capazes de congelar nossos imaginários e fixar neles imagens, que se tornam padrão para aquela região, país, cultura e povos.

Num jogo de oposições distintas – natureza/cultura, barbárie/civilização, bizarro/maravilhoso –, os estereótipos nos filmes documentários e de ficção reproduzem o etnocentrismo sem sutileza, removem a presença de relações sociais do seu contexto espacial e, assim procedendo, retiram das imagens o seu nexos com a história. [...] Os filmes documentários e os de ficção herdaram, fixam e reproduzem arquétipos de dominação cultural e inscrevem-se como práticas sociais profundamente excludentes (BARBOSA, 2008, p.122).

Pode-se dizer que assim se forma o império da imagem, (re)produzindo e (re)criando essas oposições. Enquanto prática social, os filmes exercitam um poder de dominação dos nossos imaginários e esgotam “na própria imagem, as possibilidades de apropriação do mundo e, como consequência imediata, provocam a substituição da experiência pela representação de representações” (BARBOSA, 2008, p.112).

Mergulhados no império das imagens, somos influenciados pela estetização, de maneira fundamental, na criação de imagens. Como acreditar em algo que muda constantemente de acordo com as estéticas impostas pelos grupos dominantes? Barbosa (2008) tenciona, assim, a objetividade do visível, e “por outro lado, qual poderia ser a medida da duração material da paisagem, diante de um mundo marcado por mudanças velozes e quando o próprio espaço geográfico se define pela fluidez” (BARBOSA, 2008, p.120).

Barbosa trabalha o conceito de paisagem atrelada à construção do imaginário geográfico em outros textos também, voltando a confirmar que a imagem é usada como artifício de dominação de classes. Em 1998 escreveu o texto “Paisagens americanas: imagens e representações do *wilderness*”, no qual fala sobre a “imensidão” dos Estados Unidos.

Parece não ser por acaso essa grandeza norte-americana, desde as distorções providenciais nos mapas de atlas geográficos, até os filmes gravados em vastas planícies e

montanhas a perder de vista, no território do oeste norte-americano, sempre em oposição as “ruínas” do sul. “O Oeste era o sonho e as paisagens da “grande natureza” a reencarnação permanente do espírito americano” (BARBOSA, 1998).

O conceito de paisagem aparece novamente no texto “Paisagens da natureza, lugares da sociedade: a construção imaginária do Rio de Janeiro como *cidade maravilhosa*” de 2010. Reiterando, para Barbosa “a paisagem assume o significado da relação das condições da história natural da natureza com a história construída pela ação humana, porém percebidas segundo as necessidades e possibilidades históricas de uma dada sociedade” (BARBOSA, 2010).

Ao falar sobre as imagens construídas ao respeito do Rio de Janeiro, o autor destaca a importância que teve o discurso dentro da construção dessa imagem, de um modo geral, para ele, foi um discurso feito por diversas artes, até que o Rio de Janeiro se tornasse uma das cidades mais *representadas* do mundo. A contradição que emerge da *cidade maravilhosa* vem da oposição, enfatizada pelos grupos sociais hegemônicos a respeito das favelas, que iam se erguendo pelos territórios da cidade – para as classes dominantes as favelas deveriam ser erradicadas.

Até os anos de 1930 as belezas do Rio de Janeiro eram enaltecidas pelos jornais, revistas e rádios. A partir dos anos 1940 a imagem de *cidade maravilhosa* passa a ser perpetuada pelo cinema, principalmente de maneira internacional – uma cidade estereotipada e criada a partir do imaginário das classes dominantes. Barbosa (2010) ressalta que o imaginário de cidade maravilhosa é baseado nas paisagens naturais do Rio, os meios de comunicação afirmavam uma hegemonia cultural através das paisagens naturais.

Na atualidade outros filmes, que não da indústria hollywoodiana, gravaram suas cenas por um espaço fílmico diferente, produzindo outras imagens da cultura do Rio de Janeiro, no sentido de dar-se a ver uma outra imagem das favelas como parte crucial na cultura carioca. Um exemplo a ser mencionado é o videoclipe feito pela artística brasileira Anitta – *Girl from Rio* – música direcionada para o exterior, que confronta com a clássica música “Garota de Ipanema” de Antônio Carlos Jobim, que enaltece a *cidade maravilhosa* sem as favelas.

Na música de Anitta as imagens são de diversidade e diferença, toda uma riqueza cultural apresentada através das imagens de um Rio que é pouco conhecido como *cidade maravilhosa*, mas muito conhecido como a parte “suja”, “perigosa” e “feia” da cidade. A música faz frente a um discurso de mulher nos padrões do patriarcado, dentro de uma

perspectiva de padrão dos corpos e costumes, que era trazido pela garota de Ipanema da música de Tom Jobim.

A construção do imaginário de cidade maravilhosa, se deu através do recorte de parte da cidade. O imaginário criado pelos veículos de comunicação criou uma paisagem do Rio de Janeiro em cima das imagens de uma natureza meticulosamente preservada – o Rio de belas paisagens naturais. A paisagem do Rio esconde a vastidão de culturas e diversidade de pessoas cariocas, o discurso faz parecer que tudo se resume ao Pão-de-Açúcar e ao Cristo Redentor, escondendo assim as outras paisagens da cidade, outros territórios. Nessa imagem construída do Rio, o maravilhoso é negar a diversidade, a diferença.

Uma parte da cidade se torna representativa do todo, fazendo emergir a “paisagem carioca” que domina o imaginário cultural urbano. [...] Essa imagem urbana muitas vezes serviu de aparato ideológico para processos brutais de deslocamento e destruição de formas e modos de vida não condizentes aos valores e tradições espalhadas na *paisagem natural* do maravilhoso (BARBOSA, 2010).

A exemplo, o samba de origem afro-brasileira, dos morros e favelas do Rio, foi apropriado pelos brancos de classe média, o carnaval como maior festa da cidade, desce dos morros. Durante anos o carnaval foi discriminado por ter sua imagem associada aos negros, hoje foi tomado pelas mídias e dominado para criar uma imagem de samba do Rio carnavalesco. Tomaram uma parte da cultura que os interessava enquanto criação de uma imagem-Rio.

Dentro da hierarquia territorial da cidade os corpos carregam consigo as marcas de imagens que veiculam pelas mídias audiovisuais, que no mais das vezes reafirma estereótipos misóginos, raciais e elitistas, através da manipulação das imagens.

Outra interpretação das imagens do cinema é feita por Oliveira Jr. (2005), para o autor as *geografias de cinema* nos capturam com as imagens e sons do filme, nos levam para dentro do filme, onde acontece o encontro do universo cultural existente em nós com suas imagens e sons. De lá não retiramos nada, pelo contrário colocamos – ou nos deixamos levar a ponto das imagens e sons (re)tirarem de nós o sentido individual de nossas interpretações sobre o espaço. De uma maneira ou de outra, as geografias de cinema são oriundas do nosso encontro com as imagens e sons do filme.

Não há nada por trás a ser descoberto, há o encontro, o susto, o encantamento, o desassossego... conhecimentos enfim, a um só tempo tirados e postos em nós por e com as imagens e sons filmicos. Nesta perspectiva de pesquisa não devemos olhar o que de geografia tem nos filmes e sai a que geografia eles dão existência. Ao invés de partimos do princípio de que a geografia já existe e nós a encontramos nas palavras e frases, partir da ideia de que a inventamos/produzimos em meio às imagens e sons. Daí é preciso permitir que a interpretação (subjetiva, em seu limite) permeie a geografia ali encontrada nas imagens e sons, de modo que esse encontro se faça como

inventivo e aberto e não definitivo e fechado (interpretação e não resultado) (OLIVEIRA JR., 2005, p.29).

Ainda nesse mesmo texto, Oliveira Jr. (2005) tece uma crítica às generalizações feitas pela ciência ocidental, para a compreensão do mundo, de modo algum o autor descarta a importância da ciência, até mesmo por estar dentro dela. Ressalta a importância da ciência em nos fazer pensar, produzir conhecimento e integrar diversidades. A crítica tecida pelo autor, diz respeito à escala, num movimento de anulação da diversidade, do lugar pelo global, de nós enquanto multiplicidade pela generalização das características (de unidade, o uno dentro do sistema liberal – se aceita o outro, mas só se o outro for igual).

Entendemos que com esse movimento e pensamento a ciência é capaz de anular a diversidade, assim enraíza e perpetua preconceitos raciais, de gênero, de classe, de corpo – é neste sentido que o que é padronizado são os corpos “saudáveis”, masculinos, brancos, cis, héteros, os demais sofrem com a marginalização das forças opressoras.

Através da crítica feita em relação aos erros de escala, o autor pontua como o cinema da vazão para o mais íntimo, para uma escala quase dos sonhos, abraça o múltiplo, evidencia a multiplicidade, faz ruir o global generalizante que sufoca o lugar, que sufoca a existência da vida, a experiência do corpo, em nome de entendimentos que englobam a todos (ao passo em que excluem a maioria).

Com as imagens de criação do cinema, ressaltando sua dimensão pedagógica, e então, torna-se possível grafar uma complexidade de territórios e pensamentos sobre a realidade, sobre o espaço, “numa aproximação do verdadeiro deste mundo atual, onde as imagens constituem muito do que nos educa os olhos e muito do que temos disponível para educarmos a nós próprios e aos nossos próximos e distantes estudantes acerca do espaço geográfico” (OLIVEIRA JR., 2009, p.17).

Vai ser dentro dessa perspectiva que o autor vai trazer o cinema como uma abertura para pensarmos sobre a política, a diversidade, a multiplicidade. “O que quero dizer com isso é que a intenção de produzir geografias de cinema é a de pensar e inventar outras interpretações para o mundo, a de permitir olhares diferenciados e diversificados às coisas do mundo (não só do filme, mas da realidade nele aludida ou encontrada)” (OLIVEIRA JR., 2005, p.32).

Quando Oliveira Jr. (2005) traz a expressão “realidade aludida ou encontrada” no filme, interessa a ele a geografia produzida pelo cinema, pelo filme, a criação da diversidade no encontro entre um corpo e um conjunto de imagens e sons. Isso torna possível perceber sua

diferença de perspectiva dos outros dois autores mencionados. Tanto para Gomes, como para Barbosa, o que interessa nas imagens são as intencionalidades postas nelas, quais imagens a geografia está produzindo e não o contrário, como do caso de Oliveira Jr. Para este último a questão seria o que de geografia as imagens produzem, através do encontro com as imagens e sons do cinema seríamos capazes de abrir nosso pensamento para outras possibilidades de interpretação do mundo.

A abertura provocada pelo cinema tem relação com a centralidade das imagens na composição de novos pensamentos e conhecimentos implicados nas relações sócio-político-culturais. Tema relevante diante dos estudos de Geografia Cultural e Humanistas, que enfatizam a dimensão cultural para entender a realidade e sociedade contemporâneas e suas dinâmicas.

Importante destacar que entendemos a realidade como reflexo de dos encontros e ações no mundo, na macropolítica e na micropolítica, as reverberações do cotidiano implicam na construção da realidade, e a realidade implica nas ações cotidianas, uma interação mútua de produção de uma realidade aberta, em devir.

De acordo com Oliveira Jr. (2009)

a noção de realidade tem sido colocada de outras maneiras: muitas delas questionam, sobretudo, os amparos na visualidade, a lógica da representação e a concepção de essência; [...] a realidade é o que está em discussão, constantemente construída e dissolvida pelas práticas sociais e discursivas (OLIVEIRA JR., 2009, p.18).

A realidade pensada dessa maneira engloba as imagens na composição espaço. A abertura produzida pelo cinema, atrelada a concepção de espaço de Massey (2013), nos permite perceber como as imagens têm se tornado centrais e cada vez mais influentes nessa composição das multiplicidades do espaço geográfico.

Diante dessa percepção, vale ressaltar alguns pontos, tais como a construção do que é ver e do que ver. “Além de a imagem ser uma realidade em si mesma, ela nos faz mirar o mundo da maneira como ela o apresenta” (OLIVEIRA JR., 2009, p.19). As imagens de cinema, ao alterarem nossa percepção natural, reconstroem e criam a seu modo o real, o mundo. Assim nos proporcionam outra experiência, inventam e direcionam uma maneira de experimentar a realidade manifestada nas telas. As próprias imagens tem essa intencionalidade, a par de quem as criou:

ao grafar o espaço sob diferentes perspectivas, essas imagens desejam que miremos o espaço sob a perspectiva que elas nos dão dele. Buscam gestar e perpetuar uma maneira de imaginar o espaço. Nessa busca, elas também estão produzindo formas não só de imaginar o real, mas também de percebê-lo e concebê-lo. Elas nos educam

o olho para ver sob determinada maneira e nessa esteira vão produzindo nossas memórias e as formas da nossa imaginação do real (OLIVEIRA JR., 2009, p.20).

Outro ponto para ressaltarmos é a credibilidade dada às imagens. Na geografia os mapas são desde sempre um bom exemplo a se dar quando se trata de verdade inquestionável, atrelada ao seu histórico oriundo da ciência moderna, com seus cálculos matemáticos, que aplica fórmulas para construção de noções cartográficas em planos cartesianos etc. Filmes também apresentam formas de nos fazer acreditar que estão dizendo sobre a verdade do mundo. Oliveira Jr. (2001) relaciona essa verdade das imagens fílmicas com elementos naturais, como por exemplo a chuva.

Os filmes nos absorvem para dentro deles, são imagens que nos querem dizer do real. Oliveira Jr. (2001) menciona as chuvas no cinema, elas compõem cenários e estão a propor uma alusão a realidade. As chuvas, como elemento natural, confirmam que as imagens do filme são reais, a estética das narrativas é pautada na semelhança com a realidade. Vale lembrar que “qualquer imagem produzida acerca do espaço não é o espaço, mas sim uma ação sobre ele que grafa um pensamento espacial” (OLIVEIRA JR., 2009, p.25).

As perspectivas apresentadas e analisadas desses três autores, por mais que abordam o cinema e o espaço, também deixam evidente suas particularidades ao que diz respeito ao diálogo com as imagens. Todos estudam cinema, cada um à sua maneira, todos estudam a imaginação geográfica e convergem no sentido de estudar as imagens do cinema como uma forma de produzir imaginações geográficas.

Gomes e Barbosa se aproximam quando ambos abordam a intencionalidade através das imagens, para dizer sobre o que a geografia tem produzido de imagens e sua relação com o espaço. Os dois seguem por caminhos diferentes para tratar essas questões. Gomes parece estar preocupado com a maneira como as imagens são produzidas, o que elas dão visibilidade e invisibilidade. Barbosa pensa sobre a intenção das classes dominantes na produção de conteúdo para se manter no domínio.

Já para Oliveira Jr. a questão seria o que as imagens estão produzindo de geografia. Isso põe em vista a intencionalidade das próprias imagens e o que elas querem de nós ao nos encontrarmos com elas. Parece que este autor não foca na intenção de quem criou as imagens, mas sim nas expressões das próprias imagens, e é esse ponto que permite que as imagens criam, que retiram de nós interpretações a partir do encontro entre nós e elas. Por esse motivo é relevante a análise das imagens enquanto composição do espaço geográfico.

Podemos ver que cada autor lida com as imagens e o conceito de espaço a partir daquilo que entende como *representação, arte e linguagem*. Nesse momento do texto optamos em nos distanciar das perspectivas de Gomes e Barbosa, para fazer uma aproximação com a perspectiva de Oliveira Jr., que corrobora com nossa forma de pensar e escreve esta pesquisa, compartilhamos a grande influência dos estudos feitos por Doreen Massey. Com isso não desconsideramos a importância das abordagens de Gomes e Barbosa, apenas seguimos pelo caminho com o qual nos identificamos dentro dos pensamentos sobre o espaço e as geografias de cinema.

Massey (2013) escreve sobre como o conceito de representação foi concebido como espacialização. O problema não está apenas em igualar os termos, o problema está em dar as características da representação – fixa, estática, imutável – para o conceito de espaço. Por esse motivo que “muitas e muitas vezes subjagam o espaço ao textual e ao conceitual, à representação” (MASSEY, 2013, p.43). Nestes termos o espaço é entendido como atemporal, contrário ao que é proposto a todo momento no livro de Massey (2013), que conceitua o espaço-tempo como co-constituintes.

A representação é vista tomando aspectos de espacialização, na ação desta última de colocar as coisas lado a lado, de dispô-las como uma simultaneidade discreta. Mas a representação é também compreendida, neste argumento, como que fixando as coisas, tirando o tempo de dentro delas. Assim, a equiparação entre espacialização e produção de “espaço” empresta ao espaço não apenas o aspecto de uma multiplicidade discreta, mas também a característica de estase (MASSEY, 2013, p.47).

Os debates filosóficos feitos pelos estruturalistas do século XX, estavam muito preocupados com o tempo e em analisar as estruturas. Chegaram à ideia de que o espacial era uma forma de congelar o tempo, assim com o tempo “parado” poderiam ser feitos os estudos e análises das estruturas. Os estruturalistas da Geografia tecem seus estudos com o objetivo de diferenciar geografia e história (espaço e tempo) – lutando contra a imposição da globalização que anula todas as características geográficas do território para dar ênfase na narrativa única com um lugar determinado historicamente na fila do desenvolvimento. Ao analisar cada sociedade como uma estrutura em si mesma

os estruturalistas argumentavam contra o domínio da narratividade, que era interpretada como temporalidade. [...] Equiparavam suas estruturas atemporais com o espaço. [...] Estrutura e processo eram interpretados como espaço e tempo. O espaço era concebido (ou talvez este verbo seja demasiado forte – era simplesmente *suposto*) como a absoluta negação do tempo (MASSEY, 2013, p.65).

Todos esses movimentos do pensamento de separar o espaço e o tempo, de representar o espaço e considerar a representação como cópia do real, como o real em si mesmo, vão aos poucos produzindo questionamentos dentro da teoria dos mapas, e não só dos mapas. Podemos

falar então de uma “crise da representação (no sentido de que o espaço tem de ser reconhecido como constitutivo, em vez de mimético)” (MASSEY, 2013, p.53).

Dentro dessa crise da representação, surgem termos como “cartografia pós-representacional”, junto com as mudanças dentro da teoria dos mapas. Rossetto (2016) aborda esse movimento na geografia cultural, trazendo algumas ambiguidades que existem dentro da teoria dos mapas, e dá ênfase ao conceito de pós-representação.

A partir de considerações feitas por Kobayashi (2009) em *International Encyclopedia of Human Geography*, Rossetto (2016) escreve sobre como

vários geógrafos apontaram que a virada cultural resultou em um impasse da geografia cultural. O foco em ‘representações culturalmente estruturadas’ e a resposta condicionada dos sujeitos gerou uma geografia morta: aquela que não considera como os seres humanos diante destas representações estão sempre ‘criando possibilidades antes não pensadas’ através de formas materiais, afetivas, corpóreas, emocionais, vitais e generativas de agir no mundo. Superar as geografias mortas das representações como construções é um dos principais motivos da teoria não representativa (ROSSETTO, 2016, p.3, tradução nossa).

A autora identifica duas definições de cartografia pós-representacional nos estudos de Azócar Fernández e Buchroithner (2014) a primeira é a de entender a cartografia e o mapeamento mais do que apenas um conhecimento representacional – como mapas objetivos e de verdade absoluta. E a segunda definição vai além, sendo contrária ao mapa como verdade absoluta, como cópia do real.

Esta primeira definição, portanto, indica que um ‘modo de pensar representativo’ é aquele que considera os mapas como representações objetivas, verdadeiras, e conseqüentemente que a cartografia pós-representação seria uma forma de cartografia que considera os mapas como algo mais, ou seja, como representações ideológicas, textos culturais, produtos históricos e construções sociais. [...] a segunda definição dada pelos autores acrescenta algo. Azócar Fernández e Buchroithner (2014), de fato, afirmam que ‘a cartografia pós-representacional é uma nova perspectiva no mapeamento que é contrária ao ponto de vista de “mapas como verdade” e quer ir além da abordagem “mapas como construções sociais”’ (ROSSETTO, 2016, p.5, tradução nossa).

Dentre os autores que estudamos nas geografias de cinema, temos algumas concepções sobre o conceito de representação, que são fruto dos dois debates mencionados, o contexto do estruturalismo e da cartografia pós-representacional. Consideramos importante demarcar essas diferenças, tanto para ajudar com o entendimento da teoria dos autores, como para facilitar a leitura das cartografias sociais produzidas a partir das geografias de cinema.

Os estudos sobre imagens nos dois momentos que abordamos – estruturalismo e cartografia pós-representacional – se diferem no encontro e diálogo com as imagens. Para este primeiro as imagens atuam como forma de representação, elas (re)apresentam os fenômenos,

como se fossem o real ali manifestado. Comumente, parte dos pensadores estruturalistas entendem a representação no sentido mimético, sendo então uma cópia ou imitação do real. O que se difere da concepção que a cartografia pós-representacional busca. Esta vai no sentido contrário da primeira, inclusive surge da crítica que faz as concepções usuais até o momento.

Para os autores que estudam o pós-representacional, a representação é uma maneira de apresentar os fenômenos. Estes pensadores compreendem que o mundo está sempre em devir, sempre mudando, assim não existe uma ferramenta que possa de fato ser sua representação. Visto que o mundo está sempre em devir, aberto, a criação das imagens é também criação desse devir, a imagem é em si mesma capaz de pôr em devir e alterar o mundo em que está inserida, no contexto em que emerge.

Nessa perspectiva a autora Girardi (2012), a partir dos conceitos de mapa e cartografia para Deleuze e Guattari, escreve sobre como os mapas são afetados pelas mudanças que existem no mundo a todo instante:

O mapa é usado para dizer de referências (não necessariamente fixas) com as quais as pessoas lidam com o mundo, ou seja, como elas se territorializam; mas este mundo e estas pessoas mudam o tempo todo, exigindo que este mapa seja refeito o tempo todo. Portanto, o mapa nunca está pronto, mas constantemente sendo refeito, ora de modo mais lento, ora de modo mais brusco. O que impulsiona mudanças no mapa são os fluxos de intensidades que promovem a desterritorialização, já que, se o território não é mais o mesmo, o mapa também não pode ser (GIRARDI, 2012, p.40).

Dentro dessa perspectiva da cartografia pós-representacional e em relação às abordagens dos autores centrais que identificamos nas geografias de cinema, o nosso trabalho aproxima-se mais da maneira como Oliveira Jr. (2009) conceitua a *representação*, para ele:

representar, aqui, está no sentido de estar-no-lugar-de e não de ser-o-mesmo-que. No entanto, notadamente no que se refere às fotografias, aos filmes e às obras televisivas, esta distinção é quase sempre apagada, um sentido tornando-se o outro, o “não é” tornando-se “é”. Isso porque o “não é” – estar no-lugar-de – e o “é” – ser-o-mesmo-que – andam juntos nessas imagens, pois elas remetem a certas coisas e apresentamos essas tais coisas indiciadas visualmente (e também auditivamente, no caso dos produtos audiovisuais) com forte verossimilhança à naturalidade com que as vemos e ouvimos no mundo além imagem. Mas seria importante chamar a atenção para a imagem como coisa em si, antes de ela remeter a outras que estão nela. Enquanto uma imagem for somente identificada com os índices visuais nela presentes (como uma representação), ela não conseguirá ser tomada como uma obra em si mesma, uma versão de mundo que diz do mundo no qual se insere, uma grafia deste mundo que é, sobretudo, um gesto na cultura (OLIVEIRA JR., 2009, p.21-22).

