



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**



**KARINA EUGENIA FIORAVANTE**

**GEOGRAFIA E CINEMA: A PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA E A  
CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO GEOGRÁFICO**

**RIO DE JANEIRO**

**2016**

**KARINA EUGENIA FIORAVANTE**

**GEOGRAFIA E CINEMA: A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E A  
CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO GEOGRÁFICO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Geografia.

**ORIENTADOR: Prof. Dr. Paulo Cesar da Costa Gomes**

RIO DE JANEIRO

2016

## CIP - Catalogação na Publicação

F438g Fioravante, Karina Eugenia  
Geografia e Cinema: a produção cinematográfica  
e a construção do conhecimento geográfico / Karina  
Eugenia Fioravante. -- Rio de Janeiro, 2016.  
287 f.

Orientador: Paulo Cesar da Costa Gomes.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, Instituto de Geociências,  
Departamento de Geografia, Programa de Pós  
Graduação em Geografia, 2016.

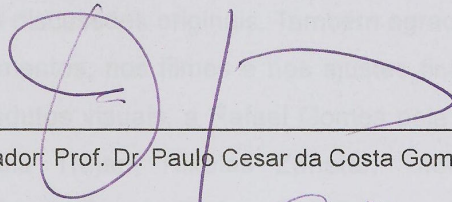
1. Geografia . 2. Cinema . 3. Conhecimento  
científico. 4. Estudos da Ciência. I. Gomes, Paulo  
Cesar da Costa, orient. II. Título.

KARINA EUGENIA FIORAVANTE

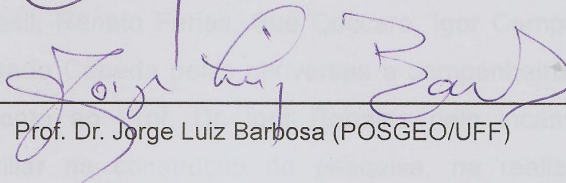
## GEOGRAFIA E CINEMA: A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO GEOGRAFICO

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Geografia

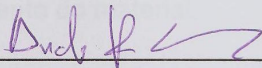
Aprovada em:



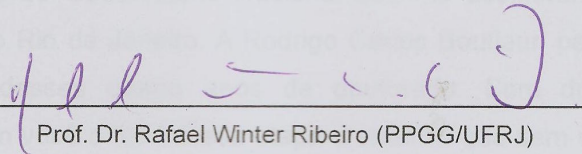
Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar da Costa Gomes (PPGG/UFRJ)



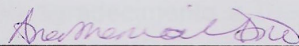
Prof. Dr. Jorge Luiz Barbosa (POSGEO/UFF)



Prof. Dr. Andre Reyes Novaes (PPGG/UERJ)



Prof. Dr. Rafael Winter Ribeiro (PPGG/UFRJ)



Profª Drª Ana Maria Lima Daou (PPGG/UFRJ)



Para minha mãe, Aloma.

## **Agradecimentos**

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq - pela bolsa de doutorado, bem como, pela bolsa SWE.

Ao Prof Dr. Paulo Cesar da Costa Gomes pela vontade de orientar esse trabalho, bem como, por ter dividido seu conhecimento sobre Geografia e sobre a vida em inúmeras conversas. Trabalhar com você foi um sonho realizado! Muito obrigada, Paulo!!

A Profa. Dra. Ana Maria Daou e ao Prof. Dr. André Novaes pelas excelentes contribuições ao trabalho no exame de qualificação. Ao Prof. Dr. Rafael Winter Ribeiro e ao Prof. Dr. Jorge Luiz Barbosa pelas considerações na defesa.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Território e Cidadania pelo apoio durante o doutorado. A Profa. Leticia Parente Ribeiro pelas ideias criativas e ao Prof. Dr. Marcos Góis pelas discussões originais. Também agradeço a Rafaela Alcântara pela ajuda nos levantamentos, nos filmes e nos ajustes finais, a Amanda Carvalho pelo auxílio com os produtos visuais, a Rafael Gomes pela disponibilidade e pela leitura atenciosa, a Paula Trojan, Nikolas Zanette, Thomaz Menezes, Washington Drummond, Ana Brasil, Renato Farias, Sue Coccaro, Igor Campos, Mirelle Alfano, André Felix e Hernando Cepeda pelas conversas e companheirismo. Por fim, meu especial agradecimento ao Prof. Dr. Igor Robaina pelo incansável interesse e disposição em auxiliar na construção da pesquisa, na realização de leituras, discussões e refinamento do material.

Aos amigos do Observatório Nacional que me acolheram no momento de minha chegada ao Rio de Janeiro. A Rodrigo Carlos Bouffleur, pelo incomensurável apoio ao longo desses quatro anos de doutorado. Sem dúvida, compartilho especialmente com você o final dessa etapa e enfatizo que sem sua presença essa caminhada não teria sido tão prazerosa e frutífera. Muito obrigada, querido amigo! Também devo expressar meu agradecimento a Diego Peña pela paciência de me escutar quando tudo parecia difícil e sem solução, bem como, pelas boas músicas, risadas e cafés que dividimos nesses quatro anos. A Vladimir Peña pelas discussões literárias, cinematográficas, almoços e abraços. Por fim, a Marcondes Nascimento

pelo imenso carinho. Vocês são minha família carioca de não cariocas. Muito obrigada!!

Também devo agradecer, especialmente, a Caroline Czelusniak que mesmo a distância sempre esteve presente nos momentos importantes dessa longa caminhada. A Natália Amarinho, pelo auxílio em ocasiões complicadas e, por fim, a Lohanne Ferreira pela amizade e disposição em me emprestar seus ouvidos sempre que precisei. Obrigada!!

Ao Prof. Dr. Leo E. Zonn pela imensa colaboração durante o período de estágio sanduíche na Universidade do Texas em Austin. Sinto-me extremamente honrada por ter tido a oportunidade de trabalhar com uns dos precursores dos estudos sobre Geografia e Cinema e, hoje, poder chamá-lo de amigo. Muito obrigada pelas conversas, pelo seu interesse em meu trabalho, pelos almoços, jantares e caminhadas nos quais falamos sobre Tarantino e sobre a beleza da Geografia.

Aos amigos da Geografia Física que tornaram meu período na UT extremamente proveitoso e divertido, Kaiti Tasker, Madeline Enos, Jillian Ames, Aaron Pierce, Kalli Fullerton e Jonathan Flood. O carinho com o qual vocês me receberam é inesquecível. Também agradeço ao Prof. Dr. Paul Adams pelas conversas e sugestões bibliográficas. Ao Prof. Dr. Gregory Schwartz, por seu inestimável auxílio prévio à minha chegada em Austin e, por fim, a querida Chanel Haynes-Schwartz. Os meses de convivência e a amizade que construímos foram, com certeza, um dos maiores benefícios da minha estadia.

Aos meus tios, Silvana e Fernando Rodrigues pela ajuda e torcida pelo meu sucesso nessa empreitada. Ao meu pai, Airton Fioravante, pelo auxílio com as questões práticas da vida e por sempre estar presente. A minha mãe, Aloma, por sempre acreditar em mim e, principalmente, por ter proporcionado a realização do doutorado. Sem você, nada teria sido possível. Por fim, a minha pequena Dominique, motivação última em todos os momentos dessa longa jornada.

O Cinema não tem fronteiras nem limites. É um  
fluxo constante de sonho.

- Orson Welles -

## Resumo

O objetivo central dessa tese é compreender a maneira por meio da qual os geógrafos estão abordando, nos planos teórico, metodológico, filosófico e temático, a relação desenvolvida entre a Geografia e o Cinema. Em suma, o foco reside no conhecimento que vem sendo produzido pelos pesquisadores que se engajaram com o Cinema e nas suas imagens em movimento. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico em periódicos nacionais e internacionais, o qual proporcionou reflexões acerca de aspectos bibliométricos, além dos conceitos, métodos e temáticas desenvolvidos pelos pesquisadores. As discussões apoiam-se, principalmente, nas noções e ideias trazidas por um corpo de trabalhos que vem sendo chamado de Estudos da Ciência. Chegou-se a conclusão de que as discussões que os geógrafos estabeleceram com o Cinema podem ser englobadas em quatro grandes linhas temáticas: Ensino de Geografia e Cinema; Indústria Cinematográfica e Geografia; Geopolítica e Cinema; e, por fim, Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas. Cada uma dessas linhas de pesquisa possui premissas e elementos que as diferenciam entre si e que resultam na construção de um conhecimento geográfico particular e original. Da mesma forma, elas também dividem preocupações, inquietações e esforços que se tornaram visíveis quando da expressão do desejo pela maior legitimação dos estudos sobre Geografia e Cinema. De fato, um intenso trabalho foi e vem sendo realizado pelos pesquisadores e tal empenho pode ser constatado a partir da releitura dos conceitos-chaves da Geografia a partir de uma ótica cinematográfica, em especial, as noções de espaço, paisagem e lugar. No mesmo sentido, com base na análise do material bibliográfico, é possível apontar diferenciações entre a produção brasileira e a internacional; distinções que implicam, por conseguinte, na construção de compreensões particulares acerca das expressões “Geografia do Cinema” e “Geografia Fílmica”, comumente utilizadas pelos geógrafos.

**Palavras-Chave:** Geografia e Cinema; Conhecimento Científico; Estudos da Ciência;

## **Abstract**

The main goal of this dissertation is to understand the ways in which the geographers are approaching, theoretically, methodologically, philosophically, and thematically, the relationship built between Geography and Cinema. In short, the focus lies in the knowledge that's been constructed by researchers engaged with Cinema and its moving images. Therefore, a bibliographical survey was conducted in Brazilian and international journals. This survey provided reflections about bibliometrical aspects as well as considerations regarding the concepts, methods and thematics developed by researchers. The discussions uphold, mainly, in the notions and ideas brought by a body of work that's been called Science Studies. We come to conclude that the discussions established between the geographers and Cinema can be enclosed on four big research lines: Geographical Literacy and Cinema; Film Industry and Geography; Geopolitics and Cinema, and, Geography, Humanism and Cinematic Representations. Each one of these lines has assumptions and elements which distinguishes them among each other and also results in the creation of a particular and original geographical knowledge. In the same way, they also divide concerns, interests and efforts which are visible when one observe the aim to achieve greater legitimacy for Geography and Cinema studies. Indeed, an intense work was and has been made by researchers and such endeavor can be found on the rereading of Geography's key concepts through a cinematic optics, mostly, in the notions of space, landscape and place. In the same sense, from the analysis of the bibliographical material is possible to indicate differentiations between the Brazilian and the international publications. Such differentiations implicate in particular conceptions regarding the notions of "Geography of Film" and "Filmic Geography", both usually used by geographers.

**Keywords:** Geography and Cinema; Scientific Knowledge; Science Studies

## Lista de Figuras

1	Método de trabalho aplicado ao material bibliográfico .....	51
2	Diagrama de Colaboração entre autores da bibliografia internacional.....	59
3	Difusão espaço-temporal das publicações de Geografia e Cinema.....	66
4	Sistema de produção da Indústria Cinematográfica .....	110
5	Sistema de produção e distribuição de Hollywood .....	118
6	Mapa de localização da Paramount - 1927 .....	123
7	O neo-realismo italiano .....	139
8	Esquema explicativo da Teoria Crítica da Geopolítica .....	150
9	A representação da cidade no filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920) ..	164
10	A representação da cidade no filme <i>Metropolis</i> (1927) .....	165
11	Cenários pós-modernos na filmografia de Pedro Almodóvar .....	176
12	Ponto de vista do “regente da orquestra” .....	186
13	Espaço Cinemático, Espaço Fílmico e Espaço Narrativo .....	188
14	A evocação de ícones para construção do Lugar Cinemático .....	194
15	Paisagem como espaço .....	199
16	Paisagem como lugar .....	201
17	Paisagem como espetáculo .....	203
18	Paisagem como metáfora .....	205
19	Paisagem como trabalho e função .....	206
20	Paisagem como meio .....	208

## Lista de Quadros

1	Principais vertentes dos Estudos da Ciência .....	24
2	Palavras-chave da bibliografia de Geografia e Cinema .....	47
3	Autores, publicações e filiações institucionais .....	53
4	Autores brasileiros mais produtivos .....	55
5	Autores mais citados na bibliografia brasileira .....	62
6	Obras mais citadas na bibliografia brasileira .....	64
7	Linhas de Pesquisa sobre Geografia e Cinema presentes na literatura ..	71
8	Linhas de Pesquisa de Geografia e Cinema .....	79
9	Filmografia mais citada nos estudos de Cinema e Ensino de Geografia..	96
10	Premissas da Media Literacy .....	103
11	Companhias cinematográficas mais lucrativas - 1995 a 2015 .....	117
12	Consequências da Desintegração Vertical e da Especialização Flexível .	120
13	As três ondas das produções “runaways” .....	128
14	O papel dos EUA no Cinema - Temáticas e Elementos .....	153
15	Características do Lugar Cinemática e do Lugar Geográfico .....	195
	As “contradições geográficas” - local da narrativa <i>versus</i> local da	
16	filmagem .....	196
17	Principais abordagens da Paisagem Cinemática .....	199
18	Características das publicações internacionais e brasileiras .....	226



## Lista de Gráficos e Tabelas

### Gráficos

1	Local de procedência dos autores da bibliografia internacional .....	57
2	Comparação da distribuição temporal das linhas de pesquisa .....	80
3	Comparação da distribuição temporal das linhas de pesquisa 2000 - 2009 .....	84

### Tabelas

1	Periódicos Internacionais de maior representatividade nas publicações sobre Geografia e Cinema .....	48
2	Periódicos Brasileiros de maior representatividade nas publicações sobre Geografia e Cinema .....	49

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	16
<b>Parte I - A construção do objeto de pesquisa</b>	
<b>1. O Conhecimento Científico e os Estudos da Ciência</b> .....	23
1.1 A Sociologia Institucional da Ciência .....	25
1.2 Os Estudos Sociais do Conhecimento.....	28
1.3 Estudos Críticos e Culturais da Ciência e Tecnologia .....	36
1.4 Por uma Geografia da Ciência: a valorização do espacial nos estudos da ciência .....	39
<b>2. Os Caminhos de Análise</b> .....	44
2.1 As Fontes de Pesquisa, Coleta, Apresentação dos Dados e Método de Trabalho .....	45
2.2 Sobre Autores, Espaços e Temporalidades .....	52
<b>3. As Propostas de Compreensão dos Estudos sobre Geografia e Cinema</b> .....	70
3.1 As reflexões filosóficas: o transacionalismo e o pós-modernismo .....	72
3.2 A Economia Política <i>versus</i> o Anti-Essencialismo .....	74
3.3 Humanismo <i>versus</i> Estudos Socioculturais .....	75
3.4 A tríade Ensino, Economia e Cultura .....	76
3.5 Uma proposição temática para compreensão dos estudos de Geografia e Cinema .....	78
<b>Parte II - Temáticas para os geógrafos - as Linhas de Pesquisa sobre Geografia e Cinema</b>	
<b>4. Cinema e Ensino de Geografia</b> .....	87
4.1 As primeiras aproximações entre os geógrafos e o Cinema: o ensino, os documentários e o realismo cinematográfico .....	88
4.2 O Cinema narrativo ficcional, a técnica cinematográfico e o <i>Media Literacy</i> : a superação do realismo .....	97

<b>5.</b>	<b>Indústria Cinematográfica e Geografia</b> .....	108
5.1	A produção cinematográfica hollywoodiana como base de análise para os geógrafos .....	109
5.2	A Especialização Flexível e a Desintegração Vertical como modelos para a produção da indústria cinematográfica .....	111
5.3	Os “runaways” de Hollywood e a problemática do mercado de trabalho ....	121
5.4	O Cinema como Indústria Criativa e Cultural .....	129
<b>6.</b>	<b>Geopolítica e Geografia</b> .....	135
6.1	Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema, a legitimação da Nação e a Teoria dos Gêneros Cinematográficos .....	136
6.2	A Geopolítica Crítica e o papel da ideologia nos estudos de Geopolítica e Cinema .....	148
<b>7.</b>	<b>Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas</b> .....	158
7.1	A fascinação pela representação das Cidades no Cinema .....	160
7.2	Simbolização e apropriação das locações: a relação personagem - ambiente .....	171
7.3	As discussões sobre o pós-modernismo e as representações fílmicas .....	173
7.4	As influências feministas nos trabalhos de Geografia e Cinema .....	178

**PARTE III - Os avanços e limites das produções sobre Geografia e Cinema**

<b>8.</b>	<b>Espacialidades para a Geografia: a releitura das noções de Espaço, Paisagem e Lugar</b> .....	183
8.1	Os Espaços do Cinema: o espaço cinemático, o espaço fílmico e o espaço narrativo .....	184
8.2	O Cinema e o lugar cinemático .....	193
8.3	Da Paisagem Geográfica às Paisagens Cinemáticas .....	197
<b>9.</b>	<b>A Geografia como uma Ciência Cinemática: o diálogos dos geógrafos com as imagens e seus métodos de análise</b> .....	211
9.1	A intertextualidade, a iconografia, a semiótica e os métodos quantitativos: as ferramentas de diálogo com as imagens em movimento .....	211
9.2	O processo de legitimação dos Estudos de Geografia e Cinema: o caso do Brasil e dos países de língua inglesa .....	222

<b>Considerações Finais</b> .....	229
<b>Referências</b> .....	241
<b>Filmografia</b> .....	254

### **Anexos**

Anexo I - Lista de Periódicos .....	256
Anexo II - Lista de Textos .....	262

## Introdução

Orson Welles<sup>1</sup> afirmou que o Cinema não possui limites ou fronteiras, ele é, antes de tudo, um fluxo constante de sonhos. Por mais que a afirmação do cineasta contenha traços que revelam seu romantismo com relação a sétima arte, poucos são capazes de contestar que o Cinema é, de fato, um meio que apresenta uma habilidade incrível para suscitar os mais diversos sentimentos em seus espectadores. Um dos mais conhecidos mitos da história do Cinema relata a experiência da audiência nos primórdios da exibição cinematográfica: o momento em que os irmãos Lumière apresentaram ao público o curta intitulado *A Chegada do Trem na Estação*<sup>2</sup> em 1895, no *Boulevard des Capucines* em Paris.

Reza a lenda que, quando perceberam que as imagens estavam se movimentando, os espectadores foram acometidos por um sentimento de pânico tão forte que levou alguns a pular de suas cadeiras e outros a, rapidamente, deixar a sala temendo que o trem assumisse forma real e invadisse o auditório. O relato é, sem dúvida, razoavelmente exagerado e tal extremismo pode ser explicado pela necessidade que os Lumière tinham, naquele momento, de criar uma atmosfera de mistério, maravilha e surpresa em torno de sua criação. Entretanto, o poder dos filmes em nos espantar, maravilhar, surpreender, chocar e deslumbrar perdura até os dias de hoje e poucos são os que não encontram prazer na rápida sucessão de imagens estáticas que buscam organizar-se em uma narrativa.

No mesmo sentido, a Geografia é uma disciplina que nunca deixa de vislumbrar seus filhos com as mais diversas possibilidades de investigação. Desde que os geógrafos mantenham seus olhos abertos, a Geografia releva-se capaz de abraçar discussões que instigam pelas abordagens originais e fascinam pelo refinamento e beleza explicativa. Sendo assim, é importante começar a redação desta tese com o reconhecimento da culpa de que o interesse mais primordial pela temática nasceu de uma inegável paixão pelo Cinema. A primeira aproximação com as discussões do que, quase sem questionamento, chamávamos de Geografia e Cinema, deu-se através dos filmes de um cineasta particular, Pedro Almodóvar, buscando compreender uma dinâmica específica, a representação das relações de gênero.

---

<sup>1</sup> Cineasta, roteirista e ator norte-americano (1915 -1985). Dirigiu filmes como *Cidadão Kane* (1941), *Soberba* (1942) e *A Marca da Maldade* (1958).

<sup>2</sup> Título original: *La Arrivée d'un Train à la Ciotat* (1895).

A partir disso, o interesse cresceu e nos levou à consideração de que, por mais que os estudos sobre Geografia e Cinema estivessem se tornando cada vez mais numerosos, era inexistente uma abordagem que buscava explicar como os geógrafos estavam concebendo e construindo o diálogo entre esses dois campos de forma ampla. Essa pode ser apontada como uma das justificativas centrais para a realização da pesquisa. Da mesma forma, o interesse pelo Cinema foi apoiado pela ideia de que as imagens foram e são importantes elementos constitutivos do pensamento geográfico, assim como, pela defesa de que estudos que buscam investigar a construção de programas de pesquisa específicos auxiliam na melhor compreensão da evolução da Geografia enquanto disciplina científica.

É importante apontar que o conhecimento científico pode ser produzido a partir de inúmeros meios e, na mesma medida, uma disciplina particular pode voltar sua atenção para as mais variadas temáticas. Quando pensamos no conhecimento produzido pela Geografia, a tarefa de apontar uma temática, um conceito ou um método específico é, consideravelmente, problemática. A disciplina que, durante anos, julgou-se em posse de um conceito particular - o espaço geográfico - vem se deparando, nas últimas décadas, com uma grande quantidade de produções científicas que buscam ultrapassar essa delimitação.

Seja pela motivação de expandir um campo científico que tem se renovado em ritmo acelerado, ou pela vontade de compreender mais apropriadamente o que chamamos de conhecimento geográfico, os trabalhos acerca da história da disciplina estão se tornando cada vez mais numerosos. A importância dessas reflexões parece incontestável e a resposta para a questão “por que estudar a produção do conhecimento?” pode ser alcançada levando em consideração o próprio valor que este tem nas nossas dinâmicas sociais e culturais.

Discutir a história da Geografia, bem como os pressupostos epistemológicos que a apoiam, significa compreender não somente a construção da disciplina, mas também suas potencialidades e seus limites. Tal desafio pode ser encarado a partir da investigação de programas de pesquisas que ainda possuem recente tradição na história da Geografia. Nesse sentido, a questão central que guia esta tese é a seguinte: *como os geógrafos estão abordando, nos planos teórico, metodológico, filosófico e temático, a relação desenvolvida entre a Geografia e o Cinema?* Os questionamentos específicos concentram-se na indagação de quais são os conceitos, métodos, matrizes filosóficas e temáticas que estão sendo construídos pelos geógrafos a partir da utilização do Cinema enquanto referencial investigativo.

Os objetivos, que buscam responder a tais questionamentos são os seguintes: (1) realizar *uma coleta de textos sobre Geografia e Cinema em periódicos nacionais e internacionais (e isso implicou na construção prévia de uma lista de revistas científicas que conferisse representatividade ao tema)*; (2) *produzir um estudo bibliométrico que identifique as principais características do conjunto de textos coletados no levantamento bibliográfico*; (3) *identificar as temáticas criadas pelos geógrafos e agrupá-las em linhas de pesquisa*; (4) *investigar os principais conceitos, métodos e filiações filosóficas contidos nos trabalhos e, por fim*; (5) *averiguar os avanços alcançados pela relação construída entre a Geografia e o Cinema*.

Acreditamos que, a partir da compreensão dessas questões e da investigação pautada nos objetivos, é possível obter um panorama geral desses trabalhos, panorama este que dará conta da diversidade e pluralidade da relação estabelecida entre os geógrafos e o Cinema. Nove capítulos compõem o trabalho, que é dividido em três grandes partes. A primeira destas busca desenvolver questões gerais acerca dos Estudos da Ciência, dos métodos utilizados na pesquisa, bem como de considerações acerca das proposições de compreensão dos trabalhos de Geografia e Cinema que já foram realizadas previamente e estão contidas na literatura. A segunda parte da tese dedica-se ao estudo de uma concepção inédita das maneiras por meio das quais os geógrafos estão considerando o diálogo que foi construído com o Cinema. Por fim, a terceira parte busca evidenciar os avanços resultantes desse conúbio.

Optamos pela utilização de algumas noções e ideias elaboradas em um conjunto de trabalhos que vem recebendo o nome de Estudos da Ciência. Os pesquisadores engajados buscam trazer considerações acerca da produção do conhecimento científico a partir da incorporação de elementos sociais, culturais e espaciais e, dessa forma, a incorporação dessas teorizações e metodologias ao presente estudo apresentou-se como o mais adequado caminho para problematizar a questão central da pesquisa.

O primeiro capítulo do trabalho concentra-se, então, na exploração das ideias que foram fundamentais para construção da problemática da pesquisa. São discutidas algumas noções trazidas pela Sociologia Institucional da Ciência, pelos Estudos Sociais do Conhecimento, pelos Estudos Críticos e Culturais da Ciência e Tecnologia, bem como pela Geografia do Conhecimento. Essas quatro sub-vertentes dos Estudos da Ciência, se assim podemos chamá-las, trazem interessantes

contribuições teóricas e construções metodológicas que merecem ser absorvidas pelos geógrafos.

Os estudos de produtividade, de citações, bibliométricos, das teorias de rede e de periodização da ciência são algumas das possibilidades que foram absorvidas para a construção desta tese. A valorização de elementos locais na produção do conhecimento também é discutida tendo como base as premissas dos geógrafos que discutem que a Geografia deve ser considerada ao longo do processo de desenvolvimento da ciência e, nesse sentido, tomamos como basilar essa concepção.

O segundo capítulo concentra-se nos aspectos metodológicos adotados para operacionalizar os objetivos de pesquisa. Nele, evidenciamos todos os desafios e dificuldades que foram encontrados durante o processo de coleta do material bibliográfico, assim como das estratégias elaboradas para superá-los. É discutido o método criado para análise dos textos e, conseqüentemente, identificação de características de interesse. Realizamos, também, um estudo bibliométrico que aponta os principais autores, instituições de produção, redes de colaboração desenvolvidas, além de refletirmos acerca das principais citações e investigarmos a difusão espaço-temporal das publicações de Geografia e Cinema.

O capítulo que segue busca dissertar acerca das propostas de compreensão dos estudos de Geografia e Cinema que já foram realizadas pelos geógrafos. Na medida em que um dos objetivos da tese é construir uma abordagem que organize os trabalhos em linhas temáticas de pesquisa, é importante considerar os esforços já realizados pelos pesquisadores para abordar, de forma geral, as produções sobre Geografia e Cinema. Nesse capítulo também apresentamos nossa proposição, que se baseia em quatro grandes linhas de pesquisa: *Ensino de Geografia e Cinema*; *Indústria Cinematográfica e Geografia*; *Geopolítica e Cinema* e, por fim, *Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas*. Por fim, analisamos a temporalidade dessas linhas tomando como base os momentos epistemológicos vivenciados pela Geografia.

A segunda parte da tese engloba as discussões detalhadas acerca dos pressupostos de cada linha de pesquisa, sem deixar de prestar atenção à forma como o conhecimento que foi concebido de determinada maneira pelos geógrafos engajados acabou por transformar-se ao longo do tempo. Nesse sentido, o capítulo quatro busca refletir acerca do uso do Cinema enquanto ferramenta didática para o



ensino de Geografia. As ideias de mimese, realismo e representação guiam a discussão que é, totalmente, construída utilizando as proposições dos geógrafos.

O capítulo cinco aborda a discussão dos geógrafos que concebem o Cinema enquanto uma indústria e discutem, a partir disso, os processos espaciais de produção e distribuição cinematográficos. O capítulo seis discute a questão da geopolítica, tendo como base a ideia de que o Cinema é, antes de tudo, uma interessante ferramenta para criação de ideologias e imaginários geopolíticos; o capítulo seguinte, por fim, dedica-se às reflexões de caráter humanista e cultural desenvolvidas pelos geógrafos.

A terceira parte do trabalho é dividida em dois capítulos. O primeiro deles identifica e discute a releitura dos conceitos-chaves da Geografia a partir da ótica cinematográfica e o nono capítulo concentra-se nos métodos utilizados pelos geógrafos, bem como nas consequências e conclusões que podem ser obtidas a partir de tais escolhas. Como afirmamos anteriormente, a pesquisa utiliza como base teórica as proposições dos Estudos da Ciência e, sendo assim, buscamos realizar uma investigação que integrasse questões formais, de conteúdo e epistemológicas.

Alguns esclarecimentos prévios são necessários. O primeiro deles diz respeito à ênfase na ideia de que não é nosso objetivo esgotar toda a produção que discute o Cinema existente na Geografia. Tal tarefa parece impossível de ser cumprida. Optamos pela coleta de dados em textos nacionais e textos publicados em língua inglesa e espanhola por duas razões. A primeira compreende o grande volume de produções especialmente em língua inglesa, sem deixar de considerar, adicionalmente, a influência que a Geografia anglo-americana possuiu no contexto mundial. Em segundo lugar, tal opção proporciona a realização de um estudo comparativo que evidencie similaridades e diferenciações entre as publicações. Nesse sentido, é importante considerar que não estamos nos remetendo, em momento algum, a contextos científicos que fogem aos limites de nosso levantamento bibliográfico.

O segundo esclarecimento diz respeito ao uso das palavras *Cinema* e *Filme* ao longo da redação, uma vez que, comumente, tendem a ser utilizadas enquanto sinônimos. Por *Cinema* compreendemos todos os processos da prática cinematográfica, sejam eles simbólicos ou materiais e, nessa lógica, *filmes* são concebidos como um produto direto desse processo. É extremamente necessário manter em mente tal diferenciação, visto que ela implica em interessantes considerações acerca das produções dos geógrafos.

O último esclarecimento também serve como um alerta contra a criação de juízos de valor que resultem na consideração de que uma abordagem apresentada pode ser superior, em alguma medida, a qualquer outra discutida. Tal falácia deve ser evitada. Todas as discussões, reflexões, abordagens e premissas contidas no trabalho provêm do levantamento bibliográfico realizado e, devido às características de sua temporalidade e contexto espacial de produção, representam momentos, interesses, focos e objetivos que podem ser extremamente discordantes entre si. Isso não implica, entretanto, na desconsideração absoluta e descontextualizada de qualquer elemento.

Podemos afirmar, de antemão, que pesquisas sobre Cinema parecem encaixar-se, perfeitamente, no domínio da Geografia. Filmes levantam questões acerca do espaço e do tempo, da construções de lugares e seus significados. Filmes representam o mundo e, para muitos de nós, o cinemático está embutido em nossas experiências cotidianas.

Os geógrafos voltaram sua atenção para o Cinema há pouco mais de sessenta anos. Entretanto, é somente a partir dos anos de 1990 que observamos um interesse mais diversificado pelo Cinema. Alguns fatores, possivelmente, contribuíram para a falta de interesse dos geógrafos, tal qual a concepção de que filmes são formas de entretenimento e, por esse motivo, não possuem credibilidade enquanto objetos de análise científica. Nesse sentido, esse trabalho representa, antes de tudo, os múltiplos caminhos investigativos que o Cinema proporciona a um geógrafo.

**PARTE I**  
**A CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA**

## 1 - O Conhecimento Científico e os Estudos da Ciência

Este capítulo é uma introdução aos estudos do conhecimento científico. Trata, portanto, de tópicos essenciais que servem como base para problematização dos questionamentos da pesquisa sobre Geografia e Cinema. Tais tópicos relacionam-se, principalmente, com a vontade de compreender a noção de conhecimento científico, bem como, as múltiplas formas a partir das quais ela tem sido discutida, repensada, reavaliada, reconstruída e resignificada. Tal tarefa é ambiciosa visto a falta de concordância existente entre pensadores e, por conseguinte, da amplitude de posições que tais debates trazem.

É importante afirmar, de antemão, que não é objetivo aqui apresentar uma longa história da Teoria do Conhecimento, as quais podem ser encontradas em inúmeras obras de Filosofia. Ao contrário, a intenção é a de nos debruçarmos acerca de um tipo específico de conhecimento, o científico, e a partir de uma perspectiva específica, a dos Estudos da Ciência. É nesse domínio que as preocupações desse trabalho estão localizadas.

Com a publicação de *A Estrutura das Revoluções Científicas*<sup>3</sup> em 1962, Thomas Kuhn oferece um novo ânimo para os pesquisadores interessados na discussão sobre a história e a conceitualização da prática científica. É nesse período que se observa o surgimento de um grupo de trabalhos que buscava fugir do que classificavam como epistemologia clássica. Os autores procuravam, acima de tudo, construir uma ponte de diálogo entre a Filosofia da Ciência e disciplinas, as quais, segundo eles, podiam fornecer interessantes ferramentas para discussão do conhecimento científico e que eram, na mesma medida, ignoradas pela abordagem tradicional. É interessante apontar que o próprio termo que designa esse conjunto de abordagens não apresenta consenso. *History and Philosophy of Science* (HPS), *Studies of Science, Technology and Society* (STS) e, por fim, *Science Studies* são as designações já propostas. Nesse trabalho, optamos por utilizar a última.

Os Estudos da Ciência, em suma, podem ser definidos como um conjunto de ferramentas conceituais para pensarmos a ciência de forma mais sofisticada, buscando compreender e traçar a história das disciplinas, a dinâmica da ciência enquanto instituição social e as bases filosóficas do conhecimento científico. Esse corpo de trabalhos interdisciplinares tem como ênfase a importância de

---

<sup>3</sup>*The Structure of Scientific Revolutions.*

circunstâncias locais na formação e construção do conhecimento científico e, dentro dele, é possível encontrar algumas sub-tradições que podem diferir drasticamente.

O rompimento com narrativas consideradas equivocadas ou insuficientes permeia as reflexões dos Estudos da Ciência. Entretanto, o consenso entre os pesquisadores encontra-se muito mais na afirmação de que os Estudos da Ciência são um campo intelectual em plena efervescência, com novas pesquisas e ideias, do que na consolidação de métodos e teorias específicas. O quadro a seguir reúne as vertentes analíticas identificadas por Hess (1997) e sintetiza suas principais contribuições teóricas e empíricas. É importante apontar que essa divisão não é última e variações podem ser encontradas. Entretanto, ela é uma interessante abordagem explicativa e possibilita a construção de uma visão geral acerca desse corpo de pesquisas que pode, a princípio, parecer confuso e mesmo discordante.

**Quadro 01 - Principais Vertentes dos Estudos da Ciência**

<b>Sociologia Institucional da Ciência</b>	<b>Estudos Sociais do Conhecimento</b>	<b>Estudos Críticos e Culturais da Ciência e Tecnologia</b>
Estudos de Estratificação	Teorias de Rede	Teoria Feminista
Teoria da Vantagem Acumulada	Teoria do Conflito	Teoria Pós-Estruturalista
Estudos de Produtividade	Análise de Interesses	The Whig Theory
Estudos de Distribuição de Inovações	Escola de Bath e Controvérsias	Estudos da Revolução Científica
Estudos de Especialidades	Estudos de Laboratórios	Periodização da Ciência
Estudos de Citação e Bibliometria	Abordagens Microsociológicas	Compreensão Pública da Ciência e Tecnologia

**Fonte:** HESS, 1997 - Organização própria

*A Sociologia Institucional da Ciência*<sup>4</sup>, os *Estudos Sociais do Conhecimento*<sup>5</sup> e os *Estudos Críticos e Culturais da Ciência e Tecnologia*<sup>6</sup> são as três subtradições

<sup>4</sup> Termo original: Institutional Sociology of Science.

<sup>5</sup> Termo original: Social Studies of Knowledge.

<sup>6</sup> Termo original: Critical and Cultural Studies of Science and Technology.

dentro do que estamos chamando de *Estudos da Ciência*. Todas essas três vertentes surgem quase que concomitantemente ao longo dos anos 1960 e começo dos anos 1970. Nesse sentido, é importante considerar que elas coexistem, ou seja, a criação de uma não implica no processo de abandono da outra.

Entretanto, é imprescindível apontar que elas surgem a partir de um processo direto de críticas interligadas. Isso significa que posições que foram interpretadas como insuficientes deram início a criação de abordagens mais apropriadas, na compreensão de um grupo específico de pesquisadores. Esse processo de questionamento, negação e reconstrução é contínuo e é a partir dele que as teorizações dos Estudos da Ciência são criados.

### **1.1 - A Sociologia Institucional da Ciência**

A chamada Sociologia Institucional da Ciência é praticada pelo menos a partir dos anos 1960. Entretanto, costuma-se datar seu surgimento no final dos anos de 1970, em oposição ao conjunto de proposições da Filosofia da Ciência. Ela se desenvolveu a partir da sociologia das ocupações e, sendo assim, a ciência era vista dessa forma. Nesse sentido, a Sociologia Institucional da Ciência, tradicionalmente, não presta atenção ao conteúdo cognitivo do conhecimento. Esse tipo de análise é vista com suspeita por seus praticantes que focam nos processos institucionais e acabam por permitir a criação de teorias e métodos.

O sociólogo Robert Merton é comumente evocado como a figura mais proeminente desse campo de estudos e o termo “institucionalismo mertoniano” é frequentemente utilizado para qualificar essa vertente. Entretanto, Hess (1997) afirma que essa nomeação é equivocada, uma vez que é possível observar duas escolas dentro dessa tradição. A primeira delas, a *Escola de Columbia*, contava com a presença de Merton, mas também por nomes como Harriet Zuckerman, Jonathan Cole e Stephen Cole. Na sua visão, a ciência é relativamente justa e seu modelo de funcionamento é adequado.