A seguir estão as cartografias sociais - as feitas por Paulston sobre educação comparada – e as que realizamos a partir dessas considerações sobre as geografias de cinema, referente aos pontos de vista dos autores, suas perspectivas e argumentos centrais. Tornamos a pontuar que

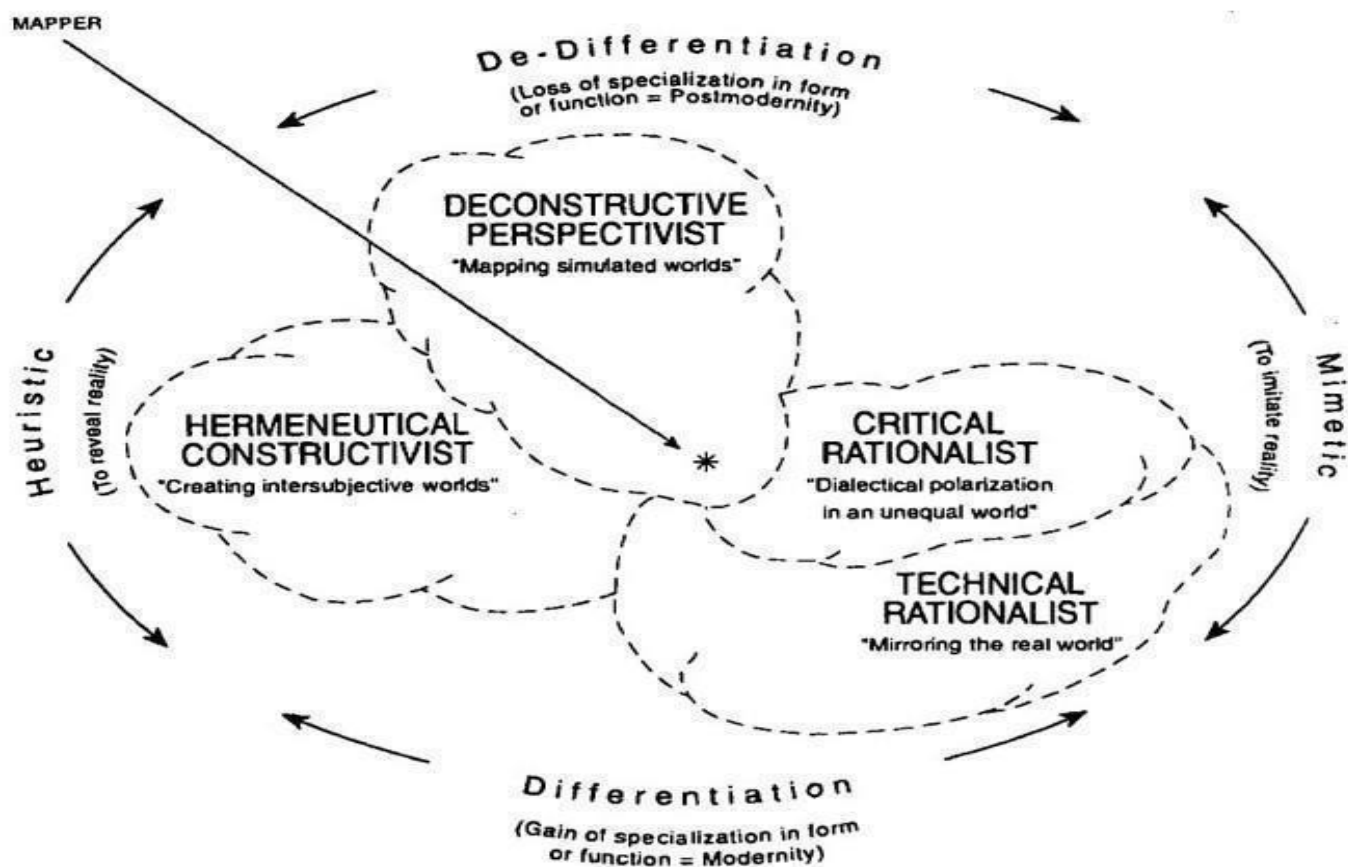
este é um mapeamento provisório, pois as teorias estão sempre por refazer-se e por ser o mapeamento fruto da interpretação e da subjetividade da autora.

Desse modo as cartografias sociais das geografias de cinema estão em devir, abertas, inacabadas, provisórias... mesmo porque os autores mencionados estão ainda realizando produções, e no devir particular de cada um deles, podem ter ocorrido variações e outras perspectivas, outros caminhos teóricos, o que é bem comum na jornada acadêmica, assim a provisoriedade dessas cartografias sociais acompanha a efemeridade do pensamento dos próprios pesquisadores.

Outro ponto é a busca ser direcionada pelo algoritmo do Google e assim trazer mais artigos antigos do que novos, são fatores que deixam essas cartografias sociais em aberto. O recorte feito é de um período muito específico e as obras dos autores se concentraram mais na primeira década dos anos 2000. Assim, estando hoje em 2022/2023 é de se esperar que os autores estejam com novas visões, perspectivas, argumentos etc. Dessa maneira, a palavra provisória atenta para o fato de não ser definidora, nem definitiva, mas de estar em aberto.

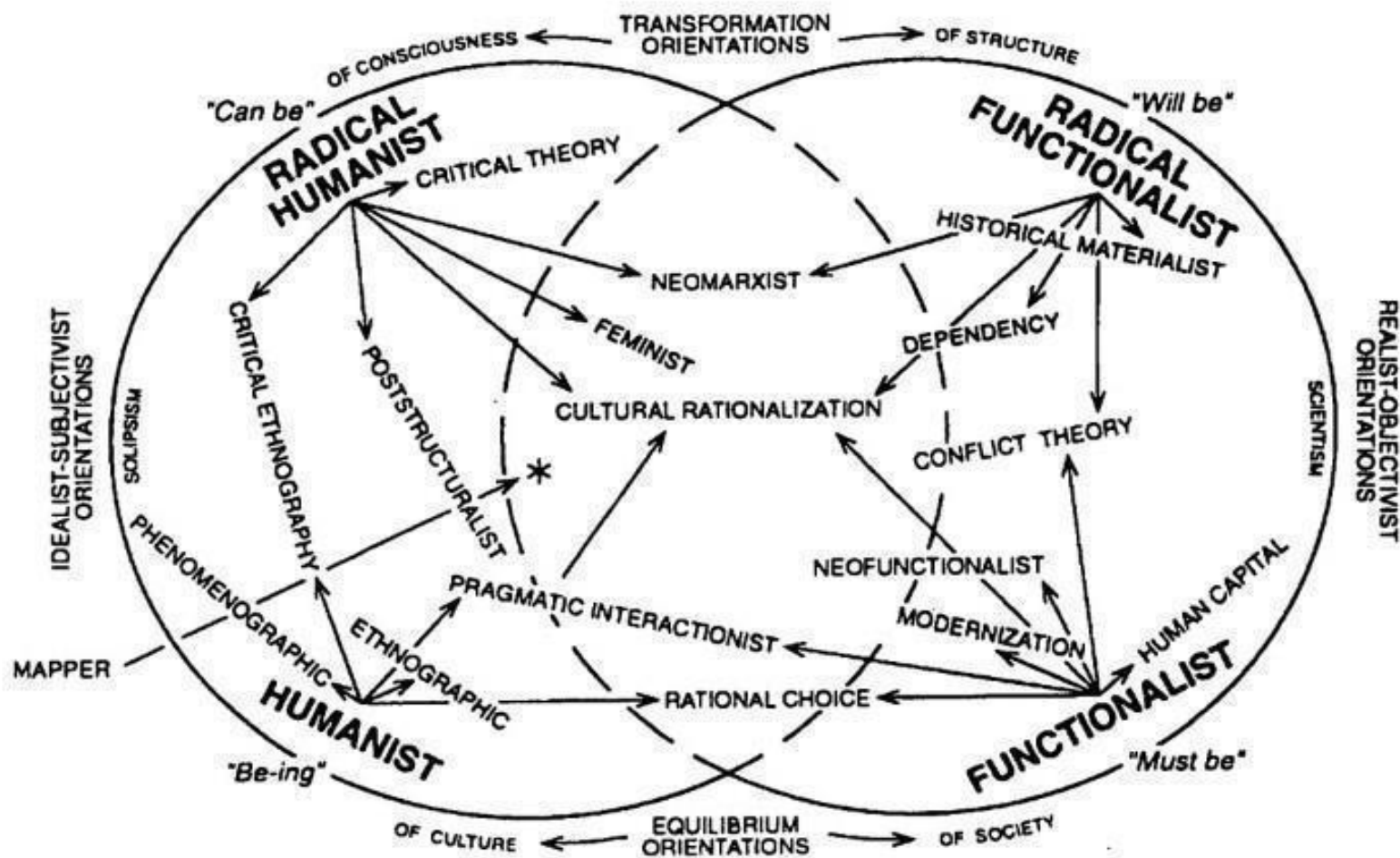
2.3 – Imagens provisórias da cartografia social da educação comparada de Paulston e das geografias de cinema (as minhas)

Mapa 1 – “O mapeamento heurístico de Paulston dos regimes escópicos da modernidade e pós-modernidade descoberto no discurso da educação comparada, 1963 a 1996”
(PAULSTON, 2000, p.31).



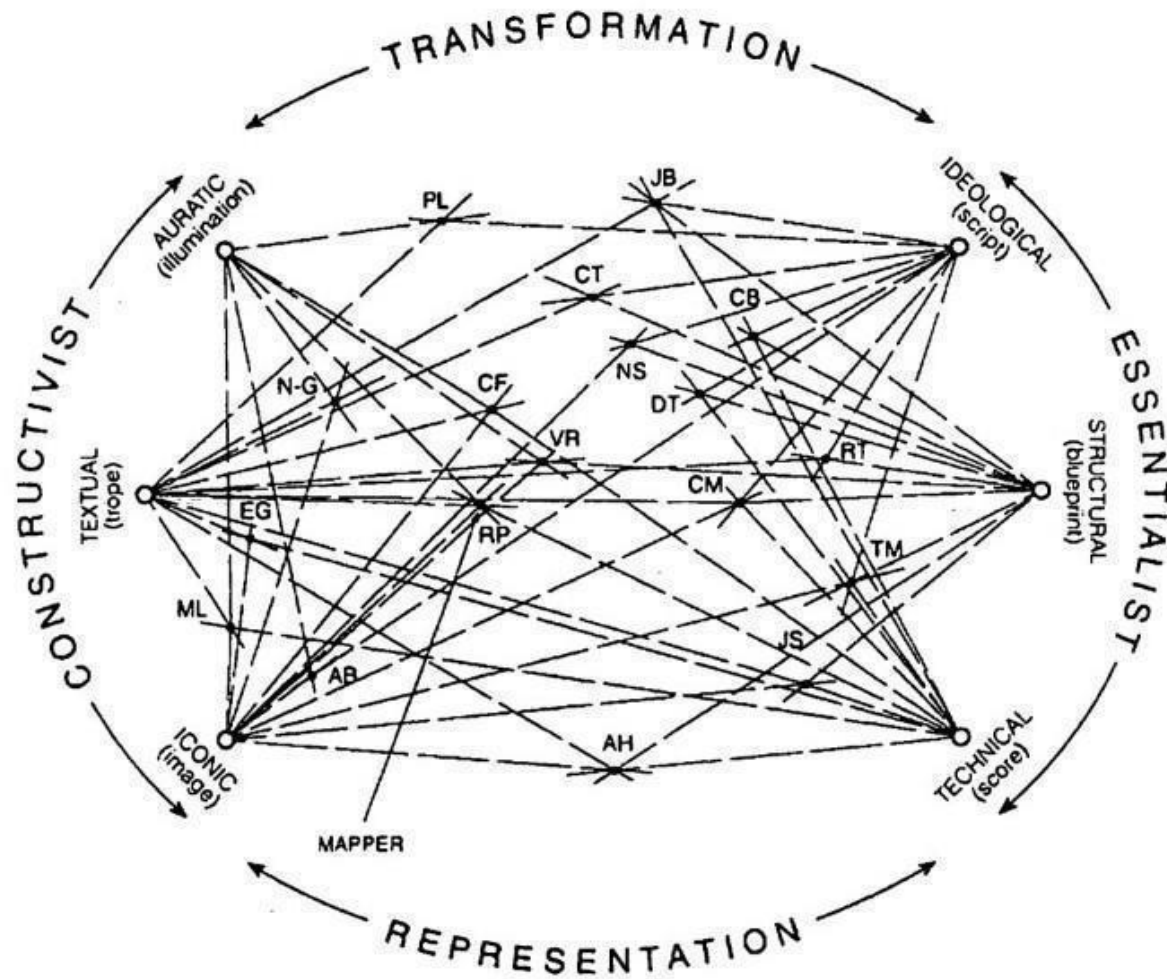
Fonte: A Spatial Turn in Comparative Education? Constructing a Social Cartography of Difference. PAULSTON, Rolland G., 2000.

Mapa 2 – “Um mapeamento de paradigmas e teorias em Educação Comparada e Internacional de Rolland G. Paulston, em seu Educação Comparada como campo Intelectual: mapeando o panorama teórico, artigo apresentado no 8º Congresso Mundial de Educação Comparada” (PAULSTON, 2000, p.53).



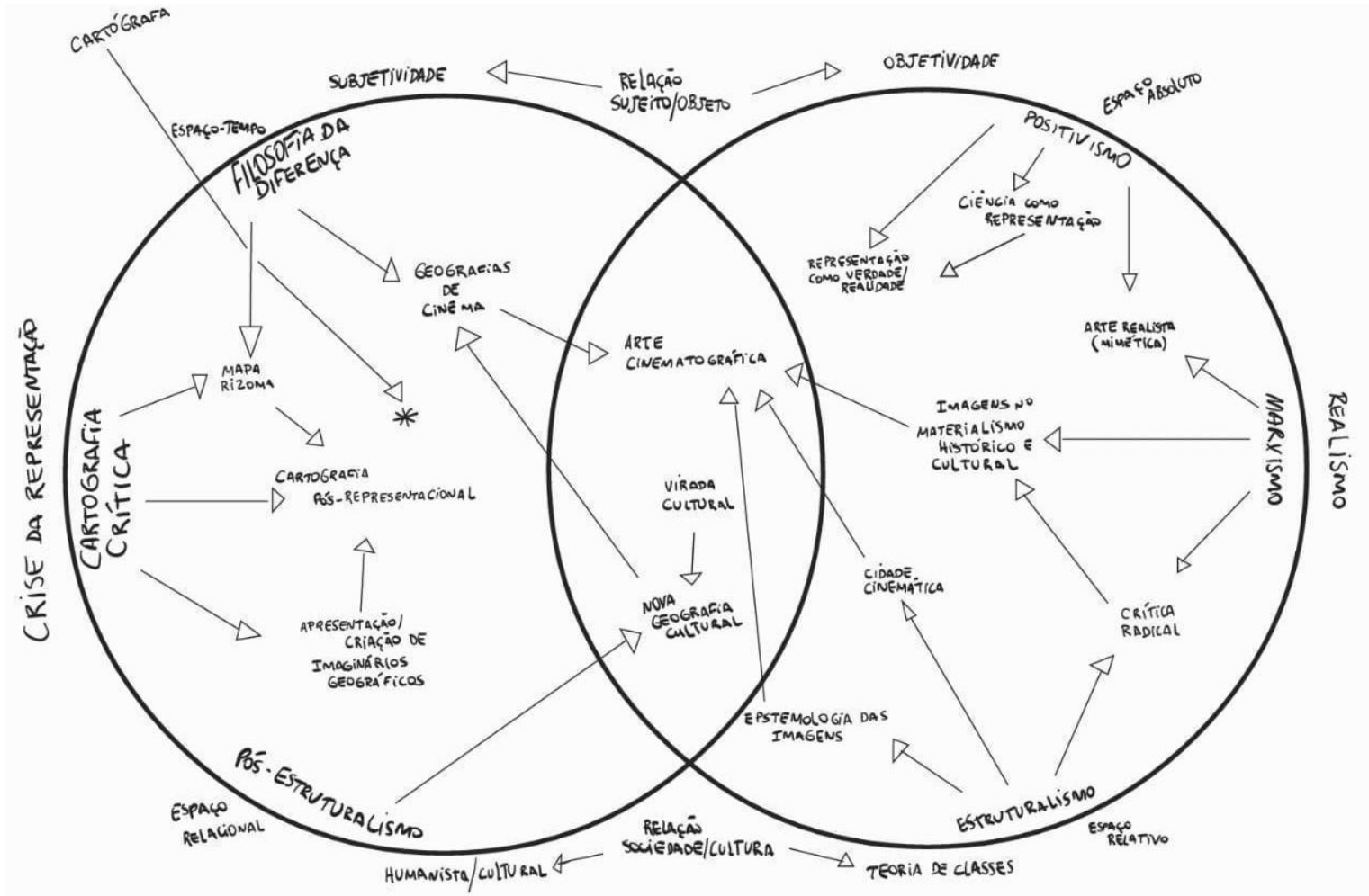
Fonte: A Spatial Turn in Comparative Education? Constructing a Social Cartography of Difference. PAULSTON, Rolland G., 2000.

Mapa 3 – “Um mapeamento intertextual “nômade” dos modos de ver em dezenove capítulos de nosso livro *Cartografia Social* feito no estilo Gilles Deleuze e Felix Guattari. Em *Cartografia Social: Mapeando formas de ver a mudança social e educacional*, ed. De Rolland G. Paulston (Nova Iorque: Garland, 1996)” (PAULSTON, 2000, p.60).



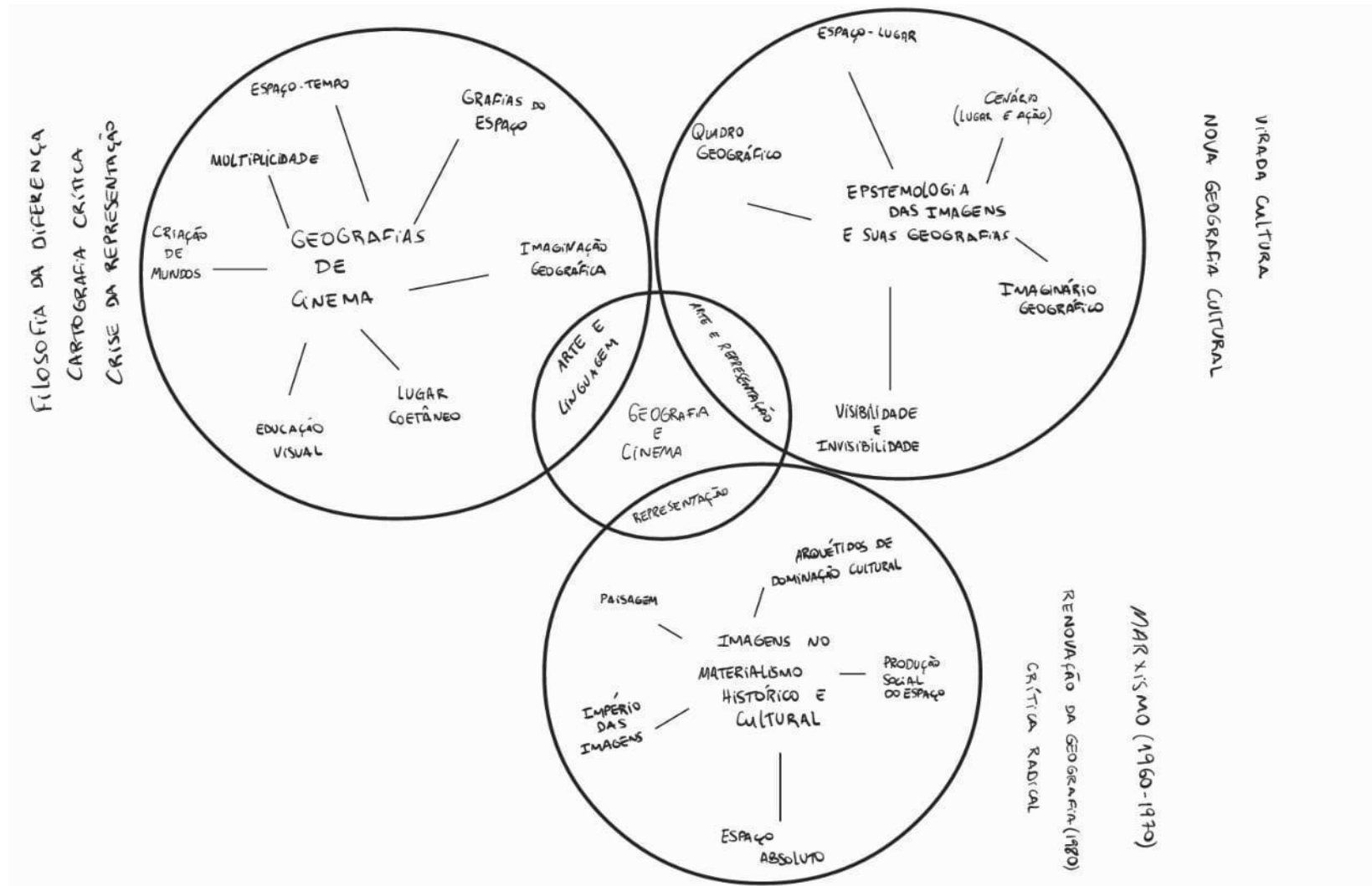
Fonte: A Spatial Turn in Comparative Education? Constructing a Social Cartography of Difference. PAULSTON, Rolland G., 2000.

Mapa 4 – Geografias de cinema: correntes filosóficas do pensamento moderno. A criação dessa cartografia social parte dos encontros e desencontros entre as teorias e vertentes seguidas pelos autores mencionados acima. Neste mapa podemos identificar os estudos de Barbosa – imagens no materialismo histórico e cultural; de Gomes – epistemologia das imagens; de Costa – cidade cinematográfica; e de Oliveira Jr. – Geografias de cinema. Cada um deles se encontra no quadrante em que mais tem proximidade, de acordo com os estudos feitos nessa pesquisa.



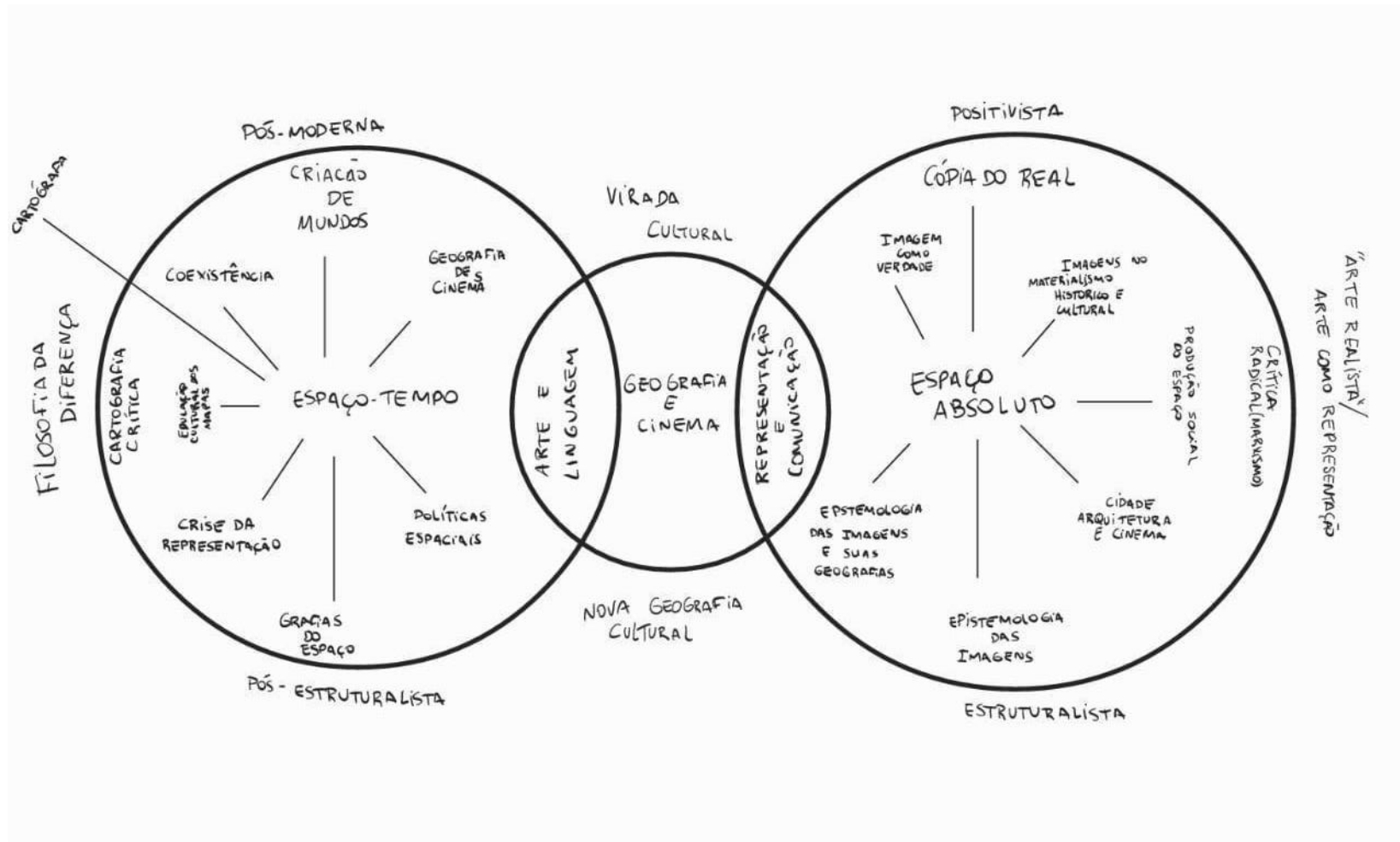
Fonte: Organizado pela autora.

Mapa 5 – Cartografia social das linhas de pesquisa das geografias de cinema. As linhas de pesquisa estão centralizadas nos círculos e de cada uma delas partem os principais conceitos e as teorias que influênciam suas abordagens, bem como as correntes de pensamento filosóficas na parte externa dos círculos.



Fonte: Organizado pela autora.

Mapa 6 – Cartografia social do pensamento sobre o espaço nas geografias de cinema. Centralizado nos círculos estão os conceitos centrais de interpretação do espaço geográfico, deles partem as concepções dos autores, e as influências das diferentes correntes artísticas e filosóficas.



Fonte: Organizado pela autora.

Capítulo 3 – Cartografias de cinema

3.1 Cartografias de cinema entre Geografias de cinema

De acordo com Oliveira Jr. (2005), através das geografias de cinema abrem-se possibilidades de estudar o espaço.

Essa é uma proposta de pesquisa das imagens e sons fílmicos, baseada na ideia de que os filmes estão a nos propor pensamentos acerca do espaço, não só resultantes das alusões literais – por verossimilhança visual e sons – a uma realidade existente além cinema, mas também de movimentos imaginativos resultantes do encontro inusitado nessas imagens e sons de outras formas de conceber e viver o espaço como dimensão da existência humana (OLIVEIRA JR. 2005, p.28).

[...]

uma geografia de cinema, num primeiro momento, tem mais haver com o movimento que o filme causa em mim do que com a trama ou o conteúdo geográfico que ele contém ou representa. [...] O que quero dizer com isso é que a intenção de produzir geografias de cinema é a de pensar e inventar outras interpretações para o mundo, a de permitir olhares diferenciados e diversificados às coisas do mundo (não só do filme, mas da realidade nele aludida ou encontrada) (idem, ibidem. 2005, p.32).

As geografias de cinema seriam uma proposta de pesquisa com as imagens e sons do cinema, capazes de criar geografias através do encontro. Dentro dessa perspectiva estão, também, as cartografias de cinema, seriam o encontro com as imagens atravessadas pelo impulso cartográfico. O impulso cartográfico que compõe essas imagens é o que movimenta a criação das cartografias de cinema, que seria uma geografia de cinema. “As geografias de cinema, frutos de interpretações subjetivas e de pesquisa das imagens e sons fílmicos, buscam deslitalizar as interpretações habituais dadas a estes filmes... por isso terminam sendo uma proposição educativa, além de poética, das obras de cinema” (OLIVEIRA JR., 2005, p.32).

Vejamos, o encontro para Deleuze é sempre um choque, te move, te tira do lugar. Deleuze não está falando propriamente do encontro com outras pessoas, mas do encontro com signos, com as coisas, ser afetado pelas coisas. O encontro poderia se dizer é quase violento, porque te lança sem pedir licença para outro rumo, outra direção. Encontramo-nos com algo e isso nos movimenta, nos faz sentir e perceber de outros modos, cria outras percepções, interpretações, novas formas de ver e conceber o pensamento, o eu, o mundo.

Em seu diálogo com Parnet, Deleuze diz acreditar que “não se tem encontro com pessoas. E sim com coisas, com obras: encontro um quadro, encontro uma ária de música, uma música, assim entendo o que quer dizer um encontro” (DELEUZE, PARNET, 1998, p.10). No nosso caso esse encontro acontece com as imagens do cinema.

Baseado nos estudos de Espinosa, Deleuze fala sobre a ordem dos encontros, responsável por determinar quando um modo passa à existência, sua duração de existência e o momento do seu fim. Os encontros podem se dar de maneiras infinitas e trazem consigo a

composição das relações, relações, estas, que se compõem com os encontros. Podem ser dois os tipos de encontros, alegres e tristes. Podemos dizer que nosso encontro com as imagens do cinema foi alegre e com afecção passiva. Pois,

seja como for, o corpo cuja relação se conserva com a minha é dito “convir com a minha natureza”: ele me é “bom”, isto é, “útil”. Ele produz em mim uma afecção que é, ela mesma, boa ou convém com a minha natureza. Essa afecção é passiva porque é explicada pelo corpo exterior, a ideia dessa afecção é uma paixão, um sentimento passivo. Mas é um sentimento de alegria, pois é produzido pela ideia de um objeto que é bom para nós ou que convém com a nossa natureza. Ora, quando Espinosa se propõe a definir “formalmente” essa alegria-paixão, ele diz: ela aumenta ou favorece nossa potência de agir, ela é nossa própria potência de agir enquanto aumentada ou favorecida por uma causa exterior. (E só conhecemos o bom enquanto percebemos que uma coisa nos afeta de alegria.) (DELEUZE, 2017, p.163).

Com o encontro nos foi possível a criação de possibilidades outras de pensar o espaço – a produção de grafias do espaço a partir do encontro “entre os universos culturais de cada um de nós e as imagens e os sons de cada filme” (OLIVEIRA JR., 2005, p.27).

Nossa experiência com os filmes segue pela perspectiva de Oliveira Jr. e se distancia de Costa e Barbosa nesse momento, quando entendo que as cartografias de cinema são frutos do encontro com as imagens, não se pretende interpretar a intencionalidade do autor ou dizer o que ele quis apresentar com o filme, pois assim que uma obra nasce, o artista está morto. A intenção desse trabalho é dar vida e vazão às cartografias que se apresentam, que vibram na tela pelo impulso cartográfico. “As geografias de cinema, sejam elas quais forem, devem estar no filme, terem sido produzidas pelo cinema” (OLIVEIRA JR., 2005, p.33).

Nas experimentações com os filmes o que pode ser dito é sobre o que se apresenta a partir do encontro de como essas imagens e sons. As imagens ganham força entre si, tomam sua própria dimensão, a arte tem essa ressonância, por isso dizer que o artista morre, assim que a obra nasce. Não existe um mistério por trás, algo a ser desvendado, existe o encontro e a partir desse encontro surgem multiplicidades. Para nós surgiram as cartografias de cinema, na nossa condição de pesquisadoras, emergiu das imagens o impulso cartográfico, arrisco dizer que é fruto de um olhar treinado a ver, culturalmente educado a ver.

O “encontro” com uma geografia de um filme não é a descoberta daquilo que está por trás das suas imagens e sons, pois a ideia de que exista algo por trás das coisas é ligada a de que exista um sentido último (uma essência) nessas coisas, no caso, as imagens (paisagens...) dos filmes. Não é essa proposição que faço, mas a de que o conhecimento acerca das coisas se dá não propriamente nelas, mas no encontro entre elas e o que existe em nós, que as imagens e sons fílmicos “sugam”/mobilizam certas memórias em seu “entendimento”, e ao mesmo tempo que o faz cria, em imagens e sons, memórias do mundo e da existência (OLIVEIRA JR., 2005, p.29).

O que ganha vida no meu encontro com as imagens, o sentido que me fica, é bem provável que não se apresente a outras pessoas, as geografias de cinema que as imagens e sons nos colocam se dão de diferentes formas. “Há nas imagens e sons fílmicos permanências

históricas, culturais, arquetípicas... que não sabia o produtor delas. Ali estão como vibrações de uma “memória coletiva” dispersa em nossos corpos” (OLIVEIRA JR., 2005, p.29).

A partir do nosso encontro com o cinema, atravessado pelo impulso cartográfico, dialogamos com essas geografias permeadas pela cultura visual cartográfica, sem que haja a pretensão de descrever/anular a arte. Sendo tanto a cartografia como o cinema apresentações gráficas do mundo e capazes de criar em nossas imaginações modos de sentir, de perceber e de olhar, questionamo-nos sobre as imagens na construção das imaginações do espaço e nas maneiras de entender e experienciar o mundo.

Dito isto, pensamos ser relevante fazer um panorama dos conceitos dentro do escopo das cartografias de cinema. Neste momento apenas levantamos algumas concepções e falamos sucintamente sobre os conceitos para os autores. É importante lembrar que este é um campo de estudos recente na cartografia, o que faz com que existam muitas propostas de teoria, mas que elas ainda não se afunilaram ou estão organizadas de maneira pragmática, mas estão se desenvolvendo. E isto nos leva nesse estudo a apresentar alguns conceitos sobre o tema e deixar em aberto a possibilidade de se aprofundar mais neles para um futuro próximo, quem sabe uma pesquisa de doutorado.

3.2 As Cartografias de Cinema

Nos estudos que envolvem cartografia e cinema, Tom Conley (2000, 2001) e Giuliana Bruno (2002) são alguns dos autores principais para a abordagem do termo, esse pressuposto parte do fato de seus trabalhos serem citados na maioria dos estudos sobre o tema, e, isso ocorre mesmo suas abordagens para o entendimento do filme-mapa serem distintas. É significativa a influência da ideia de filme-mapa nos trabalhos seguintes, tais como os de Lukinbeal (2004), Castro (2006, 2007, 2015), Caquard (2009) e, também, do próprio Conley (2007).

Os trabalhos de Tom Conley (2000, 2001) encontram-se com os campos de linguagens, onde o autor estuda as relações de espaço atravessado pela literatura, cinema e cartografia. Dentre seus estudos, evidenciamos, inicialmente, dois de seus trabalhos, que se referem ao tema proposto aqui, sendo eles “*Du cinema à la carte*” (2000) e “*Cartographies de films*” (2001). Nestes textos, o autor compila vários filmes para explorar a riqueza dos mapas, estes podendo agir tanto como marcos ou personagens e, indo além, como filme-mapa, ou seja, o mapa sendo o próprio filme. O filme-mapa nos sugere a relação das obras de Conley com a Filosofia da

Diferença, principalmente com as obras “*Cinema: imagem-movimento*” e “*Cinema: imagem-tempo*” de Gilles Deleuze, citadas pelo próprio autor.

Giuliana Bruno (2002) propõe um diálogo com as artes visuais, arquitetura e cinema, além de outras mídias. Em sua obra “*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*” (2002) (cabe ressaltar que esta obra da autora foi considerada o melhor livro do mundo sobre imagem em movimento) é explorado singularmente o campo das emoções produzidas através do movimento, e o movimento que se produz através das emoções. Para tal, o mapa se consagra como o roteiro afetivo, assim como o mapa ao qual o livro se baseia, a “*Carte de la tendre*”¹⁵ de Madeleine de Scudéry, presente em um romance do século XVII (1654-1661).

Caquard (2009), por sua vez, estuda os mapas cinematográficos, os *cinemapas*, estes “podem ser definidos como mapas em movimento desenvolvidos especificamente no cinema para fins narrativos” (CAQUARD, 2009, p.2). Ao fazer uma revisão histórica da presença de mapas nos filmes, o autor demonstra como a relação entre cartografia e cinema acontece já há muito tempo, sendo mais explorada pela linguagem cinematográfica. Denota o fato de o cinema estar sempre à frente da cartografia nas inovações tecnológicas (da própria cartografia), no que diz respeito às ferramentas geoespaciais.

Essa constatação é confirmada por Caquard e Taylor (2009), quando os autores falam sobre a criação do *Google Earth*, uma das principais plataformas geoespaciais contemporâneas. Em “um comentário recente de Avi Bar-Zeev – um dos cofundadores da *Keyhole*, empresa que criou o aplicativo usado para desenvolver o *Google Earth* – que reconheceu dimensão inspiradora do filme *Power of Tens* (Charles e Ray Eames, 1977) no desenvolvimento do aplicativo” (CAQUARD; TAYLOR, 2009, p.6).

Diante disto, a inter-relação da linguagem cinematográfica com a linguagem cartográfica suscita maior atenção por parte dos cartógrafos, uma vez que, o cinema pode ser considerado porta de abertura para novas potencialidades na cartografia. Levar em conta “o estudo da infinidade de *cinemapas* contemporâneos pode nos ajudar a esboçar o futuro da cartografia, bem como refletir sobre as dimensões éticas e políticas das práticas cartográficas.” (CAQUARD, 2009, p.13).

Lukinbeal (2004), baseado nos estudos de Fredric Jameson e Giuliana Bruno, trata os filmes como mapas cognitivos do hoje, ou seja, o filme como contribuinte da formação de nossas imaginações acerca do espaço, produto de uma cultura visual. “O filme e a televisão atuam como mapas para os imaginários e realidades socioculturais e geopolíticas ordinárias da

¹⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Map_of_Tendre#/media/File:Carte_du_tendre_300dpi.jpg.

vida cotidiana” (LUKINBEAL, 2004, p.248). Como estão também “as geografias cinematográficas [...] entrelaçadas com a construção de ideologia, identidades, crenças e valores, [...] são participantes ativos no mapeamento cognitivo do imaginário geopolítico” (LUNKINBEAL, 2004, p.249).

Castro (2015) propõe que as imagens cinematográficas podem herdar da cartografia um regime escópico – “o que é visto e como é visto são culturalmente construídos” (ROSE, 2007, p.6) –, assim chega ao conceito de impulso cartográfico. O impulso cartográfico ou, como decidimos chamar, impulso de mapeamento seria uma “experiência de mapeamento – envolvendo o mapeamento cognitivo do espaço – [que] existia, sem dúvida, muito antes dos artefatos físicos que hoje chamamos de mapas” (HARLEY, 1987, p. 1).

Cabe ressaltar que

a cartografia, da forma como aqui compreendemos, foi formulada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em uma varredura nos cinco volumes que compõem a edição brasileira de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, publicado pelos autores em 1980, percebemos o quanto a cartografia – também chamada de esquizoanálise, pragmática e micropolítica – pode se apresentar enquanto uma prática singular de pesquisa e de análise. O conceito, inicialmente retirado da geografia, é transposto para os campos da filosofia, política e subjetividade (COSTA, 2014, p.69).

Esta expressão foi inicialmente proposta por Svetlana Alpers em sua obra “*The Art of Describing*” (ALPERS, 1983). Para retratar a cultura visual do século XVII Alpers (1983) denota as influências cartográficas nas pinturas holandesas, defendendo que “os mapas foram o modelo desta tradição visual particular, caracterizada pela sua acentuação da planitude da imagem e pela sua dimensão descritiva” (CASTRO, 2015, p.26). Estas pinturas continham, por exemplo, a presença da projeção matemática utilizada na elaboração de mapas, tornando a superfície plana e matematicamente transformada e o observador onipresente, gerando um efeito de realidade. A pintura holandesa, assim, não era narrativa, como a italiana, mas sim descritiva, articulada a conhecimentos promovidos pelas tecnologias de ver da época (telescópio, microscópio, mapas).

Para Castro (2015) o impulso de mapeamento acontece através de expressões do próprio cinema, atravessadas pela cultura visual cartográfica. A autora utiliza de três formas cartográficas para exemplificar sua teoria, sendo elas, os panoramas, as vistas aéreas e o atlas. “Estas formas não constituem mapas convencionais, mas partilham com os mesmos alguns traços essenciais, entre os quais a manifestação gráfica de uma compreensão espacial do mundo” (CASTRO, 2015, p.27).

Os panoramas ao ampliarem o ponto de vista, correspondem “ao desejo de abarcar e circunscrever o espaço” (CASTRO, 2015, p.28). O movimento feito para obter os panoramas relacionam-se com os panoramas novecentistas, por buscarem reproduzir tanto o sentimento de

domínio espacial como de espetacularizar a paisagem, assim “o gesto de “panoramizar” transforma-se [...] numa forma “e-mocional” de mapear” (CASTRO, 2015, p.30).

As vistas aéreas referem-se às imagens obtidas pela câmera estando acoplada a algum ponto de vista do alto (o olhar onipresente que deus lança sobre a terra). Ao trazer sob a imagem a sensação cinematográfica do mundo, a vista aérea apresenta “uma fonte inquestionável de emoção: emoção ligada ao prazer visual de descobrir a superfície da Terra a partir de um ângulo de visão original e excitante [...] de poder percorrer livremente o contínuo espaço-temporal” (CASTRO, 2015 p.34).

O Atlas, tanto no cinema como na cartografia, apresenta uma coleção de imagens organizadas que pretendem dar informações sobre um determinado recorte espacial em um determinado recorte temporal. Desse modo, é “uma forma gráfica de reunir e de combinar – senão de montar – imagens” (CASTRO, 2015, p. 32).

Podemos identificar através destes apontamentos que o impulso de mapeamento não seria, (só) propriamente, a presença de mapas nos filmes, mas também os processos que aludem a compreensão do espaço, transitando dentro, fora e sendo o próprio filme. Nós “podemos (e devemos) interrogar-nos sobre o impacto dos mapas e do mapeamento sobre as nossas formas de pensar sobre o mundo e como o representar” (CASTRO, 2015, p.27).

Nessa perspectiva, ao entender “o cinema como instância formadora de imagens e sentidos que vêm tornando-se referência, e condição, para nossas ações no mundo” (OLIVEIRA JR., 2001, p.1), torna-se pertinente investigar como a cultural visual se manifesta através dos filmes, por meio das expressões cartográficas.

A partir destas considerações e para pôr em movimento outras formas de pensar sobre os mapas, escolhi dois filmes para investigar as estratégias das cartografias, as quais atravessam a composição das imagens cinematográficas. Através dessas perspectivas a proposta é acompanhar a apresentação/aparição desses conceitos com e nas imagens fílmicas, para desse modo identificar o impulso de mapeamento presente nos filmes. A escolha dos filmes é feita a partir do meu encontro com eles e, então, colocaram em mim as geografias, as cartografias de cinema, as quais me interessei então a questionar.

A escolha de títulos nacionais se deve, em parte, à Lei 13.006/14, que torna obrigatória, como componente curricular, a exibição de duas horas mensais de filmes produzidos nacionalmente, na educação básica (FRESQUET, 2015)¹⁶. Foi também essa mesma Lei que impulsionou os estudos da Rede Internacional de Pesquisa imagens, geografias e educação na

¹⁶ https://www.redekino.com.br/wp-content/uploads/2015/07/Livreto_Educacao10CineOP_WEB.pdf.

produção do Dossiê “As telas da escola: cinema e professores de geografia”, esta pesquisa também é responsável por me aguçar o interesse em pesquisar as imagens do cinema.

A partir das inquietações despertadas pela Lei 13.006/14, foram assistidos filmes nacionais de diferentes gêneros e produzidos em diferentes épocas. Dentre os diversos filmes nacionais, alguns insistiram e persistiram na imaginação, a ponto de serem escolhidos para o diálogo entre e com a pesquisa.

Em meu encontro com os filmes, o primeiro que me coloca, com certo grau de passividade, suas geografias/cartografias é o longa-metragem “De onde eu te vejo” (2016) de Luiz Villaça. Foi nesse encontro que pude, de maneira independente/solitária, desenhar os conceitos cartográficos pelos quais estava iniciando meus estudos. Este filme ajudou na construção do imaginário sobre as cartografias de cinema.

Entre os diversos gêneros assistidos, a outra escolha foi de um documentário. “Todo mapa tem um discurso” (2014) explora questões do cotidiano de periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo. A narrativa é contada a partir da apresentação de um projeto de mapeamento feito pelos moradores dessas periferias.

Capítulo 4 – Experimentações cartográficas com e pelos filmes

Neste capítulo nos propomos a fazer experimentações com os filmes nacionais. Cabe lembrar que mesmo o cinema e a cartografia apresentando formas de ver o mundo, eles não são o mundo, são como disse anteriormente, formas de criar imaginários – capazes de direcionar as maneiras de ver, de olhar para o mundo, através de sua linguagem.

Para nossas experimentações nos baseamos na metodologia oriunda das geografias de cinema:

para que estas geografias de cinema não sejam somente reverberações subjetivas, é preciso dizer onde o sentido que nos ficou do filme acontece. Pesquisar as imagens e sons fílmicos e ver se elas e eles lhe revelam ser verdadeiro o que se intuiu primeiramente. Em seguida, ver de que modo elas o fazem. Enfim, é preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir onde elas nos geram o sentido que nos ficou, o território no qual localizamos os personagens, a geografia na qual estes vivem e agem. É preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir se nesta pesquisa elas irão gerar ratificações ou retificações (OLIVEIRA JR. 2005, p.33).

Apresentamos, então, estratégias de ver os filmes, estratégias cartográficas de olhar para as imagens, de experimentar no nosso encontro com o filme, o cinema em seu encontro com a cartografia. O documentário “Todo mapa tem um discurso”, bem como a ficção “De onde eu te vejo”, apresenta mapas para a criação de suas narrativas. O espaço-tempo é feito a partir do encontro entre passado e presente, grafados na memória, o mapeamento em devir que vai sendo

feito durante a narrativa; os próprios filmes vão fazendo o mapeamento, os próprios filmes são mapas espaço-temporais.

As formas de pensar o mapa e o mapeamento nos dois filmes não são tão diferentes. Na ficção o mapeamento é feito no dia a dia, de maneira “invisível”, vai sendo tecido ao longo dos anos, aparentemente sem um objetivo, sem uma finalidade, algo como a naturalidade dos mapas no cotidiano, as geografias do dia a dia. O mapa é apresentado como uma forma de mostrar os devires do espaço-tempo, mostrar como as coisas vão mudando ao longo da vida, os lugares e as pessoas: a passagem espaço-temporal no filme.

Os mapas apresentados no documentário estão inseridos, são feitos com e pelo cotidiano. Mas há um ponto a ser considerado, existe uma tentativa de diferenciar os mapas oficiais (do Estado) e mapas extra oficiais (das comunidades), ou mapas alternativos (GIRARDI, 2012). Assim como os da Nova Cartografia Social da Amazônia, usam da própria linguagem oficial para dizer do que está sendo negligenciado pelos mapas oficiais.