Para Merton (1973)<sup>7</sup>, o caráter da ciência pode ser descrito a partir de um complexo de normas e valores que podem ser expressos a partir de prescrições, prospecções, preferências e permissões. Nesse sentido, o autor trouxe um conjunto de normas que permitiu aos sociólogos continuarem em seus debates sem entrar

---

<sup>7</sup> Originalmente publicado em 1942 sob o título: “*Science and Technology in a Democratic Order*”.

em contato com análises textuais e de conteúdo. Essas “normas mertonianas” são: (1) universalismo; (2) comunismo; (3) desinteresse; e (4) ceticismo organizado.

O *universalismo* leva em consideração que premissas verdadeiras devem sempre estar sujeitas a critérios de justificação pré-estabelecidos e impessoais, os quais devem excluir considerações de aspectos particularistas como a raça, nacionalidade ou religião do cientista. O *comunismo* afirma que as descobertas científicas são uma herança que deve ser compartilhada entre toda a comunidade acadêmica a partir do reconhecimento dos direitos do pesquisador. O *desinteresse* se relaciona com a necessidade de submeter todas as produções científicas perante a crítica de pares e, por fim, o *ceticismo organizado*, que sugere que os cientistas devam questionar suas crenças com relação a critérios lógicos e empíricos.

De acordo com Hess (1997), trabalhos empíricos não foram capazes de provar a existência das normas propostas por Merton (1973) e, a partir da década de 1970, é possível observar um processo de afastamento dessas discussões concomitante a uma aproximação com as questões relacionadas às dinâmicas de estratificação acadêmica. Essa temática configura o carro chefe da Sociologia Institucional da Ciência.

Em suma, Merton (1973) não estava interessado em desafiar a imparcialidade ou a natureza progressiva do conhecimento científico. Ao contrário, sua objeção residia na ideia de que o modelo tradicional de análise de produção do conhecimento não levava em consideração ou fazia menção ao valores sociais e normas que permeavam a comunidade científica. A crítica do autor centrava-se na ideia de que os cientistas não podiam ser mais concebidos enquanto seres “a-sociais”.

A segunda escola da Sociologia Institucional da Ciência é chamada de *Rede de Wisconsin - Berkeley*. Composta por pesquisadores como Paul Allison, Randall Collins, Warren Hagstrom e Lowell Hargens, esse grupo trouxe estudos com teor mais crítico e consideravam que a ciência é uma instituição com diferenças significativas de raça e de gênero. Ambas compartilham a preocupação constante com o método, tal como na dicotomia entre o universalismo e particularismo.

A partir da utilização de métodos quantitativos, os institucionalistas trouxeram estudos interessantes acerca das questões de produtividade, de distribuição da produção do conhecimento, do mesmo modo que também trouxe de especialidades científicas, de citações e bibliometria. Possivelmente, uma das contribuições mais relevantes desses estudiosos está diretamente relacionada às suas reflexões acerca

dos processos de estratificação acadêmica, de reconhecimento e sucesso profissional. O uso do termo estratificação faz referência a todas as diferenciações de *status* presentes nos ambientes acadêmicos e o interesse constitui o cerne dessa perspectiva.

A *Teoria da Vantagem Acumulada* é, nesse sentido, uma das teorizações mais proeminentes da Sociologia Institucional da Ciência. Ela tem como premissa que o sucesso de um cientista no começo de sua carreira tende a permitir que ele alcance reconhecimento e ganhe recursos para produção. A manutenção do padrão de alta produtividade está diretamente condicionada a esses dois elementos. De acordo com Cole (1992), os dois ingredientes da receita do reconhecimento científico são a vantagem acumulada dos pesquisadores e o bom desempenho de seu papel.

Em sua definição, a vantagem ou desvantagem acumulada pelo cientistas tende a aumentar ao longo do tempo. Isso significa que a tendência é que pesquisadores de sucesso ganhem cada vez mais reconhecimento na medida em que os anos de atuação na área de interesse vão aumentando. Essa ideia trouxe o questionamento acerca dessa dinâmica em disciplinas específicas. Ménard (1971) propõe que a questão da vantagem acumulada está diretamente correlacionada com determinadas fases das disciplinas. Para o autor, os campos relativamente recentes e que se encontram em rápido processo de crescimento permitem que jovens pesquisadores cheguem a posições de proeminência mais rapidamente. O oposto é verdadeiro, ou seja, em disciplinas melhor estabelecidas tal reconhecimento pode ser tardio.

A questão da produtividade também foi desenvolvida pelos sociólogos e o efeito de alguns elementos nos processos de produção científica foram analisados, a saber: idade, sexo e grupos de pesquisa. Os autores chegaram a conclusões acerca dos picos de produção dos cientistas, bem como sobre a influência que o sexo de determinado pesquisador exerce sobre sua produção. Tais trabalhos empíricos são relevantes e têm impacto direto em questões administrativas.

De mãos dadas com os estudos de produtividade, encontram-se os estudos acerca da distribuição das inovações científicas. Esse campo de estudos apresenta algumas leis gerais empiricamente constituídas e, como aponta Hess (1997), algumas hipóteses não muito bem desenvolvidas. Uma delas é a chamada hipótese da marginalidade de Gieryn & Hirsch (1983), que afirma que as maiores inovações científicas vêm de cientistas com posição marginal na Academia, uma vez que estes



têm pouco a perder com o enfrentamento a teorias já fortemente consolidadas. Outra perspectiva está relacionada à ideia de que os maiores avanços provêm de cientistas que buscam empréstimos em outras disciplinas (BEN-DAVID, 1960).

Outra possibilidade trazida pela Sociologia Institucional da Ciência busca compreender as uniões sociais criadas a partir de organizações formais como: laboratórios, departamentos, organizações de pesquisa e disciplinas. Esses estudos são importantes por serem os precursores dos estudos de rede desenvolvidos posteriormente pelos sociólogos. Crane (1972) cravou termos como “redes de comunicação”, “círculo social” e “solidariedade de grupo” para problematizar as dinâmicas de produção dessas organizações.

Por fim, os estudos de citação e bibliometria dão valor às análises quantitativas de padrões de pesquisas e produtividade a partir das referências utilizadas em publicações, geralmente artigos. De acordo com Hess (1997), é possível afirmar que os aglomerados que surgem dessas análises representam redes de pesquisas formadas por cientistas e especialidades organizacionais como grupos ou laboratórios. O autor afirma que pouca importância tem sido dada para análises bibliométricas e de citações, visto que elas não possuem conexão nenhuma com análises de conteúdo.

A Sociologia Institucional da Ciência trouxe interessantes contribuições que auxiliam nos processos de investigação dos momentos de criação de disciplinas, subcampos, áreas temáticas, etc. A investigação das instituições científicas e de seu produto direto, o conhecimento, não deve desconsiderar, de forma nenhuma, as proposições trazidas por esses pesquisadores. Obviamente, inúmeras críticas às hipóteses e premissas dessa vertente dos Estudos da Ciência surgiram e tais discordâncias fortaleceram um grupo de pesquisadores que se interessou, principalmente, pelo conteúdo do conhecimento científico e não pelas normas e dinâmicas institucionais as quais ele está sujeito.

## **1.2 - Os Estudos Sociais do Conhecimento**

Os Estudos Sociais do Conhecimento, também conhecidos como Sociologia do Conhecimento Científico (SSK<sup>8</sup>) são um corpo de trabalhos que tem como foco central as análises de conteúdos científicos. Esses conteúdos “(...) se referem a

---

<sup>8</sup> Do original Sociology of Scientific Knowledge.

teorias, métodos, escolha de projetos e outros aspectos técnicos da ciência e da tecnologia em contraste com aspectos institucionais e de contexto (...)” (HESS, 1997, pp. 01). Nesse sentido, é possível afirmar que a Sociologia do Conhecimento Científico surge como uma forma de questionamento, negação e consequente expansão das proposições desenvolvidas pelos institucionalistas.

Esses trabalhos chamam para si a responsabilidade de “abrir a caixa preta” da ciência. A metáfora foi utilizada por Latour (1999) que afirmou que o trabalho científico tornou-se invisível devido ao seu próprio sucesso, ou seja, tornou-se uma caixa preta<sup>10</sup>. Sendo assim, os sociólogos do conhecimento almejam investigar os processos internos de produção do conhecimento, evidenciando suas fragilidades, dinâmicas e estruturas. De acordo com Hess (1997), outra forma de qualificar esses trabalhos é a partir do termo “construtivismo”. Ele pode designar qualquer estudo que tenta traçar a maneira por meio da qual interesses sociais, valores, ações, redes e instituições são capazes de moldar, influenciar, explicar e constituir o conteúdo da ciência.

Shapin (1995) afirma que a SSK deve ser considerada como um dos sucessos recentes mais consideráveis da Sociologia. O autor data seu surgimento no final dos anos 1970 e começo dos anos 1980 enquanto uma prática científica que era desenvolvida, principalmente, nos contextos britânicos e atualmente está em processo de plena expansão, contando com pesquisadores de inúmeras nacionalidades. Segundo o autor,

(...) a SSK tomou como tarefa inicial a criação de um espaço legítimo para a sociologia onde previamente não era permitido - na interpretação ou explicação do conhecimento científico. Nesse sentido, a SSK se propôs a construir uma “anti-epistemologia”, a quebrar a legitimidade da distinção entre “contexto de descoberta e justificação” e, a desenvolver uma estrutura anti-individualista e anti-empirista para a sociologia do conhecimento na qual os “fatores sociais” não eram considerados

---

<sup>9</sup> Do original: “(...) refers to theories, methods, design choices, and other technical aspects of science and technology, in contrast with institutional or contextual aspects (...)”.

<sup>10</sup> De acordo com Whitley (1972), uma caixa preta é qualquer aparelho no qual a entrada e a saída são evidenciadas e os processos de funcionamento interno são negligenciados, invisíveis.

enquanto contaminantes mas sim como constitutivos da própria ideia de conhecimento científico.<sup>11</sup> ( SHAPIN, 1995, pp. 297)

Nessas afirmações é possível encontrar o ponto central da Sociologia do Conhecimento Científico: a ideia de que o conhecimento é socialmente construído, um produto ou artefato de forças sociais contingentes (HESS, 1995). Nesse sentido, os autores afirmam a negação ao racionalismo filosófico, à objetividade e ao essencialismo científicos.

A criação de uma “epistemologia social”, que busca compreender os elementos por intermédio dos quais os cientistas agem de forma “lógica” e “racional”, bem como a maneira com que eles acabam por aceitar algo como um fato, acabou por colocar os sociólogos do conhecimento em embates diretos com as tendências hegemônicas da Filosofia da Ciência e, também, da própria Sociologia (BLOOR, 1991). De fato, Collins (1983) chega mesmo a afirmar que a oposição entre os praticantes da SSK com os institucionalistas mertonianos foi divulgada obstinadamente como uma tentativa de minar os novos caminhos que esses profissionais estavam tomando.

De acordo com Hess (1997) é possível diferenciar três modelos analíticos para os estudos empíricos do conteúdo da ciência e da tecnologia: (1) construtivismo social; (2) construtivismo heterogêneo; e, por fim, (3) construtivismo cultural. O primeiro deles, o construtivismo social, se interessa pelas formas como as variáveis exógenas e independentes do mundo social moldam ou causam impactos em alguns aspectos do conteúdo da ciência. É frequentemente associado às análises e estudos de laboratórios.

O construtivismo heterogêneo considera que o conteúdo da ciência é construído conjuntamente com as relações sociais e estruturas da sociedade, ou seja, resulta de uma mescla entre elementos sociais e materiais. Por fim, o construtivismo cultural interpreta os significados e políticas culturais de diferentes teorias científicas, observações e métodos. Essa divisão criada por Hess (1997) busca evidenciar que os estudos sociais do conteúdo do conhecimento têm longa tradição e foram desenvolvidos previamente por autores como Karl Mannheim

---

<sup>11</sup> Do original: “(...) SSK took it as a primary task to create a legitimate space for sociology where none had previously been permitted, in the interpretation or explanation of scientific knowledge. In just that sense, SSK set out to construct and “anti-epistemology”, to break down the legitimacy of the distinction between “contexts of discovery and justification”, and to develop an anti-individualistic and anti-empirist framework for the sociology of knowledge in which “social factors” counted not as contaminants but as constitutive of the very idea of scientific knowledge.”

(1952) e Hessen (1971), por mais que tais abordagens sejam vistas com suspeição pelos pesquisadores mais recentes.

Hess (1997) ainda distingue duas tradições dentro desse programa mais recente da Sociologia do Conhecimento Científico iniciada por autores como Michael Mulkay, Harry Collins, Barry Barnes e David Bloor: o chamado programa forte da Escola de Edimburgo e os pesquisadores engajados com a Teoria do Ator-Rede. O programa forte contém quatro princípios fundamentais: (1) causalidade, ou seja, os estudos da ciência devem explicar crenças e estados do conhecimento; (2) imparcialidade, aspecto que destaca a imparcialidade da SSK com relação aos valores de verdade ou falsidade, racionalidade e irracionalidade, sucesso ou falha do conhecimento; (3) simetria, na medida que os mesmos tipos de causa explicam crenças verdadeiras e crenças falsas; e, por fim, (4) reflexividade, que implica na consideração de que as mesmas explicações que se aplicam à ciência também se aplicam aos estudos sociais da ciência.

No outro extremo, o autor identifica os estudos relacionados à Teoria do Ator-Rede (ANT<sup>12</sup>). Como traz Hess (1997, pp. 75), o conceito de rede pode ser amplamente concebido e “(...) cobre uma grande gama de estudos que reconhecem a ideia de que ligações informais desempenham um papel importante na produção da ciência<sup>13</sup>”. A mais conhecida das teorias de rede é a Teoria do Ator-Rede, associada a um grupo de franceses - Bruno Latour, Michel Serres e Michel Callon, e que obteve muito sucesso na Academia.

Sua ideia base é a da translação, ou seja, dos meios por meio dos quais uma entidade confere papel a outras. Nesse sentido, os autores apontam que existem quatro momentos de translação: (1) problematização; (2) interesse; (3) inscrição; (4) mobilização. A problematização corresponde ao processo de definição de uma questão de modo que outros autores sejam capazes de abraçar tal problema. Gradualmente, essa questão é aceita e as premissas desenvolvidas com relação a ela se tornam essenciais para resolver o problema proposto.

O interesse diz respeito ao estabelecimento do papel dos atores ou entidades na rede a partir da problematização. Finalmente, a inscrição está relacionada ao meio em que os autores são consolidados na rede em papéis inter-relacionados. Por fim, a mobilização é o processo de conquista de representantes para atuar como

---

<sup>12</sup> Do original: Actor-Network Theory.

<sup>13</sup> Do original: “(...) cover a wide range of studies that recognize the fundamental insight that informal social linkages play an important part in the making of science.”

porta-vozes de outras entidades, garantindo visibilidade e sobrevivência à rede instituída. Como afirma Barnes (2001, pp. 528),

ANT começa com o insight semiótico de que “entidades adquirem sua forma e adquirem seus significados como resultado de suas relações com outras entidades” (LAW, 1999: 3). Na semiótica, essas entidades são signos mas, na ANT elas podem ser, literalmente qualquer coisa - humano e não-humano, tangível ou intangível, ideias ou máquinas. Sendo assim, entidades não possuem um significado essencial. Significado é sempre um efeito ou resultado do amplo sistema de relações do qual a entidade é parte. Esse amplo conjunto de relações é chamado de ‘rede’ (...)<sup>14</sup>.

Na Teoria do Ator-Rede, nada existe fora da relação direta e isso implica na ideia de que entidades não possuem significados essenciais, pois estes são, sempre, o resultado de um sistema mais amplo de relações do qual a entidade é parte. No mesmo sentido, o processo de translação, base das redes, envolve, necessariamente, a criação de pontos de convergência que têm como objetivo relacionar coisas que previamente eram diferentes.

Barnes (2001) aponta que existem seis pontos conclusivos com relação à Teoria do Ator-Rede: (1) as redes estão sempre em devir, ou seja, sua existência pode ser precária e sua estabilidade temporária; (2) não existe nada fora das redes; (3) existe uma geografia dessas redes que não está relacionada à distância e isso implica na ideia de que os nós mais fortes não são, necessariamente, os mais próximos geograficamente; (4) essas redes estão sempre em busca de expansão e uma das formas mais frutíferas do conhecimento se deslocar é a partir de publicações; (5) a “verdade” que emerge das redes não é universal, mas local ao contexto da própria rede; e, por fim, (6) o que mantém a rede unida é o mesmo poder que pode causar seu colapso.

Essa é uma interessante posição para compreender a formação de subcampos científicos, áreas temáticas ou agendas de pesquisas de disciplinas, pois, na medida em que uma rede se expande e se torna mais vigorosa, suas

---

<sup>14</sup> Do original: “ANT begins with the semiotic insight that ‘entities take their own form and acquire their attributes as a result of their relations with other entities’ (LAW, 1999:3). In semiotics, those entities are signs, but in ANT they can be literally anything - human and non-human, tangible or non-tangible, ideas and machines. As such, entities possess no essential meaning. Meaning is always an effect or an outcome of the wider system of relations of which an entity is part. That wider set of relations is called a “network” (...).”

premissas e conhecimentos tornam-se, na mesma medida, mais aceitos e respeitados. Entretanto, é válido destacar que a ANT é falha em considerar e conferir uma explicação para os motivos pelos quais determinados atores acabam por ser excluídos da rede.

A Teoria do Ator-Rede não é a única contribuição dos sociólogos do conhecimento. Segundo Hess (1997), a Teoria do Conflito raramente recebe reconhecimento nos estudos de sociologia do conhecimento. Seu foco está na compreensão da construção de teorias científicas como resultado de relações agnósticas entre os cientistas. A partir disso, Collins (1975) afirmou que um cientista pode assumir quatro papéis essenciais: (1) político; (2) prático; (3) de entretenimento; (4) ensino. Isso gerou uma espécie de sociologia do posicionamento e algumas extrapolações e hipóteses surgiram. A mais importante delas afirma que as ideias que surgem das alianças mais fortes entre os pesquisadores são as que mais provavelmente perdurarão. De fato, essa premissa é muito parecida com a defendida pelos pesquisadores engajados com a Teoria do Ator-Rede.

Os estudos de interesse podem ser associados à Escola de Edimburgo e têm em sua base a análise das controvérsias científicas a partir de uma perspectiva que considera o interesse dos pesquisadores. Interesses, nesse contexto, podem ser definidos como os recursos materiais e simbólicos necessários para que um determinado grupo mantenha sua posição de poder e prestígio na Academia. Os interesses das classes são medidos e sua interação avaliados para compreender não somente o processo de criação de discordância, mas também das dinâmicas de resolução de tais embates (HESS, 1997).

De forma similar, a chamada Escola de Bath buscou investigar as controvérsias científicas a partir da análise de processos microsociológicos e com métodos observacionais. Seu principal representante é Collins (1983) e sua perspectiva apresenta fortes influências kuhnianas, já que o autor considera que as controvérsias podem representar fases nas quais cientistas buscam trazer modificações científicas sem o objetivo de reformar toda a estrutura prévia. Na medida que pôs em relevo grupos específicos, o autor deu visibilidade a uma área específica de estudos dentro da Sociologia do Conhecimento Científico: os estudos de laboratório.

Esses estudos são, por vezes, equivocadamente chamados de “etnografias” ou “antropologias” da ciência, entretanto, Hess (1997) afirma que a terminologia mais adequada permanece sendo Estudos de Laboratório, já que os pesquisadores

que se dedicavam a eles não eram antropólogos e nem ao menos faziam uso de métodos etnográficos da disciplina. O primeiro desses estudos foi realizado por Latour e analisado em um trabalho<sup>15</sup> no final dos anos 1970. Uma das grandes contribuições dos autores está relacionada ao processo de criação de um fato a partir da vida cotidiana nos laboratórios.

Collins (1983) traz a crítica de que Latour levou em consideração apenas uma locação e desconsiderou as redes entre cientistas e outros laboratórios. Caracterizando a perspectiva de Latour como behaviorista, o autor também afirma que essa posição levou a conclusão de que a ciência é tanto a produtora quanto o resultado de uma série de documentos, uma vez que o trabalho do cientistas parece ser o de transformar dados brutos em artigos científicos. Apesar das críticas, é importante elucidar que os Estudos de Laboratório colocaram em evidência a importância de abordagens microsociológicas e, da mesma forma, contribuíram para fortalecimento da ideia de que o conhecimento provém de redes de colaboração entre pesquisadores e laboratórios (KNORR-CETINA, 1981).

Certamente, a Sociologia do Conhecimento Científico acabou por gerar críticas extremamente infladas de pensadores que a consideraram falha em inúmeros aspectos. Uma das mais conhecidas críticas veio de Popper em um pequeno texto publicado na coletânea *The Open Society and its Enemies*, no qual o autor critica a SSK nos moldes como foi elaborada por Karl Mannheim. Para Popper (1966), a Sociologia do Conhecimento pode ser considerada uma visão hegeliana da Teoria do Conhecimento Ativista de Kant, tendo em conta que este argumenta que o conhecimento não é uma coleção de dádivas recebidas pelos sentidos, mas o resultado da atividade mental que exige engajamento ativo na busca por unificações e generalizações.

Na visão de Popper (1966), a SSK argumenta que o pensamento científico não ocorre num vácuo, ou seja, ele provém de uma atmosfera socialmente condicionada e que é, também, largamente influenciada por elementos inconscientes e subscientes. Essa atmosfera determina um sistema de opiniões e teorias que aparecem como inquestionavelmente verdadeiras e lógicas. Para o autor, os pesquisadores engajados com a SSK falharam na compreensão dos aspectos verdadeiramente sociais do conhecimento e do método científico, uma vez que, na medida em negam a objetividade científica, parecem esquecer que ela está

---

<sup>15</sup> LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts**. London: SAGE, 1979.

relacionada com o método científico e não com uma possível neutralidade social do cientista.

O autor finaliza sua crítica afirmando que resultados científicos são apenas “relativos” no sentido de que são produtos de certos estágios do desenvolvimento científico. Entretanto, são passíveis de suplantação ao longo do processo de desenvolvimento científico e isso significa que a verdade de uma afirmação científica não é relativa; ao contrário, se uma premissa é verdadeira, é verdadeira para sempre. Popper (1966) mantém, claramente, posição favorável às premissas e noções da filosofia da ciência tradicional.

Entretanto, os sociólogos do conhecimento afirmam unanimemente que as definições sociológicas de “conhecimento” e “verdade” que utilizam em suas abordagens empíricas não correspondem ao mesmo significado dado aos termos pela Filosofia Tradicional. A concepção mais tradicional de conhecimento é aquela que o define com denominação de uma crença verdadeira e justificada (MOSER, MULDER & TROUT, 2009). Para a SSK, o conhecimento se refere a “qualquer sistema de crença coletivamente aceito<sup>16</sup>” ou “o que quer que as pessoas tomem por conhecimento (...) aquelas crenças pelas quais as pessoas constantemente sustentam e vivem por<sup>17</sup>” (FRIEDMAN, 1998, pp. 243).

No mesmo sentido, a SSK não se preocupa com a distinção entre o verdadeiro e o falso de forma tão ferrenha como a Filosofia Tradicional. Para os sociólogos, a verdade é concebida apenas na qualidade de um “corpo de conhecimento localmente crível<sup>18</sup>” (FRIEDMAN, 1998, pp. 243). De acordo com Friedman (1998), tais concepções são concordantes com o estatuto empírico fortemente defendido pelos sociólogos do conhecimento. Nas palavras do autor,

Essas diferenças terminológicas claramente refletem a divergência fundamental de objetivos (...) As noções tradicionais de “conhecimento” e “verdade” são normativas ao invés de descritivas: “verdade” significa algo que deve ser acreditado, “conhecimento” significa o que é *racionalmente e justificavelmente* aceito. Ao rejeitar os objetivos normativos da filosofia tradicional em favor de um ponto de vista explicitamente não-avaliativo e puramente empírico, a SSK deve,

---

<sup>16</sup> Do original: “(...) any collectively accepted system of beliefs”.

<sup>17</sup> Do original: “(...) whatever people take to be knowledge... those beliefs which people confidently hold and live by.”

<sup>18</sup> Do original: “(...) the body of locally credible knowledge”.



também, evitar o uso de todas as noções tradicionalmente normativas. Ao invés de articular as estruturas do que *deve ser* acreditado, a SSK simplesmente descreve e explica o que é *de fato* acreditado.<sup>19</sup> (FRIEDMAN, 1998, pp. 243)

Nesse sentido, o objetivo da Sociologia do Conhecimento não é questionar se determinado conhecimento é verdadeiro, como nos moldes da Filosofia Tradicional. Ao contrário, o interesse dos pesquisadores encontra-se na busca dos elementos e dinâmicas que possibilitam a tal conhecimento que seja, de fato, aceito. Isso significa que os pesquisadores se afastam dos problemas da verdade e da credibilidade. Na medida em que consensos locais são criados, não existe outra saída a não ser tomar o caminho empírico.

Os pesquisadores engajados com a Sociologia do Conhecimento acabaram por abrir o caminho para a valorização das questões locais no processo de produção do conhecimento. Essa ênfase no espacial, no conhecimento situado e suas viagens será discutida, mais propriamente, na última subseção desse capítulo.

### 1.3 - Estudos Críticos e Culturais da Ciência e Tecnologia

Os Estudos Críticos e Culturais da Ciência e Tecnologia são a vertente mais interdisciplinar no âmbito dos Estudos da Ciência e isso resulta na dificuldade de procurar uma definição direta que possa caracterizar e unificar esses trabalhos. Hess (1997) aponta que duas tradições podem ser distinguidas. Uma delas é associada ao Birmingham Centre for Cultural Studies e tem como quadro teórico o marxismo ocidental, a semiótica e o feminismo.

Colocando o foco na cultura popular contemporânea, nas subculturas e nas mídias de massa em detrimento da alta cultura, esses pesquisadores fazem uso de uma variedade de métodos das ciências sociais e humanidades e têm um viés acentuadamente político. A segunda tradição está relacionada ao contexto científico norte-americano e tem como foco a teoria linguística e o feminismo para discutir temáticas como a teoria *queer*, identidade pós-colonial e questões de raça.

---

<sup>19</sup> Do original: "These terminological divergences clearly reflect the fundamental divergence in aims (...) The traditional notions of "knowledge" and "truth" are normative rather than descriptive: "truth" means what ought to be believed, "knowledge" means what is *rationally* or *justifiably* accepted. In rejecting the normative aims of traditional philosophy in favor of an explicitly non-evaluative and purely empirical point of view, SSK must also eschew the use of all traditional normative notions. Rather than articulating the structure of what *ought* to be believed, SSK simply describes and explains what is *in fact* believed.

Esses estudos interdisciplinares se transformaram drasticamente ao longo das últimas décadas. Nomes como Donna Haraway, Robert Marc Friedman, Simon Schaeffer, Sharon Traweek, Bruno Latour, Michael Lynch e Sandra Harding, entre outros, compõem o conjunto de pesquisadores que se dedicam ao desenvolvimento dos estudos culturais. Rouse (1992, pp. 58) afirma que,

(...) estudos culturais do conhecimento científico tomam como seu objeto de investigação o tráfego entre o estabelecimento do conhecimento e aquelas práticas e formações culturais as quais os filósofos da ciência têm muitas vezes considerado enquanto “externas” ao conhecimento. O conhecimento científico é entendido enquanto uma formação cultural que deve ser compreendida por meio de um exame detalhado dos recursos nos quais suas articulações estão baseadas, nas situações as quais ele responde e nas maneiras por intermédio das quais ele transforma essas situações e impacta em outras<sup>20</sup>.

Essa proposta de concepção dos estudos culturais contém, em sua base, uma grande variedade de influências teóricas, como também apresentou algumas interessantes hipóteses para o desenvolvimento de trabalhos empíricos. De fato, a principal delas vêm das teorias feministas a partir de um viés pós-estruturalista<sup>21</sup>. Pesquisadoras, como Haraway (1991), afirmam que a ciência acabou por criar teorizações masculinas que foram extrapoladas para áreas nas quais as relações e papéis de gênero deveriam ter sido levados em consideração.

Haraway (1997) também discute a suposta objetividade da ciência tendo como base a tese de que nos modelos tradicionais o conhecimento é adquirido através da visualização e isso coloca os cientistas em uma situação de testemunhas das situações que observam e não como partes integrantes delas. Sendo assim, é

---

<sup>20</sup> Do original: “(...) cultural studies of scientific knowledge take as their object of investigation the traffic between the establishment of knowledge and those cultural practices and formations which philosophers of science have often regarded as “external” to knowledge. Scientific knowledge is taken to be a cultural formation that has to be understood through a detailed examination of the resources its articulations draws upon, the situations to which it responds, and the ways in which it transforms those situations and has an impact upon others.”

<sup>21</sup> O movimento pós-estruturalista pode ser compreendido enquanto uma tentativa de superação do estruturalismo, um modelo de pensamento que está preocupado, majoritariamente, com a percepção e descrição da estrutura que interrelaciona objetos, conceitos e ideias. O estruturalismo não é uma única teoria e foi abordado de diversas formas por disciplinas específicas. Nomes como o de Ferdinand de Saussure e de Claude Lévi-Strauss são comumente evocados. É possível afirmar que, em suma, o estruturalismo possui as seguintes características: (1) o mundo só pode ser compreendido a partir de estruturas de relações; (2) as estruturas são lógicas; (3) todas as ações são determinadas por sistemas de normas. O movimento estruturalista teve grande força em abordagens lingüísticas, antropológicas e um dos métodos mais utilizados é a semiótica de Roland Barthes.

importante que os pesquisadores reflitam acerca de sua própria posição no momento da construção do conhecimento científico.

Nesse sentido, a autora dá visibilidade a duas noções extremamente importantes para os estudos culturais: o conceito de gênero e a ideia de essencialismo. O primeiro passa a ser concebido como uma construção cultural e, na perspectiva pós-estruturalista, perde qualquer amarra que garanta fixidez e estabilidade. O essencialismo surge como possibilidade para problematizar, criticar e até mesmo refutar concepções que buscam criar associações simplistas entre as mulheres e a produção da ciência. Uma tese muito interessante diz respeito à conexão entre as mulheres e métodos científicos mais empáticos e interpretativos. Juntamente a essas discussões, as questões de raça também são discutidas, sempre alertando para o fato de que a ciência acabou por legitimar casos de racismo. Nesses trabalhos, a ideia de racismo ambiental tende a prevalecer.

Outras teorias e discussões surgiram e se consolidaram no seio dos Estudos Críticos e Culturais da Ciência e da Tecnologia. Uma delas é a *Whig*<sup>22</sup> *Theory*. Os pesquisadores utilizam esse termo para designar as abordagens históricas que buscam interpretar o passado a partir das perspectivas científicas do presente. Segundo Hess (1997), essa perspectiva geralmente adota uma postura teleológica e assume que as descobertas e inovações científico-tecnológicas estavam destinadas a acontecer, uma vez que estavam disponíveis na natureza para seguir determinado curso.

Os problemas da revolução científica também são abordados a partir da ascensão do que os pesquisadores chamam de Ciência Moderna. Nesses trabalhos, as trocas entre cientistas, bem como, a emergência de questões de gênero, patriarcado e colonialismo são o carro-chefe (MERCHANT, 1980). Nesse sentido, os autores também concentram seus esforços para compreender os processos de periodização da ciência, levando em consideração que a criação de periodizações científicas não deve ser fechada e irrevogável.

Esses estudos são importantes, também, pelo engajamento político, que busca extrapolar o estudo puramente quantitativo ou de conteúdo da Ciência. Tal preocupação foi construída por meio da ligação com o conceito de cultura, geralmente problematizado segundo sensibilidades antropológicas. A partir da criação de uma concepção antiessencialista da ciência, os pesquisadores buscaram

---

<sup>22</sup> *Whig* diz respeito a um grupo de britânicos que acabou por criar o Partido Liberal em 1868.

também elaborar trabalhos que levem em consideração as implicações públicas da prática científica e da importância social de inovações tecnológicas.

Em suma, é possível apontar seis grandes aspirações das investigações nos Estudos Críticos e Culturais da Ciência e da Tecnologia: (1) visão antiessencialista da ciência; (2) engajamento não explicativo das práticas científicas; (3) ênfase na materialidade do conhecimento científico; (4) subversão do realismo científico e da concepção da ciência enquanto prática neutra; (5) foco na abertura cultural das práticas científicas; e, por fim, (6) compromisso com críticas políticas e epidêmicas dentro da cultura da ciência (ROUSE, 1992).

Hess (1997) afirma que é possível apontar quatro elementos acerca dos Estudos da Ciência. Em primeiro lugar, as análises são políticas, ou seja, buscam explorar o poder na história de um campo do conhecimento que se constitui por meio do consenso entre os pesquisadores. Em segundo, as análises são sempre culturais, já que fatores socioculturais interferem na estruturação das preferências e também na cristalização do consenso. Em terceiro lugar, as análises são avaliadas e isso significa que elas ainda se apoiam na Filosofia da Ciência para analisar a verdade, a consistência, o valor pragmático e as potenciais tendências sociais das premissas do conhecimento. Por fim, as análises são sempre posicionadas e isso implica na consideração do local na produção do conhecimento. É sobre isso que refletimos nesse momento.

#### **1.4 - Por uma Geografia da Ciência: a Valorização do Espacial nos Estudos da Ciência**

Nos começo dos anos de 1980, David Livingstone criticou a falta de sofisticação da grande maioria dos trabalhos de história do pensamento geográfico. A crítica está muito mais relacionada com a negligência a determinados elementos do que qualquer outra coisa. Em particular, o autor mostrou preocupação com o fato de que os geógrafos estavam deixando de lado uma das vias de análise mais importantes da Geografia, ou seja, a investigação das influências geográficas na produção do conhecimento científico.

De fato, durante um longo período de tempo os geógrafos demonstraram um esforço constante para não somente consolidar o estatuto científico da Geografia, mas também para questionar ideias relacionadas ao seu objeto, aos métodos e à própria natureza do conhecimento geográfico. Nesse sentido, observamos a

possibilidade de contemplar a Geografia como um elemento mesmo para compreender a história da disciplina. Isso é importante, pois estabelece a premissa de que a ciência, concebida enquanto prática social, também deve ser analisada a partir da ótica espacial.

É possível associar o nascimento e fortalecimento dessas inquietudes com dois momentos: (1) o lançamento das ideias de Thomas Kuhn no começo da década de 1960; e (2) a “virada espacial” nas ciências humanas. As ideias de Kuhn (1967) deram início a um processo de questionamento e posterior quebra com as aspirações universalistas até então ferrenhamente defendidas pelos epistemólogos. De acordo com o autor, os conhecimentos científicos são plurais e possuem um caráter local inegável. Isso significa que teorias, conceitos e métodos contêm traços dos locais nos quais foram desenvolvidos.

No mesmo sentido, a “virada espacial” nas ciências humanas acarretou em uma valorização ainda mais incisiva dos aspectos espaciais. A colocação de Foucault (1972) com relação à mudança de uma “era do tempo” para uma “era do espaço” é, comumente, evocada como o ponto de início dessa exaltação da importância do caráter espacial. Não apenas o conceito de espaço passa a ter papel proeminente no contexto das ciências sociais, mas também o de lugar. Isso significa que estudiosos de inúmeras áreas passam a prestar atenção, então, nessas duas categorias que estão, convencionalmente, enraizadas no domínio da Geografia Humana. De acordo com Livingstone (1995, pp. 05),

Para os geógrafos preocupados com a história de sua própria tradição, existe algo simultaneamente significativo e inquietante nessa virada de eventos. De um lado, é notável que os historiadores da ciência começaram a dar conta do espacial. (...) De outro lado, é inquietante e, eu acredito, irônico que os historiadores da Geografia tenham dado tão pouca importância ao espacial nas histórias que têm produzido<sup>23</sup>.

O autor está advogando em favor de um novo campo de análise: as Geografias do Conhecimento Científico. O objetivo é, antes de tudo, espacializar a história da ciência a partir da reconsideração do discurso geográfico como elemento

---

<sup>23</sup> Do original: “For geographers concerned with the history of their own tradition, there is something at once significant and disquieting about this recent twist of events. On the one hand, it is noteworthy that historians of science have begun to take account of the spatial. (...) On the other hand, it is disquieting and, I think, ironic that historians of geography have taken so little account of the spatial in the histories they have produced.”

que integra e tem influência direta na criação do conhecimento científico. De acordo com Shapin (1995), a tradição ocidental sempre desconsiderou a importância do local nos estudos sobre a produção do conhecimento. Parte disso resultou das ambiguidades relacionadas ao conceito de verdade, uma vez que afirmar que um conhecimento é situado é afirmar que ele foge da concepção universal de verdadeiro.