4.1 – De onde eu te vejo entre cartografias de cinema – “uma viagem pelo espaço-tempo de São Paulo”

Foram por outras estradas, por caminhos que o mapa comum não conhece (SARAMAGO, 2017, p.80).

De onde eu te vejo (2016) é uma comédia romântica dirigida por Luiz Villaça e conta a história de um casal, protagonizado por Denise Fraga como Ana Lúcia e Domingos Montagner como Fábio, que chegam juntos à cidade de São Paulo. No encontro com as imagens e sons desse filme, as geografias foram despertadas pela partilha entre cidade e casal, através das (inter)relações entre a vida cotidiana e as transformações espaço-temporais pela São Paulo. É o mapa do meu encontro com o filme, o filme-mapa de Ana e Fábio e São Paulo, que me afetam passivamente.

O filme inicia-se com um sobrevoo por um mapa, um *cinemapa*, algumas coisas parecem familiares, mas fica a dúvida: de onde é esse mapa? E mais: por que tem desenhos feitos a mão e nas ruas está repleto de frases, que parecem formar um texto? Em seguida começa uma narração, a voz de uma mulher, intercalada com vistas aéreas, nos apresenta São Paulo (ora, acabamos de descobrir de onde é o mapa). Narração e imagem juntas nos apresentam à metrópole paulista populosa, como bem diz a voz. Muitos prédios e pessoas, logo muitas

histórias, trajetórias, encontros, reencontros, desencontros, articulações e desarticulações pelo espaço-tempo de São Paulo.

Em zoom somos levados da grande São Paulo para a intimidade de um apartamento, que coexiste na construção das histórias pelo espaço-tempo. Na (micro)espacialidade da casa, na mudança, nos movimentos dos móveis, somos surpreendidos por um outro mapa. O mapa da casa. Se faz mapa ao pensar na disposição dos móveis? A personagem faz. Pensar a distribuição das coisas pela casa é fazer mapa, mapeamento. No filme esse mapa é de energias e, por isso, precisava estar de acordo com novos ares, com novas perspectivas; perspectivas positivas, exclusivamente positivas. Em um primeiro momento, o passado se apresenta com ressalvas, mas já aí somos apresentados a um espaço-tempo fílmico da memória. Memória. História. Separação.

Ao caminhar pela cidade realizando seu trabalho de campo como arquiteta, Ana mede os lotes com seus passos, mapeia os trajeto a partir das medidas de seu corpo. Quando o faz, reaviva algo que há muito se perdeu por ter sido padronizado de acordo com a medida oficial do Estado. “O corpo humano era, desde tempos imemoriais, “a medida de todas as coisas”. Em toda a sua história e até o bem recente advento da modernidade, o homem [/a mulher] mediu o mundo com o seu corpo — pés, punhados, côvados” (BAUMANN, 1999, p.34).

Presente e passado flutuam na narrativa espaço-temporal do filme, ações marcam temporalidades distintas reavivadas, medir os lotes com os passos, seria uma delas, bem como praticar o culto ao corpo, que primeiro experiencia o espaço-tempo, mas que na cidade é amortizado. Memórias povoam os atos, memórias povoam o sentir e experienciar a cidade. Ana nos apresenta aos seus mapas cotidianos, seu mapa é de energias, é mapa astral (até da casa), seu tempo e movimento são corporais, suas experiências são atravessadas pelo impulso de mapeamento que a acompanha pelos espaços-tempo.

Seus passos são mapeados, são imagens áreas, de vistas aéreas, seu mapa no fim é a memória, e essa memória é mapeada no ir e (de)vir. Os cortes feitos para trazer à tona as memórias da vida passada são cortes que fazem mapas, mapas que apresentam um apego à memória desse passado, mas ao mesmo existe o desejo pelo futuro, o desejo de estar vivo no presente. O mapa produzido pelo casal flutua nessas ações, flutua nesses movimentos e eterniza a memória do amor, a memória do amor vivenciado pela e com a cidade, que se transforma com a passagem espaço-temporal urbana – globalização.

Traça-se um mapa pela vida cotidiana: ir e vir entre os lugares de passagem, de paragem, os fluxos espaço-temporais da cidade: as vivências do casal pelo espaço-tempo da cidade fílmica – São Paulo. É a partir disso, do mapa invisível do casal, que o filme produz outro mapa (visível), o *cinemapa* do filme. Reflexo de mudanças macropolíticas, que afetam diretamente o cotidiano de tanta gente. Assim é feito um paralelo entre o mapa do casal e a cidade de São Paulo, em sua multiplicidade de velocidades e formas de acontecer.

A criação desse mapa a partir do cotidiano nos apresenta outra possibilidade de cartografias, de mapeamentos. Podemos sugerir, então, a cartografia como fundamental nos cotidianos do mundo real. Nós também produzimos nossas próprias trajetórias, que, por consequência, são mapas, comuns e distintos, visíveis e invisíveis, de nossas cartografias com e pelo espaço-tempo. Todos nós fazemos mapas de nossos trajetos através dos lugares que nos afetam com maior ou menor intensidade, onde aconteceram os momentos que atravessam nossas vidas: um mapa de emoções. A criação de um mapa como roteiro afetivo é feita através das emoções produzidas pelos movimentos e dos movimentos produzidos pelas emoções em devir. No filme o mapa é traçado pela trajetória das personagens, nos últimos 20 anos, são lugares, arquiteturas, a cidade sendo feita com e por eles (BRUNO, 2002).

Um exemplo de mapa de emoções produzido nos nossos cotidianos é feito pelo aplicativo *Google Fotos*. Comumente as pessoas fotografam seu cotidiano, suas viagens, seu íntimo, e essas fotografias, no mais das vezes, costumam estar na nuvem de armazenamento. O aplicativo de foto associado ao sistema de localização, presente nos *Smartphones*, permite que seja traçado o mapa dos lugares onde cada um de nós esteve. São mapas dos nossos roteiros afetivos, que contam a história das nossas paragens, dos nossos trajetos.

Nessa parte final o mapa se torna visível, palpável e, então, chegamos à resposta da outra dúvida inicial: os desenhos feitos à mão apresentam lugares pelos quais a vida partilhada entre as personagens foi marcada, os inícios, os rituais, os caminhos e ruas, e sim, ruas repletas de frases que narram a história por trás da criação do mapa de Ana e Fábio e São Paulo. Nesse momento o mapa é usado para guiar os passos de Fábio em uma viagem pelo espaço-tempo entre os “lugares de onde eu te vejo” (VILLAÇA, 2016).

Serão refeitos os trajetos de 20 anos de história, através do roteiro afetivo fruto da coetaneidade das (inter)relações espaço-temporais, assim a personagem retoma o movimento produzido pelas emoções dos últimos anos, emoções estas produzidas pelos movimentos destes

anos. São lugares, arquiteturas, a cidade sendo feita com e por eles, no mapa de seu roteiro afetivo. Nos é apresentada então a passagem espaço-temporal fílmica – passado e presente se entrelaçam para nos mostrar a memória sendo eternizada em história e mapa e o presente em constante mudança através das transformações que foram ocorrendo.

Nesses (re)encontros nos fica a existência de sobreposições pelo espaço-tempo, de desarticulações e de desencontros, o movimento espacial afetando e sendo afetado por nós, tudo isso apresentado pelo mapa. Um mapa aberto, como o de Deleuze, se torna outro ao desconectar-se com o passado e produzir desarticulações, para então criar outras conexões, novos encontros e articulações em um devir inesgotável da passagem do espaço-tempo, da vida em devir.

Ao derivar pela cidade – Fábio e mapa – se encontram com as transformações da realidade, muitas mudanças ocorreram nos últimos 20 anos, a história narrada entre mapa expressa um passado transformado, como o fim da cantina italiana ou do cine Marabá. Elementos que já não existem mais, foram modificados pela passagem do tempo – e é aí no existir *entre* mapa e experimentação da cidade, que esses elementos serão eternizados, ganham força com a narrativa-mapa da cidade.

Políticas espaciais como as de Massey (2013) nos propõe pensar: um espaço de multiplicidades, coetâneo, heterogêneo, feito de articulações, mas também de desarticulações, de desencontros, aberto ao novo, sempre em devir. Um espaço que não pode ser apenas um receptáculo, mas que está constantemente nos afetando e sendo afeto por nós, do micro ao macro e vice-versa, assim como nos é apresentado no filme.

Ao fazer um paralelo entre a história do casal e as transformações espaço-temporais de São Paulo, o mapa “descubra os lugares de onde eu te vejo” sugere a união de espaço e tempo. Ação cara à cartografia que vem sofrendo com esse tormento: não conseguir expressar espaço e tempo juntos, herança de anos de uma cartografia ocidental programada para mostrar um espaço morto, parado, sem tempo, logo sem espaço, porque tempo e espaço não existem um sem o outro (MASSEY, 2013).

Finalizações em aberto e histórias em curso são verdadeiros desafios para a cartografia. Mapas, naturalmente, variam. Em ambos os lados do Atlântico, antes do encontro de Colombo, os mapas integravam tempo e espaço. Eles contavam histórias. E, ao mesmo tempo em que apresentavam um tipo de panorama do mundo “em um determinado momento” (supostamente), também contavam a história de suas origens. O *Mappae mundi* apregoava o mundo como tendo rotas cristãs e produzia uma cartografia que

contava a estória cristã. [...] Trata-se de representações do espaço e tempo (MASSEY, 2013, p.162).

O mapa afetivo “descubra os lugares de onde eu te vejo” acompanha as etapas da vida (tempo-espaço), num paralelo com as etapas da globalização (espaço-tempo). A viagem no tempo “guiada” pelo mapa dos afetos de Ana e Fábio e São Paulo, em consonância com a narração de Ana demonstra o devir dos lugares, lugares de nós mesmos, de nós e dos outros, lugares outros, sempre abertos e aptos a serem afetados e, como em todo encontro, afetarem também. “Essas relações são aquelas que definem como agimos no espaço e, portanto, gestam a forma dos lugares, uma vez que eles ganham suas formas em função do uso que deles fazemos e da imagem que deles criamos...” (OLIVEIRA JR., 2009, p.23).

Por isso a necessidade desse fragmento sobre a busca do lugar de si, do lugar da vida mesma, de como entendemos a geografia dos nossos dias:

espaço é lugar, é lugar do outro, das trajetórias distintas de nós próprios, com as quais negociamos cotidianamente a existência dos territórios que criamos e onde agimos. A convergência de múltiplas trajetórias configura-se em lugar singular, sempre aberto, em constante devir. Cada encontro de trajetórias se faz em acontecimento. Cada acontecimento é pleno de potencialidades para proliferar. Cada proliferação pode ser traduzida como vida, vida sendo entendida como aquilo que se transforma a si mesma, sempre outra, sempre em devir (OLIVEIRA Jr.; GIRARDI, 2010, p. iii).

Nesse sentido enfatiza-se o devir cotidiano como prática de mapeamento, nós no ir e (de)vir diário traçamos nossos próprios mapas, fazemos nossas geografias e estamos inseridos politicamente (de maneira ativa) nas transformações espaço-temporais (em todas as suas multiplicidades).

num espaço tomado como eventualidade, sendo eventualidades cada um de seus lugares, o nome de cada lugar viria da geografia que dele configurarmos em nossos pensamentos, em nossas experiências-até-aqui em relação a ele. Lugar e espaço cambiantes, frutos mesmo da política do pensar e do viver diário, parte do pensar-se a si mesmo, o onde já sendo o eu, o eu já sendo composto pelo fora de si, lá onde o onde nos espera... outro (OLIVEIRA Jr.; GIRARDI, 2010, p. iii-iv).

A expressão mudança e suas implicações estão presentes em toda narrativa, do início ao fim do filme, Ana e Fábio, constantemente em devir, fazem-se outro, já não são os mesmos de quando se encontraram, nem os mesmos de quando viveram juntos, nem poderiam ser. No devir de existir estarão sempre por fazer-se outros “onde o onde os espera”, outro geografia que fica desse encontro, a passagem espaço-temporal ininterrupta que traz variações aos corpos, produz outras possibilidades de existir – a partir de encontros e desencontros de dentro (eu) e fora (onde – cidade).

O mapa, bem como filme – o filme-mapa – é composto por diversas vistas aéreas e panorâmicas, que nos são apresentadas desde a primeira cena e mostram uma São Paulo enorme, cheia de prédios, em uma escala que de longe parece esvaziá-la de pessoas e de vida (como um mapa político, por exemplo). Essa vista da cidade do alto – quase objetiva – dos prédios, de várias ruas, vai se aproximando do cotidiano através do zoom, até que chegue à personagem Ana. Junto às vistas aéreas iniciais do filme, Ana faz o movimento da quebra da quarta parede do cinema, ou seja, fala diretamente com o espectador. A fala de Ana afirma a multiplicidade de vidas que existem ali, de histórias coetâneas que se tecem diariamente e nos propõe pensar a multiplicidade de “estórias-até-aqui” (MASSEY, 2013).

Esse movimento preenche a São Paulo do filme de afetos, de mapas afetivos, feitos diariamente pelas pessoas que circulam ali. De acordo com Almeida (1999) a imagem e a fala se complementam, assim as vistas aéreas e panorâmicas dos grandes prédios paulistas são preenchidas de vida através da fala de Ana:

uma mensagem que se faz aparecer em formas plásticas na pintura ou no cinema, não é simplesmente uma mensagem retórica, que explicamos como palavras destacadas da imagem que a configurou. [...] A interpretação é verbal e visual ao mesmo tempo (ALMEIDA, 1999, p.37)

Toda essa abertura feita pelo mapa, pelo filme-mapa (CONLEY, 2000), cria formas de ver e olhar a cidade, cria uma cidade dentro de nossas mentes, nos afeta através dos lugares de São Paulo, assim atua como um “mapa cognitivo” (LUKINBEAL, 2004) e uma mapa afetivo (BRUNO, 2002). Nesse sentido, enquanto espectadores, somos afetados tanto no modo de imaginar como de sentir, nossos corpos vibram a partir das emoções e sentimentos despertados por esse encontro, assim como nossas mentes são povoadas por essas imaginações. Conhecemos e experienciamos uma outra São Paulo construída através dos traços da cultura visual cartográfica no filme.

Essa outra São Paulo é capaz de romper com o imaginário geográfico coletivo (SCHWARTZ; RYAN, 2003) construídos por jornais e nos apresentar por uma perspectiva diferente da habitual, mesmo que seja composta de expressões cartográficas na cultura visual das imagens da cidade. Assistimos a outro espaço-tempo citadino e abrimo-nos para outras interpretações político-espaciais de São Paulo, pois

conhecer o espaço é também pensar sobre como ele é inventado diariamente diante de nós pelas câmeras fotográficas e pelas narrativas da tevê, e sobre como ele é criado em nossas próprias práticas educativas, onde aparecem muitos mapas, fotografias, filmes, pinturas e outras tantas imagens (OLIVEIRA JR., 2005, p.23).

Assim a cidade parece desacelerar, ganha vida junto com o movimento cotidiano das personagens, sai do frenesi puramente produtivista e caminha em harmonia com a melodia fílmica, que anuncia o trajeto afetivo do devir cotidiano sempre que ele vai iniciar (produzindo seus mapas).

4.1.1 – Atlas das emoções

Abaixo selecionamos alguns *frames* do filme e fizemos colagens com essas imagens, não para ilustrar nossas análises, nem para descrever as imagens. E sim, por sentirmos ser interessante identificar algumas das vistas aéreas e panorâmicas que deixam rastros e compõem nossas imaginações geográficas. Levamos também em conta o fato de ainda serem as cartografias de cinema estudos pouco conhecidos (e estarmos inseridos em uma cultura visual) assim, surge a necessidade de apresentar tais imagens.

Como dito acima, “De onde eu te vejo” nos apresenta um roteiro afetivo produzido através dos encontros entre Ana e Fábio e deste com a cidade de São Paulo. A partir desses encontros construímos nosso atlas das emoções:

Colagem 1 – primeiras imagens do filme: o sobrevoo da câmera (a vista aérea) pelo mapa produzido para a narrativa fílmica. Mapa de afetos construído a partir dos encontros entre casal e pela cidade de São Paulo.



Fonte: De onde eu te vejo (Luiz Villaça, 2016).

Organização: autoral.

Colagem 2 – vistas aéreas e panorâmicas de São Paulo apresentadas no filme - as transformação espaço-temporais da cidade.



Fonte: De onde eu te vejo (Luiz Villaça, 2016).

Organização: autoral.

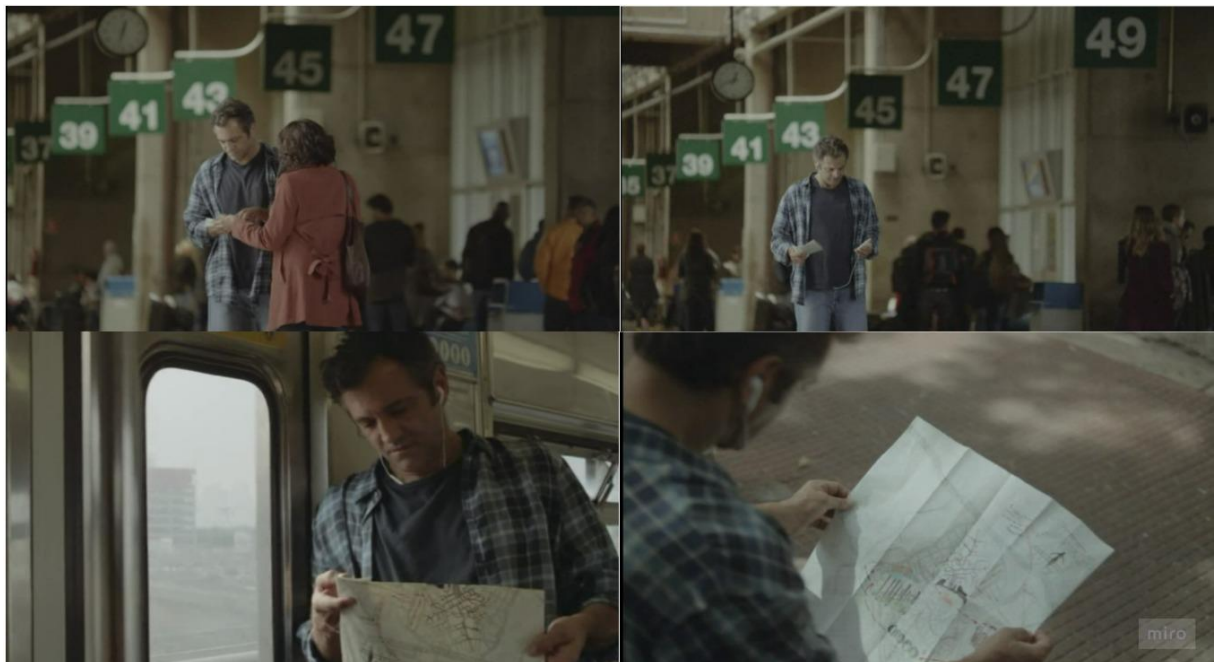
Colagem 3 – Ana medindo em passos o lote atrás do muro com pixações.



Fonte: De onde eu te vejo (Luiz Villaça, 2016).

Organização: autoral.

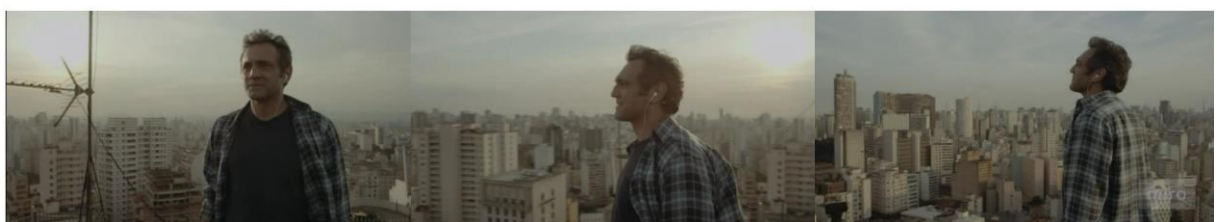
Colagem 4 – no primeiro frame Ana entrega o mapa para Fábio na estação de metrô, onde a história “começa”. No frame seguinte Fábio já iniciou o percurso do roteiro afetivo e se coloca a percorrer o espaço-tempo de São Paulo, presente, passado e futuro encontram – e essa ação eterniza um mapa de São Paulo e a história escrita por esses encontros.



Fonte: De onde eu te vejo (Luiz Villaça, 2016).

Organização: autoral.

Colagem 5 – panorâmica feita pela câmera enquanto Fábio observando a cidade de São Paulo do alto, prestes a concluir o roteiro afetivo guiado pelo mapa.



Fonte: De onde eu te vejo (Luiz Villaça, 2016).

Organização: autoral.

4.2 – Todo mapa tem um discurso – o documentário-atlas

Seja de propósito ou não, mapas sempre criam uma imagem do mundo, e algumas imagens sempre acabam dominando outras (SEEMANN, 2012, p.93).

Todo mapa tem um discurso (2014) é um documentário produzido pela Rede Jovem, uma organização não governamental, e dirigido por Francine Albernaz e Thaís Inácio. Todo documentário e todo mapa contam/apresentam histórias, inserem-se em histórias. Este filme-mapa (CONLEY, 2000) apresenta um projeto de mapeamento feito em favelas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Contam-se fragmentos da história da formação desses lugares, forjada com bases de segregação social, racismo e abandono por parte do Estado. Dentro do cenário de abandono, os recortes feitos pelo filme narram as saídas criadas pela e para as comunidades, em tentativas de subverter as faltas e transformá-las. Assim, na narrativa, o abandono estatal fez com que fossem produzidas outras formas de habitar o território.

Uma das saídas apresentadas é o projeto *Wikimapa*: um mapeamento colaborativo realizado, também, nas periferias do Rio de Janeiro e São Paulo. O documentário narra/insere-se na história de criação e adaptação desse projeto em algumas periferias dessas cidades. Os mapas colaborativos são produzidos por (alguns) moradores a partir de suas narrativas – mapas alternativos, que, ao apropriarem-se da linguagem do Estado, querem dizer que não é apenas o Estado capaz de legitimar o mapa, o território.

Podemos sugerir que dessa maneira é proposto o rompimento com a ideia de que os mapas só podem ser feitos por cartógrafos. Em um processo de expansão das tecnologias, logo das formas de mapeamento, eles participam da confirmação de morte da Cartografia, graças a deus (WOOD, 2003). (Embora essa dicotomia apareça bem demarcada nos discursos: acadêmicos falam de mapas e periféricos de filmagens e fotografias das comunidades.)

As primeiras imagens são gravadas em uma moto em movimento na subida da favela. As imagens são recortadas em quadros, diferentes quadros, são espelhadas, são vários pontos, todas sendo vistas em movimento, como se fossem todas as dimensões possíveis para quem pilota a motocicleta. Assim somos, inicialmente, apresentados as infinitas possibilidades de manipulação e construção das imagens – é possível até fazer o espelhamento de uma mesma cena. Existe discurso nas imagens, existe construção do que é visto, do porquê é visto e de como é visto. Essa é a primeira geografia que me fica desse filme – a cultura visual presente na montagem das cenas.

Contrária a essa primeira impressão, outra geografia que fica que insiste para então se desfazer e refazer-se outra é a do encontro entre o documentário e a cartografia: há um devaneio entre as verdades herdadas, tanto nas imagens do cinema como na cartografia, cada uma com suas especificidades. O que fica em um primeiro momento são amarras: neurônios positivistas que caem na armadilha de um realismo alimentado nas imagens e nos mapas – o discurso do mapa e do documentário se confundem em arte e representação e realidade.