Essa “virada geográfica” nos estudos sociais do conhecimento teve o auxílio do sociólogo Steven Shapin (1985), um dos primeiros a fazer evocação direta a importância da consideração aos elementos locais nas dinâmicas da ciência experimental. De uma perspectiva concordante com a Sociologia do Conhecimento, o autor afirma que, na medida em que as pessoas habitam espaços, as ideias também o fazem. Ou seja, ao invés de tratar teorias científicas como entidades flutuantes, os historiadores da ciência insistem na necessidade de localizar artefatos, proposições e praticantes da ciência em espaços particulares. Essa posição cria uma regionalização da razão, uma localização racional da ciência.

Livingstone (1995) afirma que algumas tentativas já tinham sido realizadas antes dos anos 1990 para buscar compreender e teorizar como determinados espaços de conhecimento surgem. O autor aponta, então, as construções intelectuais de Foucault (1989) acerca das noções de conhecimento, espaço e poder, afirmando que o primeiro pode ser analisado em termos de regiões, domínios, deslocamentos e transportes. A famosa frase de Foucault: “(...) a geografia deve, necessariamente, estar no centro das minhas preocupações<sup>24</sup>” é frequentemente utilizada pelos geógrafos. Livingstone (1995) também destaca a tentativa de Paul Carter na criação de nomeações para lugares como uma abordagem que buscou considerar o problema do espaço e do conhecimento científico.

Por fim, o autor considera a ascensão das particularidades espaciais no pensamento de Edward Said, principalmente na construção da chamada “*Travelling Theory*”. Said (1983) criou a metáfora das viagens para descrever a transferência de teorias dentro das humanidades e das ciências sociais. Segundo o autor, teorias não são estáveis e localizadas unicamente em um ponto fixo. Ao contrário. Na medida em que são parte das dinâmicas gerais da história, é possível afirmar que elas viajam pelo espaço e pelo tempo e cada um desses movimentos resulta em um processo de remodelagem concordante com as condições locais de produção.

---

<sup>24</sup> Do original: “(...) geography must necessarily lie at the heart of my concerns”

É válido comentar que a própria ideia de que as teorias viajam é uma teoria que viaja. A ideia de Said (1983) foi emprestada, por exemplo, por James Clifford em sua concepção de “culturas viajantes”, bem como por Bal (2002) e de sua noção de “conceitos viajantes”. Para o autor, os conceitos movem-se entre disciplinas, entre pesquisadores, períodos históricos e entre comunidades acadêmicas que podem, inclusive, estar dispersas geograficamente. Considerando os conceitos enquanto teorias em miniatura, Bal (2002) afirma que um conceito jamais pode ser isolado completamente em seu ambiente teórico original, uma vez que vai acabar sendo reintegrado a novos contextos. A opção por analisar os conceitos é justificada pelo fato de que eles viajam mais facilmente do que grandes corpos de conceitos interconectados. Além disso, possuem um grau maior de flexibilidade na medida que cada conceito pode se tornar parte de mais de uma construção teórica. Os conceitos possuem, então, potencial para transcender fronteiras científicas.

Entretanto, é importante lembrar que, como aponta Said (1983), os movimentos de uma teoria ou de conceitos nunca são desimpedidos. Isso significa que, na medida em que migram, eles passam por processos de resistências, de embates e negações. Nesse sentido, o autor aponta que essas relutâncias são tão relevantes para a investigação das viagens do conhecimento quanto as condições nas quais essas teorias foram abraçadas e aceitas por grupos de pesquisadores.

Traçar as rotas de viagens de uma teoria é um interessante caminho para os geógrafos interessados nos Estudos da Ciência, uma vez que esses mapeamentos podem apontar aspectos que sobreviveram a uma jornada, além de elementos abandonados e substituídos ao longo do caminho.

(...) deve-se especificar os tipos de movimento que são possíveis para perguntar se devido a essa movimentação de um lugar e tempo para outros uma ideia ou teoria ganha ou perde força, e se uma teoria em um período histórico e cultura nacional torna-se diferente em outro período ou situação<sup>25</sup> (SAID, 1983, pp. 226)

Um dos possíveis tipos de movimento pode ser observado a partir do estudo das publicações de determinadas áreas e temáticas das disciplinas. Essa posição é

---

<sup>25</sup> Do original: “(...) one should go on to specify the kinds of movements that are possible, in order to ask whether by virtue of having moved from one place and time to another an idea or theory gains or loses in strength, and whether a theory in one historical place and national culture becomes altogether different for another period or situation.”

concordante com a ideia de Latour (1988) de que o conhecimento viaja a partir do momento que é institucionalizado e padronizado. Gráficos, mapas e livros são um conjunto de veículos que permite facilmente a dispersão de conhecimentos (SHAPIN, 1998). Da mesma forma, as teorias de rede oferecem *insights* acerca dos movimentos do conhecimento científico, uma vez que, na medida em que uma rede específica se fortalece, a tendência é de uma extrapolação cada vez maior do conhecimento que surge dela.

Em suma, o que estamos chamando aqui de Geografia da Ciência busca considerar a relação entre produção do conhecimento científico com os aspectos espaciais. Sendo assim, torna-se imperante compreender que conhecimentos são produzidos em determinados locais e, por conseguinte, essa localização é essencial. No mesmo sentido, significa atentar para o fato de que, mais que situar o conhecimento, é interessante olhar para formas por intermédio das quais um conhecimento proveniente de espaços e tempos particulares se difunde.

Livingstone (2000) aponta que, na medida em que o conhecimento é espacializado, a própria concepção de Geografia se pluraliza. Os espaços de conhecimento e a prática da Geografia surgem, assim, enquanto um interessante caminho para os geógrafos repensarem a construção de sua própria disciplina. Shapin (1998) considera que a problematização do conhecimento científico a partir de uma perspectiva geográfica é uma conquista considerável e, segundo ele, o único problema é que tais abordagens ainda não foram levadas tão a fundo. Nesse sentido, a partir de uma área temática ainda timidamente desenvolvida no Brasil, aceitamos o desafio proposto pelo autor e seguimos em nossa reflexão tomando como base as prerrogativas apontadas nesse capítulo.



## 2 – Os Caminhos de Análise

Na coletânea *Elementos para uma História das Ciências*, Michel Serres (1996) discute que uma das principais preocupações que os cientistas deveriam ter está relacionada com a maneira pela qual o conhecimento científico “viaja”. Trazendo reflexões que buscam compreender a disseminação da ciência, o autor reforça a crítica acerca da atenção limitada que os pesquisadores dedicam à questão. De fato, trabalhos que buscam compreender os meios a partir dos quais o conhecimento acadêmico se move não são abundantes e o estudo da comunicação científica ainda é tímido.

No mesmo sentido, uma das principais questões colocadas, principalmente por geógrafos e sociólogos (LIVINGSTONE, 1995, 2000; SHAPIN, 1995, 1998; BARNES, 2001; POWELL, 2007) que vêm defendendo a ideia de que o conhecimento é um produto local e deve, portanto, ser entendido como tal, está na necessidade de compreender mais adequadamente não apenas sua produção, mas também as transações que influenciam, moldam, subvertem e reafirmam teorias e métodos. Defendemos, aqui, que tal questão está na base da problemática da comunicação científica e ganha nova luz quando analisada a partir desta ótica.

Obviamente, inúmeros caminhos podem ser seguidos quando o interesse jaz na investigação da produção e da comunicação do conhecimento. Optamos por um particular: a investigação de trabalhos publicados em periódicos científicos. Kuhn (1998) evidenciou a importância desses meios para a discussão e resolução de problemas relacionados a modelos teóricos e/ou paradigmas científicos, uma vez que podem ser impressos mais facilmente quando comparados a livros. Registrar informações e disseminar conhecimentos são as principais funções dos periódicos científicos e, ademais, é deles a responsabilidade de promover as mudanças e evoluções do conhecimento em uma dada especialidade.

No mesmo sentido, as ferramentas digitais, uma forma razoavelmente jovem de disseminação científica, possuem benefícios gigantescos. A rápida velocidade com a qual novas discussões são disponibilizadas, a maior interação ente pesquisadores que se debruçam sobre temáticas similares, assim como a facilidade nas buscas direcionadas e a maior democratização do saber<sup>26</sup>, são alguns deles.

---

<sup>26</sup> O acesso a determinados periódicos, principalmente os de maior impacto no campo científico, raramente é gratuito. Esse fato foi um dos maiores empecilhos superados ao longo da coleta de material bibliográfico e gera considerações interessantes acerca das políticas do saber, como é possível observar nas reflexões de autores como Mignolo (2012) e Morin (2010).

Todos esses elementos são fundamentais para que o processo de comunicação do conhecimento científico torne-se cada vez mais eficiente. De fato, o papel fundamental dos periódicos na comunicação científica parece ser inquestionável e, se concordamos com a afirmação de Garvey (1979) de que ela é uma das essências da ciência, o estudo da produção científica presente nos periódicos pode ser capaz de trazer novas posições e *insights* acerca do processo de construção das disciplinas.

É sobre eles que nos debruçamos nesse capítulo, discutindo as fontes utilizadas e realizando a coleta dos dados que são a base empírica para as discussões que serão feitas no decorrer da redação. Da mesma maneira, realizamos a análise bibliométrica do material coletado no levantamento bibliográfico. Tal análise é interessante, uma vez que organiza importantes informações acerca do desenvolvimento desse campo de estudos que estamos chamando de Geografia e Cinema.

## **2.1 – As Fontes de Pesquisa, Coleta e Apresentação dos Dados e Método de Trabalho**

Para operacionalizar nossos objetivos de pesquisa optamos, primeiramente, por fazer um levantamento bibliográfico nos periódicos de Geografia. A escolha dos periódicos contemplados no levantamento empírico foi inicialmente direcionada pelos indexadores científicos disponíveis no *Portal de Periódicos* e no *Qualis* da CAPES. Considerando que ambos são os principais meios de avaliação e divulgação científica e intelectual do país, a opção de utilizá-los se justifica. Da mesma forma, a categorização dos periódicos por áreas de interesse é relevante na medida em que permite a contemplação de revistas que, apesar de possuírem o foco central em outras disciplinas, dialogam de forma direta com a Geografia.

Compreendendo, entretanto, que o *Qualis* CAPES é um sistema de avaliação e divulgação desenvolvido por um órgão específico, foi realizada, também, a busca por outros indexadores que poderiam nos direcionar para periódicos de relevância não considerados previamente. Devido a isso, a lista de periódicos internacionais e nacionais que serviu como base empírica para esse trabalho também conta com referências disponíveis no *Journal Citation Report*, como as bibliotecas digitais da *Taylor & Francis*, *Wiley*, *Sage* e, por fim, na *Web of Science*.

O *Journal Citation Report* (JCR) é uma base estatística que busca divulgar o fator de impacto de publicações científicas e, a partir disso, cria um sistema de avaliação e comparação que tem como referência a quantidade de citações que as publicações recebem. O JCR contempla, portanto, os principais periódicos da comunidade científica. No mesmo sentido, as bibliotecas digitais da *Taylor & Francis*, *Wiley* e *Sage* são um rico banco de dados, visto que essas três editoras são responsáveis por grande parte da divulgação científica mundial.

O objetivo foi o de obter uma lista final de periódicos capaz de representar a produção acadêmica sobre Geografia e Cinema em uma escala global, não voltada, portanto, apenas às publicações brasileiras. Igualmente, buscamos contemplar periódicos em língua inglesa e espanhola que são pouco acessados pela Academia brasileira e não são contempladas pelo *Qualis* CAPES. O *Singapore Journal of Tropical Geography*, o *New Zealand Journal of Geography* e o *Scottish Geographical Journal* podem ser citados como exemplos. Tais periódicos possuem um considerável fator de impacto<sup>27</sup> no cenário geográfico internacional e não estão presentes nos indexadores brasileiros.

É importante afirmar, de antemão, que não é nosso objetivo aqui esgotar toda a produção acadêmica sobre Geografia e Cinema. Tal tarefa é impossível de ser alcançada. A escolha desses periódicos como base para a coleta de dados está relacionada com a expectativa de apresentar um levantamento bibliográfico realizado com um amparo metodológico próprio. Os periódicos base para coleta de dados (ANEXO I) somam um total de 148, sendo 69 internacionais e 79 nacionais.

Todos estão disponíveis em suas versões digitais. É interessante apontar que a grande maioria dos periódicos brasileiros tem acesso gratuito e os textos são disponibilizados para consulta e armazenamento. O oposto se aplica aos jornais internacionais, nos quais a editora responsável pelo gerenciamento apenas garante acesso aos sumários, resumos e informações autorais.

A busca por textos de interesse, um dos objetivos de pesquisa, foi feita a partir da consulta direta nos arquivos de cada revista, bem como no de livros editorados acerca da temática, o que resultou em um total de 273 textos sobre Geografia e Cinema (ANEXO II) que contemplam o recorte temporal de 1972 a 2014. Desse total, 210 são internacionais, em língua inglesa ou espanhola e 63 são publicações em periódicos domésticos.

---

<sup>27</sup> O *Scottish Geographical Journal*, 0.686; o *Singapore Journal of Tropical Geography* tem um fator de impacto de 0.569; e o *New Zealand Journal of Geography* de 0.526;

Todos os volumes e números disponíveis foram consultados manualmente. Optamos por não fazer uso apenas da ferramenta de busca por palavras-chave devido à possibilidade de textos serem obliterados por incompatibilidade de termos. De fato, alguns periódicos não contam com essa ferramenta ou não a classificam enquanto exigência, como é o caso do *Aether - Journal of Media Geography* e do *Journal of Cultural Geography*, por exemplo. O quadro a seguir traz as principais palavras-chave a partir das quais os autores qualificam suas produções.

**Quadro 02 – Palavras-Chave da Bibliografia de Geografia e Cinema**

Palavra-Chave	Número de Citações
Filme	21
Cinema	14
Comunismo	11
Paisagem	7
Gênero	5
Representação	5
Efeito	4
Hollywood	4
Identidade	4
Pedagogia	4
Espaço	4
Lugar	4

É importante afirmar que as palavras-chave são geralmente divididas por ordem de relevância. Isso significa que, por mais que os termos *filme* e *cinema* tenham sido os mais utilizados, tais palavras não foram, necessariamente, a primeira opção dos autores. Ao contrário, em apenas oito textos esses dois termos foram eleitos como primeira opção. As palavras-chave também remetem a associações diretas com problemáticas desenvolvidas nos trabalhos, como, por exemplo, a partir o uso de vocábulos como paisagem, representação, Hollywood e pedagogia.

No mesmo sentido, é interessante atentar para os periódicos que possuem quantidades expressivas de publicações sobre Geografia e Cinema, bem como para o fato de que o escopo de interesse das revistas científicas permite uma análise que

se relaciona, também, com as áreas de interesse dos geógrafos. A tabela a seguir contém os periódicos internacionais mais representativos e suas publicações representam 59% de todo o material bibliográfico. É possível perceber claramente a centralidade que determinadas revistas possuem na cena de disseminação do conhecimento sobre a temática. Do total de periódicos contemplados no levantamento bibliográfico, 47% não apresentaram publicações.

**Tabela 01– Periódicos Internacionais de Maior Representatividade nas Publicações sobre Geografia e Cinema<sup>28</sup>**

<b>N</b>	<b>Periódico</b>	<b>Fator de Impacto</b>	<b>Publicações</b>
1	Geopolitics	0.923	13
2	Aether – Journal of Media Geography	---	12
3	Journal of Geography	1.048	12
4	Journal of Geography in Higher Education	0.859	12
5	Space & Culture	0.615	11
6	Environment and Planning D: Society & Space	1.515	11
7	GeoJournal	0.803	11
8	Journal of Cultural Geography	0.513	09
9	Cultural Geographies	1.887	09
10	Singapore Journal of Tropical Geography	0.569	08
<b>Total</b>			<b>108</b>

Os periódicos de maior representatividade de publicações sobre Geografia e Cinema possuem alto fator de impacto<sup>29</sup>. São vias de divulgação geográfica fortemente consolidadas na comunidade científica. O fato de conterem, em conjunto, mais da metade das publicações sobre Geografia e Cinema levanta a consideração de que os geógrafos que se debruçam sobre essa área buscam, publicando em tais periódicos, uma via de legitimação ainda maior para as discussões desenvolvidas. No mesmo sentido, a aceitação de tais discussões revela, em parte, a anuência a mesma legitimação buscada.

<sup>28</sup> Para o periódico *Aether* não foi encontrado o seu fator de impacto.

<sup>29</sup> O fator de impacto é a medida que reflete o número médio de citações dos artigos científicos publicados em determinado periódico em um certo período, geralmente bienal.

A dinâmica se altera no cenário de produção brasileira. Dois tópicos devem ser comentados. O primeiro deles se relaciona ao fato de que a produção sobre Geografia e Cinema encontra-se, principalmente, em periódicos que tem foco e escopo direcionados para a Geografia Cultural, como ilustra a tabela a seguir. Essa informação é capaz de criar uma categorização *a priori* das principais problemáticas desenvolvidas pelos geógrafos brasileiros. Ela é, de um lado, mais homogênea que as publicações internacionais, visto que se concentra, majoritariamente, sob o bojo das questões culturais; por outro lado, entretanto, é menos coesa e não existe a concentração de textos em nenhum periódico específico. Isso leva ao segundo tópico.

**Tabela 02 – Periódicos Brasileiros de Maior Representatividade nas Publicações sobre Geografia e Cinema**

<b>N</b>	<b>Periódico</b>	<b>Publicações</b>
1	Espaço e Cultura	06
2	Espaço Aberto	04
3	Entre – Lugar	03
4	Pro-Posições	03
5	Rua	03
<b>Total</b>		<b>19</b>

A inexistência de periódicos que tem como foco específico a publicação de pesquisas, relatos e resenhas sobre Geografia e Cinema nos mostra, em primeiro lugar, a ainda tímida produção brasileira. Da mesma forma, dá visibilidade a inexistência de uma rede de comunicação e colaboração entre autores, a qual poderia servir como elemento catalisador para a maior expansão da temática no Brasil. No mesmo sentido, é importante apontar que, nos periódicos de caráter internacional, também não foi encontrado nenhum que tenha como foco específico a publicação de trabalhos da área.

Também focamos nossa atenção para possíveis coletâneas já editadas especificamente sobre a temática. Essas publicações são interessantes, pois demonstram o fortalecimento do campo investigativo em questão e as diferentes visões, posições, temáticas, metodologias e conceitos utilizados pelos autores. No

mesmo sentido, a partir delas é possível estabelecer interessantes correlações entre colaborações entre autores e processos de coautoria.

Apenas 04 coletâneas dedicadas à discussão da relação entre Geografia e Cinema foram produzidas. A primeira delas, *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film* foi organizada por Stuart C. Aitken e Leo E. Zonn em 1994; *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity* de Tim Cresswell e Deborah Dixon foi editada em 2002; *Cinema and Popular Geo-Politics* (2006) de Marcus Power e Andrew Crampton; e, por fim, *The Geography of Cinema: a Cinematic World* organizada por Chris Lukinbeal e Stefan Zimmermann em 2008<sup>30</sup>.

No Brasil, alguns esforços pontuais já foram realizados para a maior disseminação da temática. Entretanto, nenhuma coletânea que foque especificamente em Geografia e Cinema foi produzida. Textos particulares em coletâneas de Geografia Humanística e Cultural foram encontrados. Da mesma forma, observamos que alguns textos, os quais poderíamos apontar como “clássicos”, levando em consideração especialmente sua temporalidade foram traduzidos<sup>31</sup> e publicados em português em tais coletâneas editoradas.

Após o armazenamento dos textos coletados nos periódicos e nas coletâneas editoradas, foi realizada a catalogação do material em planilhas analíticas. Essa escolha está relacionada à necessidade de construir um banco de dados dinâmico que permitisse a posterior correlação entre elementos de interesse, principalmente para realização do estudo bibliográfico que será discutido a seguir. O trabalho realizado com os textos de Geografia e Cinema foi esquematizado no diagrama a seguir.

A análise do material bibliográfico coletado foi desenvolvida em duas fases. Na primeira delas, cadastraram-se as informações básicas referentes aos autores, suas instituições de procedência, cidade base, nacionalidade, além de publicações produzidas em coautorias e editorações. A temporalidade das publicações também foi catalogada, assim como as palavras-chave que foram utilizadas pelos autores na descrição dos textos. Essas informações são interessantes, uma vez que são capazes de contribuir para a construção de um panorama geral acerca da

---

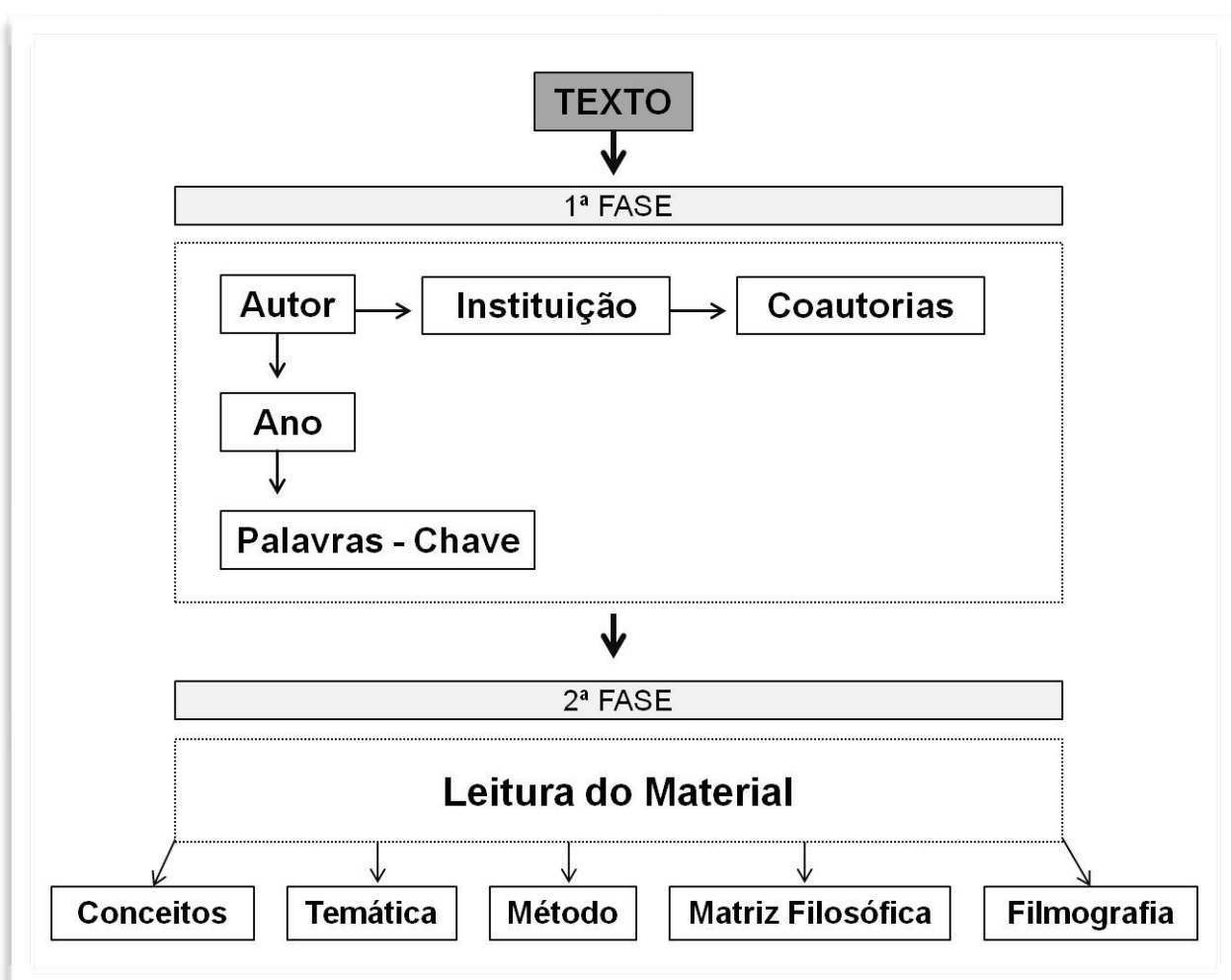
<sup>30</sup> Essas publicações são livros editados e que contam com trabalhos envolvendo inúmeras temáticas dentro dos estudos de Geografia e Cinema.

<sup>31</sup> Os textos: “*Re-presenting the place pastiche*” de Stuart C. Aitken e Leo E. Zonn e “*A mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation*” de Jeff Hopkins, ambos publicados originalmente no livro *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film* (1994) foram traduzidos para a coletânea *Cinema, Música e Espaço* organizada em 2009 por Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl.

bibliografia sobre Geografia e Cinema. Fornecendo, da mesma maneira, elementos importantes para compreensão da construção, consolidação e expansão dessa área de interesse. Elas foram tratadas e servem como base para a próxima seção.

A segunda fase de trabalho foi realizada após a leitura dos materiais. Todos os textos coletados foram lidos na íntegra e as informações de interesse, como conceitos e métodos utilizados, temáticas e posição filosófica, foram cadastradas. Como apontamos previamente, um dos objetivos desse trabalho é a criação de uma sistematização explicativa da produção de Geografia e Cinema. O conhecimento produzido pelos autores que discutem a temática é nosso eixo norteador e acreditamos que, a partir da investigação desses quatro primeiros elementos, tal tarefa torna-se exequível.

**Figura 01 – Método de Trabalho Aplicado ao Material Bibliográfico**





É importante afirmar que a categorização dos conceitos, métodos, temáticas e matrizes filosóficas foi realizada de forma a dar visibilidade a posição que os próprios autores adotaram em suas reflexões. Isso significa que utilizamos os elementos apontados pelos autores como os mais importantes em seus trabalhos. Possíveis associações secundárias e a tentativa de qualificar determinada produção de forma não evidenciada no texto foram desconsideradas. Isso foi motivado pela intenção de compreender a maneira com que os próprios autores criam categorizações nas quais incluem seus trabalhos.

## **2.2 - Sobre Autores, Espaços e Temporalidades**

A análise bibliométrica do material coletado revela interessantes particularidades acerca desse corpo de trabalhos sobre Geografia e Cinema. A partir dela é possível trazer uma visão geral acerca das produções e investigar elementos que auxiliam na compreensão da construção, expansão e fortalecimento dessa área de interesse. É sobre tais elementos que nos debruçamos nesse momento, refletindo sobre as autorias, redes de colaboração criadas entre os geógrafos, espaços de produção e, por fim, na difusão espaço-temporal da temática.

Se aceitarmos a ideia de que o conhecimento é um produto que contém especificidades sociais e espaciais (LIVINGSTONE 2003), algumas particularidades interessantes podem ser apontadas quando observamos os autores mais produtivos em relação ao número de trabalhos publicados sobre Geografia e Cinema. O quadro 03 apresenta os geógrafos que apresentam maior número de publicações acerca da temática com suas respectivas filiações institucionais. Optamos por organizar apenas os autores que possuem três ou mais publicações

Existe uma clara hegemonia norte-americana e britânica quando a questão é a produtividade e os doze autores concentram um total de 66 trabalhos sobre Geografia e Cinema publicados, representando cerca de 36% das produções internacionais. Com base no quadro 03 pode ser observado que apenas um autor foge dessa lógica, o espanhol *Agustín Gamir Orueta*. *Chris Lukinbeal*, *Stuart Aitken* e *Leo E. Zonn* são os autores que possuem maior número de publicações sobre Geografia e Cinema. Por mais que sua produtividade seja alta, seus esforços intelectuais não se concentram apenas em uma área específica de interesse.

**Quadro 03 - Autores, Publicações e Filiação Institucional**

<b>N</b>	<b>Autor</b>	<b>Número de publicações</b>	<b>Filiação Institucional</b>
1º	Chris Lukinbeal	17	University of Arizona
2º	Stuart C. Aitken	10	San Diego State University
3º	Leo E. Zonn	7	The University of Texas at Austin
4º	Agustín Gámir Orueta	6	Universidad Carlos III
5º	Deborah Dixon	4	University of Wales-Aberystwyth
6º	Matthew Gandy	4	University College London
7º	Allen J. Scott	3	University of California
8º	David B. Clarke	3	Swansea University
9º	Giorgio Hadi Curti	3	San Diego State University
10º	John R. Gold	3	Oxford-Brookes University
11º	Jon Anderson	3	Cardiff University
12º	Klaus Dodds	3	Royal Holloway University of London

Nesse sentido, a trajetória do geógrafo norte-americano Chris Lukinbeal é interessante, pois acompanha o próprio amadurecimento das discussões sobre Geografia e Cinema. Suas primeiras publicações datam da década de 1990 e nelas é possível encontrar claras referências aos problemas de representação tão discutidos na época. Posteriormente, o geógrafo ampliou seu escopo investigativo e contemplou reflexões que buscavam criar uma ponte entre a Geografia e o Cinema a partir de um viés econômico, político e pedagógico.

Outro elemento significativo está no fato de que apenas uma geógrafa, *Deborah Dixon*, possui mais de três trabalhos publicados na temática. Isso pode gerar interessantes discussões acerca das problemáticas relacionadas a construção da ciência enquanto uma instituição que possui diferenças significativas de gênero. Não é o objetivo desta tese aprofundar tal reflexão. Entretanto, essa abordagem, geralmente desenvolvida dentro da corrente comumente chamada de Estudos Culturais da Ciência e Tecnologia, pode ser um interessante caminho a ser seguido por pesquisadores. Também vale a pena comentar que um pequeno número de geógrafos concentram uma expressiva quantidade de publicações sobre Geografia e Cinema, por mais que não compartilhem diretamente vínculos institucionais - apenas

dois autores possuem a mesma filiação acadêmica. De fato, a produção desses doze pesquisadores em conjunto é maior do que toda a bibliografia produzida no Brasil.

Em seu momento atual, essa temática a qual estamos denominando Geografia e Cinema encontra-se em pleno processo de consolidação científica e, também, institucional. Nesse sentido, é interessante para os estudiosos envolvidos em sua construção atentarem para os principais autores que concentram sua atenção nas discussões filmicas no âmbito Geografia. Tais pesquisadores são de extrema importância uma vez que suas publicações, além de possuírem ampla circulação entre os geógrafos, também possibilitam a realização de um diagnóstico que contempla o que está sendo produzido, contestado e/ou reafirmado.

É possível perceber, também, a hierarquização existente quando se leva em consideração o papel exercido por cada autor na produção do conhecimento sobre Geografia e Cinema. De fato, quando se atenta para a originalidade das ideias e reflexões desenvolvidas pelos autores, bem como ao seu alcance, os pesquisadores podem ser classificados dentro de três grandes categorias: (1) precursores; (2) organizadores; e, por fim, (3) reprodutores. Tal classificação não se aplica exclusivamente ao número de produções. Ao contrário, ela se remete principalmente a uma capacidade dos autores em criar novas teorizações, metodologias originais e aproximações diferenciadas.

Na primeira grande categoria, a qual chamamos de precursores, podemos situar autores como *Stuart C. Aitken*, *Leo E. Zonn*, *Chris Lukinbeal*, *Allen J. Scott* e *Christina Kennedy*. Além de serem pioneiros na proposições de teorizações e métodos, tais autores foram os primeiros a voltar seus olhares para as potencialidades de uma relação entre a Geografia e as imagens em movimento do Cinema. Tais autores são de extrema relevância, uma vez que são responsáveis, também, pela consolidação de pontos de concordância entre o restante da comunidade acadêmica.

O segundo grupo de autores pode ser chamado de organizadores. Tais pesquisadores tomam como sua a responsabilidade de realizar grandes levantamentos bibliográficos e, a partir deles, criar panoramas acerca da produção sobre Geografia e Cinema. *Deborah Dixon*, *Agustín Gamir Orueta*, *Stefan Zimmermann* e *Anton Escher* são os geógrafos que realizaram esforços para sintetizar e divulgar as reflexões desenvolvidas sobre as imagens em movimento na Geografia.

Esses trabalhos são de importância inestimável, especialmente considerando a recente tradição dos estudos sobre Geografia e Cinema. Nesse momento inicial de estabelecimento de normas, modelos, escopos e limites, as discordâncias e ambivalências teórico-metodológicas não são apenas comuns, mas necessárias. Estes grandes esforços na busca da criação de uma visão federadora da produção fornecem levantamentos bibliográficos, sistematizações de ideias, teorias, métodos e também de proposições acerca de novos caminhos que podem ser explorados.

Por fim, encontram-se os autores que podemos classificar como reprodutores, uma vez que seu foco de interesse encontra-se muito mais na vontade de testar proposições já realizadas do que em, propriamente, concentrar esforços para criar abordagens inéditas. Esses pesquisadores geralmente empregam reflexões trazidas pelos pesquisadores criadores, adaptando-as a contextos particulares. Nessa categoria é possível incluir todos os autores brasileiros, mesmo os mais produtivos (QUADRO 04). Por mais que suas problemáticas possuam um grau relevante de originalidade, quando colocadas lado a lado com as reflexões trazidas pelos autores norte-americanos, britânicos e espanhóis é possível perceber o claro empréstimo de problematizações já abordadas.

**Quadro 04 - Autores Brasileiros Mais Produtivos**

<b>N</b>	<b>Autor</b>	<b>Número de Publicações</b>	<b>Instituição</b>	<b>Titulação</b>
1º	Maria Helena Braga e Vaz da Costa	14	UFRN	DR
2º	Antonio Carlos Queiroz Filho	8	UFES	DR
3º	Leonardo Name	8	PUCRJ	DR
4º	Tiago de Almeida Moreira	5	UNB	Msc
5º	Alexandre Aldo Neves	3	USP	DR
6º	Cláudio Benito Oliveira Ferraz	3	UNESP	DR
7º	Wenceslao Machado de Oliveria Jr.	3	UNICAMP	DR
8º	Alice Nataraja Garcia Santos	2	UFRJ	Msc

A maior preocupação dos geógrafos brasileiros que se debruçam sobre a temática Geografia e Cinema está muito mais relacionada com a vontade de testar teorizações já criadas do que propor novas abordagens. Obviamente, o esforço é

louvável e se considerarmos o contexto de produção de tais autores, bem como a ainda tímida visualidade que o tema possui na cena geográfica brasileira, tal posição se justifica. A escolha de determinados filmes também demonstra essa vontade de testar, em múltiplos contextos, reflexões desenvolvidas previamente no cenário geográfico internacional.

Com relação aos autores brasileiros devemos realizar, ainda, algumas considerações. A primeira delas diz respeito ao fato de que, quando comparadas com a produção bibliográfica internacional, os autores brasileiros possuem uma produtividade muito mais tímida. No total, os oito autores mais produtivos concentram cerca de 72% de toda a produção brasileira sobre Geografia e Cinema.

Apenas três autores contam com mais de cinco publicações sobre Geografia e Cinema: *Maria Helena Braga e Vaz da Costa*, *Leonardo Name* e *Antonio Carlos Queiroz Filho*. É interessante apontar que os dois primeiros não são geógrafos por formação, mas sim, adotaram a Geografia como ciência posteriormente. No mesmo sentido, os autores brasileiros mais produtivos possuem, em 75% dos casos, titulação de doutor. Alguns deles, como *Antonio Carlos Queiroz Filho* e *Wenceslao Machado de Oliveria Jr.* dedicaram, inclusive, suas teses de doutoramento para investigar a temática.

A proposição dessa categorização, ou estratificação autoral, não deve ser considerada de forma fixa. Isso significa que se deve levar em consideração a posição fluida que os autores ocupam nessa cadeia hierárquica, ou seja, pesquisadores que em determinados momentos podem ser considerados enquanto precursores diretos do conhecimento geográfico sobre Cinema podem, em outros momentos, ocupar posições enquanto organizadores e/ou reprodutores.