Então, o que fica mesmo é o processo doloroso para dizer não ao comodismo de pensar que diante dos olhos, naquele filme, o que acontece é ficção, pode afetar a realidade ao ficcioná-la, ser embasado na realidade. Por fim, o que fica é o caminho inverso que o pensamento, ao questionar-se, precisa fazer para fugir das armadilhas e pensar – e só aí é que as imagens cinematográficas em seu encontro com as cartografias puderem emergir, antes disso, me aprisionaram e o efeito foi não as questionar, encarando-as como a representação da realidade...

Vejamos o porquê, então, de pensar sem pensá-las,

se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento (XAVIER, 2019, p.18).

No cinema o documentário foi visto por muito tempo como a arte que é capaz de descrever o real através do movimento das imagens. E os mapas são vistos como a verdade sobre o mundo, por serem mapas e por serem imagens que descrevem o mundo, herança do positivismo na geografia. “A geografia foi desde a Antiguidade responsável pela descrição e pela criação de uma imagem de mundo. [...] A história da ciência geográfica pode, então, ser considerada como a história do *imago mundi* da própria modernidade” (GOMES, 1996, p.28).

Durante a maior parte do documentário é feito um jogo com as imagens e mapas que aparecem de modo ordenado com quem está falando. As imagens que são apresentadas quando um cientista ou estudioso(a) fala são diferentes das que aparecem quando alguém que mora nas regiões fala – os cientistas estão falando sobre a importância do projeto em termos acadêmicos/teóricos, já as pessoas da comunidade estão contando as narrativas do local. Parece que mesmo propondo o outro, outras formas de coexistir, o filme reafirma um lugar para essas personagens que narram – o lugar na periferia e não no meio acadêmico. Os mapas e as filmagens apresentam as favelas, mas existe uma distinção de quem as faz e apresenta.

As filmagens, imagens das favelas acabam por serem apresentadas como mais acessíveis e pressupõe-se que não precisam de uma análise criteriosa, são postas, então, para

ilustrar a fala das personagens periféricas, são as vivências narradas em paralelo com as imagens – imagens e sons pensados cautelosamente para uma interpretação, para a construção de um discurso (ALMEIDA, 1999). Tanto os mapas que aparecem durante a fala dos(as) pesquisadores(as) como as imagens que aparecem enquanto as personagens da comunidade falam, parecem ser usadas de modo a validar o discurso – imagem como prova daquilo que está sendo dito.

O encontro entre documentário e cartografia também produz um atlas (CASTRO, 2015) – constituído de panorâmicas e vistas aéreas das favelas apresentadas no filme. Ao longo do discurso sendo construído é apresentado a nós outra perspectiva das periferias – comumente a elas é atribuído estereótipos como de violência e extrema pobreza. O documentário-atlas (filme-mapa de Conley (2000)) nos apresenta outras formas de coexistir nas favelas. Cria um mapa cognitivo (LUKINBEAL, 2004) em nossos imaginários, que rompe com aquele criado diariamente nos jornais e nas televisões.

Somos educados visualmente pelos mapas (OLIVEIRA JR., 2011) e nesse sentido somos postos a pensar que o mapa é quem diz a verdade sobre a realidade. A construção da imaginação geográfica das favelas passa diariamente pelos mapas apresentados nos jornais, na TV, sempre em um único formato: o da violência. Raras são às vezes em que é contada uma narrativa diferente a esta. Neste sentido, o mapa apresentado pela TV torna homogêneo o território periférico para os espectadores, reforça a narrativa única de criação daquele espaço-tempo, nos faz ver o que é determinado por eles. O atlas construído pela narrativa do filme, nos apresenta outras possibilidades para as favelas.

Em meu encontro com as geografias do documentário o que fica, também, é criação de alternativas frente a toda essa exclusão (planejada) – exclusão de narrativas, exclusão de coexistências e exclusão nos mapas. Diante toda essa forma de vida sendo excluída, o que emerge na narrativa é como subverter a esses poderes legitimadores de discursos hegemônicos sobre o que é, por que é e como é a favela e as pessoas que habitam lá.

Assim, como Seemann (2012) fala em sua carto-crônica em relação a lugares não identificados nos mapas, o que me fica neste documentário é a possibilidade da criação de alternativas, de mapas alternativos:

o que fazer quando não temos um mapa do nosso lugar? O que fazer quando o mapa não está disponível, porque a burocracia dos órgãos públicos ou das empresas executoras não permite o acesso? Quando o mapa que procuramos simplesmente não existe, nunca existiu: Ora, será a nossa tarefa FAZER o mapa. Neste caso, não

usaremos um mapa para escrever a nossa biografia. Pelo contrário, exploraremos a nossa biografia para fazer o nosso mapa (SEEMANN, 2012, p.98).

A construção da narrativa fílmica em todas as suas etapas refere-se a recortes históricos das periferias e dessas histórias chega-se ao projeto de mapeamento colaborativo, desenvolvido pelo financiador do filme. A construção da narrativa é direcionada em seu discurso para que chegue até a história do mapeamento, mas ainda assim apresenta a possibilidade de fazer outras cartografias, que subverte a ordem do Estado como único legitimador do mapa e do território.

4.2.2 – Atlas cinematográfico

Assim como produzimos um atlas das emoções para o filme anterior, iremos também produzir um atlas cinematográfico ou atlas documentário para o filme “Todo mapa tem um discurso”. Abaixo estão as colagens que montamos a partir de *frames* do filme. A narrativa fílmica nos apresenta imagens do espaço fílmico de Rio de Janeiro e algumas de São Paulo, utilizamos essas imagens para construir nosso atlas documentário.

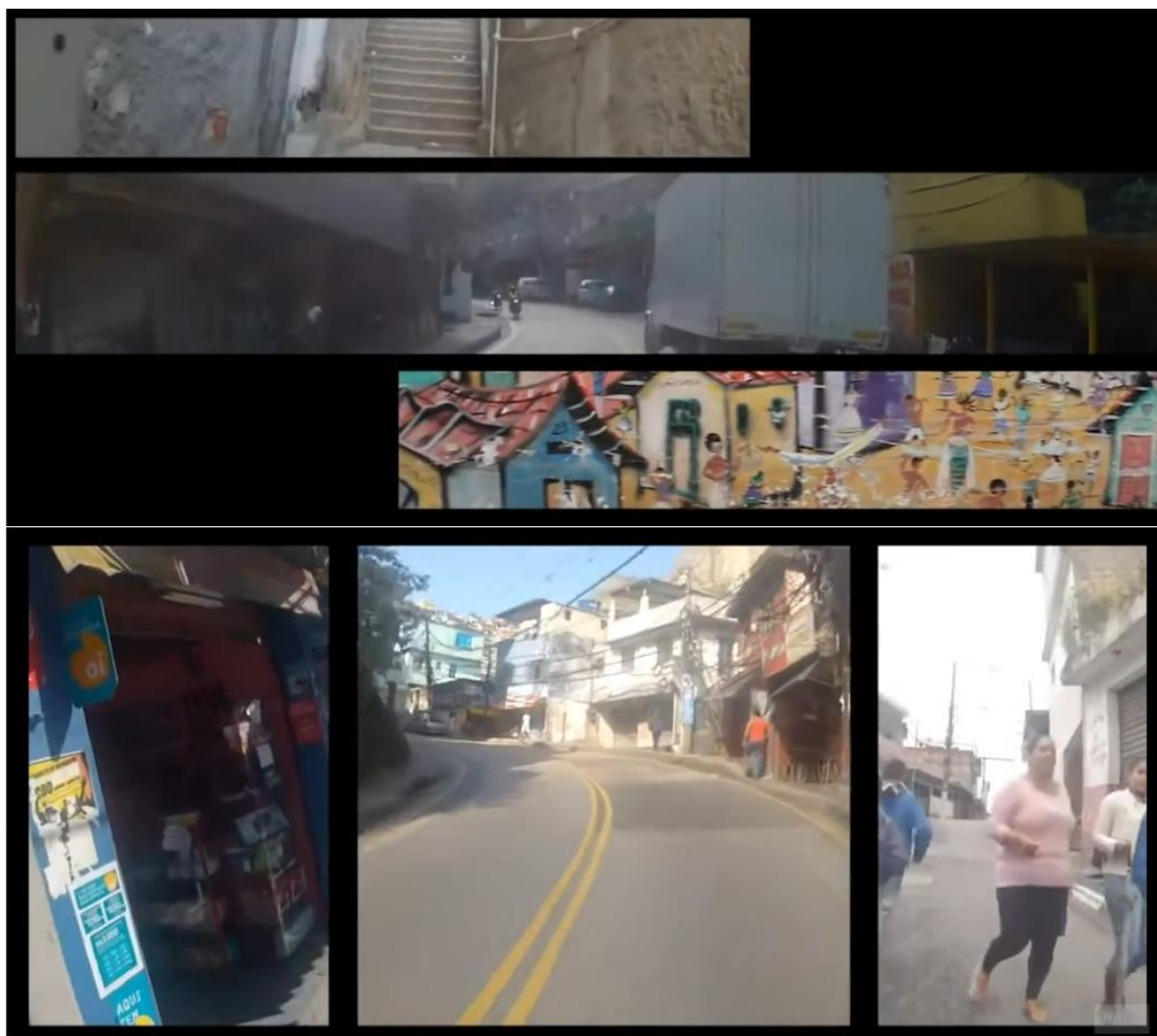
Colagem 6 – imagens espelhadas, um mesmo recorte espaço-temporal do filme, apresentado como uma imagem refletida em um espelho.



Fonte: Todo mapa tem um discurso (Francine Albernaz e Thaís Inácio, 2014).

Organização: autoral.

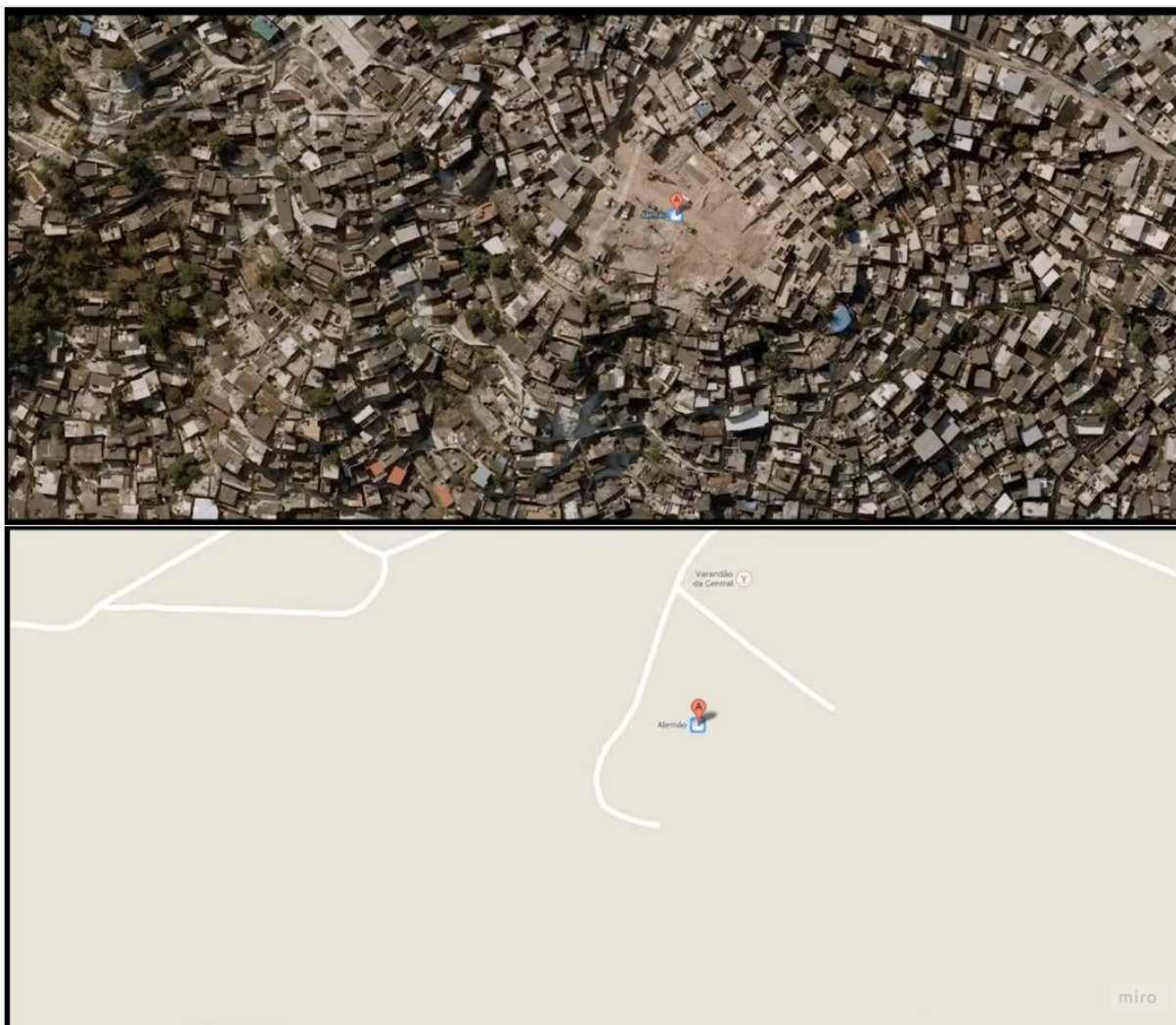
Colagem 7 – essa colagem é composta por dois frames que apresenta três quadro diferentes para a construção do espaço fílmico. Do início ao fim do filme esse recurso vai sendo utilizado, as imagens espelhadas, duplicadas e estendidas – montagens manipuladas digitalmente para a construção do imaginário geográfico sobre o filme.



Fonte: Todo mapa tem um discurso (Francine Albernaz e Thaís Inácio, 2014).

Organização: autoral.

Colagem 8 – imagens apresentadas enquanto uma estudante e morada do complexo traz em sua narrativa a ausência da favela em mapas.



Fonte: Todo mapa tem um discurso (Francine Albernaz e Thaís Inácio, 2014).

Organização: autoral.

Colagem 9 – vistas aéreas – panorâmica – feitas pelo espaço fílmico.



Fonte: Todo mapa tem um discurso (Francine Albernaz e Thaís Inácio, 2014).

Organização: autoral.

Colagem 10 – Panorâmica do Rio de Janeiro, esse é um dentre os muitos frames feitos no filme com a utilização de (des)construções da imagem: a mesma paisagem na imagem é dividida em três quadros complementares – enquanto a câmera faz a panorâmica.



Fonte: Todo mapa tem um discurso (Francine Albernaz e Thaís Inácio, 2014).

Organização: autoral.

Colagem 11 – as quatro primeiras imagens são vistas aéreas dos espaços filmicos apresentados no documentário. A última imagem é também uma vista aérea, mas diferente das quatro primeiras, apresenta o recurso cinematográfico de dividir uma mesma cena/paisagem em três quadros – sendo eles a continuação do espaço-tempo percorrido pela câmera.



Fonte: Todo mapa tem um discurso (Francine Albernaz e Thaís Inácio, 2014).

Organização: autoral.

Bônus do capítulo 4 – Cartografia social dos filmes

Arriscamo-nos em fazer uma cartografia social dos filmes, pegamos os principais conceitos das cartografias de cinema e associamos as duas narrativas, que se assemelham de diversas formas.

Tanto em “Todo mapa tem um discurso” como em “De onde eu te vejo” os mapeamentos trazem outras possibilidades de experienciar a cidade, o espaço-tempo pelas cidades. Os dois mapas são feitos por habitantes daqueles espaços – são construídos por narrativas e vivências. Suas intencionalidade são distintas, mas acabam por se aproximarem na

construção dos mapas, quando acrescentam aos mapas o devir do tempo – espaço-tempo juntos outra vez nas cartografias.

Mapa 7 – Cartografia social das cartografias de cinema na experimentação com/entre/pelos filmes “De onde eu te vejo” e “Todo mapa tem um discurso”.



Reflexões (por ora) finais

Os Estudos Visuais são o ponto de partida para essa dissertação, dentro desse tema buscamos entender o termo cultura visual e seus desdobramentos para o entendimento do mundo, para a construção de imaginários geográficos com e entre imagens. Assim, cultura visual é o primeiro tema dentro dessa pesquisa e através dessa perspectiva buscou-se entender como as imagens povoam nossas mentes. E, então, a partir desse entendimento obter recursos para compreender os encontros com as cartografias de cinema: que no meu entendimento são possibilidades de leitura para o espaço e, assim como o mapa, precisam ser lida de modo crítico, bem como serem entendidas como arte, como obra de arte: imagens e filmes que apresentam (outras) possibilidade de imaginar o espaço-tempo.

Cabe, novamente, ressaltar o entendimento sobre o espaço, como escrito em quase toda a dissertação, sempre que cabia ou não, era mencionada a perspectiva de Massey, sobre espaço-tempo, sobre a abertura e o devir do espaço. Aqui entendemos o espaço como esfera da multiplicidade, de encontros, de heterogeneidade, o espaço enquanto possibilidade do novo, do outro, do imprevisto, o espaço-tempo enquanto vida-viva.

Durante processo de pesquisa buscou-se, também, entender o conceito de cultura visual dentro da geografia. Nesta, durante os últimos 20 anos, os estudos sobre imagens estão se intensificando de diversas maneiras e por variadas abordagens. A Nova Geografia Cultural é a porta de entrada para essa intensificação, mas vale lembrar que antes desse período a Geografia já fazia estudos com as imagens, desde tempos distantes a imagem esteve presente nos escopos de estudos geográficos. O que se difere na atualidade é uma abertura maior para o diálogo com outros tipos de imagens – como a do cinema, por exemplo, que só mais recentemente entra para as análises geográficas. Além disso, existe e acontece a intensificação das imagens no cotidiano de todas as pessoas: na mais abastada comunidade, no lugar mais longínquo do mundo existe o acesso às imagens.

Outro recorte realizado para os estudos, tornando possível chegar às cartografias de cinema, foi feito no entendimento da cultura visual na cartografia. A relação dos mapas e de outras imagens cartográficas na construção de nossos imaginários e na educação da forma como olhamos e agimos pelo espaço-tempo. Nesse ponto era importante entender como os mapas formam nossa imaginação geográfica e criam padrões de imaginação sobre o mundo. Para a partir desse entendimento ampliar os diálogos com a construção dos mapas cognitivos do

cinema, das expressões cartográficas presente nos filmes, do mapa dos afetos nas narrativas, bem como, do filme criando um mapa, o filme-mapa.

Entre essas possibilidades de pesquisa foi preciso situar os estudos sobre as cartografias de cinema, que não surgem do nada, são um desdobramento das geografias de cinema, são parte de um quadro de pesquisas contemporâneas sobre as imagens e a relação com a sociedade. Foi a partir dessa demanda que realizei um levantamento sobre os principais grupos e focos de estudos com o tema geografia e cinema. Esse levantamento resultou em três cartografias sociais, metodologia de análise de discursos/pensamentos/correntes filosóficas, emprestada de Paulston.

Essas cartografias sociais tornaram possível ver os principais autores do tema, dentro do recorte espaço-temporal de 2000-2022 – os mais citados de acordo com o *Google Acadêmico*. A partir do levantamento estudei os textos mais referenciados dos autores para escrever, de maneira simplificada, sobre suas perspectivas sobre cinema, imagens e espaço – uma tentativa de entender a tríade geografia-arte-espaço para os três pensadores.

Ainda dentro desse levantamento situo a dissertação e eu (cartógrafa) nas proximidades da perspectiva de Oliveira Jr., a qual aspiro em meus estudos me aproximar – faço isso através de referencial teórico para o entendimento tanto das geografias, como das cartografias, bem como das artes; cinema e imagens, dentro da minha pesquisa.

Enfim, as cartografias de cinema: estudos sobre a cultura visual cartográfica presente nas imagens cinematográficas. O encontro entre cartografias e cinema, a linguagem cartográfica expressa na linguagem cinematográfica e as reverberações e implicações desse encontro em nossos imaginários, na construção de nossas imaginações.

Em nossos estudos propomos entender como o cinema e a cartografia podem ser capazes de construir modos de imaginar o mundo, bem como propor outras formas de imaginar o mundo. As duas narrativas fílmicas que apresentamos na análise final se assemelham em um ponto que parece, visto daqui, importante para entender que existem outras formas de apresentação do lugar, do território, do mapa. Os dois mapeamentos apresentam possibilidades (outras) de entender o espaço, experienciar as vivências espaço-temporais imprevistas – cheias de articulações e desarticulações.

Finalizo esse trabalho dando ênfase na importância de estudar imagens na atualidade, pelo fato de ser possível, a partir delas, entender fenômenos sociais-políticos-simbólicos

envolvidos na construção das nossas imaginações e, que por isso, são responsáveis pela nossa tomada de decisão frente aos acontecimentos pelo mundo. Estudar as imagens é também entender o que está acontecendo na sociedade atual e buscar recursos para operar nas falhas e lapsos sociais, que porventura podem associar-se a contextos catastróficos – como, por exemplo, eleger presidentes e um congresso fascistas.

Ao propormos estratégias de olhar e ler as imagens, estamos propondo a desnaturalização da narrativa única e dominante, da narrativa que torna homogêneo o território, as pessoas, os discursos. Desse modo, estamos a propor outras possibilidades para o entendimento das imagens, outras possibilidades de leitura, que sejam feitas de modo crítico e entendendo que a imagem constitui a sociedade, mas que não é a sociedade, a imagem é capaz de moldar nossas imaginações, por isso a necessidade de lê-las de modo diverso.

Através do nosso estudo esperamos pôr em movimento formas de pensar o mapeamento, as cartografias, as imagens, outras formas de pensar sobre o espaço-tempo. Pretendemos com isso colaborar/contribuir na produção de mudanças para o entendimento político, para compreensão das multiplicidades, para aceitação do heterogêneo, do devir.

Nossa intenção, até esse momento, tem sido a de mover o pensamento, desnaturalizar as questões já dadas, padronizadas, homogêneas. Por isso provocamos o olhar em relação à construção das imagens, para desencadear movimentos de pensar, para de alguma forma contribuir com a construção de uma imagem do mundo diferente daquela da narrativa única e hegemônica de mundo, de sociedade, de padrão de vida, padrão de pessoas.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: Arte da Memória**. Campinas, Autores Associados, 1999.

ALPERS, Svetlana. *The art of describing: dutch art in the seventeenth century*. Chicago: The Univ.of Chicago, 1983.

AZÓCAR FERNÁNDEZ, P. I.; BUCHROITHNER, M. Post-representational cartography. In P. I. Azócar Fernández, & M. Buchroithner (ed.), **Paradigms in cartography**. An epistemological review of the 20th and 21st centuries (pp. 87–99). Berlin: Springer. (2014).

BARBOSA, J. L. “A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social”. **GEOGRAPHIA**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF, ano II, n.3. Niterói: UFF/EGG, 2000, pp.69-88.

_____. Geografia e Cinema: em busca da aproximação e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri (org.) **A Geografia na Sala de Aula**. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Paisagens Americanas: Imagens e Representações do Wilderness. **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro, vol. V, 1998, p. 43-53.

_____. Paisagens da Natureza, Lugares da Sociedade: a construção imaginária do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa”. Biblio 3W – **Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales**. Vol.XV, n.865. Barcelona: março, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

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

CAQUARD, Sébastien. Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films. **The Cartographic Journal**, v. 46, n. 1, p.16–23, 2009.