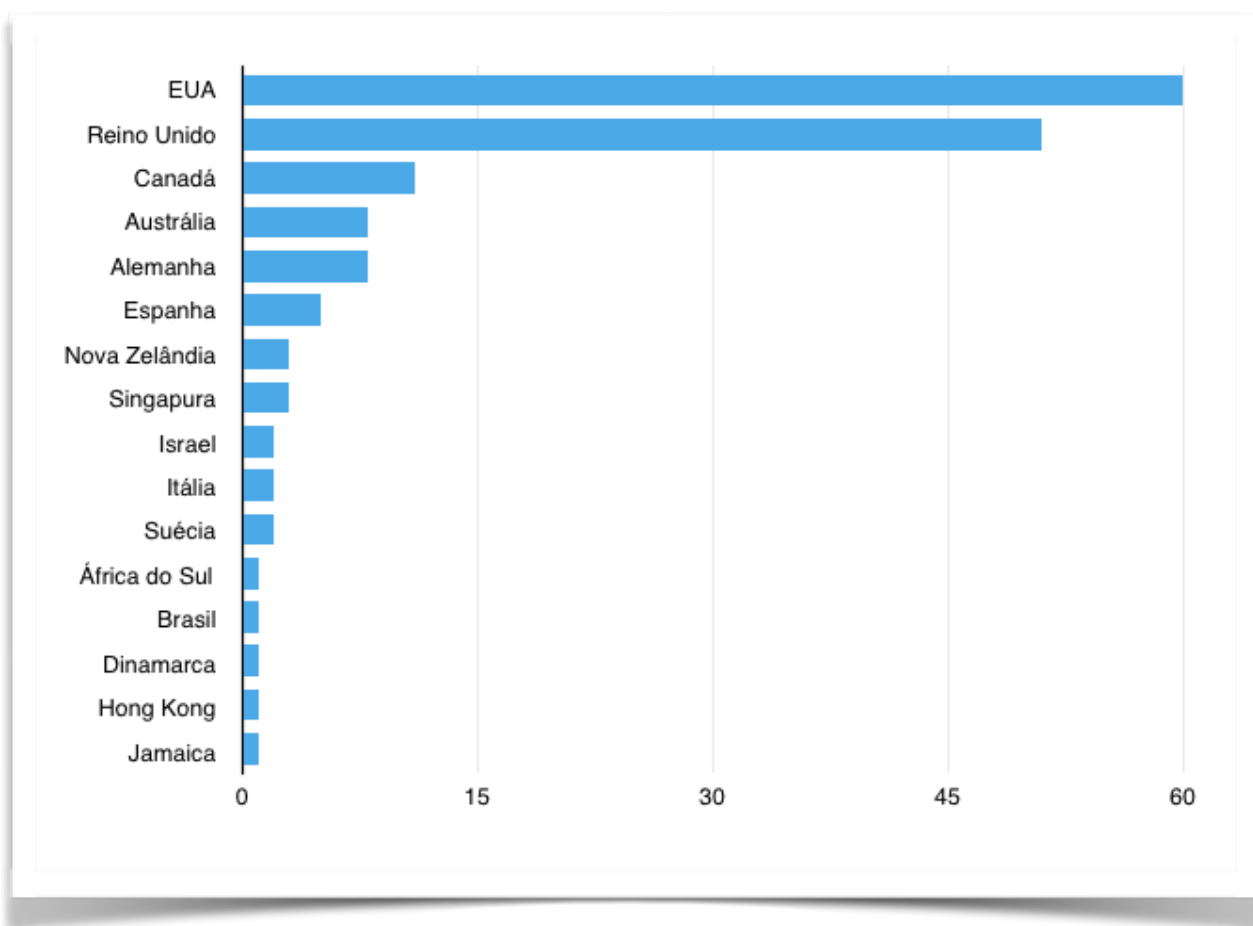
Os estudos que buscam compreender a estratificação e o *status* acadêmico dos pesquisadores surgiram na década de 1960 (HESS, 1997) e uma interessante contribuição dos trabalhos é a discussão acerca do “efeito *halo*”, ou seja, a ideia de que cientistas que possuem uma localização institucional privilegiada conquistam maior reconhecimento e, por conseguinte, podem elevar-se rapidamente a posições proeminentes.

Já afirmou-se, anteriormente, que a imensa maioria dos autores mais produtivos são procedentes de instituições de língua inglesa. No Brasil, a maior produtividade concentra-se no centro acadêmico ocupado pelas instituições dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. Não é objetivo aqui realizar um estudo sociológico da ciência que busque compreender as razões pelas quais tais

instituições ocupam posições de destaque nos cenários brasileiro e internacional. Entretanto, não se pode deixar de apontar que tal hegemonia traz consequências diretas nas redes de colaboração que são formadas e, por conseguinte, no conhecimento que é produzido.

O gráfico a seguir traz a procedência institucional dos geógrafos a partir de uma categorização nacional. É importante lembrar que, por mais que toda a produção internacional sobre Geografia e Cinema tenha sido publicada em língua inglesa, alguns autores não são procedentes de países anglófonos. Sua representatividade é, entretanto, pequena.

**Gráfico 01 - Local de Procedência dos Autores da Bibliografia Internacional**



A grande maioria dos geógrafos que se dedicam às discussões sobre Geografia e Cinema são provenientes dos Estados Unidos e do Reino Unido. Tal fato não causa espanto, principalmente com relação a bibliografia norte-americana, visto que o país é o responsável pela maior parte da produção cinematográfica mundial. É interessante recordar, da mesma maneira, que existem algumas instituições de ensino superior que acabaram por desenvolver uma posição de destaque no cenário

norte-americano, uma vez que são os locais de atuação profissional dos autores mais produtivos e com maior visibilidade, tais quais a *San Diego State University*, a *University of Arizona* e, por fim, a *University of Texas at Austin*. Essas universidades são os espaços de produção dos autores mais produtivos.

Em terceiro lugar, encontram-se os pesquisadores canadenses. Tal fato é facilmente explicado por dois determinantes. Em primeiro lugar, a partilha da língua é elemento decisivo no processo de diálogo e colaboração e, em segundo lugar, a própria proximidade geográfica entre o Canadá e os Estados Unidos - centro polarizador da produção - explica a relevância da temática no cenário acadêmico geográfico canadense.

Como lembrou Serres (1996), uma das maiores dificuldades para difusão do conhecimento científico ao longo dos tempos esteve relacionada com as questões linguísticas. Nesse sentido, a escolha da língua inglesa como primeira opção para divulgação e propagação do conhecimento geográfico sobre Cinema leva, também, a uma reflexão acerca das possíveis redes de cooperação que podem ser criadas pelos pesquisadores. Tal processo é relevante na medida em que tais redes podem conferir maior visibilidade, força, autonomia e reconhecimento das discussões no cenário acadêmico. É sobre essa questão que nos detemos neste momento.

É importante recordarmos que os chamados Estudos da Ciência trouxeram interessantes reflexões relacionadas às redes e a importância que elas têm para o desenvolvimento e difusão do conhecimento científico. Segundo Hess (1997), o interesse pelo conceito de rede surge a partir do reconhecimento de que ligações sociais informais desempenham um papel fundamental no processo de construção da ciência. Nas palavras do autor,

O conceito de rede pode ser amplamente visto e abrangendo uma vasta gama de estudos que reconhecem a ideia de que conexões pessoais informais desempenham um importante papel na construção da ciência<sup>32</sup>. (HESS, 1997, pp. 65)

Nesse sentido, reconhecer as redes formadas pelos autores que se dedicam a produção de conhecimento sobre Geografia e Cinema é um caminho para compreender os mecanismos através dos quais tais discussões são criadas,

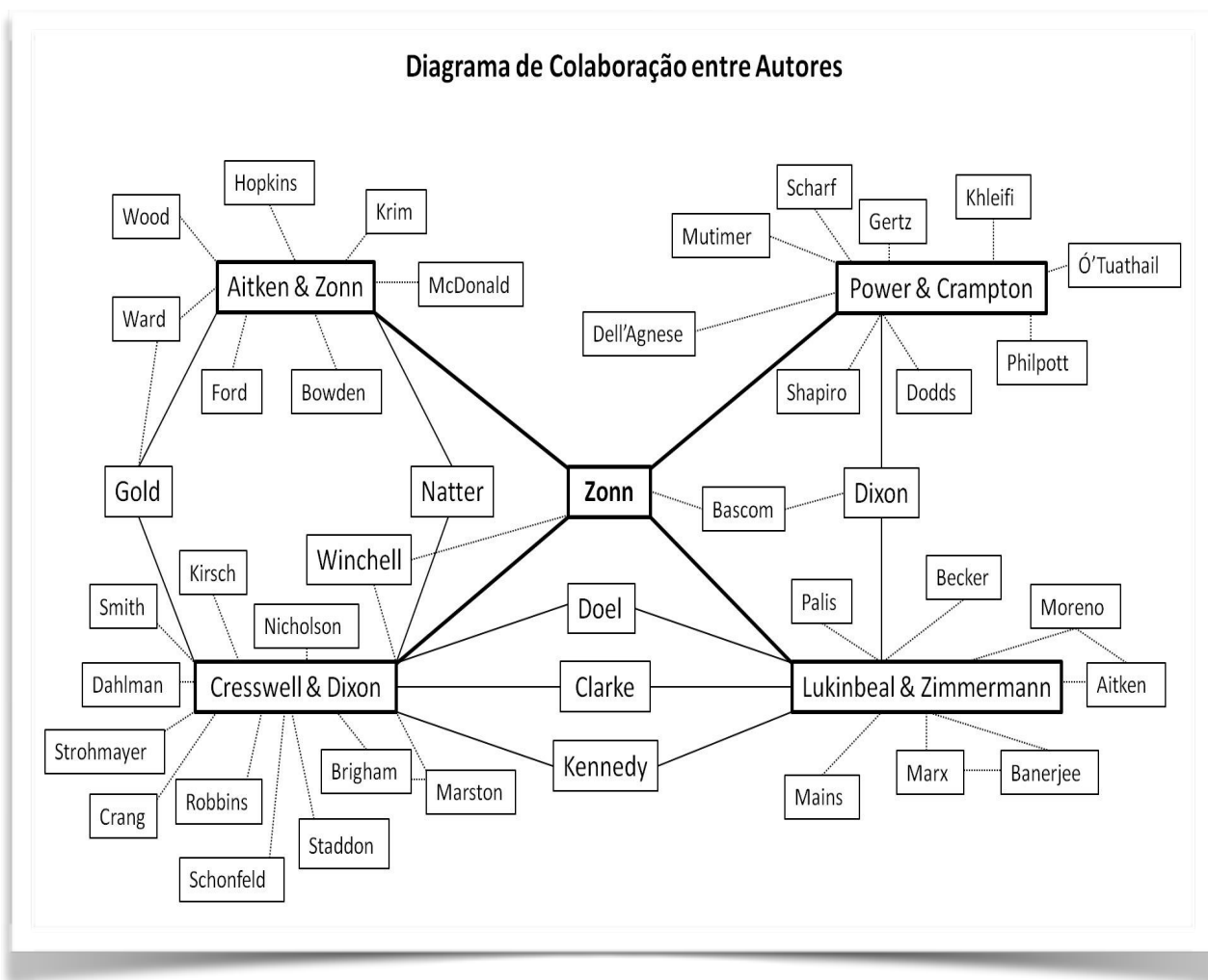
---

<sup>32</sup> Do original: "The network concept can be viewed broadly to cover a wide range of studies that recognize the fundamental insight that informal social linkages play an important part in making of science."

difundidas e, também, consolidadas entre pares. A bibliografia que discute tais problemáticas é rica e as possibilidades discutidas pelos autores variam, por vezes, fortemente.

Para discutir a rede de colaboração entre os autores que se dedicam às discussões sobre Geografia e Cinema olhamos, primeiramente, para as coletâneas com foco específico na temática e, a partir delas, é possível concluir que a rede de colaboração internacional formada pelos geógrafos que se dedicam às discussões sobre Geografia e Cinema é vasta e altamente integrada. Os pesquisadores possuem relações que vão desde cooperações autorais diretas até conexões através de processos editoriais.

**Figura 02 - Diagrama de Colaboração entre Autores da Bibliografia Internacional - Editorações**



Existem autores que têm posição central na rede de cooperação instituída pelos geógrafos. Esses pesquisadores também são, geralmente, os mesmos



identificados enquanto precursores diretos de conhecimento sobre Geografia e Cinema. *Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn, Tim Cresswell, Deborah Dixon, Marcus Power, Andrew Crampton, Chris Lukinbeal e Stefan Zimmermann* são, na rede composta a partir dos processos de editoração, os nós centrais. Entre eles, o geógrafo Leo E. Zonn é o ponto que une todas as coletâneas. Foi a partir dele que tal rede foi construída e, posteriormente, expandiu-se. É possível observar, claramente, o processo de ampliação quando se adota uma abordagem temporal.

A primeira coletânea produzida por *Stuart C. Aitken* e *Leo E. Zonn* em 1994 contou com apenas nove autores, além dos dois organizadores. O objetivo dos autores era o de reunir inúmeras problemáticas para conferir ao restante da comunidade um panorama geral do que estava sendo e poderia ser produzido na Geografia utilizando filmes.

Com a publicação de *Engaging Film. Geographies of Mobility and Identity* em 2002, a rede composta pelos geógrafos se expande consideravelmente. A tendência se mantém também nos anos seguintes com as duas últimas coletâneas sobre Geografia e Cinema: *Cinema and Popular Geo-Politics* e *The Geography of Cinema: a Cinematic World*. De fato, a expansão não é apenas material, mas, principalmente, contudística. Apesar de múltiplas discordâncias entre si, todas as quatro coletâneas são claras em sua ambição de buscar maior legitimidade e consolidar as discussões propostas no escopo da Geografia. Nesse sentido, tal afirmação pode ser considerada como elemento basilar para manutenção da interação e colaboração entre tais pesquisadores.

É importante recordar que essa rede de colaboração está sempre em processo de construção e, portanto, sua estabilidade é temporária. Uma vez que novos autores são incorporados a ela, a dinâmica se altera e os nós, bem como as conexões existentes entre eles, mudam automaticamente. Isso significa que na medida em que a rede se expande e, por consequência, torna-se mais robusta, o conhecimento que provém dela torna-se cada vez mais aceito. Entretanto, para que a rede passe por esse processo de expansão é necessário que ocorra uma reconstrução que altera, fortemente, sua estrutura.

Esse processo de mudança também resulta da interação dos pesquisadores com outros atores que, por vezes, não se encontram diretamente em conexão com a rede instituída. Quando observamos os padrões de coautorias dos artigos é possível perceber relações instituídas além das estabelecidas na rede de editoração. Nesse sentido, *Chris Lukinbeal* pode ser considerado o ator mais integrado na rede de

publicações sobre Geografia e Cinema. O geógrafo possui o maior número de trabalhos em coautoria, seguido por *Stuart C. Aitken* e *Leo E. Zonn*.

É interessante evidenciar que esses três geógrafos criaram um círculo de afinidades consolidado entre os pesquisadores da temática e são responsáveis, portanto, por processos de definição de problemas que garantem legitimidade epistemológica às discussões sobre as imagens em movimento na Geografia. Da mesma forma, seu papel é consolidado e reafirmado a partir da interação que constroem com outros atores.

Se levarmos em consideração as reflexões trazidas por Michel Serres, Michel Callon e Bruno Latour a respeito da Teoria do Ator-Rede (ANT<sup>33</sup>), isso significa que a posição de proeminência que esses geógrafos adquiriram são provenientes da rede na qual estão inseridos. Seguindo a mesma linha de pensamento, é possível afirmar que o conhecimento que é produzido por essa rede de colaboração entre os pesquisadores é o resultado direto das interações instituídas, passando por momentos de questionamento e instabilidade até sua posterior consolidação.

No cenário nacional a dinâmica é outra. Não foi observada nenhuma rede de colaboração entre os pesquisadores brasileiros. Existem pesquisas que foram produzidas a partir da cooperação entre dois ou mais geógrafos, entretanto, essas colaborações são extremamente pontuais e isoladas, ou seja, não existe uma interação mais vasta entre os autores. Os trabalhos em colaboração autoral geralmente estão restritos à relação desenvolvida entre orientadores e orientandos. Em suma, além de a produção no Brasil se apresentar de forma muito mais tímida quando comparada à internacional, os geógrafos brasileiros ainda não foram capazes de construir redes de colaboração, as quais poderiam, a partir de determinados elementos, conferir maior força e visibilidade as discussões sobre Geografia e Cinema no cenário geográfico nacional.

Entretanto, a partir da catalogação das referências utilizadas pelos autores foi possível chegar a uma interessante descoberta. Por mais que não exista a integração autoral direta, os pesquisadores brasileiros apresentam um interessante padrão com relação aos autores e aos textos que mais utilizam como base para o desenvolvimento de suas problemáticas. Foram coletadas, no total, 1.261 obras e os autores mais citados são contemplados no quadro a seguir.

---

<sup>33</sup> Actor-Network Theory.

A primeira consideração que deve ser realizada diz respeito ao fato que os autores brasileiros mais citados na bibliografia nacional são os mesmos que apresentaram maior produtividade: *Maria Helena Braga e Vaz da Costa*, *Wenceslao Machado de Oliveira Jr.* e *Leonardo Name*. Nesse sentido, confirma-se aqui a teoria proposta pelos institucionalistas acerca da produtividade em sua correlação com a respeitabilidade acadêmica que acaba por ser atingida pelos estudiosos. Isso significa que, quando levamos em consideração a difusão das discussões sobre Geografia e Cinema, os pesquisadores mais produtivos desse campo, o qual se encontra em rápido crescimento, são também aqueles que possuem maior *status* acadêmico e, conseqüentemente, maior capacidade no estabelecimento de pontos de concordância entre os geógrafos.

**Quadro 05 - Autores Mais Citados na Bibliografia Brasileira**

<b>N</b>	<b>Autor</b>	<b>Número de Citações</b>
1º	Maria Helena Braga e Vaz da Costa	34
2º	Wenceslao Machado de Oliveria Jr.	32
3º	David Harvey	27
4º	Paulo Cesar da Costa Gomes	27
5º	Leonardo Name	23
6º	Walter Benjamin	18
7º	Fredric Jameson	17
8º	Denis Cosgrove	16
9º	Giuliana Bruno	15
10º	Milton Santos	15

Também vale a pena sublinhar a presença de dois autores brasileiros que não têm como foco central de suas pesquisas as discussões sobre Geografia e Cinema. O primeiro deles, Paulo Cesar da Costa Gomes, possui alguns trabalhos publicados nos quais dedica-se à temática, além de já ter orientado dissertações de mestrado e teses de doutorado acerca da temática; e o geógrafo Milton Santos, o segundo, também não contemplou tais reflexões ao longo de sua carreira. Entretanto, ambos surgem como autores de interesse e fornecem, em alguma medida, bases para criação de problematizações geográficas acerca das imagens em movimento.

No mesmo sentido, quando se observa os autores internacionais contemplados nas referências bibliográficas dos textos nacionais é possível perceber que os geógrafos brasileiros não utilizam apenas produções geográficas para construir suas abordagens. De fato, três autores internacionais não têm a Geografia como ciência basilar: *Walter Benjamin*, *Fredric Jameson* e *Giuliana Bruno*. Isso nos leva a considerar que essa relativamente nova área de interesse na Geografia está sendo construída a partir de um processo contínuo de troca de reflexões com outras ciências. A catalogação das referências dos artigos evidenciou que os geógrafos costumam emprestar reflexões de áreas como a Antropologia, a Sociologia, a História, a Teoria do Cinema e a Arquitetura.

Por fim, também vale a pena sublinhar que não é arbitrária a relação entre os autores mais citados com as obras mais evocadas pelos geógrafos brasileiros. Isso significa que, por mais que um autor seja amplamente citado, tais referências não se concentram, necessariamente, em apenas uma obra, como pode ser observado no quadro a seguir.

A obra mais citada pelos geógrafos brasileiros é o artigo “O que seriam as Geografias de Cinema?” publicado por *Wenceslão Machado de Oliveira Jr.* em 1995. Nesse texto, um dos primeiros produzidos no Brasil, o geógrafo busca discutir as várias abordagens nas quais os filmes podem ser uma interessante ferramenta de pesquisa para os geógrafos. Devido a sua temporalidade, bem como ao número de citações e reconhecimento alcançado entre os pesquisadores, é possível afirmar que o trabalho acabou por tornar-se leitura obrigatória para os interessados em tais problemáticas.

Afirmamos anteriormente que dentre os autores mais citados pelos pesquisadores brasileiros alguns não eram geógrafos. Quando olhamos para as obras mais evocadas a dinâmica se mantém. Entretanto, a predominância se mantém nas produções desenvolvidas dentro da Geografia. Apenas três obras amplamente citadas são provenientes de outros campos. Os livros *Cinema: Arte da Memória*, de *Milton José de Almeida* e *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios* de *Fredric Jameson*, além do ensaio produzido por *Walter Benjamin* em 1936, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, não foram produzidos por geógrafos, mas servem como apoio teórico para desenvolvimento das discussões.

**Quadro 06 - Obras Mais Citadas na Bibliografia Brasileira**

<b>N</b>	<b>Obra</b>	<b>Citações</b>	<b>Autor</b>
1º	O que seriam as Geografias de Cinema?	12	Wenceslao M. de Oliveira Jr.
2º	Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural	12	David Harvey
3º	Mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation	10	Jeff Hopkins
4º	Chuva de Cinema: natureza e cultura urbanas	9	Wenceslao M. de Oliveira Jr.
5º	Social formation and symbolic landscape	7	Denis Cosgrove
6º	Cenários para a Geografia: sobre a especialidade das imagens e suas significações	7	Paulo Cesar da Costa Gomes
7º	Cinema: Arte da Memória	7	Milton José de Almeida
8º	Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios	7	Fredric Jameson
9º	Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade	7	Doreen Massey
10º	The iconography of landscape	6	Denis Cosgrove & Stephen Daniels
11º	Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials	6	Gillian Rose
12º	Cultural Geography	6	Mike Grang
13º	A Condição Urbana - ensaios de Geopolítica da cidade	6	Paulo Cesar da Costa Gomes
14º	A Natureza do Espaço	6	Milton Santos
15º	A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica	6	Walter Benjamin

A análise das citações dos autores brasileiros também possibilita discussões preliminares relacionadas aos caminhos que os geógrafos vêm percorrendo para criar suas reflexões acerca das imagens em movimento. Ou seja, é possível observar determinadas filiações epistemológicas que os geógrafos adotam para desenvolver suas abordagens. Nesse sentido, observa-se a utilização de materiais que fazem evocação direta a: (1) problemas teóricos-conceituais; (2) discussões culturais; (3) Teoria do Cinema e suas implicações; e, por fim, (4) utilização de metodologias visuais em pesquisas de Geografia. O engajamento dos geógrafos

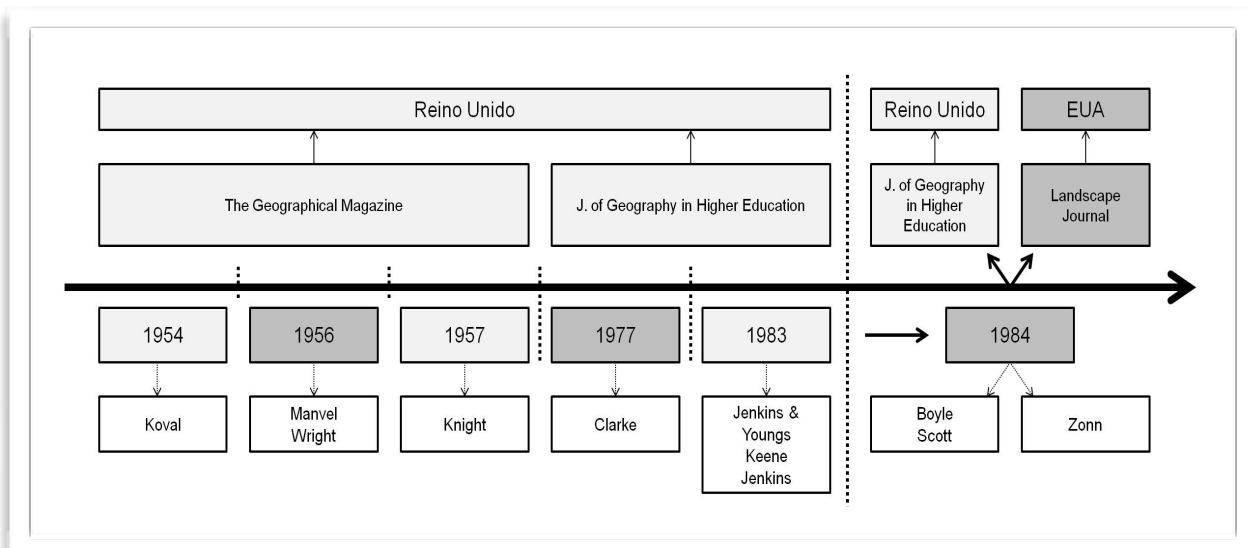
brasileiros com algumas dessas referências demonstra claramente a preocupação em garantir maior profundidade conceitual e metodológica as suas pesquisas. Da mesma forma, revela a expectativa de elaborar reflexões que possam dialogar, em alguma medida, com trabalhos que são desenvolvidos em outras áreas.

Após todos esses apontamentos que têm como objetivo conferir um panorama das características gerais da bibliografia catalogada no levantamento bibliográfico, como: principais autores, espaços de produção, redes de colaboração, citações e editorações; é importante trazer uma narrativa capaz de evidenciar a difusão espaço-temporal da área de interesse que estamos intitulado Geografia e Cinema. Observar o processo de construção desse campo relativamente jovem na Geografia significa buscar compreender como o conhecimento que foi produzido em determinado espaço-tempo passou por um processo de difusão e, por conseguinte, viajou para outras localidades.

Como tal conhecimento viajou (SAID, 1983)? Quais foram os meios que possibilitaram sua difusão para diferentes localidades aquém das quais foi produzido? Uma das grandes preocupações dos estudiosos interessados na história do pensamento geográfico diz respeito a isso e pode ser resumida através de uma simples questão: “de que forma o conhecimento científico viaja?”. Apesar de simples, tal sentença não contém nenhum traço de banalidade e, de fato, poucos trabalhos que buscam contemplar ou fornecer respostas a este questionamento foram produzidos até hoje. A partir da análise dos espaços e da temporalidade das produções, buscou-se criar uma reflexão que demonstre alguns dos principais momentos da história das publicações sobre Geografia e Cinema, especialmente durante o período inicial no qual o interesse dos geógrafos pelas imagens em movimento nascia (FIGURA 03).

As primeiras publicações sobre Geografia e Cinema datam da década de 1950. Uma série de artigos publicados no periódico *The Geographical Magazine* resultante de uma colaboração do diretor da *British Film Academy*, *Roger Manvell*, com os autores buscando enfatizar a utilidade dos filmes para o ensino de Geografia. É importante afirmar que, nesse momento, o foco central dos autores estava nos documentários e não no cinema ficcional, uma vez que as reflexões propostas por *Koval*, *Manvell* e *Wright & Knight* tinham como objetivo elucidar o realismo das representações fílmicas como uma das contribuições mais significativas do cinema para a Geografia.

**Figura 03 - Difusão Espaço-Temporal das Publicações de Geografia e Cinema**



Após um intervalo de aproximadamente 20 anos não observamos publicações sobre a temática nos periódicos contemplados no levantamento bibliográfico. Foi apenas no ano de 1977 que um outro trabalho foi publicado por *Clarke* no periódico *Journal of Geography in Higher Education*. A produção esteve restrita, ainda, exclusivamente aos ambientes acadêmicos britânicos, tendência que se manteve até 1983 com a publicação de outro texto no mesmo periódico. A temática dos trabalhos concentrou-se, até então, unicamente nas potencialidades educacionais do Cinema.

Em 1984 observa-se a expansão dos estudos sobre Geografia e Cinema, tanto temática quanto espacial. Três trabalhos surgem nesse ano: *Resources on film. The nuclear energy debate: a film review* de Myriam Boyle; *Landscape depiction and perception: a transacitonal approach*, de Leo E. Zonn; e, por fim, *Territorial reproduction and transformation in a local market: the animated film workers in Los Angeles* de Allen J. Scott. Em termos espaciais, ocorre a difusão para os Estados Unidos de um conhecimento produzido e publicado apenas em periódicos britânicos. O texto do geógrafo *Leo E. Zonn* no periódico *Landscape Journal* foi o primeiro texto sobre Geografia e Cinema publicado em meios de divulgação desenvolvidos e editorados fora da Grã-Bretanha.

Isso implicou em algumas modificações no conhecimento que até então vinha sendo produzido sobre Geografia e Cinema. A primeira delas está relacionada a uma ampliação temática nos interesses dos geógrafos. As reflexões que haviam sido desenvolvidas até então estavam direcionadas, apenas, ao uso dos filmes enquanto

ferramenta pedagógica para o ensino de Geografia. A partir de 1984, observou-se duas novas tendências: uma direcionada especificamente para os problemas de representação que as imagens em movimento traziam para os geógrafos e outra que buscou compreender os impactos espaciais da indústria cinematográfica.

A maior diversificação temática dos estudos de Geografia e Cinema está, nesse sentido, intimamente correlacionada com sua expansão espacial. Como defende Livingstone (2003), o conhecimento contém traços do local no qual é produzido. Isso significa levar em consideração as possíveis variantes e determinantes espaciais que condicionam o interesse e a atuação dos cientistas por determinados tipos de problemáticas, bem como das diversas maneiras através das quais estas são abordadas e desenvolvidas. Segundo o autor,

Descobertas científicas (...) são tanto locais quanto globais; elas são tanto particulares quanto universais, elas são tanto provincianas como transcendentais. Perguntar o papel que locações específicas têm no processo de construção do conhecimento científico, bem como, tentar compreender como a experiência local transforma-se em generalização compartilhada é, acredito eu, perguntar questões fundamentalmente geográficas<sup>34</sup>. (LIVINGSTONE, 2003, pp. xi)

As ideias científicas não são entidades flutuantes que devem ser observadas com admiração e respeito. Ao contrário, elas são produtos de espaços e contextos altamente particulares. A difusão dos estudos sobre Geografia e Cinema para outras localidades demonstra essa dinâmica. Foi apenas a partir do processo de expansão das problemáticas para outros ambientes acadêmicos que se constatou a ampliação temática das reflexões.

É interessante comentar, por exemplo, que o primeiro texto que buscou abordar questões econômicas acerca da indústria cinematográfica e seus impactos espaciais foi produzido por um geógrafo inserido em um espaço institucional norte-americano. Levando em consideração a hegemonia hollywoodiana na produção fílmica mundial não causa espanto que tais problemáticas tenham surgido a partir da vivência do pesquisador nessa locação específica.

---

<sup>34</sup> Do original: "Scientific findings (...) are both local and global; they are both particular and universal; they are both provincial and transcendental. To ask what role specific locations have in the making of scientific knowledge and to try to figure out how local experiences is transformed into shared generalization is, I believe, to ask fundamentally geographical questions.



Outro fato que deve ser observado diz respeito aos meios com que esse conhecimento produzido previamente apenas em território britânico difundiu-se para outros espaços. Shapin (1998) discute que, mais do que assumir que o conhecimento científico está imbricado em configurações locais, é necessário trazer questionamentos concernentes à difusão e suas transações que ocorrem entre locais. Tal preocupação não é recente.

Said (1983) afirmou que ideias e teorias viajam. Elas circulam entre disciplinas, pesquisadores, períodos históricos e comunidades acadêmicas dispersas geograficamente. O autor discute que, na medida em que teorias se movimentam, elas se modificam a partir de um processo contínuo de aceitação e resistências. Nesse sentido, teorias não são estáveis, já que também são constituintes das dinâmicas históricas e o estudo de seus movimentos pode revelar aspectos acerca de sua construção e consolidação científica. Nas palavras de Said (1983, pp. 226)

(...) deve-se especificar os tipos de movimento que são possíveis para questionar se devido ao fato de ter movido-se de um lugar e tempo para outro uma ideia ou teoria ganha ou perde força, bem como, se uma teoria em um período histórico e cultura nacional se torna diferente para outro período ou situação<sup>35</sup>.

Quando se observa a produção bibliográfica de Geografia e Cinema é possível perceber que, além da expansão temática, algumas ideias que permeavam as reflexões dos geógrafos foram abandonadas na medida em que tal conhecimento foi difundido. A questão do realismo cinematográfico, premissa de apoio para utilização dos filmes enquanto ferramenta pedagógica durante um longo período, é uma delas. O conhecimento sobre Geografia e Cinema sempre moveu-se e foi divulgado, essencialmente, a partir de periódicos científicos. Esse veículo de comunicação proporciona, especialmente nos últimos anos, a propagação rápida e relativamente desimpedida de abordagens originais. Nesse sentido, a consideravelmente rápida expansão que essa área de interesse vivenciou deu-se

---

<sup>35</sup> Do original: "(...) one should go on to specify the kinds of movements that are possible, in order to ask whether by virtue of having moved from one place and time to another an idea or theory gains or loses in strength, and whether a theory in one historical period and national culture becomes altogether different for another period or situation."

devido, principalmente, à escolha de meios de comunicação que propiciaram tal dinâmica.

O objetivo desse capítulo é o de trazer uma análise bibliométrica capaz de conferir um panorama geral de informações que auxiliam, fortemente, na análise do conteúdo e das problemáticas que estão sendo desenvolvidas. A partir dela, é possível chegar a alguns tópicos conclusivos. O primeiro deles diz respeito aos periódicos em que a produção bibliográfica está concentrada. O levantamento bibliográfico realizado, e que serve como base de apoio para as discussões nesse trabalho, contou com um total de 148 periódicos científicos e um total de 273 textos foram coletados. Nesse sentido, é possível afirmar que, apesar do grande volume de periódicos que se dedicam a publicação de reflexões geográficas, o número de textos que se dedicam especificamente a discussões sobre Geografia e Cinema ainda é pequeno. É interessante apontar que não existem periódicos que se dedicam, especificamente, a publicações de tais textos e mesmo a presença da temática em eventos e congressos de Geografia ainda é tímida.

Em segundo lugar, concluiu-se que existem alguns autores com posições proeminentes na rede formada pelos geógrafos que estudam as imagens em movimento. Tais nomes têm papéis fundamentais na criação, propagação, contestação e legitimação na produção do conhecimento sobre Geografia e Cinema. Essa conclusão leva a um terceiro ponto de discussão: a questão dos espaços de produção. A imensa maioria da bibliografia provém de instituições norte-americanas e britânicas, as quais encontram-se, nesse caso, fortemente integradas a partir de uma vasta rede de colaboração entre pesquisadores.

Essa rede de cooperação internacional observada também é responsável, em grande parte, pela difusão do conhecimento que surge da interação pessoal e institucional entre os pesquisadores. A partir do momento em que tal rede foi instituída, a temática ganhou mais força e visibilidade na cena geográfica internacional. Da mesma forma, a criação de redes de colaborações demonstra a vontade dos geógrafos de garantir legitimidade epistemológica a temática eleita como foco de interesse.

### **3 - Propostas de Compreensão dos Estudos sobre Geografia e Cinema**

Tentativas de obtenção de visões gerais da produção sobre Geografia e Cinema já foram produzidas por geógrafos. Esses trabalhos almejam construir esquemas explicativos que possibilitem, a partir de escolhas particulares, uma compreensão transversal das temáticas, métodos e conceitos utilizados pelos pesquisadores. Tal tarefa é tão audaciosa quanto problemática. Seja devido ao crescente volume de trabalhos que vem sendo produzido, seja pela considerável variedade de elementos que são contemplados, encontrar um ponto que possa unificar os trabalhos é desafiador.

A vontade de construir tais abordagens revela a preocupação de pesquisadores em buscar uma posição epistemológica que revele o escopo e os limites do que alguns vêm considerando um novo subcampo temático da Geografia. São, acima de tudo, sugestões não arbitrárias de compreensão e, sendo frutos de posições particulares, elementos similares podem ser evidenciados na mesma medida em que são obliterados. Devido a isso, podem diferir drasticamente quando analisadas em comparação. Tal fato não implica no desenvolvimento de um juízo de valor que, porventura, desqualifique determinada proposição em relação a outra. Ao contrário, a pluralidade observada apenas reafirma os múltiplos caminhos que podem ser percorridos quando olhamos para esse corpo de textos.

Na medida em que uma das preocupações desse trabalho é construir uma proposta explicativa para a literatura contemplada no levantamento bibliográfico, é imprescindível trazer a discussão acerca das propostas já disponíveis na literatura. Kennedy & Lukinbeal (1997), Aitken & Dixon (2006), Azevedo (2009) e Orueta & Valdés (2009) são os pesquisadores que concentraram esforços para construir categorizações que englobem, em alguma medida, o que foi e vem sendo produzido pelos geógrafos. É sobre suas reflexões que nos debruçamos nessa subseção.

O quadro a seguir reúne as principais características de cada linha de pesquisa já proposta pela literatura. Quando observadas em conjunto revelam o amplo escopo filosófico, conceitual e temático que a produção sobre Geografia e Cinema contempla. Apontam, também, para a inserção de novas problemáticas e elementos de interesse. Sendo assim, optamos por discutí-las tendo como base sua ordem cronológica, já que resultam de um processo de acumulação, absorção e reavaliação de sistematizações já propostas.

Quadro 07 - Linhas de Pesquisa sobre Geografia e Cinema Presentes na Literatura

<i>Proponentes</i>	<i>Linhas de Pesquisa</i>	<i>Temáticas</i>
<b>Kennedy &amp; Lukinbeal (1997)</b>	<i>Transacionalismo</i>	- Relação entre estrutura fílmica e ritmo - Dinâmica espaço-temporal da narrativa - Representação cinemática de pessoas e lugares - Interação espectador/narrativa
	<i>Pós-Modernismo</i>	- Representações hegemônicas - Experiência de lugares - Efeitos da mídia na vivência cotidiana - Políticas Culturais
<b>Aitken &amp; Dixon (2006)</b>	<i>Economia Política</i>	- Indústria Cultural - Efeito espacial do capital - Divisão do mercado de trabalho - Alienação e voyeurismo
	<i>Anti-Essencialismo</i>	- Inscrição de significados em pessoas e lugares - Relação entre cinema e outras mídias - Relação entre tecnologia e ambiente
<b>Azevedo (2009)</b>	<i>Humanismo e Paisagem</i>	- Representação da paisagem - Significado dos lugares
	<i>Estudos Socioculturais</i>	- Políticas socioculturais - Relações de subordinação e domínio
<b>Orueta &amp; Valdés (2009)</b>	<i>Geografia Didática</i>	- Descrição de regiões e territórios
	<i>Geografia Econômica</i>	- Indústria Cultural - Papel econômico e ideológico do cinema - Impacto espacial da produção e distribuição fílmicas
	<i>Geografia Cultural</i>	- Produção de estereótipos - Representação de lugares - Paisagem e cinema de ficção - Gêneros cinematográficos - Filmes de fantasia - Simbolismos e subjetividades

**FONTE:** Kennedy & Lukinbeal (1997), Aitken & Dixon (2006), Azevedo (2009), Orueta & Valdés (2009)

As linhas de pesquisa, bem como as temáticas que são associadas a cada uma delas, foram apontadas pelos próprios autores. Nosso interesse em apresentá-las em conjunto relaciona-se com a vontade de compreender possíveis interseções

e relações entre as abordagens. Levando-se em consideração a totalidade de proposições já realizadas é possível observar que, de um lado, por mais que os critérios utilizados pelos autores proponentes tenham sido diferenciados, determinados elementos caminham dentro da mesma linha temática. Isso nos leva a concluir que, mesmo a partir de visões divergentes, algumas abordagens e temáticas já estão mais fortemente enraizadas nos estudos de Geografia e Cinema e devem, portanto, ser reconhecidas.

De outro lado, os antagonismos são extremos e parecem evidenciar a impossibilidade de buscar um eixo unificador entre as abordagens. Entretanto, tais diferenciações devem ser observadas muito mais enquanto explorações dos limites dessa linha temática do que discordâncias. Elas revelam, antes de tudo, a vontade dos pesquisadores em testar, avaliar, criticar e reconhecer o escopo dos estudos. É sobre as reflexões de Kennedy & Lukinbeal (1997), Aitken & Dixon (2006), Azevedo (2009) e Orueta & Valdés (2009) que nos concentramos nesse momento.

### **3.1 - As Reflexões Filosóficas: Transacionalismo e Pós-Modernismo**

A primeira tentativa de categorização dos trabalhos sobre Geografia e Cinema foi desenvolvida por Kennedy & Lukinbeal no texto *Towards a holistic approach to Geographic research on film* publicado em 1997 pelo periódico *Progress in Human Geography*. Rechaçando a binaridade<sup>36</sup> que opunha abordagens focadas em um lado no caráter individual e, em outro, no social, os autores propõem a ideia de um *continuum* que parte do pós-modernismo e termina nas abordagens transacionais. Essa proposta é interessante, uma vez que faz referência à ideia de movimento e evita problemas resultantes de categorização últimas e opositivas.

O transacionalismo<sup>37</sup> - estudos das modificações nas interações entre pessoa e ambiente - surgiu da psicologia ambiental e vem sendo adotado, principalmente, como base teórica para estudos sobre paisagem. De acordo com Kennedy & Lukinbeal (1997), tal perspectiva é interessante e coloca em evidência a ideia de que o todo resulta da confluência de fatores inseparáveis e que dependem um do outro

---

<sup>36</sup> Burgess & Gold (1985) identificaram a natureza bipolar dos estudos sobre mídia em um trabalho comparativo entre as produções europeias e norte-americanas. Segundo os autores, os trabalhos norte-americanos focam nas oportunidades que os indivíduos possuem em aceitar ou rejeitar determinadas visões oferecidas pela mídia. Em contrapartida, os estudos europeus se interessam, principalmente, pelos processos sociais resultantes de tais visões. Essa banalidade foi hegemônica, também, nos estudos de Geografia e Cinema.

<sup>37</sup> Do original: *transactionalism*.

para a criação de significado. Traz em si a premissa de que as relações entre pessoas e ambientes são dinâmicas, embutidas em contextos socioculturais e físicos, mas sendo afetadas pelo tempo.

Os trabalhos sobre Geografia e Cinema que fazem uso do transacionalismo como base teórica focam, principalmente, nas seguintes temáticas: (1) estudo da relação entre estrutura fílmica e ritmo; (2) dinâmica espaço-temporal da narrativa; (3) representação cinematográfica de pessoas e lugares; (4) interação entre espectador e narrativa fílmica (KENNEDY & LUKINBEAL, 1997). Os autores evidenciam, também, abordagens que buscam compreender o papel da cultura nas interações entre indivíduos e paisagem cinematográficas, além de sugerirem problemáticas inéditas que investiguem, por exemplo, os efeitos do cinema na percepção espacial da audiência.

É importante apontar que essa metateoria apresenta limites relacionados ao seu potencial explicativo. Segundo os autores, o transacionalismo não dá conta das abordagens que investigam o papel do capitalismo, da ideologia e do patriarcado nas produções cinematográficas. É problemático, também, quando o objetivo é discorrer sobre as relações entre indivíduos e instituições sociais. Se o transacionalismo não possibilita a criação de tais problemáticas, o outro extremo do *continuum* busca superar tal fragilidade englobando essas reflexões.

Na medida em que nega verdades universais e metanarrativas, o pós-modernismo é o caminho mais adequado para pesquisadores que buscam focar sua atenção nas (1) representações hegemônicas construídas pelo Cinema; (2) experiência de lugares; (3) efeitos da mídia na vivência cotidiana (KENNEDY & LUKINBEAL (1997). Para Kennedy & Lukinbeal (1997), o pós-modernismo contribuiu, também, para a maior aceitação dos estudos sobre Cinema na Geografia. Parte disso se relaciona com o fato de que reflexões acerca das políticas culturais e hegemônicas, as quais já vinham sendo desenvolvidas pelos geógrafos, ganharam um lugar de destaque também nas discussões dos geógrafos que direcionaram seu olhar para o Cinema. Na mesma medida, a crítica à objetividade e ao realismo cinematográfico foi trazida à tona a partir da ideia de simulacro e de estilização da realidade. Um novo leque de possibilidades investigativas surge.

A categorização proposta por Kennedy & Lukinbeal (1997) não busca a separação última das abordagens desenvolvidas. Pelo contrário, ao partirem da proposição de um *continuum*, os autores deixam claro que, mesmo diferenciadas em alguns pontos, as discussões e reflexões trazidas pelos geógrafos dialogam entre si

e podem, portanto, fazer uso de uma ou de múltiplas posições filosóficas, conceituais e temáticas.

### 3.2 - A Economia Política *versus* o Anti-Essencialismo

Com o surgimento da chamada “crise de representação” na década de 1990, o caráter realista das imagens produzidas pelo cinema passa a ser questionado. Os pesquisadores defendem a necessidade de criar diferenciações cada vez mais drásticas entre o *real* - aquilo que a câmera filma - e o *ree/*<sup>38</sup> - a imagem da tela. Esses dois elementos antagônicos são a base da categorização proposta por Aitken & Dixon (2006). Duas posições são observadas.

A primeira delas deriva da economia política e é associada principalmente com o trabalho da Escola de Frankfurt dos anos 1930. O instituto tinha um projeto inicial de cunho fortemente marxista e os estudos sobre Cinema filiavam-se à teoria crítica das culturas de massa. Defende a hipótese de que o Cinema, enquanto indústria altamente lucrativa, tem profundo impacto econômico sobre investimentos espaciais, como também cria relações de exploração entre a obtenção dos lucros de vendas e exibições e a força de trabalho necessária para a produção de filmes. Dessa linha analítica, surgem pesquisas que buscam estudar (1) a indústria cultural; (2) o efeito espacial do capital na produção fílmica; (3) divisão do mercado de trabalho da indústria cinematográfica; (4) alienação social e voyeurismo.

De acordo com Aitken & Dixon (2006), o elemento basilar dessas abordagens é a ideia de que filmes são produtos do capitalismo. Esse fato pode gerar reflexões relacionadas ao papel dos filmes enquanto mecanismos que são capazes de apagar traços de individualidade reduzindo, assim, características identitárias em favor da criação de uma massa social alienada.

A fragilidade da abordagem encontra-se no fato de que os geógrafos engajados com a economia política caem, por vezes, na contradição de debruçarem-se sobre um objeto de pesquisa que muitas vezes é qualificado como de limitada importância, visto que filmes podem ser considerados apenas enquanto produtos para o entretenimento. Nessa compreensão, sem relevante papel investigativo para a ciência. É interessante apontar que algumas reflexões fogem do caráter pessimista

---

<sup>38</sup> De acordo com Benton (1995), o *ree/* representa os significados que são atribuídos às coisas a partir do momento em que são transformadas em imagens e redimensionadas para tela. Em seu sentido literal, a palavra faz referência ao carretel fílmico.

e baseiam-se, por exemplo, nas reflexões propostas por Benjamin (1955) de que o cinema proporciona uma sensação de escapismo à audiência, oferecendo novos horizontes que ultrapassam suas vivências cotidianas.

A segunda linha de pesquisa é pautada nas perspectivas anti-essencialistas. Essa corrente também pode ser chamada de pós-estruturalista. Negando a existência de uma realidade única, os anti-essencialistas assumem que todos os significados atribuídos a objetos são resultado de ações concretas e que estão inscritas em esferas sociais particulares. Essa consideração teve profundo impacto nos estudos sobre Geografia e Cinema. Na medida em que não podemos nos referir a uma realidade única e coerente, torna-se inviável manter a premissa, corrente, de que filmes são espelhos ou janelas para a realidade. A câmera, nessa perspectiva, apenas captura massa e movimento. A natureza ou essência dos objetos que aparecem na tela está inteiramente localizada no domínio social que os significa.

Os geógrafos desenvolveram, então, pesquisas em: (1) como significados são atribuídos na medida em que são representados na tela a partir do uso de determinadas técnicas cinematográficas e convenções narrativas; (2) como os significados construídos pelo cinema dialogam com outras formas midiáticas, como a televisão e a propaganda; (3) interação entre a tecnologia e os ambientes. Todas têm, em comum, a premissa de que filmes são construções sociais e que qualquer reflexão que busque desvendar o real significado da narrativa ou da estrutura cinematográfica deve ser desconsiderada.

### **3.3 - Humanismo versus Estudos Socioculturais**

Seguindo o dualismo das categorizações precedentes, Azevedo (2009) afirma que os estudos sobre Geografia e Cinema refletem duas grandes tendências: uma abordagem humanista e dos estudos da paisagem e outra relacionada aos estudos socioculturais. Na primeira, encontram-se as problemáticas que se voltam para as representações de paisagens e para o significado dos lugares nos filmes. Os estudos socioculturais, por outro lado, focalizam a análise de políticas socioculturais subjacentes a cada filme, exploram as relações de subordinação e de dominação que trespasam a construção dos significados fílmicos.

A proposição da autora é, sem dúvida, a mais sintética presente na literatura. Entretanto, Azevedo (2009) demonstra um interesse especial pelos métodos utilizados na operacionalização dos trabalhos de Geografia e Cinema. Ela identifica



a abordagem humanista e dos estudos da paisagem com aproximações metodológicas de caráter interpretativo, ou seja, às humanidades, à história da arte, à crítica literária e à estética. Já no caso dos estudos socioculturais, os métodos estão associados, majoritariamente, à sociologia e a procedimentos qualitativos.

A exaltação conferida às questões metodológicas na categorização da autora revela a vontade de expandir proposições, até então, baseadas apenas nos aspectos filosóficos. A autora faz referência, também, ao maior refinamento metodológico das pesquisas realizadas pelos geógrafos.

Adotando a mesma linha de pensamento de Kennedy & Lukinbeal (1997), a autora reafirma a crítica à natureza bipolar das investigações geográficas sobre Cinema e reforça a necessidade de superar tais quadros teóricos e metodológicos. Essa parece ser, de fato, a maior concordância entre os geógrafos, assim como a constatação de que pouco tem sido feito para, concretamente, colocar em prática tal reflexão.

### **3.4 - A Tríade Ensino, Economia e Cultura**

Ao contrário de Kennedy & Lukinbeal (1997) e Aitken & Dixon (2006), que utilizam como base posições e filiações filosóficas para criar visões e divisões gerais da produção sobre Geografia e Cinema, Orueta & Valdés (2009) constroem uma tríade classificatória condizente com subcampos já consolidados pela história do pensamento geográfico. A partir de uma breve revisão da literatura disponível, os autores apontam um primeiro grupo de trabalhos de abordagem concordante com a Geografia Didática. É a primeira abordagem desenvolvida e sua origem remete a uma série de artigos publicados na década de 1950 que tinham como objetivo explorar o potencial que os filmes possuem para apresentar e descrever regiões inacessíveis para estudantes.

O segundo grupo de trabalhos pode ser encontrado no bojo da Geografia Econômica. Os autores passam a considerar, então, que o cinema não é apenas uma ferramenta que pode ser utilizada como recurso ao ensino de Geografia. Seu papel enquanto indústria passa a ser mais atentamente discutido e surgem reflexões sobre (1) Cinema enquanto indústria cultural; (2) papel econômico e ideológico dos filmes; (3) impacto espacial da produção e da distribuição fílmicas.

Por fim, encontram-se os trabalhos desenvolvidos sob o leque da Geografia Cultural. Essa linha se apresenta como a mais próspera e conta com uma grande

variedade de temáticas. O ponto em comum entre as abordagens é a criação e difusão de imagens geográficas. Os autores apontam que, nessa linha, os trabalhos referem-se à (1) produção de estereótipos espaciais; (2) representação de lugares; (3) estudos de paisagem no cinema de ficção; (4) estudos focados em gêneros cinematográficos; (5) filmes de fantasia; e, por fim, (6) simbolismos e subjetividades.

Orueta & Valdés (2009) também apontam que o diálogo entre essas linhas de pesquisa está se tornando cada vez mais corrente e forte. O contato mais intenso com outras disciplinas implica, também, na maior diversificação das temáticas observadas. Conseqüentemente, novas abordagens estão surgindo a partir dessas interações. Os autores discutem, por exemplo, que o questionamento do caráter realista do cinema resultou em trabalhos pontuais que investigam a potencialidade dos documentários para o ensino de Geografia. No mesmo sentido, o interesse pelas questões econômicas da indústria cinematográfica trouxe à tona problemáticas relacionadas ao turismo fílmico e suas implicações geográficas.

A partir da discussão das linhas de pesquisa e categorizações já propostas pela literatura sobre Geografia e Cinema é possível observar a ampla gama de temáticas que foram e vêm sendo discutidas pelos geógrafos. As abordagens podem se relacionar, em um extremo, a elementos humanistas e, em outro, buscar diálogo com teorias de caráter economicista. Além de revelar o rico potencial investigativo desse objeto de pesquisa, essas sistematizações também são capazes de apontar para possíveis caminhos que ainda permanecem inexplorados.

É interessante evidenciar, nessa esteira, que na bibliografia produzida pelos geógrafos brasileiros não foi observada nenhuma tentativa de criar esquemas explicativos sobre a produção de Geografia e Cinema. Os trabalhos que contam com breves revisões bibliográficas geralmente as apresentam de forma específica e fortemente direcionadas a seus objetivos de pesquisa. Tentativas de construir abordagens transversais ou que se objetivam a trazer os chamados “estados da arte” são raras. Pode ser apontado o trabalho de Moreira (2011), ocasião em que o autor se propõe a realizar um levantamento bibliográfico da produção brasileira sobre Geografia e Cinema. Sua reflexão, entretanto, concentra-se na abordagem do conceito de espaço e sua relação com o Cinema.

Por fim, é imprescindível reforçar que essas construções classificatórias, também chamadas de linhas de pesquisa, são tipos ideais que têm como objetivo sintetizar trabalhos que podem diferir drasticamente. São importantes, principalmente, por demonstrarem a pluralidade das abordagens, bem como os

possíveis caminhos de análise ainda não explorados. No mesmo sentido, é importante reconhecer o esforço desses pesquisadores que chamaram para si a responsabilidade de buscar a construção de um panorama explicativo, o qual, além de garantir maior visibilidade aos estudos, é capaz de evidenciar faltas e obliterações que ainda não foram superadas.

### **3.5 - Uma Proposição Temática para Compreensão dos Estudos de Geografia e Cinema**

Um dos objetivos centrais desse trabalho é o de criar uma proposta de compreensão acerca dos estudos de Geografia e Cinema. Assim como Kennedy & Lukinbeal (1997), Aitken & Dixon (2006), Azevedo (2009) e Orueta & Valdés (2009) realizaram esforços para trazer visões gerais que confirmam um panorama representativo das temáticas, conceitos, matrizes filosóficas e métodos que os geógrafos utilizam para abordar o Cinema, o levantamento bibliográfico realizado nos permite, também, propor uma classificação original. Tal classificação é o produto final de um trabalho de categorização que buscou analisar quatro elementos: matrizes filosóficas, conceitos, métodos e temáticas.

O objetivo é criar um esquema explicativo das linhas de pesquisa de Geografia e Cinema que leve em consideração inúmeros elementos e garanta uma visão que englobe a maior quantidade possível de produções bibliográficas. Nesse sentido, nossa proposição se relaciona com quatro grandes linhas de pesquisa: (1) Cinema e Ensino de Geografia; (2) Cinema e Geopolítica; (3) Indústria Cinematográfica e Geografia; e, por fim, (4) Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas. O quadro a seguir sintetiza os principais pontos de cada linha de pesquisa, os quais serão mais propriamente discutidos nos capítulos seguintes.

Essas linhas de pesquisa devem ser interpretadas muito mais a partir da ideia do *continuum* proposto por Kennedy & Lukinbeal (1997) do que enquanto classificações fechadas e absolutas. Obviamente, cada área de concentração possui conceitos, métodos, matrizes filosóficas e temáticas particulares para sua identificação e diferenciação em relação às demais. Entretanto, é importante atentar para o fato de que, mesmo que sejam bem delimitadas, essas vertentes analíticas podem compartilhar conceitos e discussões filosóficas. Parte disso resulta da

diversidade das abordagens, mas também da própria pluralidade de temáticas que os geógrafos têm discutido a partir das imagens em movimento do Cinema.

**Quadro 08 - Linhas de Pesquisa de Geografia e Cinema**

Linha de Pesquisa	Conceitos	Matrizes Filosóficas	Métodos	Temáticas
Cinema e Ensino de Geografia	Região Espaço	Realismo	Guias e Manuais	Instrumento pedagógico Mimese e superação do realismo
Cinema e Geopolítica	Território	Pós-Colonialismo	Sem padrões	Legitimação da Nação Ideologia Política Fronteiras
Indústria Cinematográfica e Geografia	Espaço	Economia Cultural	Quantitativos	Produção da Indústria Runaways e mercado de trabalho Indústria Criativa e/ou Cultural
Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas	Paisagem Lugar	Pós-Modernismo Feminismo	Intertextualidade Iconografia Semiologia	Representação das Cidades Relação personagem-ambiente Identidade cultural e de gênero

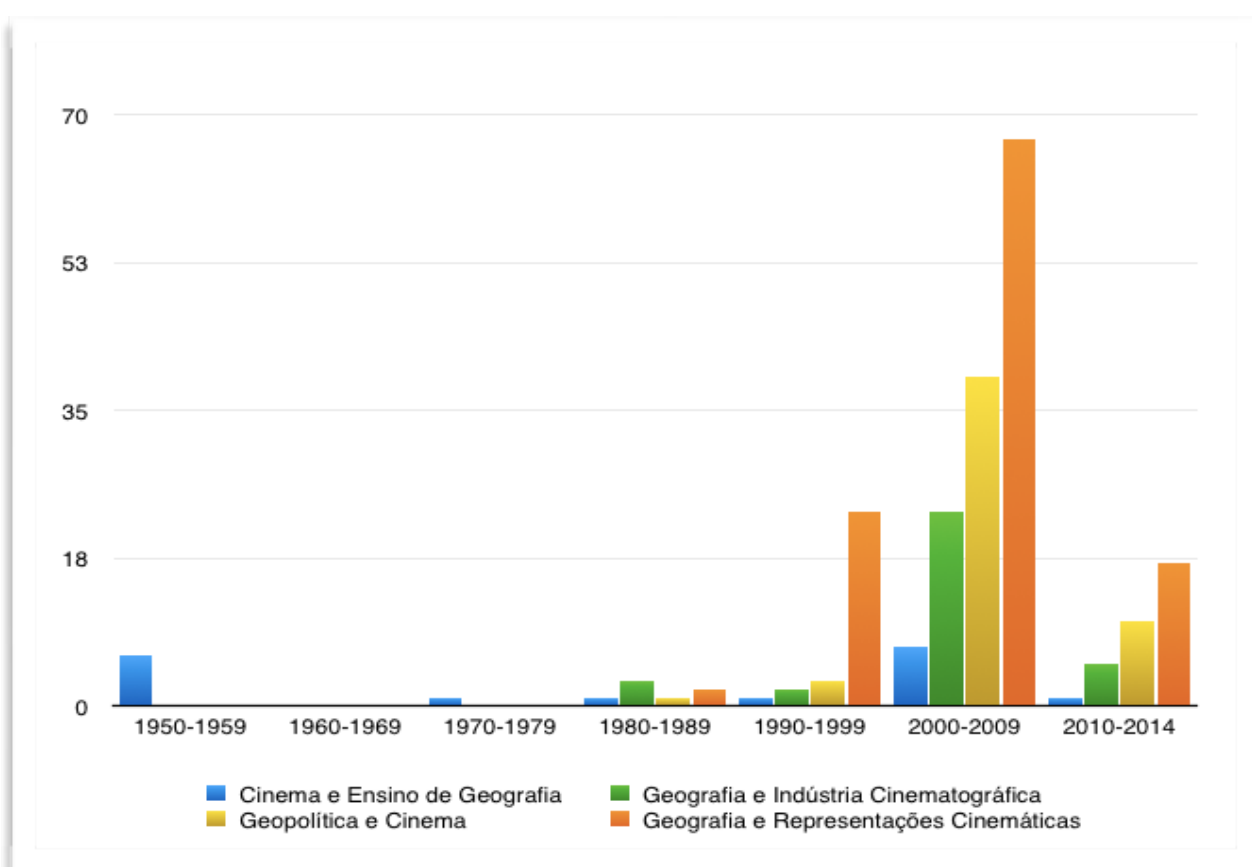
No mesmo sentido, a dificuldade de apontar elementos amplamente antagônicos entre cada linha de pesquisa pode ser associada com a, ainda recente, tradição dos estudos sobre Geografia e Cinema. Esse jovem campo investigativo encontra-se em pleno processo de construção, consolidação e legitimação acadêmica. Nesse sentido, observa-se a exploração contínua de possibilidades, o questionamento e teste de seu escopo e limites. Isso implica em processos de aproximação e de afastamento com e entre conceitos, métodos, posições filosóficas e, até mesmo, temáticas.

Algumas considerações gerais devem ser feitas antes da exploração mais detalhada de cada linha de pesquisa. A primeira delas é com relação a sua distribuição temporal. A partir do gráfico a seguir, é possível realizar interessantes correlações entre a produção geográfica sobre Cinema e os momentos epistemológicos da Geografia.

Os primeiros estudos sobre Geografia e Cinema surgem na década de 1950. São textos reunidos nas edições de 1954, 1956 e 1957 da *The Geographical Magazine* que tem como principal objetivo demonstrar o potencial educativo, até

então pouco explorado, que os filmes possuem. Essa série de artigos marca não somente o início dos estudos sobre Cinema e Ensino de Geografia, mas também representam a primeira aproximação documentada sobre Geografia e Cinema (AITKEN & DIXON, 2006). Barnes (2001) discute que uma das maiores dificuldades que os pesquisadores encontram quando realizam estudos históricos de disciplinas científicas é o problema de saber por qual início começar. Optamos, portanto, por considerar como o marco zero para tais estudos esse conjunto de textos.

**Gráfico 02 - Comparação da Distribuição Temporal das Linhas de Pesquisa**



É somente em 1977 que se observa uma nova ocorrência de publicação sobre Geografia e Cinema. Clark (1977) busca discutir os principais problemas que os professores de Geografia enfrentam a partir do momento em que optam por utilizar a mídia em cursos de Geografia. Sua reflexão, mesmo que marcada por fortes traços críticos acerca das ideias de realismo e mimese, mantém a linha de problematização do Cinema enquanto ferramenta didática. O interesse dos geógrafos pelas imagens em movimento é restrito e uma lacuna de

aproximadamente cinco anos separa este texto da publicação de Jenkins & Youngs em 1983.

A crítica ao utopismo científico que caracteriza, em parte, os anos 1960 (CLAVAL, 2011) vem, de um lado, com voz marxista e, de outro, com a necessidade de revalorizar a dimensão humana e crítica da Geografia. Os geógrafos perdem, progressivamente, o interesse na geografia analítica e a apropriação do discurso crítico do marxismo provém o quadro teórico e metodológico que garante novo fôlego aos debates da epistemologia da geografia na década seguinte.

De acordo com Claval (2011), o final dos anos de 1960 se caracteriza enquanto época de busca de novas perspectivas e de questionamento acerca de orientações dominantes. Esse processo de crítica, que perpassa as duas décadas seguintes, resulta na multiplicação cada vez mais expressiva de debates e questões de interesse. O autor afirma que,

A Geografia dos anos 1980 é muito diferente daquela que se pratica nos anos 1960. Aproximou-se daquela que se pratica no estrangeiro, no mundo anglófono em especial? Sim, na medida em que se tomou o hábito de invocar modelos econômicos, voltar-se aos atores, à percepção que eles têm do mundo, aos estereótipos que adotam, às estratégias que imaginam. Sim, na medida em que a abordagem regional é repensada através de novas categorias - em particular, a de sistema. (CLAVAL, 2011, pp. 288)

De fato, a década de 1980 é interessante, pois nela que se encontra, pela primeira vez, a variação de temáticas nos estudos sobre Geografia e Cinema. Os trabalhos deixam de concentrar-se apenas na utilidade pedagógica do cinema e os geógrafos criam teorizações diferenciadas e inéditas. Os primeiros estudos que buscam analisar geograficamente as questões políticas, econômicas e representacionais no cinema nascem.

A herança dos debates e reconstruções teóricas vivenciadas pela Geografia nas décadas precedentes é óbvia e os geógrafos descobrem que as dinâmicas constitutivas da indústria cinematográfica permitem a problematização de novas e ousadas reflexões. As construções teóricas buscam compreender seus impactos espaciais e econômicos e, por mais que as publicações ainda sejam de pouca expressividade, esse momento é importante e representa a diversificação temática dos estudos de Geografia e Cinema.

No mesmo sentido, a aproximação científica baseada no marxismo, modelo dominante na década de 1970, também abre as portas para uma perspectiva explicativa política (GOMES, 1996). A primeira tentativa de expansão das reflexões sobre Geografia e Cinema deu-se a partir deste viés. Em 1983, Alan Jenkins publicou no *Journal of Geography in Higher Education* um texto intitulado “*Seeing beyond seeing: films on contemporary China*”. Esse trabalho é a primeira aproximação dos geógrafos com o Cinema a partir de problematizações geopolíticas. Entretanto, é interessante notar que o periódico responsável pela publicação tem seu escopo editorial ligado às questões educacionais e, portanto, mesmo que tenha sido inovadora, a proposta de Jenkins (1983) ainda mantém fortes laços com as discussões educacionais.

Um ano após a publicação de Jenkins (1983), Leo Zonn dá o primeiro passo em um caminho até então incógnito, a exploração das questões representacionais cinematográficas. Buscando uma abordagem puramente geográfica, o autor reflete acerca da representação da paisagem no Cinema e, com isso, expande as tímidas fronteiras da relação entre a Geografia e Cinema.

Na década de 1980 foram observados, no total, sete publicações sobre Geografia e Cinema, sendo três identificadas com a linha de pesquisa Geografia e Indústria Cinematográfica. Os textos “*Territorial reproduction and transformation in a local market: the animated film workers of Los Angeles*” de Allen J. Scott, “*The city as studio, the world as back lot: the impact of vertical disintegration on the Motion Picture Industry*” e “*Flexible Specialization and regional industrial agglomerations: the case of the U.S. Motion Picture Industry*”, ambos de Susan Christopherson e Michael Storper, foram publicados, respectivamente em 1984, 1986 e 1987 e são utilizados, ainda, enquanto referenciais teóricos na maioria das publicações desta linha de pesquisa.

No decênio seguinte, todas as linhas de pesquisa já encontram-se formadas. A produção, que começa tímida, expande-se fortemente durante os anos 1990. Parte dessa expansão é o resultado de um período que se tornou conhecido a partir de suas “viradas”. Os debates epistemológicos até então presentes no seio da Geografia ganham um novo fôlego e, principalmente no mundo anglófono, adquirem novas feições. As humanidades, que já gozam de prestígio, trazem questionamentos que conduzem a uma “virada espacial” nas ciências sociais em geral e, especialmente na Geografia, em uma “virada cultural” (CLAVAL, 2011).

Em 1993, as discussões sobre Geografia e Cinema ganham mais espaço e o campo investigativo começa a se expandir em número de produções. As linhas de pesquisa estão em pleno processo de crescimento e consolidação. Essa expansão foi consolidada, em grande medida, pela publicação de *“Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film”*, organizada por Stuart Aitken e Leo Zonn em 1994. Essa coletânea representa um marco nos estudos sobre Geografia e Cinema, uma vez que é a primeira a se dedicar inteiramente na discussão desta temática.

Composta por textos que buscam investigar, a partir de filmes e documentários variados, a relação que pode ser estabelecida entre a análise geográfica e as imagens em movimento, esses textos são frutos da abertura epistemológica conferida, principalmente, pela “virada cultural”<sup>39</sup> na Geografia. No mesmo sentido, os autores buscam dialogar com posições filosóficas que também se encontravam em plena ebulição no começo dos anos 1990. A reflexão acerca do pós-modernismo e os problemas resultantes da chamada “crise de representação” são o eixo norteador de todos os trabalhos publicados na coletânea de Aitken & Zonn. Nas palavras dos autores,

O estudo da inter-relação entre filme e as políticas das representações culturais e políticas oferece um cenário investigativo provocante para os geógrafos e, no entanto, o assunto é virtualmente ignorado pela disciplina. Tal negligência tem ocorrido apesar do fato de que espaço e lugar, objetos que estão presentes a muito tempo na alçada geográfica, são inexoravelmente integrados na dinâmica sociocultural e política e, assim, tornaram-se indispensáveis para a comunicação cinemática<sup>40</sup>. (AITKEN & ZONN, 1994, pp. ix)

Os trabalhos que buscam investigar as questões representacionais dominam a produção sobre Geografia e Cinema nos anos 1990. Como sugerem os autores, existem diferenças internas nas perspectivas, entretanto, seu ponto em comum é a preocupação em reforçar a importância das representações construídas pelo

---

<sup>39</sup> Rose (2001) discute que no início da década de 1990, as ciências sociais experimentaram uma mudança significativa na forma como entendiam a vida social. Essa mudança é, frequentemente, chamada de “virada cultural”. A cultura tornou-se o meio crucial a partir do qual cientistas sociais entendiam os processos, identidades, mudanças e conflitos sociais.

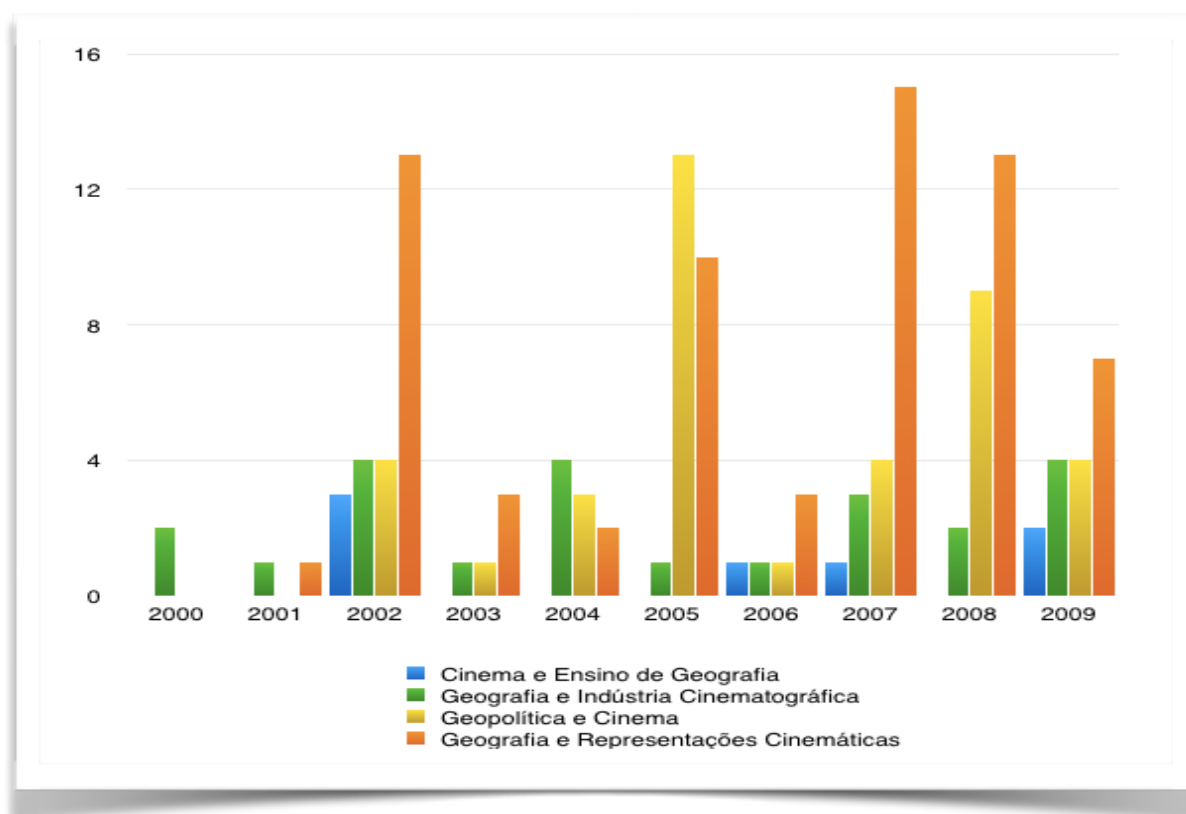
<sup>40</sup> Do original: “Study of the interrelations between film and the politics of social and cultural representation offers a provocative research setting for geographers, and yet the subject is virtually ignored by the discipline. Such neglect has occurred despite the fact that space and place, subjects for long within the geographic purview, are inextricably integrated with social-cultural and political dynamics and thus have become indispensable to cinematic communication.”



Cinema para compreensão de nosso lugar no mundo. É sobre essa premissa que as discussões sobre Geografia e representações cinemáticas se pautam.

A década de 2000 testemunha a consolidação plena dos estudos. O número de publicações quadruplica e as discussões acerca das representações cinemáticas mantêm sua posição hegemônica frente as demais linhas de pesquisa. Entretanto, observa-se concomitantemente um aumento expressivo no número de publicações relacionadas às questões geopolíticas e às problemáticas econômicas. É interessante destacar que, mesmo que as reflexões acerca da potencialidade dos filmes enquanto ferramenta didática tenham sido a primeira aproximação dos geógrafos com o cinema, essa linha de pesquisa mantém-se, em todo o recorte temporal, a mais restrita quando colocada lado a lado com as demais, como pode ser observado no gráfico a seguir.

**Gráfico 03 - Comparação da Distribuição Temporal das Linhas de Pesquisa 2000 - 2009**



Em 2002, a segunda coletânea sobre Geografia e Cinema é publicada por Tim Cresswell e Deborah Dixon. *“Engaging Film. Geographies of mobility and identity”* e seis anos após, Chris Lukinbeal e Stefan Zimmermann publicam *“The*

*Geography of Film: a cinematic world*". Essas coletâneas impulsionam ainda mais as publicações sobre Geografia e Cinema e, da mesma forma, representam um esforço ainda mais intenso dos geógrafos na produção de teorizações mais críticas, complexas, metodologicamente refinadas e conceitualmente elegantes. De fato, a partir da década de 1990, observa-se a preocupação dos geógrafos em preencher lacunas existentes em suas reflexões e que são, na sua grande maioria, resultado da dificuldade de se apropriar de discussões que fogem do domínio básico dos geógrafos.

Como pode ser observado no gráfico 03, no ano de 2005 existe um pico de produção nos trabalhos de geopolítica. Isso é explicado pela editoração temática de um volume do periódico britânico *Geopolitics* que gerou, no ano seguinte, a última coletânea exclusivamente de Geografia e Cinema, editada por Marcus Power e Andrew Crampton e intitulada "*Cinema and Popular Geo-Politics*".

No total, 136 textos são produzidos durante o decênio. Durante este período alcança-se, também, a diversificação plena das temáticas. Em suma, a década de 2000 representa, para os estudos de Geografia e Cinema, seu principal momento de consolidação. Nos anos seguintes, a tendência se mantém e os estudos continuam em processo de crescimento e de aprofundamento teórico.