CAQUARD, Sébastien; TAYLOR, D. R. F., What is Cinematic Cartography?, **The Cartographic Journal**, 46:1, 5-8, 2009.

CASTRO, Teresa. Les Archives de la Planète: A cinematographic atlas. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, n. 48, winter, 2006.

_____. Le cinéma et la raison cartographique des images. **Travaux de l'Institut Géographique de Reims**, vol. 33-34, n°129-130, p. 27-37, 2007.

_____. O impulso cartográfico do cinema. In: AZEVEDO, Ana Francisca de; RAMIREZ, Rosa Cerarols; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (Eds.). **Intervalo II: entre geografias e cinemas**. Guimarães: UMINHO, 2015. cap. 1, p. 23-39.

CONLEY, Tom. **Cartographic Cinema**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

_____. Cartographies de films. In: SORLIN, Pierre; ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire; LAGNY, Michelle (dir.) **L'art et l'hybride**. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2001. p. 53-71.

_____. Du cinéma à la carte. **Cinemas**, v. 10, n. 2-3, p. 65-84, 2000.

COSTA, M. H. B. e V. da. Cidade & Cinema: Espaço e Imagens em Movimento. **Espaço Aberto**, PPGG - UFRJ, V. 1, N.2, p. 29-38, 2011.

_____. da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. **Espaço e Cultura**, n. 13, 2002.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e o Problema da Expressão. São Paulo: Editora 34. 2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Post-Scriptum* sobre as Sociedades de Controle, in **L'Autre jornal**, nº1, maio de 1990.

DRIVER, Felix. On Geography as a Visual Discipline. **Antipode**, v. 35, n. 2, p. 227-231, 2003.

FRANCASTEL, Pierre. (1983). **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70.

FRESQUET, Adriana [Org.]. **Cinema e Educação: A lei 13.006** reflexões, perspectivas e propostas. Ouro Preto: Universo Produção, 2015.

FONSECA, Fernanda Padovesi. Uma avaliação da cartografia geográfica brasileira: a ausência de reflexão teórica. In: Larissa Alves de Lira; Manoel Fernandes de Sousa Neto; Rildo Borges Duarte. (Org.). **Geografias das ciências, dos saberes e da história da geografia**. São Paulo: Alameda, 2020. pp. 69-96.

GIRARDI, Gisele. Leitura de mitos em mapas: um caminho para repensar as relações entre Geografia e Cartografia. **Geografares**, Vitória, v.1, p.41-50, 2000.

_____. Mapas alternativos e educação geográfica. **Percursos**, Florianópolis, v.13, n. 02, p. 39-51, jul./dez. 2012.

_____. Mapas desejantes: uma agenda para a Cartografia Geográfica. **Pro-Prosições**, v.20, n.3 (60), p.147-157, 2009.

GIRARDI, Gisele; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de; NUNES, Flaviana Gasparotti [Orgs.]. **Pegadas das imagens na imaginação geográfica pesquisas, experimentações e práticas educativas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 296p.

GIRARDI, Gisele; PEREIRA, Ernandes de Oliveira; AGUIAR, Mayara Perinni de. Cartografias de cinema: dialogando com o imaginário geográfico docente. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 23, n. 2, p. 315–334, 2021.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny. CORRÊA, Roberto Lobato. **Espaço e Cultura: pluralidade temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. Geografia fin-de-siècle: o discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões. In: GOMES, Paulo Cesar da Costa; CASTRO, Iná Elias de; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs). **Explorações Geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

_____. Quadros Geográficos: uma forma de ver, uma forma de pensar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, nº1, 2006, p. 21-35.

HARLEY, John Brian. A nova história da cartografia. **O Correio** da UNESCO (Mapas e cartógrafos), Brasil, ano 19, n.8, ago. 1991, p.4-9.

_____. Deconstructing the map. In: BARNES, T.; DUCAN, J. (org.). **Writing words: discourse, text and metaphor in the representation of language**. Londres: Routledge, 1989, p. 231-247.

_____. The Map and the Development of the History of Cartography. In: HARLEY, J.B.; WOODWARD, D. (Eds.) **The History of Cartography**. Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. cap. 1, p.1-42.

HOLLMAN, Verónica. Ante las imágenes: los desafíos del giro visual para la geografía. *Geosp – Espaço e Tempo* (Onli-ne), v. 20, n. 3, p. 518-535, mês. 2016. ISSN 2179-0892.

_____. Enseñar a mirar lo (in)visible a los ojos: la instrucción visual em la geografía escolar argentina (1880-2006). In: LOIS, Carla y HOLLMAN, Verónica **Geografía y cultura visual**. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio, Prohistoria Ediciones, Rosario, 2013, 440 pp. - Col. Actas, 22.

_____. Geografía y Cultura Visual: apuntes para la discusión de una agenda de indagación. **Estudios Socioterritoriales: Revista de Geografía**, v. 7, Ed. 2007-2008.

_____. Imágenes cartográficas del mundo e imaginarios geográficos en la geografía escolar en Argentina. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 165–187, 2010.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JAY, M. (2020). Regimes escópicos da modernidade. *ARS (São Paulo)*, 18(38), 329 – 349;

KAISER, W.; WOOD, D. **Seeing through maps: The power of images to shape our world view**. Amherst: ODT, Inc., 2001.

KOBAYASHI, A. Representation and re-presentation. In R. Kitchin & N. Thrift (Eds.), **International encyclopedia of human geography** (ad vocem). Amsterdam: Elsevier, 2009.

LACOSTE, Yves. Geografia. In: CHÂTELET, François (Org). **História da Filosofia – idéias, doutrinas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. v. 7.

LOIS, Carla. "Imagem cartográfica e imagens geográficas: lugares e formas de mapa na nossa cultura visual". **Scripta Nova: Revista Eletrônica de Geografia e Ciências Sociais**, v.13, 2009.

LUKINBEAL, Chris. The map that precedes the territory: An introduction to essays in cinematic geography. **GeoJournal**, n. 59, p. 247–251, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Explained**, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. – 4^a ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós Arte Y Educación, 2003.

MITCHEL, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*. December, 1995, v. LXXVII, nº 4, p. 540-44.

MITCHEL, W. J. T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual, **Interin**, vol.1, núm. 1, 2006, p. 1-20, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba Brasil, 2002.

MONMONIER, Mark. **How to lie with maps**, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

NOVAES, André Reyes. Editorial. **ESPAÇO E CULTURA**, UERJ, RJ, N. 33, p.07-12, jan./jun. de 2013.

OLIVEIRA JR., Wenceslao. M. de; GIRARDI, Gisele. Apresentação. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 11, n. 2, p. 3–8, 2010.

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. A educação visual dos mapas. **Revista Geográfica de América Central**. Costa Rica: Número Especial EGAL, p. 1-16, 2011.

_____. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. In: **Revista Educação: Teoria e Prática**. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001.

_____. Grafar o espaço, educar os olhos, rumo às Geografias menores. **Pro-posições**, Campinas-SP, v. 20, n. 3. Set/Dez 2009.

_____. O que seriam as geografias de cinema? **Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005.

PAULSTON, Rolland G. A Spatial Turn in Comparative Education? Constructing a Social Cartography of Difference. In: Schriever, Jürgen (Ed.) **Discourse Formation in Comparative Education**. Frankfurt: Peter Lang Publishing, 2000. pp. 297-354.

_____. Preface: four principles for a non-innocent social cartography. In: PAULSTON, R. G. (Comp.) *Social cartography: mapping ways of seeing social and educational change*. New York: Garland, 1996. p. xv-xxi.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. *Domínios Da Imagem*, 5(8), 41–52, 2011.

ROSE, Gillian. On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography “Visual”? **Antipode**, v. 35, n. 2, p. 212-221, 2003.

_____. **Visual methodologies: an Introduction to the Interpretation of visual materials**. London: SAGE, 2007.

ROSSETTO, Tania. Semantic ruminations on ‘post-representational cartography’, **International Journal of Cartography**, 2016.

RYAN, James. On visual instruction. In: SCHWARTZ, V; PRZYBLYSKI, J. (Ed.). **The nineteenth century visual culture reader**. London and New York: Routledge, 2004. p.145-151.

_____. Who's Afraid of Visual Culture? **Antipode**, v. 35, n. 2, p. 232-237, 2003.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra** / José Saramago. – 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARTZ, Joan M.; RYAN, James. **Picturing place: photography and the geographical imagination**. I. B. Tauris: London, 2003.

SEEMANN, Jörn. **Carto-crônicas – Uma viagem pelo mundo da cartografia**. Gurupi: Editora Veloso, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 10ª edição – Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2019.

WALKER, John e CHAPLIN, Sarah. **Visual Culture – An Introduction**. Manchester: Manchester University Press, 1997.

WOOD, Denis. **The power of maps**. Nova Iorque, The Guilford Press, 1992.

WOOD, Denis. Cartography is dead (Thank god!). *Cartographic Perspectives*, NACIS, n. 45, 2003, p. 4-7.

WOOD, Denis; KRYGIER, John. Critical cartography In: KITCHIN, Rob; THRIFT, Nigel (Orgs.). **International Encyclopedia of Human Geography**. Oxford: Elsevier, 2009, v. 1, p. 340-344.

Filmografia

DE onde eu te vejo. Direção: Luiz Villaça. Produção: Bossa Nova Films e da Warner Bros, 2016. 108 min.

TUDO mapa tem um discurso. Direção: Francine Albernaz e Thaís Inácio. Rio de Janeiro: Rede Jovem, 2014. 61min.

Anexo I – Quadro de autores com nome do(a) autor(a), ano da publicação e referências em geografia e cinema.

AUTOR (A)	ANO	BIBLIOGRAFIA = GEOGRAFIA + CINEMA
Wenceslao Machado de Oliveira Junior	2005	-----
Maria Helena Costa	2006	<p>AITKEN, Stuart C; ZONN, Leo E. (Ed.) Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994;</p> <p>COSTA, Maria Helena B. V. Imagens e Narrativas Contemporâneas: a questão da espetacularidade no cinema”. Revista Cultura Visual, Salvador, v.1, n.6, p.98-114, 2005;</p> <p>COSTA, Maria Helena B. V. Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobat (Org.). Geografia: Temas sobre Cultura e Espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005. p. 43-78;</p> <p>COSTA, Maria Helena B. V. O Espaço Urbano e a Arquitetura em Matrix. In: SILVA, Aldo A. Dantas da; GALENO, Alex. Geografia: Ciência do Complexus - Ensaios Transdisciplinares. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004. p. 253-263;</p> <p>COSTA, Maria Helena B. V. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n.15, p. 63-75, 2002;</p> <p>OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Algumas Geografias que o Cinema Cria: as alusões, os espaços e os lugares no filme Cidade de Deus. ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10. 2005, São Paulo. Anais...São Paulo, 2005;</p> <p>OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Geografias de Cinema: outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. CONGRESSO DE GEÓGRAFOS, 6.2004, Goiânia. Anais... Goiânia, 2004.</p>
Rui Ribeiro de Campos	2007	<p>BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani A. (org.) A geografia em sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999, p.109-133;</p>
Alexandre Aldo Neves; Claudio Benito Oliveira Ferraz	2007	<p>GEIGER, Pedro P. Ciência, Arte e a Geografia no Cinema de David Lynch. GEOUSP, São Paulo, Nº 15;</p> <p>FERRAZ, C. B. O. Cinema E Geografia: A Imagem e a Paisagem na Construção de uma Mitologia Moderna A literatura, a pintura e o filme de western. (artigo inédito), Presidente Prudente-SP, 2006;</p> <p>OLIVEIRA Jr. Wenceslao Machado de. O que seriam as Geografias de Cinema? 2005.</p>
Antonio Carlos Queiroz Filho	2007	<p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado. Chuvas de Cinema: natureza e cultura urbanas. TESE DE DOUTORADO. FE/UNICAMP, 1999;</p> <p>OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. In: Revista Educação: Teoria e Prática. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001;</p> <p>OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema?</p>
Antonio Carlos Queiroz Filho	2007	<p>OLIVERIA Jr. “Chuva de cinema”: entre a natureza e a cultura. In: Revista Educação: Teoria e Prática. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001. p. 02;</p> <p>OLIVEIRA JR. O que seriam as geografias de cinema? [2005].</p>

Manoel Fernandes de Sousa Neto	2008	-----
MARIA HELENA BRAGA E VAZ DA COSTA	2008	AITKEN, S. C. e ZONN, L. E. (editors) Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994; COSTA, Maria Helena B. V. da. “Espaço, Imagem e Representação”. Vivência. v.9, n.2, 133-140, jul/dez de 1995.
Alice Nataraja Garcia Santos	2008	BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. GEOgraphia, Niterói, v. 2, n. 3, p. 69-88, jan/jun, 2000; CAMPOS, Rui Ribeiro. Cinema, Geografia e Sala de Aula. Estudos Geográficos, Rio Claro, v. 4, n. 1, p. 01-22, julho, 2006; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In: VALENÇA, Márcio Moraes; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). Espaço, Cultura e Representação. Natal: EdUFRN, 2006. P. 81-96; GOMES, Paulo Cesar da Costa. A Condição Urbana: Ensaios de Geopolítica da Cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002; HARVEY, David. O tempo e o espaço no cinema pós-moderno. In: _____. Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002 [1989]. P. 277-289; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? A Tela e o Texto, Belo Horizonte, n. 2, 2005.
Caio Augusto Amorim Maciel	2008	BARBOSA, J. L. “A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social”. In: GEOGRAPHIA, Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF, ano II, n.3. Niterói: UFF/EGG, 2000, pp.69-88; CAMPOS, R. R. Cinema, Geografia e Sala de Aula. Estudos Geográficos, vol. IV, 2006, p.01-22; COSTA, M. H. B. V. “Geografia Cultural e Cinema: Práticas, Teorias e Métodos”. In: CORRÊA, R. L. & ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Geografia: Temas sobre Cultura e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, pp. 43-78; GOMES, P. C. C. “Espacialidade da cultura”. In: VII Encontro Nacional da ANPEGE. Niterói: UFF, setembro de 2007 (mesa redonda). GOMES, P. C. C. “Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações”. In: CORRÊA, R. L. & ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Espaço e cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, pp. 187-209; MACIEL, C. A. A. & MAIA FILHO, P. P. “Geografia e cinema: paisagens e imagens do semiárido nordestino”. In: II Colóquio Nacional do NEER - Espaços culturais: vivências, imaginações e representações. Salvador: UFBA, dez. 2007 (comunicação).
Jorge Luiz Barbosa	2009	HARVEY, D. (1993): A Condição Pós-Moderna. Loyola: São Paulo; MOREIRA, R. (1992): O Real e o Simbólico na Geografia. In: O Novo Mapa do Mundo. Hucitec: São Paulo.
ALICE NATARAJA GARCIA SANTOS	2009	COSTA, M. H. B. V. Cinematic Cities: Researching Film as Geographical Texts. In: Pyrs Gruffudd et all. (org.). Cultural Geography in Practice. Londres: Edward Arnold Limited, 2003; GOMES, P. C. C. A Condição Urbana – Ensaios de Geopolítica da Cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Alexandre Aldo Neves	2010	<p>BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani A (Org.). A geografia em sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999;</p> <p>GOMES, Paulo C. da C. Geografia e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996;</p> <p>OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao M. de. Chuva de cinema: entre a natureza e acultura. 1999. Tese (Doutorado) – FE/UNICAMP, Campinas;</p> <p>OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao M. O que seriam as geografias de cinema? (2005)</p>
Alexandre Aldo Neves	2010	<p>BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani A (Org.). A geografia em sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999;</p> <p>OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao M. de. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. 1999. Tese (Doutorado) – FE/UNICAMP, Campinas;</p> <p>OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? (2005)</p>
Wenceslao Machado de Oliveira Jr.	2010	-----
Antonio Carlos Queiroz Filho	2011	<p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. “Algumas geografias que o cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus”. In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo-SP. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005. p. 1-24;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. “Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura”. Revista Educação: Teoria e Prática. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. “O que seriam as geografias de cinema?”.</p>
Alexandre Aldo Neves; Claudio Benito Oliveira Ferraz	2011	<p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. “O que seriam as geografias de cinema?”;</p> <p>OLIVEIRA JUNIOR. Wenceslao Machado de. Chuva de Cinema: entre a natureza e a cultura. (tese de Doutorado). Campinas: FE/UNICAMP, 1999;</p> <p>OLIVEIRA JR., Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. In: Revista Educação: Teoria e Prática. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001;</p> <p>OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Locais do desejo numa cidade degredada: uma interpretação geográfico-subjetiva do filme Amarelo Manga. In: FERREIRA, Ioshiya Nakagawara & GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (Org.). Geografia, percepção e cognição do meio ambiente. Londrina-PR: 2006, v., p. 191-210;</p> <p>OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de Geografias de cinema - Outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. In: 6 Congresso Brasileiro de Geógrafos, 2004, Goiânia. Anais do 6º Congresso Brasileiro de Geógrafos. Goiânia, 2004. p. 1-22.</p>

<p>Karina Eugenia Fioravante; Sergio Ricardo Rogalski</p>	<p>2011</p>	<p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Geografia fin-de-siècle: o discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões. In: GOMES, Paulo Cesar da Costa; CASTRO, Iná Elias de; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) Explorações Geográficas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) Espaço e Cultura: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: FIORAVANTE, Karina; PEREIRA, Renato; ROGALSKI, Sérgio Ricardo. (Orgs) Geografia e Epistemologia: ciência viva e dinâmica, aberta e plural. Ponta Grossa: EditoraUEPG, 2010.</p>
<p>André Lima de Alvarenga</p>	<p>2011</p>	<p>COSTA, M. H. Cinema e arquitetura: percepção e experiência do espaço. In: Revista Cidades, v.5, n.7 – Imagens da cidade. São Paulo: Expressão Popular, jan.-jun. 2008, p.63-78.</p>
<p>Maria Helena B. V. da Costa</p>	<p>2011</p>	<p>OLIVEIRA JR., W. M. Chuva de Cinema: Entre a Natureza e a Cultura. Revista Educação: Teoria e Prática, v. 9, n. 16. Rio Claro-SP, 2001.</p>
<p>Antonio Carlos Queiroz Filho</p>	<p>2011</p>	<p>AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. Place, Power, Situation and Spectacle: a geography offilm. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1994; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Algumas Geografias que o Cinema Cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICALATINA, 10. São Paulo-SP. Anais..., 2005. p. 1-24; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. A tela dividida: fronteiras no filme ‘A Marca da Maldade’. Pró-Posições, v. 9, n. 25, p.161-171, FE-UNICAMP: Campinas, 1998; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Chuvas de Cinema: natureza e cultura urbanas. Tese (Doutorado). FE/UNICAMP, 1999; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. Revista Educação: Teoria e Prática. v. 9, n. 16. Rio Claro-SP, 2001; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Geografias de Cinema: outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS, 6. Goiânia, Anais..., 2004. p. 1-22; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? [2005]; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Rio Acima: percursos pelo filme Apocalipse Now. Educação & Sociedade, n. 78, p.287-295, Ed.CEDES, UNICAMP: Campinas, Abril, 2002. PASOLINI, Pier Paolo. Empirismo Hereje. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.</p>
<p>Karina Eugenia Fioravante</p>	<p>2011</p>	<p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Geografia e Modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996; GOMES, Paulo Cesar da Costa. A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) Espaço e Cultura: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.</p>

Flávio Guimarães Diniz	2011	HARVEY, David. "O tempo e o espaço no cinema pós-moderno" In: Condição PósModerna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 16ª edição, maio de 2007, p.277-289.
André Reyes Novaes	2011	AITKEN, C.; ZONN, E. Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film. Boston: Rowman e Littlefield Publishers, 1994; AZEVEDO, A. F. Geografia e cinema. In: SARMENTO, J. AZEVEDO, A.; PIMENTA, J. R. (orgs.). Ensaios de Geografia cultural. Porto: Livraria Editora Figueirinhas, 2006; NAME, L. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. Arquitectos, n.33, fev. 2003.
Antônio Carlos Queiroz Filho	2011	OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado. Geografias de Cinema: outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. In: VI CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS. Goiânia, Anais do VI Congresso Brasileiro de Geógrafos, 2004. p. 1-22; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? 2005.
Claudia Lins Lima; Valdir Adilson Steinke	2011	CAMPOS, Ruy Ribeiro. Cinema, Geografia e Sala de Aula.
Brendo Francis Carvalho; Almir Nabozny	2011	AITKEN, Stuart. C; DIXXON, Deborah P. Imagining geographies of film. Erdkunde, p.326-336. Dezembro, 2006; COSTA, Maria Helena B. V. da. Espaço, Tempo e Cidade Cinemática. Espaço e Cultura. vol. 1, n. 13, p. 63-75. Jan/Jun., 2002; FERRAZ, Claudio Benito Oliveira. Imagem e Geografia: considerações a partir da Linguagem Cinematográfica. Revista Espaço & Geografia. v. 15, n. 2. p. 357-384, 2012; FIORAVANTE, Karina Eugenia; FERREIRA, Lohanne Fernanda Gonçalves. Ensino de Geografia e Cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. Revista Brasileira de Educação em Geografia. v. 6, n. 12, p. 209-233, 2016; FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a produção cinematográfica e a construção do conhecimento geográfico. 2016, 287 f. Tese (Doutorado em Ciências). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; GOMES, Paulo César da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). Espaço e cultura: Pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 187-209.
Tiago de Almeida Moreira	2011	OLIVEIRA JUNIOR, W. M. Chuva de Cinema - Natureza e Cultura urbanas. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas - SP, 1999.