É interessante comentar, por fim, que quando comparado com o contexto internacional, o número de publicações sobre cinema na Geografia brasileira é extremamente pequeno. Na mesma lógica, os pesquisadores brasileiros mantêm-se concentrados, apenas, em duas linhas de pesquisa: Cinema e Ensino de Geografia e Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas. As reflexões acerca dos problemas geopolíticos, bem como do viés econômico abordado pelos geógrafos que observam o cinema enquanto indústria, ainda não foram desenvolvidas pelos brasileiros.

Certamente, quando comparadas a outros subcampos fortemente consolidados na história da Geografia, as jovens discussões acerca das imagens em movimento ainda têm um longo caminho a percorrer. Entretanto, na medida em que os geógrafos continuem a buscar constantemente a construção de reflexões com rigor teórico e metodológico, o futuro de tal interrelação é promissor. Discutimos agora cada linha de pesquisa, observando suas temáticas, sua evolução temporal, suas construções teóricas e empíricas.

**PARTE II**  
**TEMÁTICAS PARA OS GEÓGRAFOS - AS LINHAS DE PESQUISA SOBRE**  
**GEOGRAFIA E CINEMA**

## 4 - Cinema e Ensino de Geografia

O Cinema é, e sempre foi, uma importante fonte de informações e documentação geográfica. Da mesma maneira, os produtos diretos dessa forma artística - os filmes - são, e sempre foram, relevantes recursos utilizados no ensino de Geografia. Por mais que essa aproximação conte com certa tradição, a produção que busca analisar criticamente as possibilidades que o Cinema apresenta enquanto recurso pedagógico não é abundante. É sobre essa temática que nos debruçamos nesse momento.

De fato, discutir a relação que a Geografia estabeleceu com as imagens em movimento do Cinema a partir de um viés educacional é refletir sobre a primeira aproximação entre esses dois campos. As primeiras publicações datam da década de 1950 e desde lá um longo caminho foi percorrido, noções foram consolidadas, ideias questionadas, teorias reconstruídas e novas abordagens foram surgindo a partir do processo de crescimento e consolidação dessas discussões. É sobre isso que refletimos nesse capítulo. O objetivo está centrado na vontade de compreender a forma por meio da qual os geógrafos utilizaram e utilizam o Cinema enquanto ferramenta pedagógica para o ensino de Geografia, além de observar quais premissas surgiram especificamente dessa aproximação.

A partir da análise do material bibliográfico coletado no levantamento empírico<sup>41</sup>, podemos afirmar que existem duas claras formas com que os geógrafos discutiram e discutem o uso dos filmes para o ensino de Geografia. A primeira delas está baseada na ideia de que o Cinema é uma ferramenta capaz de criar representações do mundo real. Isso significa que os filmes podem ser considerados enquanto espelhos da realidade e, nesse sentido, podem apresentar aos estudantes locais que não seriam facilmente acessados.

A segunda posição, nascida a partir da negação incontestável da anterior, afirma que filmes são produtos diretos de convenções narrativas e, portanto, não tem como intenção inicial representar fielmente qualquer possível realidade que seja passível de documentação. Ao contrário, para os geógrafos que adotaram essa linha de pensamento, filmes não representam o mundo, eles criam mundos particulares e, para que seu uso seja o mais proveitoso possível, sua utilização deve, necessariamente, iniciar-se a partir do reconhecimento de tal premissa.

---

<sup>41</sup> Do total de textos coletados, apenas 10% do total de artigos se dedicavam, exclusivamente, a discussão acerca do uso do cinema no ensino de Geografia.

#### 4.1 - As Primeiras Aproximações entre os geógrafos e o Cinema: o Ensino de Geografia, os Documentários e o Realismo Cinematográfico

Existem inúmeros caminhos a partir dos quais é possível buscar uma aproximação entre a Geografia e o Cinema. Costa (2009) discute que, a começar da criação de uma “ordem imagética”, os filmes foram colocados em primeiro plano nas discussões acerca da modernidade. Evidenciando que o Cinema foi uma criação urbana, a autora explora a tese de que os filmes foram capazes de colocar os espectadores em uma posição privilegiada que possibilitava, então, a visualização da constante e rápida transformação dos espaços.

Para Azevedo (2009), a aproximação entre os geógrafos e os materiais fílmicos deu-se desde a criação do Cinema no final do século XIX. Fox (2005) afirma que a primeira documentação da utilização de filmes em uma aula de Geografia data de 1901. É complicado periodizar o nascimento do Cinema, se assim é possível afirmar. As primeiras exposições cinematográficas ocorrem quase que simultaneamente nos EUA e na Europa, entretanto, costuma-se apontar que o Cinema surge com a invenção do cinematógrafo<sup>42</sup> pelos irmãos Lumière na França. É possível afirmar que o interesse dos geógrafos pelas imagens em movimento surge a partir da exaltação de uma noção que, além de instigá-los, justificou durante um longo período de tempo sua legitimação enquanto elemento pedagógico: o mimetismo.

O chamado “Primeiro Cinema<sup>43</sup>” foi rapidamente abraçado pelos geógrafos, uma vez que devido à falta de estrutura narrativa e ficcional, características que foram atribuídas aos filmes posteriormente, ele era um excelente meio para mostrar a realidade. Parte disso também está relacionado ao fato de que os primeiros filmes mostravam cenas do cotidiano urbano e “(...) não eram narrativas estruturadas, mas breves registros de tomada única de cenas do dia a dia, como o famoso filme dos Lumière<sup>44</sup> que mostra trabalhadores saindo da fábrica no final de um

---

<sup>42</sup> Vale a pena lembrar que a importância do *Cinematógrafo* na história do Cinema é indiscutível e, possivelmente, foi a partir desse mecanismo que o próprio termo foi cunhado. Entretanto, inúmeras outras denominações e mecanismos foram criados. Os vários sentidos etimológicos demonstram, inegavelmente, a centralidade da ideia de visualidade. *Biograph*, *Animatógrafo*, *Vistascope*, *Bioscope*, *Cronotógrafo*, *Cinetoscópio*, *Scenarograph*, *Camera Obscura*, *Lanterna Mágica*, *Mutoscope*, *Phenakistiscope* e *Cosmorama* são alguns dos termos utilizados. Na Alemanha, surgiu o *Lichtspiel* (jogo de luz) e o termo árabe *Sura Mutaharika* faz alusão a ideia de imagem ou forma em movimento.

<sup>43</sup> Costuma-se caracterizar como Primeiro Cinema ou Cinema Clássico o período entre os anos de 1894 a 1906.

<sup>44</sup> *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895).

turno” (TURNER, 1997, pp. 37). Essas características dos primeiros filmes deram o impulso inicial para encorajar os geógrafos a utilizar este tipo de instrumento midiático.

É válido comentar que a discussão em torno da questão da realidade ainda é corrente. De fato, o debate é antigo e autores, como Stam (2000), afirmam que a questão do mimetismo remonta mesmo aos primórdios da Teoria do Cinema. Conquistando significância pragmática no século XIX, o realismo denota um movimento nas artes narrativas e figurativas que busca opor-se aos modelos românticos e neoclássicos. O autor afirma que “um debate estético permanente no interior da teoria do cinema diz respeito aos questionamentos sobre se o cinema deve ser narrativo ou antinarrativo, realista ou não-realista” (STAM, 2000, pp. 30)

Não é o objetivo aqui trazer uma longa discussão acerca da noção de realismo. Entretanto, é importante afirmar que as discordâncias em torno desse elemento catalisador para os geógrafos acabou por criar várias posições. No mesmo sentido, o questionamento acerca da suposta “essência” do Cinema sempre esteve relacionado com a noção de realismo, seja em uma posição favorável a ela, seja com o objetivo de negá-la<sup>45</sup>.

Estudiosos como Arnheim (1958) e Balázs (1972) defendiam um cinema que enfatizasse suas diferenças com o real, enquanto outros como Kracauer (1960) afirmam que, na medida em que filmes representam alegorias, obsessões e desejos, ele possui uma forma privilegiada de registrar a “realidade visível”. Isso significa que o Cinema não era apenas o meio mais apto a representar, mas também o mais propício a ser utilizado por aqueles que objetivavam registrar o cotidiano. O realismo poético de Louis Lumière chega mesmo a sugerir que o espaço do filme é o espaço do real e, nesse sentido, a ambição do Cinema é reproduzir a vida já que a câmera<sup>46</sup> captura a realidade.

É interessante lembrar que os cineastas neorrealistas na Itália e na Alemanha pós-Segunda Guerra Mundial reanimaram as discussões na Teoria do Cinema acerca da fenomenologia do realismo na medida em que adquiriram gosto pela utilização de luzes naturais, locações externas e atores não-profissionais em situações cotidianas que correspondiam, exatamente, aos eventos que buscavam

---

<sup>45</sup> Bazin (1967) distingue os cineastas que depositam sua fé na “imagem” daqueles que se interessam pela “realidade”. Os expressionistas alemães e os diretores da montagem soviética representavam, por excelência, os cineastas da imagem em contraste com os realistas que buscavam a criação da sensação de realidade a partir de múltiplos planos.

retratar. O objetivo era produzir um Cinema sem mediação aparente, mimético e revelador às condições europeias nos anos 1940.

Para os geógrafos, pouco confortáveis com as discussões da Teoria do Cinema, permaneceu a ideia de que filmes eram capazes de documentar informações puramente geográficas. Diferenciações entre lugares, dinâmicas sociais e naturais eram registradas pela câmera e, devido a impressão de movimento, na sala de aula, o Cinema tornou-se mais dinâmico e interessante do que fotografias. O advento do som na década de 1920 também contribuiu para que a noção de realismo cinematográfico prosperasse, adicionalmente ao surgimento do movimento do documentário iniciado por John Grierson no Reino Unido durante as décadas de 1930 e 1940.

Grierson cunhou o termo, derivado da palavra francesa documentaire - adjetivo usado na época para descrever a acurácia dos filmes de viagem - para descrever seu próprio trabalho. Em sua concepção, essa nova forma de fazer filmes deveria buscar espelhar a realidade o máximo possível e, na medida em que o movimento ultrapassou as fronteiras do Reino Unido, conquistando espaço nos EUA e no Canadá, os documentários tornaram-se "(...) a forma mais desenvolvida de elaboração cinematográfica depois do longa-metragem narrativo e provavelmente a mais respeitada." (TURNER, 1997, pp. 41)

O realismo dos documentários auxiliava os geógrafos a suprir a dificuldade de transportar os estudantes para locais que seriam dificilmente acessados ou mesmo inacessíveis. É importante lembrar que, tendo em vista o desenvolvimento da Geografia enquanto disciplina acadêmica, o trabalho de campo passou a ser visto como elemento essencial e a importância da observação direta foi muito bem enfatizada por Sauer (1956),

Geografia é, acima de tudo, conhecimento obtido a partir da observação, que ordena-se a partir da reflexão e re-inspeção das coisas que se olha, bem como, daquilo que se experienciou através de um olhar íntimo vem a comparação e a síntese. Em outras palavras, o principal treinamento de um geógrafo deve vir, sempre que possível, do trabalho de campo<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Do original: "Geography is first of all knowledge gained by observation, that one orders by reflection and rein spection the things one has been looking at, and that from what one has experienced by intimate sight comes comparison and synthesis. In other words the principal training of the geographer should come, wherever possible, by doing fieldwork."

Os documentários que eram considerados claramente geográficos, ou seja, aquelas que retratavam explicitamente um espaço ou região, tornaram-se, rapidamente, ferramentas para as aulas de Geografia (CLARKE, 1977; AITKEN & DIXON, 2006; ESCHER, 2006). Nesse sentido, é interessante reforçar a aproximação dos geógrafos nesse momento com o conceito de região, já que evocavam o uso das imagens em movimento para apresentar ao alunos porções de terra que possuíam características específicas e que, por conseguinte, as caracterizavam enquanto únicas. Da mesma forma, os filmes eram interessante formas ilustrativas que possibilitavam a comparação direta entre as formas e os tipos sociais e naturais. É possível colocar, nesse sentido, a vontade dos geógrafos de explorar espacialidades até então pouco investigadas a partir dos filmes.

O entrelaço da Geografia com o Cinema foi desenvolvido tendo como base um conceito particular que era caro a primeira e, nesse sentido, isso pode ser entendido como uma estratégia para maior legitimação do uso de filmes nas salas de aula. Entretanto, Clarke (1977) discute que possíveis falácias minam o uso de filmes nas salas de aula. O autor traz três concepções que em sua opinião dificultavam a aceitação e utilização de filmes nas aulas de Geografia.

A primeira delas tem relação com a ideia de que filmes são entretenimento. Para o autor, não existe problemas em aceitar a ideia de que documentários ou filmes educacionais possam ser emocionantes e impressionantes. Entretanto, essas não são características necessárias para sua utilização na sala de aula. Mais que isso, Clarke (1977) afirma que, devido a forte associação dos filmes com a ideia de entretenimento, muitos professores acabam por invalidar determinados materiais que são considerados menos prazerosos.

A segunda crítica do autor está relacionada ao uso dos filmes como meros auxílios visuais. Segundo ele, essa premissa é perpetuada muito mais por professores, que acabam tornando seu uso trivial, do que por estudantes. Clarke (1977) é enfático no apontamento de que filmes, assim como livros, devem ser considerados como fontes autossuficientes de informação, estimulação, criação de opinião e crítica.

Por fim, o autor traz à crítica a associação dos filmes com a concepção de verdade. Segundo ele, a crença na infabilidade da visão é tão forte que apenas uma porção muito pequena dos espectadores consegue assimilar a ideia de que nem sempre o que é visto é verdadeiro. Clarke (1977) afirma que essa fragilidade vem acompanhada pela noção de que documentários são verdadeiros, que são



capazes de representar fidedignamente as dinâmicas do mundo, que são objetivos. Essa premissa é rompida apenas quando existem elementos exteriores que trazem a suspeita do contrário.

De fato, essa associação dos documentários com a objetividade acaba acarretando na rejeição de determinados filmes devido ao fato de estes serem “falsos” ou “irreais”. Entretanto, não se deve perder de vista a ideia de que, por mais que o termo documentário faça alusão a um discurso objetivo, tal objetividade é difícil de ser alcançada. Nas palavras de Clarke (1977, pp. 55),

Apesar das altas expectativas com relação a pureza dos filmes expositórios, o meio não clama nem espera alcançar tais sublimes padrões. Por uma razão ou outra, acidentalmente ou deliberadamente, desequilíbrios inevitavelmente caracterizam todas as produções e influências e más informações colore suas interpretações. Apesar do termo “documentário” parecer implicar em um relato objetivo, essa objetividade é tão difícil de ser alcançada que devemos questionar seriamente se um filme pode ser um “espelho para a natureza” sem ser um espelho distorcido<sup>48</sup>.

Documentários apresentam, nesse sentido, distorções. Mesmo aqueles produzidos especificamente para instrução educacional apresentam manipulações técnicas do tema sobre o qual se debruçam. É importante lembrar que, mesmo em seu nível tecnológico mais básico, a manipulação visual faz parte da produção fílmica. As imagens que são obtidas a partir de uma série de tomadas e podem variar em ângulo e escala são editadas para garantir a sensação de continuidade temporal e espacial. A edição dessas tomadas implica na escolha deliberada do que mostrar e do que suprimir.

Como lembra Aitken (1994), é imprescindível reconhecer que a própria escolha do que filmar e do que não filmar com as lentes da câmera, assim como a forma de editar uma sequência em particular leva os cineastas a, conscientemente, criar um produto ficcional. A aparência de movimento gerada pela rápida sucessão de fotografias estáticas, juntamente com a estrutura narrativa, encoraja os

---

<sup>48</sup> Do original: “Despite such high expectations of the purity of expository film, the medium neither claims nor hopes to achieve these lofty standards. For one reason or another, accidental or deliberate, imbalance inevitably characterizes each production, and bias or misinformation inevitably colors its interpretation. Although the term “documentary” appears to imply objective reporting, that objectivity is so difficult to achieve that we must seriously question whether film can ever “hold a mirror up to reality” without being a distorting mirror.”.

espectadores a suspender a descrença e aceitar a “impressão de realidade” que o aparato fílmico cria. Enquanto a técnica cinematográfica permanece enigmática, a sensação de realidade perdura. Entretanto, tais mecanismos de manipulação imagética devem ser reconhecidos e levados em consideração.

A série de artigos publicados no periódico *The Geographical Magazine* na década de 1950 estabelecia que a credibilidade do trabalhos dos cineastas especializados em documentários estava diretamente correlacionada com a quantidade de tempo que eles dedicavam ao seu objeto de interesse<sup>49</sup>. Era sua responsabilidade descobrir o verdadeiro sentido da vida do local e, uma vez que tal objetivo tenha sido alcançado, seus documentários conquistavam reputação para serem utilizados nas aulas de Geografia. Segundo Manvell (1956, pp. 141 - 142) os “valores da vida tradicional na agricultura ou indústria, na arte ou artesanato, em qualquer coisa válida de ser chamada civilização são profundos e não podem ser descobertas (...) em um final de semana”.

Entretanto, a pressuposição de que documentários podem ser imparciais, além da ideia de que seus criadores estão separados de todo e qualquer aparato social que direciona seu olhar, não é mais facilmente mantida. Aitken (1994) é efusivo na necessidade de adquirir uma postura crítica, um posicionamento que leve em consideração todos os mecanismos ideológicos e culturais que caminham de mãos dadas com a produção fílmica. De acordo com Aitken & Zonn (1994, pp. 13),

Se os filmes constituem a realidade ao invés de representá-la, devemos repensar a distinção entre cinema ficcional e cinema documentário a qual, tradicionalmente, baseia-se em um pretense grau de realismo. Devemos cuidadosamente considerar, também, quem toma as decisões cerca do que é e não é representado, como é representado, o grau de “objetividade” associado com tal representação, bem como, o contexto de sua recepção<sup>50</sup>.

Nesse sentido, um dos maiores desafios da utilização de filmes no ensino de Geografia parece estar diretamente relacionado com a necessidade de criar nos

---

<sup>49</sup> Do original: “The values of traditional life in agriculture or industry, in art or craft, in anything worth calling civilization, go deep and cannot be discovered (...) over the weekend.”

<sup>50</sup> Do original: “If film constitutes rather than represents reality, then we must rethink the fiction versus documentary cinema distinction that is traditionally bases on an intended level of realism. We must also consider carefully who makes decisions about what is and what is not represented, how it is represented, the degree of “objectivity” associated with that representation, and the context of its reception.”

estudantes a habilidade de pensar criticamente acerca das imagens com que se deparam e estão expostos. Isso significa que, mais do que apresentar meramente tópicos educacionais, como a descrição objetiva de padrões, eventos e processos geográficos, filmes devem ser questionados e tal questionamento só é possível a partir do momento em que se colocar em dúvida a premissa de que filmes são representações fiéis da realidade.

É imperante afirmar que a posição crítica exigida pela imensa maioria dos autores não implica, de forma nenhuma, na militância pelo abandono completo do uso de filmes documentários nas salas de aula. Ao contrário, autores como Chanan (2010) exploram a ideia de que documentários criam geografias cognitivas que permitem o mapeamento de lugares, podendo também representar a relação imaginária dos sujeitos com suas condições reais de existência. Esse trabalho demonstra a excelente utilização do cinema documentário enquanto ferramenta de ensino de Geografia de forma crítica e profunda.

Se aceitarmos como verdadeira a afirmação de Askins (2008, pp. 500) de que “(...) ensinar deveria incorporar as práticas e relações cotidianas dos estudantes dentro e para além da academia<sup>51</sup>”, as razões para a utilização de filmes nas aulas de Geografia são múltiplas. Entretanto, a grande maioria dos geógrafos tem se mostrado enfático na afirmação de que devemos evitar utilizar filmes apenas como exemplos para expor conteúdos já apresentados aos estudantes. O desafio está no objetivo de cultivar uma imaginação geográfica aguçada, assim como auxiliar os estudantes a desenvolverem a capacidade para observar padrões e processos espaciais a partir de uma variedade considerável de perspectivas.

Apesar de tal crítica, não são raros os textos de geógrafos que fornecem grandes levantamentos filmográficos que buscam auxiliar os professores na escolha de determinados filmes para reforçar conteúdos específicos. As publicações de Campos (2006)<sup>52</sup> e Moreira (2012)<sup>53</sup> são exemplos clássicos de tal prática. Por mais que ambos desenvolvam uma reflexão teórica que busca enfatizar a potencialidade das imagens em movimento para o ensino de Geografia, tal como esclarecem determinadas ideias basilares, os autores não concentram esforços para superar

---

<sup>51</sup> Do original: “(...) teaching should incorporate students’ everyday practices and relationships in and beyond the academy.”.

<sup>52</sup> CAMPOS, Rui Ribero. Cinema, Geografia e Sala de Aula. In: **Estudos Geográficos - Rio Claro**, n. 04, v. 01, 2006, pp. 01 - 22.

<sup>53</sup> MOREIRA, Tiago de Almeida. Ensino de Geografia com o uso de filmes no Brasil. In: **Revista do Departamento e Geografia - USP**, v. 23, 2012, pp. 55 - 82.

associações simplistas entre filmes e temáticas que foram previamente estabelecidas e consideradas de relevância.

Na bibliografia não encontramos nenhuma indicação que pudesse esclarecer o motivo pelo qual determinadas temáticas foram eleitas como de interesse e outras obliteradas. Guerra do Vietnã, Geografia Cultural, Conflitos internos no Brasil, Colonialismo, EUA e perseguição política no país, Oriente Médio, Revolução Russa e Socialismo, Segunda Guerra Mundial, Sociedade Moderna e Tecnológica, Fenômenos geológicos e relação com a natureza são as temáticas mais evocadas pelos geógrafos que utilizam o cinema nas aulas de Geografia. A partir dessas temáticas, os autores trazem esquemas e quadros explicativos que têm como objetivo auxiliar os professores no momento de exibição dos filmes. Tais guias propõem, inclusive, determinados questionamentos a serem colocados em sequências específicas dos filmes.

Nos trabalhos publicados em língua inglesa não foi verificada nenhuma proposição exaustiva de listas filmográficas associadas a temáticas “geográficas”. Entretanto, a prática comum é a escolha de um filme acompanhada da análise minuciosa de todas as características e elementos que podem auxiliar os professores em seu processo didático.

A fragilidade reside, essencialmente, na falta de postura crítica dos autores com relação a necessidade de ultrapassar o uso do cinema no caráter de mera ferramenta ilustrativa nas aulas de Geografia. A utilização dos filmes, de tal maneira, direciona professores e alunos a um perigoso caminho, que termina com a premissa de que filmes são, ou deveriam ser, representações fiéis da realidade. Vozes insistentes permanecem na busca pela superação de tal concepção e, por mais que esforços consideráveis já tenham sido feitos e avanços alcançados, não é raro observar a defesa, por vezes não intencional, de que filmes podem ser janelas para a realidade<sup>54</sup>.

O quadro abaixo contempla os filmes mais citados pelos autores e destaca sua correlação com as temáticas sugeridas. Blade Runner - o Caçador de

---

<sup>54</sup> Xavier (2008) afirma que o cinema, após 1924, elaborou, a partir de princípios de montagem invisível, a ideia de que o mundo poderia ser observado através da “janela” do cinema. Isso significa que o cinema era concebido enquanto uma janela sob a realidade, um veículo capaz de proporcionar visões confiáveis de lugares inacessíveis fisicamente.

Andróides<sup>55</sup>, Lawrence da Arábia<sup>56</sup>, Metropolis<sup>57</sup> e Entre Dois Amores<sup>58</sup> são os filmes mais citados e suas temáticas, como pode ser observado no quadro, são similares. É interessante apontar, também, que de um total de 375 filmes citados nos artigos, aproximadamente 65% são produções norte-americanas.

**Quadro 09 - Filmografia Mais Citadas nos Estudos de Cinema e Ensino de Geografia**

<b>Título</b>	<b>Número de Citações</b>	<b>Temáticas</b>
Blade Runner - O Caçador de Andróides	5	Sociedade Moderna e Tecnológica Geografia Cultural
Lawrence da Arábia	5	Oriente Médio Geografia Cultural
Metropolis	3	Sociedade Moderna e Tecnológica Geografia Cultural
Entre Dois Amores	3	Colonialismo África

Nos textos produzidos por autores brasileiros, observa-se a tentativa de exaltação das produções cinematográficas nacionais, entretanto, a obliteração completa de filmes internacionais é uma tarefa inalcançável devido ao maior volume de produção hollywoodiana quando comparada ao contexto brasileiro. No mesmo sentido, a representatividade do cinema europeu é baixa, representando apenas 8% do total de filmes citados nos artigos.

Quando olhamos para a evolução temporal das problemáticas dos geógrafos, é possível observar que uma das soluções apresentadas para a superação total da ideia de mimese veio acompanhada de uma mudança clara com relação a filmografia de interesse. O desprendimento dos documentários constitui a proposição de que o cinema narrativo ficcional pode ser uma interessante opção para investigação de elementos geográficos. A ruptura com a ideia de realismo parte, portanto, de uma mudança relacionada com os filmes utilizados nas aulas de Geografia e tal ruptura foi catalisada mediante incorporação de discussões

<sup>55</sup> Título original: Blade Runner, 1982, direção de Ridley Scott.

<sup>56</sup> Título original: Lawrence of Arabia, 1963, direção de David Lean.

<sup>57</sup> Título original: Metropolis, 1927, direção de Fritz Lang.

<sup>58</sup> Título original: Out of Africa, 1985, direção de Sydney Pollack.

relacionadas essencialmente às problemáticas pós-estruturalistas nas ciências sociais. É sobre esse tema que nos detemos nesse momento.

#### **4.2 - O Cinema Narrativo Ficcional, a Técnica Cinematográfica e o Media Literacy**

Cresswell & Dixon (2002) debatem a mudança epistemológica ocorrida no momento em que os geógrafos passam a utilizar filmes narrativos ficcionais, abandonando, assim, a premissa de que documentários eram fontes inquestionáveis de realismo geográfico. Tal modificação na estrutura de pensamento dos geógrafos resulta, principalmente, de uma aproximação íntima com as discussões pós-estruturalistas; especialmente com um conjunto de discussões acerca da chamada “crise de representação” nas ciências sociais.

O termo pós-estruturalismo descreve uma das fases da filosofia continental<sup>59</sup> e, sinteticamente, é comprometido com elementos como o contexto e as condições do pensamento social, as problemáticas da subjetividade e objetividade, representação e comunicação. Na Geografia ganha espaço no final dos anos de 1980 e autores, como o faz Wylie (2006), afirmam que o pós-estruturalismo se constituiu enquanto um novo campo de pesquisas no momento em que os geógrafos demonstram interesse por análises radicais, feministas e de desconstrução<sup>60</sup> de identidades.

Nesse sentido, Harrison (2006) afirma que três características conferem ao pós-estruturalismo um lugar único: (1) renovação dos questionamentos ontológicos, ou seja, interesse pelas questões do “ser”; (2) ele é radicalmente anti-essencialista e isso implica na concepção de que significados ou identidades são efeitos e não causas; (3) forte aspecto ético com relação às diferenças e à alteridade.

Frequentemente, o pós-estruturalismo é caracterizado como sendo uma vertente filosófica excessivamente negativista, já que os pesquisadores engajados com o pós-estruturalismo tendem a adotar uma postura radicalmente anti-essencialista, ou seja, dão ênfase para a ideia de que todos os significados

---

<sup>59</sup> Conjunto de tradições filosóficas da Europa durante os séculos XIX e XX.

<sup>60</sup> O termo desconstrução é comumente associado ao trabalho do filósofo Jacques Derrida. Pode ser definido enquanto um método que pode ser utilizado para estudar qualquer tópico, já que é um modo de ler e escrever baseado na compreensão da maneira por meio da qual a linguagem, seus significados e mensagens atuam. Na Geografia, é comumente associada a termos como “virada cultural”, “pós-modernismo” e “política da identidade.

atribuídos aos objetos são resultado direto de ações e sistemas de pensamentos sociais. Essa premissa têm duas grandes implicações.

A primeira delas diz respeito ao fato de que os objetos não podem existir em um vácuo, ou seja, sua existência está fortemente condicionada às condições humanas que conferem a eles valor, significação e simbolização. A segunda se relaciona à incapacidade de apontar que qualquer significado atribuído a esses objetos possa ser considerado como “verdadeiro”, por mais que existam certas concordâncias com relação aos seus aspectos particulares. Isso ocorre devido ao fato de que é impossível escaparmos de nossas construções subjetivas e, nesse sentido, a verdade será sempre uma construção social e não um fato transcendental.

A chamada “crise de representação” surge nesse contexto, amparada por tais reflexões. A principal consequência da aproximação dos geógrafos com essas discussões é o reconhecimento de que todas as produções cinematográficas são o resultado direto de um conjunto de convenções narrativas utilizadas com sucesso. Tais convenções são social e culturalmente mediadas e importantíssimas por constituírem o conjunto de técnicas fílmicas que a audiência acabou por aceitar como formas normais de representação. Colocando de outra maneira, elas são parte essencial da arte de contar histórias a partir de imagens em movimento.

Essa maneira de pensar nos filmes ressoa fortemente com a “crise de representação” que agora permeia a maioria das ciências sociais, incluindo a Geografia. Podemos evocar uma “crise de representação” baseados na simples perspectiva que nada no mundo é fixo ou imutável. Nós aterramos as coisas agora em fundações móveis. (...) Ao mesmo tempo em que têm uma relação fotográfica com a realidade, filmes são discursos, às vezes uma visão pessoal, mas em nenhum caso são mais do que uma versão da realidade da qual intencionam ser representações<sup>61</sup>. (AITKEN & ZONN, 1994, pp. 14)

A partir da negação da existência de uma “realidade única”, a perspectiva pós-representacional direciona-se para a ideia de que a câmera apenas tem a capacidade de capturar massa e movimento, mas a “natureza” dos objetos que

---

<sup>61</sup> Do original: “This thinking in film resonates strongly with the “crisis of representation” based on the simple perspective that nothing in the world is fixed and immutable. We ground things now, on moving foundations. (...) At the same that it has a photographic relation to reality, film is a discourse, sometimes a personal vision, but in any case never more than a version of the reality of which it purports to be representation.”

aparecem na tela está inteiramente localizada no domínio social que os confere significado. De acordo com Benton (1995), os debates sobre a problemática da representação levaram a criação da binaridade entre o reel<sup>62</sup> e o real. O real corresponde àquilo que a câmera filma e, por sua vez, o reel representa os significados que são atribuídos às coisas a partir do momento em que são transformadas em imagens e redimensionadas para a tela.

As críticas trazidas pela perspectiva pós-representacional contrastam fortemente com os primeiros trabalhos acerca da utilidade dos filmes para o ensino de Geografia, já que estes tinham foco na habilidade de realisticamente representar processos naturais e humanos. De provedores de fatos que ilustravam conceitos geográficos - especialmente o de região -, os filmes passam a ser considerados enquanto produtos que criam seus próprios sistemas de significações, suas próprias realidades.

Como lembram Lukinbeal & Zimmermann (2006), as tecnologias que criam representações do mundo estão sempre envoltas em costumes sociais e culturais que são característicos de determinado tempo e espaço, ademais, influenciam amplamente em sua construção. Cresswell & Dixon (2002) também seguem a mesma linha de pensamento na medida em que concebem os filmes como processos sociais que constantemente constroem e desconstroem o mundo.

Gomes (2008) discute que, de uma forma ou de outra, as imagens, nas quais se incluem as imagens em movimento do Cinema, pertencem ao domínio das representações e essa proposição gera alguns possíveis caminhos de análise. No primeiro deles, observa-se a discussão de que filmes são janelas para a realidade. Essa forma de pensamento que embasou a primeira aproximação dos geógrafos com os filmes, apoia-se na premissa de que tão melhor é a representação quanto maior for sua aproximação com o real. Essa concepção é, de acordo com o autor, concordante àquela da ciência positivista que busca alcançar a verdade a partir de aproximações identificadas com o real. A segunda perspectiva é a de que as imagens não copiam a realidade, elas a recriam. Tal abordagem pode ser problemática se levada ao extremo, pois, se o referencial é perdido, tudo passa a ser um produto da imaginação coletiva.

Por fim, Gomes (2008) aponta que a possibilidade mais adequada parece ser a de pensar as representações, ou, nesse caso, as imagens do cinema, enquanto

---

<sup>62</sup> Se refere à película fílmica.



criadores de realidades próprias, coerentes em sua própria estrutura narrativa. Isso significa levar em conta a ideia de que filmes criam sistemas, quadros próprios nos quais significações particulares estão embutidas em contextos específicos de lugares e grupos sociais. A partir disso, o entrelaço dos geógrafos com os filmes torna-se inviável sem um estudo minucioso de alguns elementos essenciais da técnica cinematográfica.

É importante lembrar, nesse momento, que para a grande maioria dos geógrafos a literatura que discute aspectos formais do cinema não é facilmente assimilada. A sensação de estranheza surge devido ao fato de que esta bibliografia foge consideravelmente das bases de formação básica de um geógrafo e o trabalho de incorporação de tais discussões é árduo. Entretanto, observam-se, nos textos relacionados a linha de pesquisa em ensino de Geografia, inúmeras tentativas dos pesquisadores de suprir essas deficiências a partir do reconhecimento de algumas características básicas da linguagem cinematográfica.

Na proporção em que os debates sobre a problemática da representação tiveram repercussão na Geografia, novas considerações acerca da potencialidade dos filmes enquanto ferramentas de pesquisa e recurso didático surgem. Os geógrafos passam a dar atenção às subjetividades inerentes dos filmes e utilizam o cinema, então, como possibilidade para discutir em sala de aula temáticas como: (a) imposição de ideologias dominantes; (b) negociação de identidades; (c) produção e consumo; (d) representações de espaços urbanos e naturais. Essas temáticas são interessantes e demonstram claramente o desprendimento com a noção de realismo, configurando-se em uma nova maneira teórica e empírica de olhar para os filmes. Eles deixam de ser apenas produtos mentais e tornam-se expressões de uma totalidade social.

Os filmes continuam a ser explorados em sala de aula no caráter de meios que permitem a discussão das representações espaciais, dos sentidos de lugares, da construção de identidades, das políticas culturais e de questões sociais mais amplas que podem ser de difícil assimilação para os estudantes (NATTER, 2002). Entretanto, torna-se inviável deixar de lado a reflexão acerca das bases ideológicas impregnadas no aparato cinematográfico e que conferia aos espectadores a pressuposição de objetividade. Filmes são vistos e concebidos enquanto uma criação discursiva (GOLD & REVILL, 1996).

Os geógrafos passam a incorporar em suas discussões questões relacionadas, por exemplo, a problemática da montagem<sup>63</sup>, da construção da mise-en-scène, do papel criador da câmera<sup>64</sup> e de suas implicações na criação de significados. As características próprias do Cinema são exaltadas e a valorização do potencial imagético dos filmes surge enquanto temática mesma a ser discutida em sala de aula. Isso significa que os professores passam a compreender o papel das imagens na qualidade de construtoras de conhecimento geográfico e, na sala de aula, tal busca traz consigo a necessidade de reavivar o passado imagético da disciplina.

Obviamente, filmes podem ser considerados enquanto meios com que diferentes tipos de conhecimento são construídos e divulgados. Da mesma forma, a partir de sua utilização em sala de aula, professores são capazes de ampliar consideravelmente o escopo de suas discussões. Entretanto, é importante ressaltar que a experiência cinematográfica deve ser levada em consideração, já que um filme assistido com os amigos em um cinema não é o mesmo filme assistido e discutido em sala de aula (ZONN, 2007). Isso significa que mais do que um guia dos estudantes na “leitura” dos filmes, os professores devem estar atentos ao fato de que tal exercício não cria um engajamento com o meio concebido como uma forma de construção e comunicação de conhecimento geográfico.

A preocupação com a investigação do Cinema enquanto meio de comunicação surge nos trabalhos dos geógrafos quase que concomitantemente com as discussões acerca da importância da técnica cinematográfica. Os limites da problemáticas se expandem e os professores iniciam, assim, um processo de avaliação crítica dos filmes como produtos de uma tecnologia que constrói e transfere significados.

Os meios de comunicação não são apenas uma tecnologia de construção de significados mas, mais importante, é uma tecnologia de

---

<sup>63</sup> A *montagem* pode ser definida enquanto a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração. De acordo com alguns cineastas, a montagem é o fundamento mais específico da linguagem fílmica e pode ser distinguida em dois tipos específicos: a montagem narrativa, que é a reunião de planos em uma sequência lógica ou cronológica tendo em vista contar uma história; e a montagem expressiva que é a justaposição de planos tendo como objetivo produzir um efeito direto pelo choque de duas imagens (MARTIN, 2011).

<sup>64</sup> A câmera é o elemento básico para criação de produtos cinematográficos e desde muito cedo deixou de ser apenas o instrumento de registro objetivo dos acontecimentos para se transformar em elemento criador. Os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera trazem significações que são essenciais para desenvolvimento da narrativa fílmica.

transferência de informações. É uma cadeia de práticas e processos através da qual informação geográfica é compilada, fatos geográficos são ordenados e nossas imaginações geográficas são construídas<sup>65</sup>. (LUKINBEAL & CRAINE, 2009, pp. 177 - 178)

Essa relativamente nova forma de discutir os filmes constituindo ferramentas para o ensino de Geografia aparece na bibliografia a partir do nome de Media Literacy<sup>66</sup>. Pode ser definido como o conhecimento, capacidades e competências necessárias para usar e interpretar os meios de comunicação (LUKINBEAL & CRAINE, 2009) ou como a habilidade de localizar, avaliar e efetivamente utilizar ou produzir informações geográficas a partir dos meios de comunicação (LUKINBEAL, 2014).

O interesse está centrado na ideia de utilizar os filmes para discutir os processos de apropriação e incorporação de significados, estereótipos, retóricas e ideologias nos meios de comunicação visuais. Certamente, grande parte das informações sobre lugares que os estudantes têm antes de irem para a sala de aula foram obtidas a partir de filmes. Entretanto, a inclusão de filmes nos cursos de Geografia deve garantir não somente a expansão temática do conteúdo, mas também melhorar a análise crítica das mensagens que os meios de comunicação apresentam.

É imprescindível atentar para o fato de que o próprio meio em que os significados são criados traz consigo mensagens específicas e, apesar de o ensino de Geografia ser largamente discutido, o ensino dos meios de comunicação - no qual incluímos o uso de filmes nas salas de aulas - não é problematizado na mesma proporção. Para Lukinbeal (2014), o ensino geográfico dos meios de comunicação tem como base cinco elementos, estes servem de apoio para professores e estudantes (QUADRO 10)

Se observarmos atentamente, esses elementos já tinham sido reconhecidos pelos geógrafos a partir do momento em que abandonaram a ideia de que filmes são cópias fiéis da realidade (SIGLER & ALBANDOZ, 2014). A maior contribuição dos geógrafos que se engajaram com as discussões acerca do ensino dos meios de

---

<sup>65</sup> Do original: "Media is not only a technology of meaning construction but, more important, it is a technology of information transfer. It is a chain of practices and processes by which geographical information is gathered, geographical facts are ordered and our imaginative geographies are constructed."

<sup>66</sup> Tradução Literal: "Alfabetização midiática", termo utilizado por Lukinbeal & Craine (2009).

comunicação na Geografia está relacionado com a ideia de visualidade. Thorne (2004) afirma que o ensino visual é uma habilidade que a Geografia precisa abraçar. A interpretação de materiais visuais sempre foi importante para a disciplina e, segundo o autor, é a característica que a torna única. Para ele, o ensino visual é um objetivo compartilhado da Geografia Humana e da Geografia Física e, nesse caminho, pode funcionar como um denominador comum que seja capaz de acabar com a dicotomia interna dessa ciência.

#### Quadro 10 - Premissas da Media Literacy

Media Literacy	
1	informação midiática é sempre socialmente construída
2	informação midiática é contingente de uma sociedade e de uma era na qual ela é produzida
3	tem influência na forma como vivemos e vemos o mundo
4	os significados midiáticos são relacionais e ontogenéticos, ou seja, emergem através de práticas de produção e consumo
5	os meios de comunicação têm sua própria linguagem e sistema de comunicação

Trazendo a herança imagética da Geografia à tona, alguns autores como Thorne (2004) chegam a propor que podemos falar hoje, inclusive, na ideia de uma geovisualização. Os meios de comunicação podem funcionar como mapas cognitivos ou cartografias sociais de criação de significado e/ou formação identitária. De fato, é impossível negar a quantidade absurda de imagens a que somos expostos cotidianamente e, a partir dos pressupostos do Media Literacy, o objetivo dessa pedagogia crítica se relaciona com a expectativa de criar no estudante a consciência acerca do papel dos meios de comunicação na construção e reprodução de determinadas ideologias.

Enquanto geógrafos usam cada vez mais os produtos dos meios de comunicação para o ensino de Geografia, os estudantes, em contrapartida, quase sempre não são ensinados a avaliar criticamente o que são essas mídias ou como elas produzem, de fato, significados geográficos. Lukinbeal (2014) afirma que pouca atenção foi dada até o momento à habilidade dos estudantes de entender significados e avaliar o peso relativo da retórica, ideologia e tendências das fontes utilizadas em sala de aula.

Lembrando a reflexão de Baudrillard (1983) de que vivemos em um mundo com uma quantidade imensa de informações e cada vez menos significados, os geógrafos afirmam que consumidores de mídias não críticos acabam por se tornar cidadãos pobremente informados e que tomam decisões ineficientes. Nesse sentido, os maiores desafios estão relacionados com: (1) a compreensão da recepção e dos efeitos midiáticos nas massas; (2) interrogar criticamente os significados produzidos pela mídia. Apesar de tais objetivos parecerem simples, eles não são facilmente alcançáveis. A tradição em utilizar filmes enquanto produtos que apresentam fielmente regiões para os alunos dificulta, muitas vezes, a assimilação de que filmes são, antes de tudo, metáforas geográficas visuais (SUI, 2000).

Dois caminhos específicos foram criados pelos geógrafos que discutem o uso dos filmes como ferramenta pedagógica para o ensino de Geografia de modo a ampliar suas chances de sucesso no ensino geográfico das mídias. O primeiro deles está relacionado com a exaltação da visão como um elemento ativo na criação de conhecimento geográfico (MONFREDO, 2010). Mais uma vez, o passado visual da Geografia é evocado e a importância das observações ressurgem acompanhadas pela crítica de que o uso de materiais visuais não é suficiente para criar um pensamento visual. Ou seja, a simples apresentação de fotografias, filmes, pinturas, desenhos, entre outros, não garante que a temática seja verdadeiramente compreendida pelos estudantes. A percepção exige, assim, um trabalho específico de questionamento: começando pela manipulação midiática, passando pela difusão de determinados produtos e terminando com a análise de sua recepção.

Rose (2001) discute que a visão sempre tem sido associada com a verdade, já que esta é comumente considerada como um ato objetivo. A partir da ideia de regime escópico, ela diferencia de visão o que chama de visualidade. Segundo a autora, a visualidade leva em consideração que a visão não é natural ou objetiva, ao contrário, ela é socialmente construída e historicamente contingente. Nesse sentido, é imprescindível trazer para a sala de aula o questionamento acerca do recebimento das mídias pela audiência em geral. Essa compreensão acarretou em discussões relacionadas às ideias de espetáculo, voyeurismo e fetiche.

O segundo caminho que os geógrafos estão seguindo está relacionado diretamente com a práxis. A produção de filmes surge como uma opção metodológica para o ensino de conhecimento geográfico (CRAVEY & PETIT, 2014). O cinema sempre foi, desde suas origens, fascinado pela representação de espaços distintos, estilos de vida e condições sociais; o processo de criação de um filme

requer que os estudantes desenvolvam um olhar aguçado para a observação direta, ou seja, exige que se tornem mais atentos acerca das maneiras com que eles próprios compreendem, vivenciam e representam os espaços.

Através da produção de filmes, os estudantes precisam pensar sobre as imagens as quais querem incluir e excluir para construir um vídeo que atenda as expectativas do trabalho e que também atenda suas expectativas e isso resulta em uma atenciosa observação da paisagem, engajamento com a paisagem e possivelmente com seus residentes, planejamento a fim de conseguir as imagens que desejam, edição para refinar o projeto e pensamento crítico e reflexão para criar um comentário para seu projeto<sup>67</sup>. (MAVRODI & JONS, 2011, pp. 595)

Como afirmamos anteriormente, a ideia da observação direta sempre esteve presente no discurso da Geografia e sua importância foi evocada por alguns dos mais importantes estudiosos da disciplina. O processo de criação de um filme é, nesse sentido, concebido como uma experiência da Geografia em ação (DANDO & CHADWICK, 2014), uma vez que por meio da criação de mídias, os estudantes envolvem-se com múltiplos aspectos e não se limitam, nesse sentido, a análises interpretativas de conteúdo direcionadas pelo professor.

Garrett (2010) advoga na defesa do que chama geografias videográficas, alegando que, na medida em que os estudantes produzem um filme, tal projeto permite que sejam mais emotivos e que expressem de forma diferenciada sua comunicação. Segundo os autores, a produção de filmes é uma interessante ferramenta pedagógica para abordar temáticas que vão desde as dinâmicas naturais de determinados espaços até mesmo questões extremamente subjetivas da Geografia Cultural.

A criação de filmes também é vista como um ponto positivo no momento em que se leva em consideração que vivemos em uma sociedade saturada de imagens. Nesse sentido, a produção direta de vídeos pelos estudantes auxilia no desenvolvimento de uma visão crítica, já que considera múltiplos elementos que estão embutidos no processo de confecção de um material midiático e são

---

<sup>67</sup> Do original: "Through filmmaking, students must think about what images they want to include and exclude in order to construct the video that meets the expectations of the assignment and that also meets their expectations, resulting in thoughtful landscape observation, engagement with the landscape and possibly its residents, planning in order to get the images that they require, editing to refine their project, and critical thinking and reflection to create a commentary for their project.

imprescindíveis para compreensão dos meios de comunicação e suas influências ideológicas e culturais. Como relembra Mains (2004), a partir do momento em que se enjam com a produção de materiais audiovisuais, os estudantes se sentem mais confortáveis para criticar tais materiais. No mesmo sentido, seu interesse pelo processo de transferência de conhecimento floresce e a investigação mais profunda de técnicas e metodologias que são necessárias para compreender e criar imagens visuais ganha destaque.

A bibliografia que discute esta e outras questões relacionadas ao uso de filmes para o ensino de Geografia não é abundante. De fato, dentre as quatro linhas de pesquisas propostas nesse trabalho, ela é a menos discutida pelos geógrafos. Isso pode causar uma sensação de estranhamento, já que é raro encontrar um estudante que alegue nunca ter assistido a um filme em uma aula de Geografia (BASCOM, 1994). O uso de materiais visuais é, nesse sentido, uma tradição da disciplina, por mais que sua potencialidade e limites não sejam tão largamente discutidos.

Apesar de tímida, é possível chegar a interessantes conclusões quando é realizada a análise das reflexões desenvolvidas pelos geógrafos. A primeira delas diz respeito a relevância que a ideia de realismo teve para a primeira aproximação da Geografia com o Cinema. Na medida em que filmes eram considerados “janelas para a realidade”, eles se tornaram meios férteis para apresentar aos estudantes os mais diversos tipos de espaços. Essa concepção, que dominou o pensamento dos geógrafos até a década de 1970, tinha como base o conceito de região, caro à Geografia. Os documentários, expressão máxima dessa ideia de cinema objetivo, permaneceram como fontes confiáveis para obtenção de conhecimento geográfico durante um considerável período de tempo.

As críticas pós-estruturalistas trazem uma nova forma de interação entre os geógrafos e os filmes. A premissa de que não existe uma realidade passível de ser registrada pela câmera, leva os professores a exaltarem que o Cinema narrativo ficcional também é um excelente caminho para discussão de temas que ultrapassam a simples retratação objetiva de regiões. O Cinema, concebido como representação que cria mundo coerentes dentro de sua própria estrutura narrativa, deixa de ser utilizado apenas enquanto mero exemplo nas salas de aulas. Ademais, os professores admitem que, antes de tudo, é necessário ensinar os alunos a reconhecer todo o aparato ideológico que acompanha a produção cinematográfica (DI PALMA, 2009).

No mesmo sentido, observamos a proposição de que assistir filmes não é suficiente para criar nos estudantes uma visão crítica que permita a compreensão de todas as informações que esse meio de comunicação oferece. Os geógrafos dedicam-se ao estudos das mídias, assim como à defesa de que o próprio processo de construção de um filme é um interessante caminho prático para ensino da disciplina. O processo de construção de um filme também é discutido, a partir de outras perspectivas, por um grupo de geógrafos que compreende que o Cinema é, antes de tudo, uma indústria. Nossa reflexão segue nesse caminho.



## 5 - Indústria Cinematográfica e Geografia

Mais de um século após a invenção dos irmãos Lumière, é difícil encontrar alguém que conteste verdadeiramente o estatuto artístico do Cinema. De fato, o caráter quase mágico da imagem cinematográfica, que cria algo muito maior do que uma simples duplicata da realidade, coloca em segundo plano possíveis afirmações que possam empobrecer ou destituir o Cinema de seu papel enquanto a forma artística mais socialmente influente de nossa época. Entretanto, já em 1940, André Malraux<sup>68</sup> declarou que, de qualquer forma, o Cinema é uma indústria<sup>69</sup>. A informação, que pode parecer óbvia, foi durante muito tempo um dos motivos pelos quais as imagens em movimento foram ignoradas pelos geógrafos enquanto objetos de pesquisa.

Por mais que discussões que buscavam levar em consideração a questão do Cinema enquanto um sistema industrial que causa impactos espaciais e sociais específicos já tivessem sido desenvolvidas pelos pensadores da chamada Escola de Frankfurt<sup>70</sup> nos anos 1940, foi apenas quatro décadas depois que os geógrafos passaram a se interessar pela temática e acabaram desenvolvendo o que, posteriormente, ficou conhecido como a Geografia Econômica da Produção Fílmica. Essa é a segunda linha de pesquisa desenvolvida pelos pesquisadores que buscaram uma interrelação da Geografia com as imagens em movimento e é sobre essa questão que nos deteremos nesse capítulo.

Para problematização de suas ideias, os geógrafos acabaram por adotar dois caminhos que estão, intimamente, relacionados e imbricados. O primeiro deles, concentra-se no estudo da produção e da distribuição cinematográfica e, a partir dele, reflexões acerca das questões de mercado de trabalho, dos efeitos espaciais da produção cinematográfica, da distribuição e do turismo fílmico são discutidos. O segundo caminho de análise buscou construir uma ponte entre as questões econômicas com a vertente cultural da Geografia, seu interesse está concentrado,

---

<sup>68</sup> Escritor e crítico de literatura francês.

<sup>69</sup> Obra: “Esquisse d’une psychologie du cinéma”

<sup>70</sup> A Escola de Frankfurt pode ser definida enquanto uma corrente filosófica que tinha como objetivo romper com a filosofia tradicional a partir da construção de uma filosofia social e crítica. Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin e Herbert Marcuse são alguns dos expoentes da Escola de Frankfurt. Nos estudos sobre Geografia e Cinema, a influência das reflexões geradas por esses pesquisadores é evidente, sobretudo, a partir da criação da ideia de Indústria Cultural.

acima de tudo, na concepção de que o Cinema é uma indústria cultural e deve, portanto, ser analisado como tal.

Essas duas concepções têm em comum três importantes elementos: (1) a preocupação dos geógrafos em desenvolver uma abordagem que exalte o conceito de espaço geográfico; (2) incansável preocupação com a construção de modelo teóricos que possam explicar os fenômenos problematizados; e, por fim (3) uso de métodos essencialmente quantitativos. No mesmo sentido, é importante apontar que essa linha de pesquisa possuiu outra característica que a diferencia das demais. Por mais que textos considerados de extrema relevância tenham sido produzidos, somente nos trabalhos sobre Indústria Cinematográfica e Geografia que observamos a evocação de leituras que são consideradas clássicas pelos autores.

Os textos desenvolvidos por Scott (1984) e Storper & Christopherson (1986, 1987) são apontados em todos os textos coletados no levantamento bibliográfico e isso nos leva a considerar que essa linha de pesquisa foi construída, essencialmente, a partir das reflexões desses três geógrafos. Levando em conta uma análise temporal, é interessante observar as diferenciações, transformações e o reestabelecimento das construções teóricas desenvolvidas na década de 1980 que são, até hoje, os elementos basilares dessa linha de pesquisa.

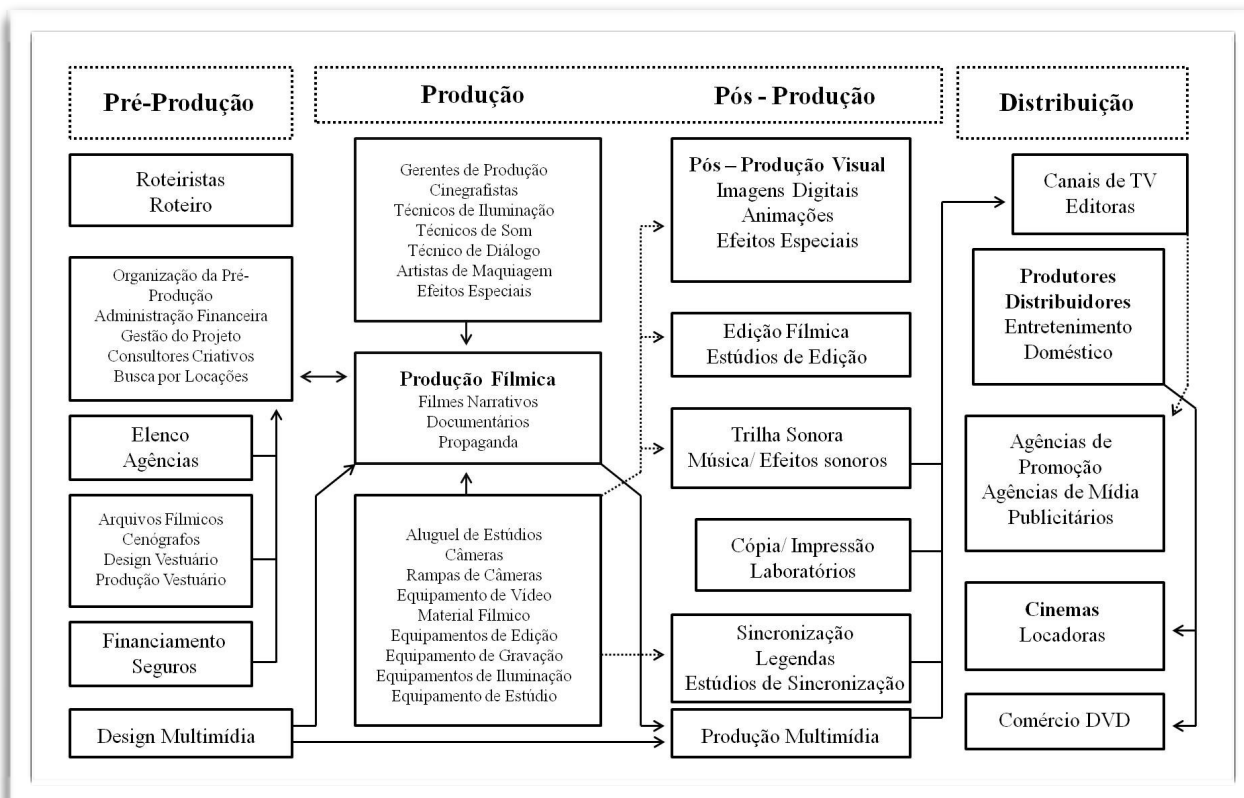
Por fim, deve-se apontar que na bibliografia produzida pelos autores brasileiros não foi encontrado nenhum trabalho relacionado a tais discussões. Isso implica no fato de que todas as discussões a seguir têm como base um sistema específico: o de Hollywood. Vale a pena enfatizar que, na medida em que a problematização do Cinema enquanto uma indústria ainda não foi desenvolvida pelos geógrafos no Brasil, esse parece ser um interessante campo inédito sobre o qual os pesquisadores deveriam, indubitavelmente, direcionar seus olhares.

## **5.1 - A Produção Cinematográfica Hollywoodiana como Base de Análise para os Geógrafos**

Assim como todos os sistemas industriais existentes, Hollywood possuiu um modo de produção organizado e espacialmente distribuído. Seus produtos, os filmes, são resultados diretos de um processo de produção que possui elementos, características e fases específicas. Para melhor compreender as problemáticas desenvolvidas pelos geógrafos é imprescindível começar pela própria estrutura de produção da indústria. Nesse sentido, o diagrama a seguir apresenta de forma

sintética as atividades realizadas e que são necessárias para o funcionamento do complexo industrial cinematográfico norte-americano.

**Figura 04 - Sistema de Produção da Indústria Cinematográfica**



**FONTE:** Adaptado de Kratke (2002)

Em linhas gerais, é possível afirmar que existem quatro fases distintas da produção filmica: pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. Cada uma delas representa um momento da produção cinematográfica e, nesse sentido, suas características, os profissionais envolvidos e os objetivos pretendidos são diferenciados. A pré-produção de um filme está relacionada com o momento de organização inicial da produção, roteiro, elenco, cenários e financiamentos.

A partir disso, a produção propriamente dita pode iniciar e outros profissionais entram em cena. Os técnicos de iluminação, som, efeitos especiais, maquiagem, e diálogo estão presentes para auxiliar no processo de filmagem do roteiro e, concluída esta etapa, inicia-se a fase de pós-produção na qual a edição, a sincronização, os efeitos e a trilha sonora são realizados. Após esse momento, os filmes já estão prontos para distribuição e comercialização.

É importante afirmar que esse modelo de criação cinematográfica não foi o padrão seguido pela indústria Hollywoodiana desde seus primórdios. Ele passou e passa por adaptações que estão intimamente relacionadas com a distribuição de serviços. Isso será melhor discutido nas próximas seções. Nesse momento é importante compreender, entretanto, que todo o conhecimento produzido pelos geógrafos que se engajaram com essa linha de pesquisa tem como base a dinâmica apresentada anteriormente. Na medida em que o objetivo dos pesquisadores é analisar algumas características específicas desse modelo de produção, sempre estaremos nos referindo a ele.

## **5.2 - A Especialização Flexível e a Desintegração Vertical como Modelos para a Produção da Indústria Cinematográfica**

Hollywood pode ser considerada uma metáfora que traz consigo inúmeros aspectos simbólicos e subjetivos do mundo do Cinema. Entretanto, também é uma indústria e seu sistema de organização espacial e social acabou por insuflar a curiosidade dos geógrafos. A estrutura de produção da indústria cinematográfica gerou alguns caminhos de análise e o principal deles está diretamente relacionado com as noções de especialização flexível e desintegração vertical.

Essas duas noções foram desenvolvidas por Michael Storper & Susan Christopherson (1987) e são importantíssimas, visto que todas as problemáticas desenvolvidas pelos geógrafos acerca das questões da indústria cinematográfica estão diretamente em referência a elas. Nesse sentido, optamos por iniciar nossa reflexão com esse caminho. São correspondentes, complementares e podem ser sinteticamente definidas enquanto o processo de desintegração das companhias cinematográficas em pequenas firmas independentes e altamente integradas em redes a partir de dinâmicas de subcontratação e relações econômicas. Nas palavras de Storper & Christopherson,

Apesar de sua imagem glamurosa, a produção cinematográfica foi, pela maior parte de sua história, um processo fabril rotineiro sob o controle de grandes e verticalmente integradas firmas. Nos anos 1950 isso começou a mudar e no final dos anos 1970, a indústria estava dramaticamente transformada. Na indústria cinematográfica contemporânea a maioria dos filmes é produzida por companhias de produção independentes as quais subcontratam os serviços de

pequenas firmas especializadas. Esse tipo de organização da produção pode ser descrito como “flexivelmente especializado”<sup>71</sup>. (STORPER & CHRISTOPHERSON, 1987, pp. 104)

Um sistema de produção especializado e flexível implica na organização a partir de uma série de interações em uma rede de pequenas firmas especializadas em determinados tipos de atividades. A produção é flexível porque cada projeto desenvolvido acaba por ser organizado e se desenvolver a partir da interação entre diversas firmas especializadas na prestação de serviços específicos e singulares. É interessante comentar que essa proposição não foi a dominante por um determinado período de tempo. Desde 1930 a literatura assume e tem como hegemônica a ideia de que uma indústria “madura” é aquela segundo a qual grandes firmas produzem com estratégias de produção em massa. Entretanto, no começo dos anos 1980, tal concepção foi desafiada pela proposição de que uma produção de pequena escala baseada em subcontratos é uma prática duradoura e que está, sim, relacionada à produção de massa (BERGER & PIORE, 1980).

Storper & Christopherson (1986) tomaram tais ideias como alicerce para criação de sua concepção de especialização flexível e desintegração vertical, a qual, segundo os autores, explica as dinâmicas da indústria cinematográfica norte-americana. Segundo os autores, o processo de especialização flexível e de desintegração vertical de Hollywood tiveram grande impacto espacial a partir da criação de centros nos quais determinadas atividades e práticas cinematográficas ocorrem.

A teorização dos autores é a base de um modelo locacional que busca explicar o funcionamento espacial do mercado cinematográfico e é composto por quatro eixos centrais: (1) centros desenvolvidos; (2) centros de segunda-ordem; (3) centros periféricos; (4) locais ocasionais. O modelo é baseado na estrutura organizacional, nas economias de escala, custos de produção e aglomeração industrial e busca avaliar, também, a possibilidade de uma locação específica tornar-se um centro de produção ou manter sua posição enquanto tal.

---

<sup>71</sup> Do original: “Despite its glamorous image, motion picture production was for much of its history a routinized factory-like process, under the control of large, vertically integrated firms. In the 1950s, however, all this began to change, and by the late 1970s the industry had been dramatically transformed. In the contemporary motion picture industry most films are made by independent production companies, which subcontract work to small specialized firms. This type of production organization can be described as “flexibly specialized”.

Os centros desenvolvidos são aqueles locais onde a indústria cinematográfica investiu consideravelmente em infraestrutura e que, portanto, contam com um grande fluxo de capital para despesas, bem como para produção e locação de inúmeros projetos. Sua posição parece ser inquestionável e quase incontestável. Na América do Norte, Los Angeles e Nova Iorque são os centros hegemônicos de produção fílmica e, associado a eles, existe uma forte imagem que auxilia na manutenção de sua condição como grandes centros da indústria cinematográfica. Storper & Christopherson (1987) afirmam que, sem dúvida, Los Angeles é o maior centro de produção fílmica do mundo e, nesse sentido, Lukinbeal (2006) discute que é chocante que nenhum trabalho de geógrafos tenha buscado realizar uma investigação acerca da chamada “zona de produção” em Los Angeles.

Os antigos escritórios da *Association of Motion Pictures and Television Producers* no *Beverly Boulevard* e *La Cienega Boulevard* são o ponto zero em torno do qual uma zona de 30 milhas - aproximadamente 48 quilômetros - foi estabelecida por três poderosas uniões de trabalhadores da indústria cinematográfica. Segundo Lukinbeal (2006), tal zona de trabalhadores é o local de maior importância para a Geografia Fílmica, visto que as atividades ocorridas dentro desse raio implicaram em algumas consequências para todo o funcionamento da indústria cinematográfica norte-americana. Essa zona é a área mais filmada do mundo, cerca de 75% de toda produção fílmica desenvolvida é localizada em seus limites. No mesmo sentido, dentro de seus limites, condições muito específicas de trabalho devem ser respeitadas<sup>72</sup>.

Os centros de produção de segunda-ordem são as locações que servem como instalação alternativas para os maiores estúdios de Hollywood. Geralmente têm papel central para os mercados comerciais regionais e oferecem uma quantidade considerável de locações com estéticas diferenciadas, além de vantagens econômicas e infraestruturais. De acordo com Storper & Christopherson (1987), esses centros são anomalias regionais e isso implica no fato de que o sucesso em um ano específico não corresponde à manutenção de seu *status* enquanto área de interesse. Esses centros são eleitos tendo como base um fluxo

---

<sup>72</sup> Os trabalhadores membros da *International Theater and Stage Employees* e da *Screen Actor's Guild* devem receber pagamentos diários que contemplem alimentação, deslocamento, hotéis, etc. Dentro dessa zona, o sindicato determina os horários de trabalho e isso causa dois efeitos: (1) mais dias de filmagem são necessários para terminar os projetos e; (2) produtores são capazes de estabelecer um custo fixo para cada dia de filmagem. A zona foi o resultado de um acordo trabalhista feito no final dos anos 1960 e 1970 e foi expandida duas vezes, ambas na década de 1980 (LUKINBEAL, 2006).

variável de produção, ou seja, estão subjugados aos efeitos da especialização flexível. Uma vez que a produção é extremamente fluida, ela exige, necessariamente, novas locações além daquelas previamente consolidadas.

Com a intenção de aumentar as chances de manter sua posição de relevância na indústria, os centros de segunda-ordem buscam estabelecer uma força de trabalho especializada, além de disponibilizar instalações a um baixo custo para as produtoras. Apesar das tentativas em vários setores, de acordo com os autores, é quase impossível para esses locais tornarem-se centros plenamente desenvolvidos da atividade cinematográfica, já que não existem grandes aglomerações fílmicas e o desafio à hegemonia de Los Angeles não passa de aspiração.

Os maiores centros de produção de segunda-ordem nos Estados Unidos são, em nível de importância: Baía de São Francisco, Flórida, Carolina do Norte, Chicago e Texas. Na América do Norte, a cidade canadense Vancouver é conhecida como a “Hollywood do Norte” e Toronto, também no Canadá, como “a outra Nova Iorque”. Todos esses locais investiram fortemente para tornarem-se *film friendly* e as concessões que acabaram fazendo levou os geógrafos a discutirem até mesmo questões relacionadas às implicações culturais geradas pela posição relativamente proeminente que conseguiram perante à indústria cinematográfica.

Os centros periféricos são os locais que possuem uma relação razoavelmente direta com a indústria, mas não são utilizados com frequência. Tais centros podem ascender a posições de maior relevância, entretanto, dificilmente conseguirão tornar-se centros de segunda-ordem. Por fim, Storper & Christopherson (1987) apontam os locais ocasionais, ou seja, locações que são utilizadas com pouca frequência e servem para fins narrativos muito específicos. A popularidade de tais locais varia drasticamente, uma vez que está diretamente relacionada aos tipos de narrativas que estão sendo produzidas.

O modelo criado por Storper & Christopherson (1986), baseado nas ideias de especialização flexível e desintegração vertical busca explicar a tendência que a indústria cinematográfica hollywoodiana vivenciava na década de 1980. Os autores afirmam que a formação que testemunhavam poderia ser encarada enquanto uma “nova Hollywood”, ou seja, um uma nova forma organizacional em que a atividade fílmica assume a forma de um aglomerado de companhias e firmas que prestam serviços auxiliares.

Por mais que a teorização dos autores tenha sido alvo de críticas (ASKOY & ROBINS, 1992; BLAIR & REINNIE, 2000), ela foi a primeira grande tentativa de criar um esquema explicativo capaz de dar conta das mudanças e dinâmicas pelas quais a indústria passava. Como aponta Scott (2002),

A história Christopherson-Storper representa a primeira tentativa séria de compreender as fundações organizacionais e locais de Hollywood como um aglomerado produtivo e a ela devem ser dadas altas considerações pela sua análise pioneira, especialmente na medida em que as mudanças as quais os autores estavam tentando compreender estavam longe de ter emergido completamente e ainda eram assunto de discordâncias. A sua caracterização da nova Hollywood em termos da mudança para pequenas e flexivelmente especializadas firmas confere eminentes e úteis insights<sup>73</sup>. (SCOTT, 2002, pp. 959)

Essa chamada “nova Hollywood” pode ser considerada como um fenômeno geográfico distinto que assumiu a forma de um grande aglomerado de companhias de produção cinematográficas. A produção que antes era realizada a partir de companhias de produção horizontalmente integradas passa por transformações, desintegra-se, torna-se vertical e flexível, uma vez que depende de pequenas firmas para dar continuidade aos seus projetos. De acordo com Scott & Pope (2007), o sistema de produção de Hollywood pode ser descrito em termos de um padrão de grandes companhias e produtoras independentes entrelaçadas em círculos diretos ou indiretos de fornecimento de produtos. Essas firmas interagem de formas muito complexas ao longo dos quatro momentos de produção cinematográfica: pré-produção, produção, pós-produção e distribuição.

Tal mudança gerou algumas consequências. A mais importante delas é a descentralização das produções de Los Angeles, a qual passa a representar muito mais um centro administrativo e financeiro. Essa tendência, chamada na literatura pelo nome de “runaways” será discutida propriamente na próxima seção desse capítulo. Na medida em que a flexibilização leva a criação de novas formas de produção no mercado cinematográfico, essa dinâmica gerou outras duas

---

<sup>73</sup> Do original: “The Christopherson-Storper story represents the first really attempt to understand the organizational and locational foundations of Hollywood as a productive agglomeration, and it must be given high marks for its pioneering analysis, especially in view of the fact that the shifts the authors were trying to understand were far from having fully emerged and were still very much subject to confusing cross-currents. Their basic characterization of the new Hollywood in terms of shifting networks of small flexibly-specialized firms provides us with eminently useful insights.”



consequências. A primeira corresponde ao processo de reestruturação do papel das grandes companhias de produção, chamadas de “*majors*”; a segunda, por sua vez, está diretamente relacionada com mudanças diretas no sistema de mercado de trabalho.

Em uma indústria onde a desintegração vertical está ocorrendo, o papel das grandes firmas na produção direta vai diminuindo ao longo do tempo, na medida em que ela é realizada por um número cada vez maior e diverso de firmas. De acordo com Storper & Christopherson (1987), tal dinâmica gerou a criação de um padrão dual no qual, de um lado, os estabelecimentos e os empregados da indústria cinematográfica concentram-se de forma intensa em Los Angeles e, de outro, as filmagens foram dispersas para outras localidades. Essa concentração diz respeito, principalmente, devido ao fato de que a constante mudança exigida pela diferenciação de mercado torna necessária uma forma de produção não rotineira e a proximidade espacial facilita as interações essenciais do novo modelo de produção de Hollywood.

Outro fator de interesse concerne ao fato de que a desintegração vertical também trouxe consigo o surgimento de companhias de produção independentes, as quais acabaram por catalisar o processo de retirada das grandes companhias em determinados momentos da produção fílmica. Muitas dessas firmas, subcontratadas, são altamente especializadas em um tipo de atividade (gravação, edição, efeitos especiais, etc.), mas não em um tipo específico de produto. Isso significa um foco mais amplo do que aquele centrado apenas na indústria cinematográfica e justifica, igualmente, a criação de aglomerados e concentrações geográficas.

As “*majors*” tradicionalmente se concentraram em financiamentos, produção e distribuição cinematográfica. Entretanto, elas têm se tornado cada vez mais diversificadas em suas operações, uma vez que obtêm lucros com a divisão especializada em vários campos, não somente o fílmico. Também são responsáveis, ainda, pelas atividades fundamentais da indústria como: financiamentos, determinados contratos de produção e distribuição, pactos de coprodução, contratos de direitos intelectuais e artísticos e todas as possíveis combinações desses elementos.

É interessante apontar que, por mais que tenham se tornado verticalmente desintegradas, as “*majors*” nunca perderam sua capacidade de produzir filmes inteiramente e seus lucros são gigantescos (QUADRO 11). Todavia, dependem cada vez mais dos segmentos independentes da indústria e de pequenas subsidiárias

para dividir riscos de mercado e diversificar a oferta de produtos. Um elemento em especial permaneceu sob total controle das grandes companhias: a distribuição cinematográfica.

**Quadro 11 - Companhias Cinematográficas mais Lucrativas - 1995 - 2015**

<b>N</b>	<b>Companhia</b>	<b>Nº de Filmes</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Bilheteria \$</b>
1	Warner Bros.	605	EUA	26.853.187,998
2	Walt Disney	504	EUA	25.050.606,903
3	Sony Pictures	596	Japão	23.102.912,923
4	Paramount Pictures	405	EUA	20.905.568,296
5	20th Century Fox	428	EUA	20.364.339,653
6	Universal Pictures	391	EUA	18.898.471,084
7	New Line Cinema	206	EUA	6.187.505,981
8	Lionsgate	292	EUA	6.130.599,065
9	Dreamworks	75	EUA	4.083.551,613
10	Miramax	376	EUA	3.829.456,960
11	MGM	229	EUA	3.510.925,360
12	Fox Searchlight	183	EUA	2.168.627,109
13	Weinstein Co.	147	EUA	1.859.165,457
14	Summit Entertainment	40	EUA	1.662.346,332
15	Focus Features	124	EUA	1.520.428,146

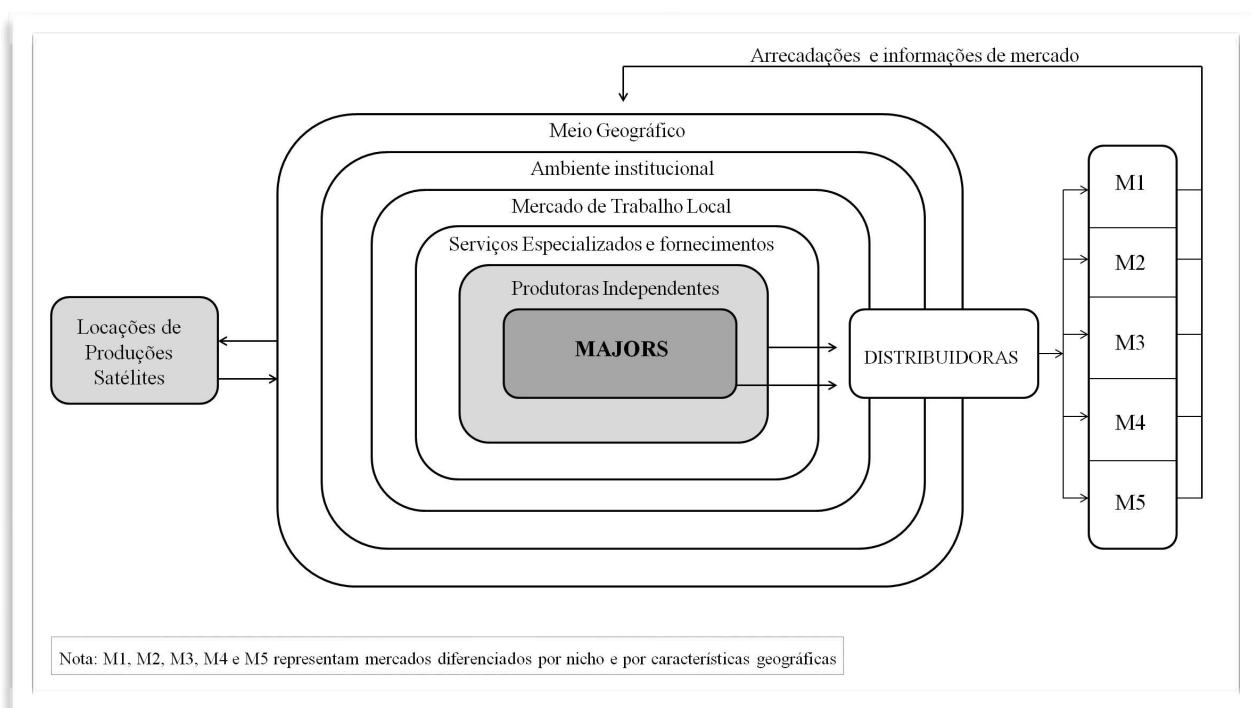
**Fonte:** [www.thenumbers.com](http://www.thenumbers.com)

A distribuição é um elemento vital da indústria cinematográfica, já que dissemina uma produção local em uma escala global. Essa dinâmica também está relacionada com o retorno para Hollywood de informações específicas acerca do recebimento do produto, lucros, prejuízos e novas tendências observadas no mercado. A intenção é a de manter o sucesso do aglomerado instituído.