<p>Karina Eugenia Fioravante</p>	<p>2012</p>	<p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Geografia e Modernidade. Rio de Janeiro: BertrandBrasil, 1996; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Geografia fin-de-siècle: o discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões. In: GOMES, Paulo Cesar da Costa; CASTRO, Iná Elias de; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) Explorações Geográficas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997;</p> <p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.</p> <p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) Espaço e Cultura: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008;</p> <p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: FIORAVANTE, Karina; PEREIRA, Renato; ROGALSKI, Sérgio Ricardo. (Orgs) Geografia e Epistemologia: ciência viva e dinâmica, aberta e plural. Ponta Grossa:UEPG, 2010.</p>
<p>Mariana Costa da Silva; Antonio Carlos Queiroz Filho</p>	<p>2012</p>	<p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? 2005;</p> <p>QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Vila-Floresta-Cidade: território e territorialidades no espaço fílmico. TESE DE DOUTORADO. IG/UNICAMP, 2009.</p>
<p>Tiago de Almeida Moreira</p>	<p>2012</p>	<p>CAMPOS, R. R. de., Cinema, Geografia e sala de aula. In: Estudos Geográficos, Rio Claro, 2006. V. 4, N. 1, p. 15-27;</p> <p>DINIZ, F. G. e ARAÚJO, T. F. de., O uso de filmes no ensino de geografia: uma discussão sobre a representação de África. Anais do X Encontro Nacional de Prática de Ensino em Geografia, Porto Alegre, 2009, p. 21-38;</p> <p>PEREIRA, L. A. de S. e SILVEIRA, C. E. H. da., Os filmes, documentários e desenhos e o ensino da Geografia. Anais do X Encontro Nacional de Prática de Ensino em Geografia, Porto Alegre, 2009, p. 40-52;</p> <p>PONTUSCHKA, N. N., A linguagem cinematográfica no ensino de Geografia. In: PONTUSCHKA, N. N. Para ensinar e aprender Geografia. São Paulo: Cortez, 2007, 383p;</p> <p>RIVERO, B. M. T., O cinema como ferramenta didática no ensino de geografia. 43p. Monografia (Bacharelado em Geografia) -Instituto de Geografia -UFU, Minas Gerais, 2007;</p> <p>RAMOS FILHO, E. da S. Geografia e vídeo: diálogos e vivências na educação básica e superior. In: Uni-Pluri/Versidad, Antioquia, 2009. V. 8, N.2, p. 12-27;</p> <p>RAMOS FILHO, E. da S. As lutas por terra e a atualidade da produção de vídeo documentário como instrumento de registro dos processos de produção do espaço geográfico. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo: USP, 2005, p. 112-123.</p> <p>SANTOS FILHO, S. C. e NUNES, L. M. B., Elaboração de um videodocumentário na prática de ensino em geografia: o caso do vídeo sobre a Bacia do Rio Bengalas no município de Nova Friburgo. Anais do X Encontro Nacional de Prática de Ensino em Geografia, Porto Alegre, 2009, p.30-41.</p>

Karina Eugenia Fioravante	2013	<p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Geografia e Modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.</p> <p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.</p> <p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) Espaço e Cultura: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.</p> <p>GOMES, Paulo Cesar da Costa. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: FIORAVANTE, Karina; PEREIRA, Renato; ROGALSKI, Sérgio Ricardo. (Orgs) Geografia e Epistemologia: ciência viva e dinâmica, aberta e plural. Ponta Grossa: UEPG, 2010.</p>
Maria Helena Braga e Vaz da Costa	2013	<p>AITKEN, Stuart.; DIXON, Deborah. Imagining geographies of film. Erdkunde, v.60, n.4, 2006, p. 326-336;</p> <p>HOPKINS, J. Mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation. In Place, power, situation and spectacle: a geography of film. AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. (Eds.). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 47-65.</p>
Roberto Ribeiro Sousa	2013	<p>BARBOSA, Jorge L. Geografia e cinema: em busca de aproximações com o inesperado. In: CARLOS (org.), Ana Fani Alessadri. A geografia em sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999, p. 109-133;</p> <p>BARBOSA, Jorge L. A arte de representar como reconhecimento do Mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. Niterói, Revista GEOgraphia. Ano 2 N; 3, 2000, p.69 -88;</p> <p>JAMESON, Fredric. La Estética geopolítica: cine y espacio em el sistema mundial. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995;</p>
Antonio Carlos Queiroz Filho	2013	<p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado. Geografias de Cinema: outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. In: VI CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS. Goiânia, Anais do VI Congresso Brasileiro de Geógrafos, 2004. p. 1-22;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado. Algumas Geografias que o Cinema Cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. In: X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, São Paulo-SP. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005. p. 1-24;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado. O que seriam as geografias de cinema?</p>
Márcia Cristina de Oliveira Mello; Inêz de Deus Neiva Brandão	2013	<p>BARBOSA, José Luiz. Geografia e cinema: em busca da aproximação e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri (Org.). A Geografia na sala de aula. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 109-133.</p>
Thiago Albano de Sousa Pimenta; Cláudio Benito de Oliveira Ferraz	2014	<p>FERRAZ, C. B. O. Cinema e Geografia: A Imagem e a Paisagem na Construção de uma Mitologia Moderna A literatura, a pintura e o filme de western. (artigo inédito), Presidente Prudente-SP: 2006;</p>

JUCIMARA PAGNOZI VOLTARELI; FRANCIELLE BONFIM BERALDI	2014	AITKEN, S.; ZONN, L. (Eds.). Place, power, situation and spectacle: a geography of film. Lanham: Rowman & Littlefield, 1994; FERRAZ, C. B. O. Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. Espaço & Geografia, v. 15, n. 2, p. 357-384, 2012; FERRAZ, C. B. O. O capital no cinema: as diferenças entre linguagens e as possibilidades geográficas. In: CAZETTA, V.; OLIVEIRA JUNIOR, W. M. (Org.). Grafias do espaço. Campinas: Alínea, 2013. v. 1, p. 109-142; OLIVEIRA JR., Wenceslao M. O que seriam as geografias de cinema? Revista TXT – leituras transdisciplinares de telas e textos. Belo Horizonte: Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão A tela e o Texto da UFMG, n.2, s/p, 2005.
Nilcilene Vieira; Danieli Azevedo Gomes; Cristiano Escobar Ramos; Eilton Bernardo da Silva	2014	CAMPOS de Rui Ribeiro. Cinema, Geografia e sala de aula. Estudos Geográficos, Rio Claro SP, p. 1-22, junho de 2006; MARTINS, Bruna Morante Lacerda; BATISTA, Marinalva dos Reis. O ensino de Geografia e a linguagem de Cinema. V Encontro Interdisciplinar de Educação, Campo Mourão, jun. 2013; NEVES, Alexandre Aldo. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. Dourados, MS: Entre-Lugar, ano 1, n. 1, p. 133-156, 1º semestre de 2010; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao M. de. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. 1999.162 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999;
Thiago Albano Pimenta	2014	BARBOSA, Jorge Luiz. A Arte de Representar como Reconhecimento do Mundo: O espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. Revista GEOgraphia, Ano II, n°3, 2000, p.69-88.
Prissilla Mello de Oliveira	2014	BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri (Org.). A Geografia na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2006. p.109-131; PONTUSCHKA, N. N; PAGANELLI, T, I; CACETE, N. H. A linguagem cinematográfica no ensino de Geografia. In: PONTUSCHKA, Nídia N. (et all). Para ensinar Geografia. 1ªed. São Paulo: Cotez, 2007.p. 261-286.
Rodrigo Siqueira da Silva; Luciana Lima Barbosa; Leydiane Paula da Silva	2014	CAMPOS, de Rui Ribeiro. “Cinema, Geografia e Sala de Aula.” Rio Claro: Editora Contexto, 2006; MARTINS, Bruna Morante Lacerda; BATISTA, Marinalva dos Reis. O Ensino De Geografia e a Linguagem De Cinema: V Encontro Interdisciplinar de Educação, 2013.
Maria Helena Braga e Vaz da Costa	2014	AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. In: SARMENTO, João; AZEVEDO, Ana Francisca e PIMENTA, José Ramiro (Orgs.). Ensaios de geografia cultural. Porto: Livraria Editora Figueirinhas, p.59-79, 2006; GOMES, Paulo César da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço e cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: UDUERJ, p.187-210, 2008.

<p>Tiago de Almeida Moreira</p>	<p>2015</p>	<p>BEZERRA, Douglas Bento. Geografia e Cinema: as espacialidades de Brasília e as suas representações nos filmes <i>Insolação e A Concepção</i>. 2013. Monografia (Bacharelado em Geografia) - Departamento de Geografia, Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2013;</p> <p>BLUWOL, Denis Zagha. <i>Uma Geografia do Cinema: Imagens do urbano</i>. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 2008;</p> <p>FREITAS, Rosana de. <i>A utilização do filme como recurso metodológico para o estudo do fenômeno da migração nas aulas de geografia</i>. 2012. Monografia (Licenciatura em Geografia) - Departamento de Geografia, Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2012;</p> <p>LUKINBEAL, Chistopher. <i>A Geography in Film, A Geography of Film</i>. Dissertação de Mestrado em Geografia, 137 p. Hayward - USA: California State University/Institute of Geography, 1995;</p> <p>MOREIRA, Tiago de Almeida. <i>Ensino de geografia com o uso de filmes no Brasil</i>. In: <i>Revista do Departamento de Geografia da USP, São Paulo</i>, v. 23, p. 55-82, 2012; <i>Geografia e cinema no Brasil: estado da arte</i>. In: <i>Tempo-Técnica-Território</i>, Departamento de Geografia da UnB, Brasília, v. 2 - n. 1, p. 77-95, 2011a;</p> <p>MOREIRA, Tiago de Almeida. <i>A dimensão espacial nos filmes</i>. In: <i>Revista de Geografia da UFPE, Pernambuco</i>, v. 28 - n. 2, p. 34-43, 2011b;</p> <p>MOREIRA, Tiago de Almeida. <i>Geografias Audiovisuais: Para além das Geografias de Cinema</i>. In: <i>GeoTextos</i>, Departamento de Geografia da UFBA, Salvador, v.7 - n. 2, p. 85-97, 2011c;</p> <p>NAME, Leonardo. <i>Por uma geografia pop: personagens geográficos e a contraposição de espaços no cinema</i>. Tese de Doutorado em Geografia, 293 p. Rio de Janeiro - RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008;</p> <p>NASCIMENTO, Renato Alves do. <i>A paisagem narrativa do nordeste e dos nordestinos nos filmes de Vladimir Carvalho</i>. Dissertação de Mestrado em Geografia Humana, 204 p. São Paulo - SP: Universidade de São Paulo/ Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, 2012;</p> <p>NEVES, Alexandre Aldo. <i>Geografias do Cinema: do Espaço Geográfico ao Espaço Fílmico. Entre Lugar</i>, Departamento de Geografia da UFGD, Dourados, ano 1, n. 1, p. 133-156, 2010;</p> <p>Ó FILHO, Antonio Carlos Queiroz do. <i>Vila-Floresta-Cidade: território e territorialidades no espaço fílmico</i>. Tese de Doutorado em Geografia, 175 p. Campinas - SP: Universidade Estadual de Campinas/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2009;</p> <p>OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. <i>O que seriam as geografias de cinema?.</i> In: <i>T x T - A tela e o texto</i>, UFMG, Belo Horizonte, v. 2, p. 10-15, 2005;</p> <p>PEREIRA, Octávio Augusto Rodrigues Schuenck Amorelli Ribeiro. <i>Geografias e Cinemas: A (des)construção espacial através da imagem cinematográfica</i>. Dissertação de Mestrado em Geografia, 54 p. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Geografia/Universidade de Brasília 2013;</p> <p>QUEIROZ FILHO, A. C. <i>Geografias de Cinema - A espacialidade dentro e fora do filme</i>. In: <i>Estudos Geográficos</i>, Departamento de Geografia da UNESP, v. 2, n. 5, p. 73-91, 2007;</p>
-------------------------------------	-------------	---

		<p>SILVA, José Nazareno da. Os dois Orfeus, representações da paisagem favela no cinema: o olhar estrangeiro e o olhar de pertencimento. Dissertação de Mestrado em Geografia, 122 p. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Geografia/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009;</p> <p>SILVA, Midiane Scarabeli Alves Coelho da. Representações e imaginários das paisagens geográficas no cinema: estudo de caso do filme “Uma Onda no Ar”. Monografia de Bacharelado em Geografia, 177 p. Belo Horizonte: Curso de Geografia/Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2014.</p>
Renato Cesar Aragão; Emilio Tarlis Mendes	2015	<p>BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e Cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri. (org.). A geografia na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2008, p. 109-133;</p> <p>CAMPOS, Rui Ribeiro de. Cinema, Geografia e Sala de Aula: estudos geográficos. Rio Claro, 4(1): 1-22, junho -2006 (ISSN 1678-698X);</p> <p>GONÇALVES, Claudio Ubiratan; FERNANDES, Glauco Vieira. Imaginário geográfico do São Francisco no filme, “Na veia do rio, do sertão a foz do baixo São Francisco”. In. MACIEL, Caio Augusto Amorim (Org.). Entre Geografia e Geosofia: Abordagens Culturais do Espaço. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2009, p. 231-247;</p> <p>MAIA FILHO, Pedro Paulo Pinto. Paisagens em movimento: ensaio sobre as análises do cinema pela geografia. In. MACIEL, Caio Augusto Amorim. (Org.). Entre Geografia e Geosofia: abordagens culturais do espaço. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2009, p. 191-213;</p> <p>NEVES, Alexandre Aldo. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. Entre-Lugar, Dourados, MS, ano 1, n. 1, p.133-156, 1º semestre de 2010;</p> <p>QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. A Geografia Vai ao Cinema. Vol. XIX, nº 21 n./jun. p. 61-70;</p> <p>SOUZA, José Arilson Xavier de; ASSIS, Lenilton Francisco de; LIMA, Luzirene Vituriano. O cinema no âmbito escolar geográfico. In: DINIZ, Aldiva Sales; OLIVEIRA, Marize Luciano Vital Monteiro de; ARAÚJO; Sergiano de Lima. (Org.). Propostas metodológicas para aprender e ensinar geografia. 1ªed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013, v., p. 32-49.</p>
Kaline da Silva MOREIRA; Luis Ricardo Fernandes da COSTA	2015	<p>BARBOSA, Luiz Jorge. A Arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. GEOgraphia-Ano.II-Nº3-2000;</p> <p>FILHO, Antônio Carlos Queiroz. A Geografia vai ao cinema. RESGATE - vol. XIX, Nº21 – p.61-70. jan./jun. 2011;</p> <p>MOREIRA, Tiago de Almeida; A dimensão espacial nos filmes. Revista de Geografia (UFPE) V. 28, No. 2, 2011;</p> <p>MOREIRA, Tiago de Almeida; Geografia e cinema no Brasil: estado da arte. Revista: Tempo - Técnica - Território, V.2, N.1 (2011), 77:95;</p> <p>NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Cinema e geografia: em busca de aproximações. Espaço Plural (Unioeste), v. 16, p. 75-78, 2007.</p>
Luciana Baronio Silva; Fábio Guimarães Oliva	2015	<p>FIORAVANTE, Karina Eugenia; SILVA, Washington Drummond da. Aproximações entre a Geografia e o Cinema: em busca de um novo subcampo. Encontro de Geografia da América latina. 2013;</p> <p>OLIVEIRA, João Américo Aguirre. O emprego de novas tecnologias no ensino da geografia: O uso do cinema no desenvolvimento das relações ensino/aprendizagem. Trabalho de Graduação. Licenciatura em Geografia, UNIASSELVI, Porto Alegre, 2012.</p>

Juliana Labre	2015	BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e Cinema: em busca de aproximações do inesperado. IN: CARLOS. Ana Fani Alessandri. (org) A Geografia na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2008.
Gervásio Hermínio Gomes Júnior	2015	COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cities in motion: towards an understanding of the cinematic city. University of Sussex: Culcom, 2000. COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDAHL, Zeny. Geografia: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005, p.43-78; GOMES, Paulo Cesar da Costa. O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013; HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). Cinema, música e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 59-74.
Rogéria Vieira; Fátima Velez	2016	AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. Tese de Doutorado em Geografia, ramo do Conhecimento de Geografia Humana, Universidade do Minho, Braga, 2007; PEREIRA, Pedro Daniel Martins. Geografia e cinema: O cinema enquanto recurso educativo na aprendizagem de História e Geografia: Uma exploração com alunos do 8º ano de História e alunos do 11º ano de Geografia. Dissertação de Mestrado em Ensino de História e de Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário, Universidade do Minho, Braga, 2012; VELEZ DE CASTRO, Fátima. Ruralidades urbanas. Espaços (ir)reais na obra de Pedro Almodóvar. In Intervalo entre Geografias e Cinemas (Online). AZEVEDO, Ana Francisca; CERAROLS, Rosa; OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado. Braga: UMDGEO Departamento de Geografia da Universidade do Minho, 2015. (consultado 02 julho 2015). pp. 229 – 250.
Tiago Nogueira Galinari	2016	BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani (Org.). A Geografia na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2011;
Bartira Araújo da Silva Viana	2016	AZEVEDO, Ana Francisca. A Geografia e cinema. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Cinema, música e espaço. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2009; CAMPOS, Rui Ribeiro de Campos. Cinema, geografia e sala de aula. Estudos Geográficos, Rio Claro, v.4, n.1, p. 1-22, Jun. 2006; CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Cinema, Música e Espaço: Uma Introdução. In: _____. Cinema, música e espaço. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2009;
Wenceslao Machado de Oliveira Junior	2016	OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado. Vídeos, resistências e geografias menores – linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. Revista Terra Livre – online, São Paulo, v.1, n. 34, p.161-176, jun. 2010; OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado. As geografias menores nas obras em vídeo de artistas contemporâneos. Atas do XIV Encontro Ibérico de Geografia. Departamento de Geografia/Universidade do Minho: Guimarães, 2014.

<p>Karina Eugenia Fioravante; Lohanne Fernanda Gonçalves Ferreira</p>	<p>2016</p>	<p>AITKEN, Stuart; DIXON, Deborah. Imagining geographies of film. In: Erdkunde, v. 60, n. 04, 2006; AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e Cinema. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009; CAMPOS, Rui Ribeiro. Cinema, Geografia e Sala de Aula. In: Estudos Geográficos, v. 04, n. 01, 2006; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. Espaços de subjetividade e transgressão das paisagens fílmicas. In: Pro-Posições, v. 20, n. 03, 2009; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny. CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço e Cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008; MOREIRA, Tiago de Almeida. Ensino de Geografia com o uso de filmes no Brasil. In: RGD - Revista do Departamento de Geografia USP, v. 23, 2012.</p>
<p>Rossandra Rodrigues Votto; Elisângela de Felipe Rodrigues</p>	<p>2017</p>	<p>BARBOSA, J. L. Geografia e Cinema: em busca da aproximação e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri (org.) A Geografia na Sala de Aula. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2006; FIORAVANTE, K. E. Ensino de geografia e cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, v. 6, nº. 12, p. 209- 233, jul./dez. 2016; MOREIRA, T. A. Ensino de Geografia com o uso de filmes no Brasil. Revista do Departamento de Geografia – USP, v. 23, p. 55.82, 2012.</p>
<p>Felipe Santos Silva; Genilda Maria da Silva; Ricardo Santos de Almeida</p>	<p>2017</p>	<p>COSTA, M. H. B. V. da. Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In. CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). Geografia Cultural: uma ontologia, volume II. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 247-264; RODRIGUES, E. de M; LAURINDO, M. do S. V.; DIAS, A. M. de. Uma proposta no ensino de Geografia: filmes de animação como recurso didático. In: Anais do Encontro de Iniciação à Docência da UEPB, IV, 2014. p. 01-05.</p>
<p>Rodrigo Machado dos Reis; Elsbeth Léia Spode Becker</p>	<p>2017</p>	
<p>Francyjonison Custódio do Nascimento</p>	<p>2017</p>	<p>AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. 2007. 741 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade do Minho; AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Org.). Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009; COSTA, M. H. B. V. Geografia Cultural e Cinema: Práticas, Teorias e Métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). Geografia: temas sobre Cultura e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, v., p. 43-78, 2005; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Geografia e Modernidade. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010; NAME, Leonardo. Geografia pop: o cinema e o outro. Rio de Janeiro, Apicuri: 2013.</p>

Carla Michelin Ribeiro; Milena Pellissari Bedim	2017	<p>BARBOSA, Jorge. Geografia e Cinema: Em Busca de Aproximações e do Inesperado. In: CARLOS, Ana F. A. (Org.). A Geografia na Sala de Aula. São Paulo: Contexto, 2013;</p> <p>PONTUSCHKA, Nidia N.; PAGANELLI, Tomoko I.; CACETE, Núria H. A linguagem Cinematográfica no Ensino de Geografia. In: PONTUSCHKA, Nidia N.; PAGANELLI, Tomoko I.; CACETE, Núria H (Orgs.). Para Ensinar e Aprender Geografia. São Paulo: Cortez 2009;</p> <p>SANTOS, Fernando L. dos; SILVA, Suanna M. O uso dos filmes no ensino de Geografia: Cultura, Percepção e Aprendizagem. In: XVI Encontro Nacional dos Geógrafos. 16, 2010, Porto Alegre. Anais eletrônico. Porto Alegre: AGB, 2010.</p>
Thiago Albano de Sousa Pimenta	2017	PIMENTA, Thiago A. de S. Imagem e Linguagem geográfica: A Questão Ambiental no Cinema Atual. Dourados: UFGD, 2014.
Rafael Faleiros de Padua	2017	-----
Heder Rocha; João Carlos Montovani; Marlene Chagas da Costa	2017	<p>BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e Cinema: Em Busca de Aproximações e do Inesperado. In CARLOS, A.F A. (org.) A Geografia na Sala de Aula. São Paulo: Contexto, 2011;</p> <p>SANTOS, Franciely Ribeiro. Utilizando o Cinema no Ensino de Geografia. In PIMENTEL, C. S. Estágio Supervisionado Em Geografia III. Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD, 2012. 102 p.</p>
Juliano da Costa Machado Timmers; Nestor André Kaercher	2017	<p>OLIVEIRA Jr. Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos, rumo às Geografias menores. Pro-posições, Campinas SP, v. 20, n. 3. Set/Dez 2009;</p> <p>OLIVEIRA Jr. Wenceslao Machado de. Lugares Geográficos e(m) Locais Narrativos: Um modo de se Aproximar das Geografias do Cinema. In: MARANDOLA Jr., Eduardo;</p> <p>HOLZER, Werther; OLIVEIRA; Livia de (Org.s). Qual o espaço do lugar?: Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 119-154</p>

<p>Karina Eugenia Fioravante</p>	<p>2018</p>	<p>ALVARENGA, A. L. A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços fílmicos. Espaço Aberto, v. 01, n. 02, 2011; COSTA, M. H. B. e V. da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. Espaço e Cultura, n. 13, 2003; COSTA, M. H. B. e V. da. Cinema e arquitetura: percepção e experiência do espaços. In: Revista Cidades, v. 05, n. 07, 2008; COSTA, M. H. B. e V. da. Espaços de subjetividade e transgressão das paisagens fílmicas. In: Pro-Posições, v. 20, n. 03, 2009; COSTA, M. H. B. e V. da. Construções culturais: representações fílmicas do espaço e da identidade. In: Entre-Lugar, v. 01, n. 02, 2010; FIORAVANTE, K. E. Geografia e Cinema: a produção cinematográfica e a construção do conhecimento geográfico. 2016. Tese. Doutorado em Geografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 21 de março de 2016; FIORAVANTE, K. E; FERREIRA, L. F. G. Ensino de Geografia e Cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. Revista Brasileira de Educação em Geografia, v. 06, n. 12, 2016; GOMES, P. C. da C. A condição urbana. Ensaios de Geopolítica da Cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. GOMES, P. C. da C. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: MENDONÇA, Francisco; SAHR, Sicilian Luiza Lowen; SILVA, Marcia. Espaço e Tempo: complexidades e desafios do pensar e do fazer geográfico. Curitiba: Ademadan, 2009. GOMES, P. C. da C. O lugar do Olhar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014; MOREIRA, T de A. A dimensão espacial nos filmes. In: Revista de Geografia, v. 28, n. 02, 2011; NAME, L.; FREIRE-Medeiros, B. Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo. Estudos Históricos, v. 01, n. 31, 2003; OLIVEIRA JUNIOR, W. M. de. Personagens na chuva: dois ensaios a partir do filme Blade Runner. Pro-Posições, v. 16, n. 02, 2005; SANTOS, A. N. G. A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer. Espaço e Cultura, n. 25, 2009.</p>
<p>Elis Angela Botton; Arthur Breno Sturmer</p>	<p>2018</p>	<p>CAMPOS, R. R. de. Cinema, Geografia e sala de aula. Estudos Geográficos, Rio Claro, v. 4, n. 1, p. 1-22. jun., 2006; FIORAVANTE, K. E. Geografia e cinema: as espacialidades do film Adeus Lenin! Geografia em Questão, Marechal Cândido Rondon, UNIOESTE, v. 6, n. 1, p.102-115.</p>
<p>JOSIVANE JOSÉ DE ALENCAR; JOSÉLIA SARAIVA E SILVA</p>	<p>2018</p>	<p>GUIMARÃES, Alanildo Gomes. Cinema, geografia, ensino médio: uma discussão preliminar. In: PORTO, Iris Maria Ribeiro; VLACH, Rubia Farias. Ensino de geografia, diversidade, cidadania: aprendizagens significativas. São Luís. Editora da Uema, 2015. p. 201-221.</p>
<p>Gervásio Hermínio Gomes Júnior</p>	<p>2018</p>	<p>GOMES JR, Gervásio Hermínio. Recife cinemática: as paisagens fílmicas em Amarelo Manga e Febre do Rato. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.</p>

Gabriel Oliveira	2018	CASTROGIOVANNI, A.C. O cinema é um caminho com encantos desencantos espaciais, ou não?. In: CASTROGIOVANNI, A.C.(Org.). Ensino de Geografia: Caminhos e encantos. 1º de Edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao M. de. O que seriam as geografias de cinema? Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005.
Francisco Fernandes Ladeira; Denise Leite Marques	2019	FERRAZ, Claudio Benito O. Cinema e Geografia: a Imagem e a Paisagem na Construção de uma Mitologia Moderna – A literatura, a pintura e o filme de western, Presidente Prudente-SP: 2006; FERRAZ, Claudio Benito O. PIMENTA, Thiago Albano de Souza. Geografia e Cinema: encontro entre linguagens – imagem e palavra. Entre-Lugar, Dourados, MS, ano 5, n.9, 1. semestre de 2014; GUIMARÃES, Iara Vieira; DINIZ, Kênia Mendonça. Técnica, tecnologia e a produção do espaço geográfico em cena. In: Iara Vieira Guimarães. (org.). Espaço, Tempo e Cultura Midiática na Escola. Curitiba: CRV, p. 163-189, 2016.
Valdemira Pereira Canêjo de Andrade; Francisco Kennedy Silva dos Santos; Josias Ivanildo Flores de Carvalho	2019	BARBOSA, J. L. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, A. F.A. A geografia na sala de aula. ed. 3. São Paulo: Contexto. 2008. p.109-133; MARTINS, B. M. L; BATISTA, M. R. O ensino de Geografia e a linguagem de cinema. In: V Encontro Interdisciplinar de Educação (ENIEDUC), 2013, Paraná. Anais eletrônicos ANAIS DO V ENIEDUC - Encontro Interdisciplinar de Educação. Paraná/PR: UNESPAR/FECILCAM, 2013; OLIVEIRA, D. R. O uso do cinema nas aulas de geografia: proposta de estudo da região Nordeste. 2011. p. 01-19. Artigo apresentado ao Curso de Licenciatura em Geografia Instituto de Estudos e Pesquisas do Vale do Acaraú-IVA. Jijoca de Jericoacoara – CE.
Nícolas Veregue Ruiz; Jeani Delgado Paschoal Moura	2019	COSTA, M. H. B. V. Espaço, tempo e a cidade cinemática. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n.13, p.63-75, 2002; COSTA, M. H. B. V. Filme e Geografia: outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n.29, p.43-54, 2011; COSTA, M. H. B. V. Geografia Cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Geografia cultural: uma antologia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013. p.248-264; GOMES, P. C. C. A longa constituição do olhar geográfico. Revista GeoUECE, Fortaleza, v.1, n.1, p.1-11, 2012; OLIVEIRA JR., W. M. Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas.1999. 162 f. 162f.Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1999; OLIVEIRA JR., W. M. O que seriam as geografias de cinema? Txt: leituras transdisciplinares de telas e textos, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005; QUEIROZ FILHO, A. C. Cinema, geografia e pesquisa com imagens. Morpheus, Rio de Janeiro, v.6, n.11, p.1-8, 2007; QUEIROZ FILHO, A. C. Geografias de cinema: o lugar das memórias no filme “A Vila”. Passagens, Fortaleza, v.2, p.1-15, 2013.

<p>MOREIRA, Tiago de Almeida; REIS JÚNIOR, Dante Flávio da Costa</p>	<p>2019</p>	<p>BEZERRA, Douglas Bento. Geografia e Cinema: as espacialidades de Brasília e as suas representações nos filmes Insolação e A Conceção. Monografia de Bacharelado em Geografia, 126 p. Brasília-DF: Universidade de Brasília/ Departamento de Geografia, 2013;</p> <p>BLUWOL, Denis Zagher. Uma Geografia do Cinema: Imagens do urbano. Dissertação de Mestrado em Geografia, 120 p. São Paulo-SP: Pontifícia Universidade de São Paulo/Departamento de Geografia, 2008;</p> <p>MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografia e Cinema: uma revisão de literatura. GeoPantanal, Campo Grande-MS, v. 10 , n. 19, p. 131-140, 2015;</p> <p>NAME, Leonardo. Rio de Cinema – “Made in Brazil, Made in Everywhere”: o olhar norte americano construindo e singularizando a capital carioca. Dissertação de Mestrado em Geografia, 208 p. Rio de Janeiro-RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2004;</p> <p>SANTOS, Alice Natajara Garcia. Espaço público, imagem da cidade: uma análise geográfica do filme de Eric Rohmer (“O Signo do Leão”, 1959). Dissertação de Mestrado em Geografia, 165 p. Rio de Janeiro-RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2007.</p>
--	-------------	--

<p>Karina Eugenia Fioravante; Almir Nabozny</p>	<p>2019</p>	<p>AITKEN, Stuart C.; DIXON, Deborah P. Imagining geographies of film. In: Erdkunde, Dezember 2006, p.326–336; AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p.95–127; CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaços de subjetividade e transgressões nas paisagens filmicas. In: Pro-Posições, Campinas, vol.20, n.03, 2009, p.109–119; CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah (Orgs.) Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity. Maryland: Rowman & Little field Publishers, Inc., 2002; FIORAVANTE, Karina Eugenia; ROGALSKI, Sergio Ricardo. Da Geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar. In: Expressões Geográficas, nº07, anoVII, 2010, p.11–31; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Geografia e Modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996; GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) Espaço e Cultura: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. GOMES, Paulo Cesar da Costa. Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário. In: MENDONÇA, Francisco; SAHR, Cicilan Luiza Lowen; SILVA, Marcia (Orgs.) Espaço e Tempo: complexidades e desafios do pensar e do fazer geográfico. Curitiba: Ademadan, 2009. GOMES, Paulo Cesar da Costa. O lugar do Olhar. Elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. JAMESON, Fredric. The geopolitical a esthetic: cinema and space in the world system. New York: Bloomington, 1992; KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Chris. Towards a holistic approach to geographic research on film. In: Progress in Human Geography, n.21, v.1, 1997, p.33–50; LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. Film Geography: a New Subfield. In: Erdkunde, Decrmbere 2006, p.315–325; SANTOS, Alice Nataraja Garcia. Espaço Público, Imagem da Cidade. Uma análise geográfica do filme de Eric Rohmer (“O Signo do Leão”, França, 1959). Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.</p>
<p>Rodrigo Sartori Bogo</p>	<p>2019</p>	<p>POZZO, Renata Rogowski. Uma geografia do cinema brasileiro: bloqueios internacionais, contradições internas. 2015. 230 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia, Departamento de Geociências, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.</p>

<p>Wenceslao Machado de Oliveira Junior; Gisele Girardi</p>	<p>2020</p>	<p>BORGES, Rogério; ZACHARIAS, Andréa Aparecida. Geografia e cinema: formação de alunos de licenciatura para a utilização da linguagem cinematográfica na educação geográfica. In: Encontro Nacional da ANPEGE, 13, 2019, Campinas. Anais... São Paulo, 2019. p. 1-13; CAMPOS, Rui Ribeiro de. Cinema, Geografia e sala de aula. Estudos Geográficos, Rio Claro, v. 4, n. 1, p. 1-22, jun., 2006; CHAVES, Ana Paula Nunes; PREVE, Ana Maria Hoepers. Sobre cinema e geografia na escola: algumas aproximações de pesquisa. In: Encontro Nacional de Práticas de Ensino de Geografia, 14, 2019, Campinas. Anais... Campinas, 2019. p.2240-2252; FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. Ateliê Geográfico, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 272-297, abr., 2018; FIORAVANTE, Karina Eugenia; FERREIRA, Lohanne Fernanda Gonçalves. Ensino de Geografia e cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, v. 6, n.12, p.209-233, jul./dez., 2016; MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografia e Cinema do Brasil: Estado da Arte. Revista Eletrônica Tempo - Técnica - Território, Brasília, v.2, n.1, p. 95-118, 2011; MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografia e cinema: uma revisão de literatura. Revista Geopantanal, Corumbá, n. 19, p. 131-140, jul./dez. 2015; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Outros espaços no cinema contemporâneo: campo de experimentações escolares?. Quaestio: Revista de Estudos de Educação, Sorocaba, v. 18, n. 1, p. 67-84, maio 2016; PIMENTA, Thiago Albano de Sousa; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Geografia e cinema: encontro entre linguagens – imagem e palavra. Entre-Lugar, Dourados, ano 5, n. 9, 1. semestre, 2014.</p>
<p>Luciana Duarte Baraldi; Mauro Luiz Peron</p>	<p>2020</p>	<p>COSTA, M. H. B. V. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 2, n. 3, p. 250-262, jan.- jun. 2013; FIORAVANTE, K. E.; FERREIRA, L. F. G. Ensino de Geografia e Cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, v. 6, n. 12, p. 209-233, jul.-dez. 2016; MOREIRA, T. A. Geografia e Cinema no Brasil: estado da arte. Tempo – Técnica – Território, Brasília, v. 2, n. 1, p. 95-118, 2011; NAME, L. Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo, Salvador, v. 1, n. 10, p. 44-55, 2006; NAME, L. Geografia pop: o cinema e o outro. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2013; NEVES, A. A. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. Revista Entre-Lugar, Dourados, v. 1, p. 133-156, 2010; QUEIROZ FILHO, A. C. A Geografia vai ao Cinema. Resgate, Campinas, v. 19, p. 58-67, 2011.</p>
<p>Débora Schardosin Ferreira; Ivaine Maria Tonini</p>	<p>2020</p>	<p>OLIVEIRA Jr., Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a Geografias menores. Pro-posições, Campinas: Unicamp, v. 20, n. 3, p. 17-28, set./dez. 2009;</p>

		OLIVEIRA Jr., Wenceslao. O que seriam as geografias de cinema? Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005;
Lucas Elyseu Rocha Narcizo Mendes	2020	CAMPOS, Rui Ribeiro. O cinema, geografia e sala de aula. Estudos Geográficos, Rio Claro, 4910: 1-22, jun. 2006; GOMES, Paulo César da Costa; DE GÓIS, Marcos Paulo Ferreira. A cidade em quadrinhos: elementos para a análise da espacialidade nas histórias em quadrinhos. In: Revista Cidades, Presidente Prudente, São Paulo, v. 5, n. 7, jul/dez, 2008; MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografia e cinema: Uma revisão de Literatura. Revista GeoPantanal. UFMS/AGB. Corumbá/MS. N.19. 131-140. Jul/dez, 2015; RODRIGUES, Rejane Cristina de Araújo. O cinema no terceiro mundo sob o olhar da antigeopolítica: ditadura e resistência na América Latina. Revista GEOgraphia, vol.20, n.42, 2018: jan/abr.
Renata Rogowski Pozzo	2020	LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. Film Geography: a new subfield. Erdkunde, n. 60, 2006; MOREIRA, Tiago de Almeida. Geografia e Cinema no Brasil – revisão bibliográfica. 2011.
Rita Jaqueline Nogueira Chiapetti; Glauber Magalhães de Freitas	2020	BARBOSA, J. L. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, A. F. A. et al. (Orgs.). A Geografia na sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999. p. 109-133. 144 p; CAMPOS, R. R. Cinema, Geografia e sala de aula. Estudos Geográficos, Rio Claro, SP, v. 4, n. 1, p. 22-33, 2006; ROCHA, H.; MONTOVANI, J. C.; COSTA, M. C. Assistindo a Geografia: o uso de filmes como recurso didático para o ensino geográfico. Geografia Ensino & Pesquisa, Santa Maria, RS, v. 21, n.1, p. 157-166, 2017.
Gustavo Palma de Andrade Santos; Wenceslao Machado de Oliveira Junior	2021	CHAVES, Ana Paula Nunes; PREVE, Ana Maria Hoepers. Sobre cinema e geografia na escola: algumas aproximações de pesquisa, 2019. p. 2240-2251; NEVES, Alexandre Aldo. FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Cinema e geografia: em busca de aproximações. Espaço Plural, vol. VIII, num. 16, enero-junio 2007, pp. 75-78; NEVES, Alexandre Aldo. Geografias de Cinema: Do espaço geográfico ao espaço fílmico. Entre-Lugar, Dourados, MS, ano 1, n. 1, pp. 133-156, 1º semestre de 2010; OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. O cinema e a geografia num percurso de dor: a Via Crucis de Dora em Central do Brasil. Entre-Lugar, Dourados, MS, ano 1, n. 1, p. 33-48, 1º semestre de 2010.

<p>Pedro Paulo Pinto Maia Filho</p>	<p>2021</p>	<p>BARBOSA, J. L. “Paisagens Americanas: Imagens e Representações do Wilderness”. In: Espaço e Cultura. Rio de Janeiro, vol. V, 1998, p. 43-53.</p> <p>BARBOSA, J. L. “A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social”. In: GEOgraphia, Revista do programa de Pós-graduação em Geografia da UFF, Niterói: UFF/EGG, ano II, n.3, 2000, p. 69 - 88.</p> <p>BARBOSA, J. L. Paisagens da Natureza, Lugares da Sociedade: a construção imaginária do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa”. In: Biblio 3W – Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Vol.XV, n.865. Barcelona: março, 2010.</p> <p>GÁMIR ORUETA, A. Produciendo lugares: industria cinematográfica e imaginario espacial, en Anales de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid, vol. 33-1, pp. 33-61. 2013.</p> <p>GÁMIR ORUETA, A, La consideración del espacio geográfico y del paisaje en el cine, en Scripta Nova Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, vol. XVI, nº 403. 2012.</p> <p>GÁMIR ORUETA, A, y VALDÉS, C. M. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas, en Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, vol. 45, 2007. pp. 157-190.</p> <p>GOMES, P. C. da C. “Cenários para a Geografia: Sobre a espacialidade das imagens e suas significações”. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (orgs). Espaço e cultura: Pluralidade Temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 187-209.</p> <p>LUKINBEAL, C. Cinematic Landscapes In: Journal of Cultural Geography 23(1), Fall/Winter , 2005 – pp3-22;</p> <p>MACIEL, C. A. A. Metonímias geográficas: imaginação e retórica da paisagem no semi-árido pernambucano. Tese (doutorado), UFRJ/CCMN, Geografia, 2004.</p>
<p>Pedro Henrique Figueiredo da Silva; Maria Helena Braga e Vaz da Costa</p>	<p>2021</p>	<p>BRAGA, R. M. O ESPAÇO GEOGRÁFICO: UM ESFORÇO DE DEFINIÇÃO. GEOUSP Espaço e Tempo (Online), [S.l.], v. 11, n. 2, p. 6572, 2007;</p> <p>COSTA, M. H. B. V. Cinema e a construção cultural do espaço geográfico. Rebeca, v. 2, n. 1, 250272, 2013; CUNHA, R. A Representação do espaço urbano no cinema: uma viagem dos primeiros cinemas ao princípio da modernidade cinematográfica. Dissertação (Mestrado em Geografia) Instituto de Geociências, Programa de Pós-graduação em Geografia, UFRGS. PortoAlegre, p. 333. 2019;</p> <p>SILVA, C. M. P. P. Paisagem sertaneja: apreendendo imagens do semiárido nordestino à luz das suas representações. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Geografia, UFPB. Recife, p.86. 2014.</p>

Débora Schardosin Ferreira; Ivaine Maria Tonini	2021	<p>FERREIRA, D. S. Cine-geografar a escola: um currículo geográfico a partir do lugar. 2019. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia. Instituto de Geociências. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019;</p> <p>FERREIRA, Débora Schardosin. Canoas como lugar: o mundo dos jovens contemporâneos a partir de suas representações sociais. 2014. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos: rumo a geografias menores. Pro-Posições, Campinas (Unicamp), v. 20, n. 3 (60), p. 17-28, set./dez. 2009;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005.</p>
Rodrigo Emídio	2021	<p>GOMES, Paulo César da Costa. O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013;</p> <p>GOMES, Paulo César da Costa. Quadros Geográficos: uma forma de ver, uma forma de pensar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.</p>
Rafael César Costa Silva; Vicente de Paula Leão	2021	<p>BARBOSA, J. L. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, A. F. A. (Org.) A Geografia na sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999;</p>
Rocio Castro Kustner; Anderson Oliveira Lima; Gabriel Rosa da Conceição Silva; Taíze Ferreira Santos	2021	<p>FIORAVANTE, Karina Eugenia; FERREIRA, Lohanne Fernanda Gonçalves. Ensino de Geografia e cinema: perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, v.6, n.12, p. 209-233, 2016;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005;</p> <p>QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Vila-floresta-cidade: território e territorialidades no espaço fílmico. 2009. Tese (doutorado) -Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Campinas, SP, 2009;</p>
Wenceslao Machado de Oliveira Junior; Flaviana Gasparotti Nunes; Gisele Girardi	2021	<p>BARBOSA, C. O espaço do devir no documentário: cartografia dos encontros entre cinema e escola. Tese (Doutorado em Educação) -Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016;</p> <p>CAZETTA, V. As coreo-geo-grafias em Pina: para fazer a geografia dançar. Revista Entre Lugar, v. 4, p. 19-31, 2013;</p> <p>OLIVEIRA JR, W. M.; GIRARDI, G. O cinema como diferença na linguagem do ensino de geografia: uma cartografia provisória. Revista Brasileira de Educação em Geografia, v. 10, p. 45-66, 2020.</p>
Raphaela de Toledo Desiderio; Ana Maria Hoepers Preve	2021	<p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Tropas de imagens partilham o (não) saber geográfico: territórios contestados de poder. Punto Sur, v. 2, p. 5-19, en./jun, 2020;</p> <p>OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O mistério das comédias entre o cinema e a escola -primeiras perguntas de uma pesquisa às respostas dos professores de Geografia. In: ENCONTRO NACIONAL DE PRÁTICA DE ENSINO EM GEOGRAFIA, 12., 2017. Anais do XII ENPEG, Belo Horizonte, 2017. v. 1. p. 1142-1162;</p> <p>POLICASTRO, Camila Benatti. “É só um filme”: aproximação entre a geografia escolar e o outro no/do cinema. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Geografia) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2020.</p>

Valéria Cazetta; Ingrid Rodrigues Gonçalves	2021	GOMES, Paulo César da Costa. Quadros geográficos: uma forma de ver, uma forma de pensar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado; GIRARDI, Gisele. O cinema como diferença na linguagem do ensino de geografia: uma cartografia provisória. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, v. 10, n. 19, p. 45-66, jan./jun., 2020.
Nicole Scassiotta Neves	2021	SUZUKI, Júlio César; COSTA, Everaldo Batista da; STEFANI, Eduardo Baider (org.). Espaço, sujeito e existência: diálogos espaço geográfico das artes [livro eletrônico]. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016, 408 p.
Wenceslao Machado de Oliveira Junior	2021	BARBOSA, Cristiano. O espaço do devir no documentário: cartografia dos encontros entre cinema e escola. Tese. 2016. (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação; Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas, 2016; OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado. O mistério das comédias entre o cinema e a escola - primeiras perguntas de uma pesquisa às respostas dos professores de Geografia. In: Encontro Nacional de Prática de Ensino em Geografia. Belo Horizonte. Anais do XII ENPEG, v. 1. p. 1142-1162, 2017; OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado; GIRARDI, Gisele. O cinema como diferença na linguagem do ensino de geografia: uma cartografia provisória. Revista Brasileira de Educação em Geografia, v. 10, p. 45-66, 2020.
Flaviana Gasparotti Nunes	2021	FERRAZ, Cláudio B.O. Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. Espaço & Geografia, v.15, n. 2, 2012, p. 357-384; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao M.; GIRARDI, Gisele. O cinema como diferença na linguagem do ensino de geografia: uma cartografia provisória. Revista Brasileira de Educação em Geografia, Campinas, v. 10, n. 19, p. 45-66, jan./jun., 2020;
Rafael César Costa Silva; Vicente de Paula Leão	2021	BARBOSA, J. L. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, A. F. A. (Org.) A Geografia na sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999.
Rodrigo Emídio	2021	GOMES, Paulo César da Costa. O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
Rita de Cássia Kazikawa; Giseli Dalla Nora	2021	DE CAMPOS, Rui Ribeiro. Cinema, geografia e sala de aula. Estudos Geográficos: Revista Eletrônica de Geografia, v. 4, n. 1, p. 01-22, 2007.
Silvana Mariani	2022	Azevedo, A. F. 2006. Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa; Rosário, F. e Villarmea Álvarez, I. 2017. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento 4(1), 55-63.
Ana Francisca de Azevedo		Aitken, S. C. (1990). "A transactional geography of the image-event: the films of Scottish director, Bill Forsyth", in Transactions of the Institute of British Geographers, N.S.16, pp.105-118.

<p>Jucimara Pagnozi VOLTARELI</p>		<p>AITKEN, S.; ZONN, L. (Eds.). Place, power, situation and spectacle: a geography of film. Lanham: Rowman&Littlefield, 1994; FERRAZ, C. B. O. Imagem e geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. Espaço & Geografia, v. 15, n. 2, p. 357-384, 2012; FERRAZ, C. B. O. O capital no cinema: as diferenças entre linguagens e as possibilidades geográficas. In: CAZETTA, V.; OLIVEIRA JUNIOR, W. M. (Org.). Grafias do espaço. Campinas: Alínea, 2013. v. 1, p. 109-142; OLIVEIRA JR., Wenceslao M. O que seriam as geografias de cinema? Revista TXT – leituras transdisciplinares de telas e textos. Belo Horizonte: Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão A tela e o Texto da UFMG, n.2, s/p, 2005.</p>
<p>Fátima Velez de Castro</p>	<p>2015</p>	<p>Azevedo, A.F.; Cerarols, R.; Oliveira, W.M., 2015. Intervalo entre Geografias e Cinema. Braga: Departamento de Geografia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Braga; Azevedo, A.F., 2006a. Geografia e Cinema. Representações culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na cinematografia portuguesa. Tese de Doutorado em Geografia, Universidade do Minho; Azevedo, A.F., 2006b. “Geografia e Cinema”. I: Sarmento, J.; Azevedo, A.; Pimenta, J.R. (2006) (Coord.). Ensaios de Geografia Cultural. Porto: Figueirinhas, 59-79; Costa, M.H.B.V., 2005. “As paisagens urbanas e o imaginário fílmico”. In Valença, M.M.; Costa, M.H.B.V. (Org.) (2005). Espaço, cultura e representação. Rio Grande do Norte: Editora da UFRN, 81-96; Duque, A., 2013. O Cinema na construção e promoção de territórios turísticos: a imagem do rural no cinema português. Tese de Doutorado em Geografia, Universidade de Coimbra; Oliveira, D.R., 2011. O uso do Cinema nas aulas de Geografia: proposta de estudo da região Nordeste. Instituto de Estudos e Pesquisa do Vale do Acaraú, 1-19; Valença, M.M.; Costa, M.H.B.V. (Org.), 2005. Espaço, cultura e representação. Rio Grande do Norte: Editora da UFRN; Velez de Castro, F., 2015. “Ruralidades urbanas. Espaços (ir)reais na obra de Pedro Almodovar”. In Azevedo, A.F.; Cerarols, R.; Oliveira, W.M. (2015). Intervalo entre Geografias e Cinema. Departamento de Geografia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Braga, 229-250.</p>