Hollywood é o maior e mais bem sucedido aglomerado cinematográfico do mundo e seu sucesso foi teorizado por Scott (2002) a partir da tese de que a teoria dos distritos industriais e desenvolvimento regional é uma interessante abordagem para entender os elementos e a evolução hollywoodiana. De acordo com o autor

existem quatro características funcionais e organizacionais da indústria (FIGURA 05). Em primeiro lugar, o autor aponta que podemos compreender a estrutura de Hollywood enquanto uma série de redes de produção sobrepostas em vários estágios de desintegração vertical. Os nós dessas redes são compostos pelas grandes companhias cinematográficas, pelas companhias independentes e por fornecedores de serviços especializados que vão desde o roteiro até a edição.

**Figura 05- Sistema de Produção e Distribuição de Hollywood**



**FONTE:** Adaptado de Scott (2002)

Em segundo lugar, existe um mercado de trabalho local que compreende um grande número de indivíduos diferenciados a partir de suas habilidades, sensibilidade e formas de atuação nas dinâmicas da indústria. Da mesma forma, o autor aponta um ambiente institucional que é criado por várias organizações e associações que representam firmas, trabalhadores e agências governamentais. Por fim, o quarto elemento é o meio regional no qual as características descritas anteriormente misturam-se com características históricas e geográficas. Esse mercado local representa um repositório de recursos que é crucial para a indústria.

Scott (2002) também aponta que, apesar de todos os recursos ainda apresentarem uma forte tendência de concentrarem-se em Los Angeles, não é

possível obliterar a existência de locações satélites, as quais se apresentam na dinâmica da indústria de forma como uma interessante alternativa para as atividades produtivas. É possível perceber na teorização criada por Scott (2002) a influência das ideias propostas por Storper & Christopherson (1986), principalmente na ocasião em que o autor discute as dinâmicas de Hollywood a partir da premissa de que esta é verticalmente desintegrada e flexivelmente especializada.

É imprescindível atentar para o fato de que todas essas construções teóricas são apoiadas por pesquisas empíricas desenvolvidas pelos autores. O método utilizado é quantitativo e os geógrafos buscam, a partir da análise de dados estatísticas, compreender os padrões e características específicas da indústria. Nenhum método qualitativo foi observado nos trabalhos coletados no levantamento bibliográfico.

A questão do mercado de trabalho também aparece enquanto temática na discussão dos geógrafos. Em um nível teórico a preocupação está na identificação das (1) forças que criam e moldam os mercados de trabalhos enquanto dinâmicas geográficas; (2) como os mercados de trabalho são sustentados e reproduzidos; (3) políticas gerais e pressões econômicas que interferem, transformam e destroem mercados de trabalho; (4) relações e redes pessoais e interação entre profissionais (SCOTT, 2002). Scott (1987) utiliza o caso dos trabalhadores da indústria de animação cinematográfica para trazer algumas reflexões acerca das consequências da desintegração vertical da indústria hollywoodiana.

Segundo o autor, o mercado de trabalho responde diretamente às instabilidades do mercado de produção. Isso implica no fato de que os trabalhadores não possuem a mesma segurança de emprego como no caso da chamada Era de Ouro da indústria. A análise da divisão do trabalho - trabalhadores criativos<sup>74</sup>, trabalhadores de renderização<sup>75</sup> e trabalhadores técnicos<sup>76</sup> - também demonstra que, independentemente da posição que ocupam, tais funcionários estão envolvidos em uma dinâmica altamente competitiva e que implica na necessidade de

---

<sup>74</sup> Trabalhadores criativos são aqueles que, comumente, dão conta de questões como conceito visual, *design* e narrativa. Possuem um alto nível de habilidade e são, geralmente, livres de supervisão direta.

<sup>75</sup> Trabalhadores de renderização são os animadores no sentido exato da palavra. Seu trabalho é dar detalhada expressão visual para as direções fornecidas pelos trabalhadores criativos e possuem, da mesma forma, um alto nível de especialização.

<sup>76</sup> Trabalhadores técnicos não possuem habilidades especiais e são os responsáveis pelos processos rotineiros do trabalho. São altamente supervisionados e desempenham funções como verificadores de animação, cor, técnicos de pintura, efeitos especiais, cópia e marcações.

concentrarem-se o mais próximos possível dos centros das aglomerações da indústria. No mesmo sentido, a importância das redes de relações pessoais são imensas, visto que o mercado de trabalho cinematográfico se constrói cada vez mais enquanto socialmente moldado e operando com base em interpelações pessoais.

A desintegração vertical e a especialização flexível de Hollywood gerou, segundo Storper & Christopherson (1986), cinco grandes mudanças na dinâmica de produção da indústria cinematográfica (QUADRO 12).

#### **Quadro 12 - Consequências da Desintegração Vertical e da Especialização Flexível<sup>77</sup>**

1	Penetração de novas tecnologias computadorizadas em todos os estágios do processo de produção e distribuição cinematográficos
2	Estável bifurcação do sistema de produção hollywoodiano em mercados de <i>blockbusters</i> versus filmes independentes.
3	Intensificação da descentralização das atividades do núcleo de Hollywood
4	Proliferação de novos mercados baseados nas dinâmicas de propriedade intelectual
5	Fusão dos principais estúdios em grandes aglomerados de mídia que possuem uma escala de operação global

A teorização criada pelos dois geógrafos serve como base estrutural para todas as discussões propostas pelos pesquisadores que estão determinados a compreender o sistema de produção de Hollywood a partir de um viés geográfico. Sua importância é inquestionável e, nesse sentido, essa é a única linha de pesquisa proposta em que é possível apontar a existência de uma ideia de pensamento que não somente guia os trabalhos desenvolvidos, mas também confere diferenciação epistemológica às reflexões.

As considerações de Storper & Christopherson (1986) representam um esforço imenso para construir um tipo de conhecimento puramente geográfico tendo como base um objeto empírico específico, a indústria cinematográfica. Como se afirmou anteriormente, as proposições acerca da especialização flexível e da desintegração vertical foram alvos de críticas de alguns pesquisadores, entretanto, sua influência é explícita mesmo nas problemáticas de autores que escolheram outras formas de problematização da temática.

<sup>77</sup> *Blockbusters* são filmes que atingem um grande sucesso de público e possuem um grande orçamento.

### 5.3 - Os “runaways” de Hollywood e a Problemática do Mercado de Trabalho

Outra temática desenvolvida pelos geógrafos diz respeito as chamadas “produções runaways<sup>78</sup>”. De acordo com o *Screen Actor Guild*<sup>79</sup>, elas podem ser definidas enquanto aquelas produções que são desenvolvidas e têm sua exibição destinada para os Estados Unidos, mas são filmadas em outras locações. Em outras palavras, é um processo de descentralização das atividades de filmagem de Los Angeles, nos Estados Unidos e, independente de sua definição formal, essa tendência tem implicações espaciais em diferentes escalas e deve, portanto, ser analisada pelos geógrafos. O método escolhido para tanto implica em considerações acerca da própria trajetória histórica de Hollywood.

Lukinbeal (2004) criou um modelo teórico baseado na ideia de que a indústria cinematográfica norte-americana passou por três ondas de produções *runaway*. Seu modelo é espaço-temporal e tem dois elementos básicos. O primeiro deles está relacionado com a distinção entre “runaways criativos” e “runaways econômicos”. Os *runaways econômicos* são aquelas produções que partem para conseguir custos menores de produção e os *runaways criativos* estão relacionados com a impossibilidade de duplicar uma locação necessária à narrativa devido a questões de realismo geográfico.

É importante afirmar aqui que o realismo geográfico considerado nessas problemáticas não se relaciona de forma alguma com qualquer pretensão da representação objetiva de eventos e locações. Ao contrário, ele está relacionado aos eventos fatuais e locais a partir dos quais a narrativa deriva, ou seja, diz respeito à qualidade realista da geografia como é representada no filme. Na medida em que é uma prática estética que conecta uma narrativa ficcional ao sentido de lugar de uma locação específica, o realismo geográfico é subjetivo e fluido. O termo também se relaciona com a prática de filmagem *in locu* e não em estúdio.

Na prática, esses dois tipos de *runaways* estão totalmente relacionados, já que um implica no outro. Existe uma constante tensão entre, de um lado, as questões econômicas que restringem e limitam as decisões criativas da produção e, do outro, a questão do realismo geográfico que é necessário para deixar a narrativa

---

<sup>78</sup> A palavra evoca a ideia de fuga.

<sup>79</sup> O *Screen Actor Guild* é um sindicato que representa um grande número de trabalhadores da indústria cinematográfica hollywoodiana e tem como objetivo garantir aos seus membros condições seguras de trabalho.

plausível para a audiência. Obviamente, uma produção filmada *in locu* aparenta ser mais real do que uma produção realizada em estúdios e, nesse sentido, Lukinbeal (2006) aponta que existem três máximas que dominam essa dinâmica: (1) a narrativa domina a Geografia na determinação do realismo e da locação; (2) a economia domina, geralmente, as práticas narrativas; (3) ambas podem ser subvertidas pela vontade do cineasta. Essas questões não são novas para Hollywood, elas estão presentes desde o início das atividades da indústria cinematográfica.

O segundo elemento básico que inspirou o geógrafo diz respeito à questão da economia do mercado de trabalho. A partir do momento em que a indústria cinematográfica opta por determinadas práticas, dinâmicas pré-estabelecidas de emprego modificam-se e isso implica em diferenciações para o sistema empregador que se constitui para mantê-la. Nesse sentido, o geógrafo busca contemplar em sua estrutura de pensamento esse elemento analítico.

A indústria de produção cinematográfica começou em Nova Iorque logo na virada do século XX e replicou o sistema de produção de ofícios de teatro. As primeiras instalações de produção estavam localizadas majoritariamente na cidade, mas também em Fort Lee - New Jersey e em Chicago. Apesar de a atividade cinematográfica ser classificada na literatura enquanto um serviço industrial, um dos primeiros estúdios foi nomeado *Universal Film Manufacturing Company*.

A indústria cinematográfica rapidamente foi organizada no que se costuma chamar de “sistema de estúdios”, um sistema fordista de produção, distribuição, publicidade e exibição cinematográfica. Os filmes não eram considerados, nesse momento, produtos artísticos, mas uma mídia popular para consumo de massa. Em 1908, as principais companhias de cinema formam a *Motion Picture Patent Company*. Esse *trust* que agrupou patentes para monopolizar a indústria cinematográfica acabou por ser o responsável por uma das maiores mudanças no sistema de produção cinematográfica.

Durante um considerável período de tempo, era de sua responsabilidade regular o tamanho dos filmes, os salários e os custos de admissão na indústria. O *trust* desencorajava longa-metragens e exigia que atores e atrizes permanecessem anônimos para manter seus salários baixos. Os cineastas independentes eram forçados a comprar câmeras e outros instrumentos no mercado europeu. O monopólio durou até 1915 quando foi quebrado pela legislação federal. A decisão abalou o sistema e, juntamente com outros elementos, teve início o que Lukinbeal

(2004) classificou como a 1ª Onda das Produções Runaways, caracterizada pela migração para o oeste dos Estados Unidos.

De acordo com o autor ela pode ser atribuída a quatro fatores fundamentais: (1) clima; (2) topografia; (3) preocupações econômicas; (4) necessidade de realismo geográfico para os filmes *western*. É importante lembrar que os primeiros equipamentos de filmagem necessitavam de uma ampla quantidade de luz para capturar imagens e o clima de Nova Iorque limitava consideravelmente o número de horas de filmagem ao ar livre. Isso, combinado com os altos custos de produção nos estúdios, afetava imensamente as dinâmicas de produção.

**Figura 06 - Mapa de Localização da Paramount - 1927**



**FONTE:** LUKINBEAL (2002)

**Desenho:** Amanda Fernandes de Carvalho (2015)



Los Angeles tornou-se a opção mais apropriada. O baixo custo dos imóveis, o clima mediterrâneo e a diversidade topográfica e arquitetônica permitia que cineastas utilizassem diferentes paisagens, bem como fossem capazes de duplicar outras locações. A Paramount chegou mesmo a criar um mapa de locações buscando atrair os cineastas para a Califórnia (FIGURA 06). O objetivo era o de atrair a maior quantidade de produção cinematográfica para a Califórnia e a maneira mais atrativa para tanto estava diretamente relacionada com essas duas questões, a econômica e a criativa. O mapa da Paramount mostrava que a duplicação de paisagens era possível na Califórnia, já que esta oferecia uma quantidade considerável de locações distintas e, na medida em que o significado associado a uma locação fosse flexível e maleável, a produção tinha um custo financeiro mais baixo.

A indústria migrou, então, para a Califórnia; Hollywood, bairro da cidade de Los Angeles, tornou-se sua base central. Um integrado sistema de estúdios foi criado. Esse período, que prevaleceu até o final dos anos 1940, é considerado por muitos como a “Era de Ouro” da indústria. Suas características centrais são o alto volume de produção e a criação de uma comunidade regional artesanal de trabalhadores que contavam com forte segurança e possuíam trabalhos estáveis por um longo período de tempo. Nesse sentido, esse período recebeu esse nome muito mais pela estabilidade de trabalho que era oferecida aos funcionários do que pelas características cinematográficas dos filmes produzidos.

O sistema de estúdios<sup>80</sup> diminuía os riscos, pois integrava verticalmente a produção desde a produção até a distribuição e exibição. No mesmo sentido, o fordismo dominou a Era de Ouro do Cinema. Os produtos eram padronizados e vendidos pela quantidade e não pelo conteúdo. Em Los Angeles, um oligopólio foi formado por grandes estúdios que possuíam o monopólio sobre a produção fílmica. Esses estúdios ficaram conhecidos como “majors”<sup>81</sup> e, além de administrar grandes complexos de estúdios, também controlavam suas estrelas.

---

<sup>80</sup> Em 12 de Outubro de 1927, o primeiro filme falado - *The Jazz Singer* - inaugurou o fim do cinema mudo. Os primeiros aparelhos de som eram muito sensíveis a perturbações e isso encorajou os cineastas a utilizarem estúdios e locações interiores. Devido a essa alteração nas práticas de produção, a retratação do espaço foi cada vez mais generalizada. Enquanto os western continuavam a ser produzidos com o uso de locações exteriores, a Era de Ouro é mais conhecida por suas produções de estúdios. A representação espacial fílmica era, por conseguinte, dominada por constrições e artificialidades. Nesse momento, o espaço fílmico torna-se apenas um pano de fundo.

<sup>81</sup> Paramount, MGM, RKO, 20th Century Fox, Warner Brothers, Columbia e Universal Pictures.

De acordo com Lukinbeal (2006), a 2ª onda das *produções runaways* tem início devido a dois acontecimentos. O primeiro deles é a chamada “decisão Paramount”. Em 1948, a Suprema Corte dos EUA forçou os estúdios a abrirem mão do direito de propriedade sobre as cadeias de cinema. Tal decisão eliminou o mercado previamente garantido dos filmes e, por consequência, aumentou os riscos associados com a produção. A partir da extinção da renda fixa de distribuição, os lucros da produção estavam totalmente condicionados a quantidade de pessoas que apreciavam o produto. Ou seja, o retorno de cada filme podia variar drasticamente. Os estúdios responderam a essa decisão diminuindo fortemente o número de filmes produzidos e, conseqüentemente, a organização da produção que tinha como base a economia de escala não podia mais ser mantida.

O segundo acontecimento, a chegada da televisão, impulsionou graves mudanças no sistema de competição, uma vez que descentralizou o mercado de produção de entretenimento visual. Por mais que ela tenha sido considerada um produto inferior, a indústria cinematográfica foi obrigada a criar produtos com um poder apelativo em determinados segmentos do mercado. O espetacular representou a tentativa dos produtores de resgatarem a posição hegemônica dos filmes como forma de entretenimento. A aparência dos filmes foi modificada para diferenciá-los e torná-los capazes de competir com as imagens cotidianas da televisão.

Segundo Lukinbeal (2006), as principais características da 2ª onda das produções *runaways* são a especialização flexível e a desintegração vertical. Aqui, podemos perceber claramente o empréstimo do modelo criado previamente por Storper & Christopherson (1986). Tal modelo não tinha como objetivo específico desenvolver um olhar temporal como o esquema criado por Lukinbeal (2002). Entretanto, a questão das modificações relacionadas à indústria cinematográfica norte-americana não pode ser obliterada e, nesse sentido, o autor aponta algumas das principais características dessas duas concepções para descrever o período. Nas palavras do autor,

Um dos aspectos mais proeminentes da especialização flexível foi a ascensão de companhias independentes de produção. Encorajada pelos produtores independentes, toda a indústria cinematográfica experimentou com novas tecnologias, estilos cinematográficos europeus e retornaram para um uso mais intenso de filmagem em loco. A ascensão dos cineastas independentes alterou consideravelmente o

significado e o conteúdo associado ao cinema norte-americano. Cineastas norte-americanos experimentaram com cor, ângulos de câmera, estilo e narrativa em formas que lembram os cineastas europeus populares da época (por exemplo, Fellini, Godard, Leone, Pasolini)<sup>82</sup>. (LUKINBEAL, 2002, pp. 254)

Para conseguir a diferenciação de seus produtos, a indústria cinematográfica voltou-se para produtores independentes, o que ocasionou, também, a separação das operações de rotina dos estúdios. Isso significou uma diferenciação total do mercado de trabalho envolvido na criação de filmes. As atividades que previamente eram realizadas totalmente dentro de um mesmo estúdio, agora necessitavam de profissionais externos para desenvolvê-las. Os chamados “contratos de termo”, que obrigavam roteiristas, atores e outros funcionários a trabalhar somente para um estúdio por um determinado período de tempo, foram finalizados e uma rede de subcontratos em mercados regionais surgiu. No mesmo sentido, o “sistema de aprendizagem de estrelas” que treinava atrizes e atores acabou por gerar valiosas mercadorias, as quais, liberadas para o mercado externo, voltaram todo seu poder de mercado contra os estúdios.

A grande expansão ocorrida nos anos de 1960<sup>83</sup> foi motivada, principalmente, por questões econômicas. As locações fora de Los Angeles ofereciam condições razoáveis e mais baratas de produção. Da mesma forma, a fuga para a Europa Ocidental representava uma alternativa de escape à pressão cada vez mais forte das uniões locais e sindicatos de Hollywood. A questão do realismo cinematográfico também teve peso na medida em que a indústria tinha uma imperante necessidade de criar uma forma de singularizar seus produtos e, nesse sentido, a utilização de uma gama mais ampla de lugares era conveniente.

O autor afirma que é complicado criar uma periodização para a 2ª onda das produções *runaways* devido ao fato de que muitas das características da especialização flexível ainda persistem nas práticas de produção atuais da indústria

---

<sup>82</sup> Do original: One of the most prominent aspects of flexible specialization was the rise of independent production companies. Encouraged by the independent film producers, the entire production industry experimented with new technologies, European cinematic styles, and returned to a wider use of on-location filming. The rise of independent filmmakers significantly changed the meanings and content associated with American cinema. American filmmakers experimented with color, camera angle, style and narrative in ways reminiscent of popular European directors of that time (e.g., Fellini, Godard, Leone, Pasolini)

<sup>83</sup> Em 1968, cerca de 47% das produções cinematográficas ocorriam fora de Hollywood (LUKINBEAL, 2002).

cinematográfica. Entretanto, costuma-se afirmar que durou aproximadamente até meados dos anos de 1980, quando se observa um incrível crescimento na produção e lucro cinematográficos, resultados diretos da especialização flexível e da desintegração vertical.

A 3ª onda das produções *runaways* é caracterizada por um processo de reintegração vertical. Nesse momento, encontramos a maior contribuição teórica do modelo criado por Lukinbeal (2002). O autor cria essa noção para explicar o processo de aglomeração horizontal da indústria cinematográficas em grandes corporações de entretenimento. Essa temática também é discutida pelos geógrafos a partir da perspectiva da indústria cultural e diz respeito, principalmente, às vantagens encontradas no processo de integração econômica. Ou seja, as então hegemônicas companhias de produção têm papel cada vez menor na produção e passam a concentrar-se, essencialmente, na administração e financiamento de projetos.

Outro aspecto relacionado às produções *runaways* não deve ser esquecido. Alguns trabalhos produzidos por geógrafos utilizam as concepções de Lukinbeal (2002) para consolidar um diálogo com o Turismo. Eles exploram a tese de que, a partir do momento que a indústria passou por um processo de descentralização de Hollywood, alguns espaços tornaram-se valorizados quando de sua escolha como locações para produções fílmicas. Nessas pesquisas, os autores discutem que alguns filmes, especialmente os *blockbusters*, acabam por conferir tamanha visibilidade a determinadas cidades e outros espaços, que grande parte de suas dinâmicas cotidianas são alteradas, reformuladas e ressignificadas. Isso significa que a imagem do local passa, então, a “valer” muito mais.

De fato, o turismo filmico<sup>84</sup> cresceu significativamente nas últimas décadas e cada vez mais órgãos governamentais estão se dando conta de que a capacidade dos filmes para exaltar determinadas localidades é muito maior do que a de campanhas publicitárias. Carl, Kindom & Smith (2007) discutem que o grande exemplo disso é a Nova Zelândia que teve um aumento expressivo no número de turistas após o lançamento da trilogia “*O Senhor dos Anéis*” (Peter Jackson, 2001 - 2003). Essa se tornou uma forma tão lucrativa de turismo que passou a ser comum

---

<sup>84</sup> Outros exemplos de filmes que acabaram por atrair uma grande quantidade de turistas para suas locações são: *O Piano* (The Piano - Jane Campion, 1995), *Mestre dos Mares: o lado mais distante do mundo* (Master and Commander: the far side of the world - Peter Weir, 2003); *O Último Samurai* (The Last Samurai - Edward Zwick, 2003).

a criação de “mapas filmicos” e roteiros especializados que tem como objetivo contemplar locações filmicas em cidades como Londres, Nova Iorque e Los Angeles.

O quadro a seguir contempla as principais características do modelo criado por Lukinbeal (2002) e, a partir dele, é possível chegar a interessantes conclusões. A primeira delas diz respeito a caráter diverso de concepções que foram criadas pelos geógrafos para explicar a produção da indústria hollywoodiana. De um modelo puramente fordista, a indústria migra para a especialização flexível e, posteriormente, para um processo de reintegração vertical.

**Quadro 13 - As Três Ondas das Produções *Runaways***

	Quando	Onde	Realismo Geográfico	Economia
<b>1ª Onda</b>	1909 - 1920	California	Westerns Diversidade da Paisagem	Fordismo Filmagem na locação Imóveis
<b>2ª Onda</b>	1950 - 1970	Europa Ocidental	Espetáculo Evento	Especialização Flexível Diferenciação de produto Tecnologias Móveis
<b>3ª Onda</b>	1990 - Presente	Regional Internacional	Runaways criativos	Integração Horizontal Redução de custos

**Fonte:** Adaptado de Lukinbeal (2006)

As mudanças no modelo econômico vieram acompanhadas por modificações nas demandas das próprias imagens criadas pela indústria cinematográfica. Apesar da diferenciação existente entre as ideias de *runaway criativo* e *runaway econômico*, elas caminham juntas, alteram-se mutuamente e, no mesmo sentido, é importante atentar para o fato de que todas essas criações intelectuais são fruto da integração dos geógrafos com a problemática do cinema e devem, portanto, ser consideradas dentro desse contexto. Isso significa ter sempre a atenção de não extrapolar suas teorizações para objetos de pesquisas que podem exigir outras construções intelectuais.

A construção teórica do problema a partir de uma visão geral remete à teoria clássica do desenvolvimento regional centro-periferia e três grandes conclusões podem ser apontadas sem grandes constrangimentos: (1) os projetos de filmagem de pequena escala continuaram relativamente imunes à descentralização; (2) os processos de grande porte - e isso não se remete exclusivamente à questão financeira - sofreram resistências infraestruturais de descentralização; (3) os centros

eleitos como de interesse para receber as produções *runaways* apresentam a tendência de investirem cada vez mais em melhorias para contemplar, também, outras fases da produção cinematográfica que ainda se concentra no eixo de Hollywood (LUKINBEAL, 2006).

#### **5.4 - O Cinema Como Indústria Criativa e Cultural**

A partir da relação entre o conceito de cultura e a noção de indústria, alguns geógrafos passaram a trazer considerações acerca da ideia de Indústria Cultural. Em sua essência, essa concepção integra as criações simbólicas e intelectuais com os processos de produção em cadeia. Também podem ser definidas como a constatação do processo mecanizado que converte uma criação ou obra em mercadoria. Sob essa noção devem ser incluídas, além da indústria cinematográfica, atividades outras como: a produção sonora, literária, televisiva e de rádio.

Um dos objetivos da indústria cultural é borrar a linha que separa os conceitos de imagem - no sentido cultural do termo - e mercadoria - componente industrial - provocando o consumo de produtos em função das imagens que estão embutidas em sua concepção. Obviamente, a indústria cultural, em nível teórico, não se resume apenas a discussão da produção e comercialização de produtos. Não se pode tratar deles separadamente, visto que é a inserção em um circuito econômico que permite que tais bens culturais circulem. Essa integração traz consigo problemáticas diretamente associados com questões políticas e ideológicas.

Orueta (2005) afirma que existem duas claras e contrastantes posições com relação a indústria cultural e seus bens. De um lado, os bens culturais podem ser considerados enquanto produtos para o entretenimento e, portanto, em termos econômicos se comportam de acordo com qualquer outro produto submetido às normas do comércio internacional. Nesse sentido, a indústria cultural está sujeita às mesmas regulamentações e normatizações que qualquer tipo de atividade industrial. Tal postura é defendida, essencialmente, pelos norte-americanos. De outro lado, a perspectiva defendida pelos europeus busca considerar que os produtos culturais possuem papel ativo na transmissão de valores que moldam a identidade cultural de determinada comunidade. Nesse sentido, não devem ser incluídos nos acordos de comércio internacional. A ideia base é a do “excepcionalismo cultural”, ou seja, tais objetos fazem parte do acervo cultural de uma Nação e devem, portanto, ser preservados para evitar seu desaparecimento.

O interesse pelos produtos que acabam por incorporar habilidades e criatividade individuais aumentou consideravelmente e os pesquisadores estão abordando tais dinâmicas por meio da ideia de indústrias criativas. Sua definição, em suma, é similar a de indústria cultural, já que são compreendidas como a área sobreposta entre atividades culturais e comerciais. Elas envolvem o fornecimento de bens e serviços, os quais contêm elementos substanciais de esforço artístico, criativo ou intelectual, bem como àqueles que são associados ou têm papel fundamental na manutenção das atividades culturais. Tipicamente, incluem-se filmes, televisão, vídeo, música, artes visuais e performáticas, publicidade e mídia digital em seu escopo e isso implica, inevitavelmente, um amplo debate acerca de seus limites.

Esses bens - os quais definem as indústrias culturais e criativas - inegavelmente possuem propriedades particulares que influenciam e afetam sua organização, impacto econômico e espacialidade. Turok (2003) aponta quatro principais características de tais produtos. A primeira está relacionada ao alto nível de habilidade individual, talento e compromisso envolvido em sua produção. Os atributos criativos possuem imensa importância para os produtores e remetem aos ideais de originalidade, estética, integridade ou qualidade técnica. Em segundo lugar, alguns desses produtos criativos - como filmes e show televisivos - requerem uma grande quantidade de especialização para serem produzidos e isso implica na possibilidade do produto ser custoso em sua produção. Em terceiro lugar, esses bens são, geralmente, heterogêneos e irregulares em escala, o que acarreta na criação de descontinuidades na produção. Nesse sentido, acordos e redes sociais individuais e institucionais tornam-se essenciais.

Turok (2003) afirma que a principal característica dos bens culturais está relacionada ao caráter incerto de como os consumidores irão valorizar os produtos e isso implica na necessidade de uma comunicação intensa e constante entre produtores e consumidores. Essa necessidade leva a geração de novas posições no mercado de trabalho, uma vez que é criada uma sofisticada rede de intermediários entre os atores envolvidos na produção e no consumo de bens culturais. No mesmo sentido, a incerteza implica em altos riscos e os investimentos podem não ser facilmente obtidos. Tal dinâmica explica a existência de alianças entre produtores culturais, como no caso da indústria cinematográfica.

Os geógrafos apoiam-se, então, na ideia de aglomerados industriais para tentar compreender as dinâmicas de produção cinematográficas. Tal conceito é

interessante e enfatiza o papel cada vez mais importante do espaço no desempenho da economia; assim como no processo de territorialização das indústrias, que implica em consequências diretas para cidades e regiões, como avanços, aumento de produtividade econômica, competição e cooperações em redes locais de colaboração.

Nos últimos anos foi possível observar um interessante processo de fusão de grandes companhias de entretenimento. Entretanto, o crescimento das empresas dedicadas à indústria cultural e criativa não se deve, somente, a sucessão de absorções que foram feitas na tentativa de contornar as desregulações de mercado, mas também resulta de um processo de crescimento interno do setor através de concentrações verticais<sup>85</sup> e horizontais<sup>86</sup>. Essas integrações implicam na diminuição de riscos, bem como mantêm o mercado aberto às concorrências diante da inexistência de um único grupo hegemônico perante os demais.

A ideia de aglomerado tem grande influência no pensamento e nas políticas das indústrias culturais e criativas. O conceito se originou de uma abordagem baseada na competição econômica relacionada a produção em cadeia. Esses aglomerados podem ser definidos como,

(...) concentrações geográficas de companhias interconectadas, fornecedores especializados, prestadores de serviços, firmas em indústrias a fins e instituições associadas (por exemplo, universidades, agências padronizadas, associações de troca) em um campo particular que compete mas também colaboram<sup>87</sup>. (PORTER, 2001, pp. 15)

Existem alguns problemas com relação a essa postura adotada pelos pesquisadores. A primeira delas diz respeito ao alcance do conceito, especialmente em seu viés geográfico. Ele é vago acerca do grau de integração entre firmas e indústrias, bem como na força das conexões estabelecidas e na escala espacial sobre a qual o aglomerado age. Em segundo lugar, não menciona as diferentes

---

<sup>85</sup> As empresas que utilizam um modelo de concentração vertical possuem o controle de todas as etapas de produção dos produtos culturais e isso permite a convergência de conteúdos, ou seja, garante a rentabilização em diferentes meios de um mesmo produto.

<sup>86</sup> A concentração horizontal pode ser definida como o agrupamento de diferentes companhias em uma única empresa.

<sup>87</sup> Do original: "(...) geographic concentrations of interconnected companies, specialized suppliers, service providers, firms in related industries, and associated institutions (e.g. universities, standards agencies, trade associations) in a particular field that compete but also co-operate.



forças que são capazes de promover a concentração e competitividade do aglomerado. Essas questões não invalidam de forma nenhuma a posição adotada pelos geógrafos, mas, certamente, implicam em dificuldades para testar seus argumentos empiricamente.

Gordon & McCann (2000) identificam três tipos particulares de aglomerados. O primeiro deles, o modelo clássico enfatiza as economias externas de escala que flutuam entre firmas localizadas na mesma área. Nesse modelo existem, essencialmente, três tipos de argumentos: (1) firmas têm acesso a uma gama maior de força de trabalho e isso torna mais fácil o encontro de especialistas necessários para a produção de bens; (2) firmas têm maior alcance e a qualidade de seus produtos tende a ser superior; (3) maior fluxo de informações e ideias. O segundo modelo, o complexo industrial ou complexo de atividades é caracterizado por uma estabilidade relativa com relação ao nível de troca entre empresas. Tais empresas tendem a estar localizadas em proximidade, visto que isso implica na diminuição de custos de comunicação, bem como nos sistemas de transporte interno, externo e logística, que são essenciais para o bom funcionamento de tais complexos.

Por fim, os autores desenvolvem a ideia de rede social, ou seja, de que existe uma cooperação ativa entre as firmas e outros atores que promove a criação de uma confiança mútua para tomada de decisões ao longo prazo. Nesse sentido, quanto maior o grau de crenças compartilhadas entre as firmas tão maior será a interação econômica entre elas. A proximidade geográfica auxilia na cooperação e facilita relações interpessoais. A crítica relaciona-se ao fato de que os três modelos tendem a ignorar processos históricos que interferem nas dinâmicas de formação e queda dos aglomerados criativos (KRATKE, 2002).

As análises empíricas desenvolvidas pelos geógrafos classificam os aglomerados a partir do estágio de desenvolvimento, da profundidade do aglomerado, das dinâmicas de emprego, da significação e, principalmente, por um conjunto distinto de relações de produção e distribuição. Com relação à produção, Scott (1998) afirma que existem cinco elementos tecnológicos e organizacionais que devem ser considerados. Em primeiro lugar, a tecnologia e o processo de trabalho geralmente envolvem uma grande quantidade de trabalho altamente especializado; a produção é sempre organizada em densas redes de pequenas e médias firmas, as quais são, fortemente independentes; tais redes tendem a formar aglomerados que exigem uma força de trabalho qualificada e diversificada.

Ainda de acordo com o autor, nesses complexos industriais podem ser observadas uma grande variedade de economias externas e, por fim, eles dependem de uma gama de infraestrutura que provem financiamentos, fluxos de informações e relações de confiança e cooperação entre produtores para seu bom funcionamento. O resultado dessas dinâmicas, quando bem sucedidas, leva a criação de fortes aglomerados. Estes estão localizados, geralmente, em centros urbanos favorecidos. A integração de instituições e suas transações estão na base constitutiva do conceito de aglomerado, entretanto, nenhuma concordância foi encontrada pelos geógrafos com relação aos métodos mais apropriados para as análises de tais concentrações. A possibilidade geralmente apontada direciona-se para um método de análise de redes territorializadas.

Gibson & Kong (2005) afirmam que os geógrafos que discutem as questões das indústrias criativas concentram-se, majoritariamente, em quatro principais abordagens: (1) abordagem setorial - os estudos limitam-se a um setor que pode ser definido como cultural ou criativo e podem variar na definição de quais setores permanecem enquanto tais. Nesse sentido, abordagens comparativas tornam-se complicadas; (2) força de trabalho - trabalhos que se concentram na perspectiva do mercado de trabalho e das forças organizacionais de produção; (3) índice criativo - as abordagens distinguem um novo grupo social, a classe criativa, a qual é prioritariamente empregada nas indústrias criativas, mas participam de uma dinâmica econômica mais ampla; e, por fim, (4) convergência de formatos - o foco está nas funções centradas no meio digital que estão presentes e manifestam-se em grandes redes de cooperação e organizações.

Nas pesquisas geográficas que tratam a indústria cinematográfica enquanto uma indústria criativa ou cultural, os temas dominantes têm sido os sistemas ou aglomerados de produção espacial e territorialmente localizados. As discussões apontam padrões de localização e refletem acerca das implicações espaciais e territoriais gerados por tais concentrações. O referencial teórico utilizado remete-se, em essência, a ideia de aglomerados e a aplicação empírica foi realizada em localidades como Vancouver (COE, 2000), Bristol (BASSETT, GRIFFITHS & SMITH, 2002), Potsdam/Babelsberg (KRATKE, 2002), Escócia (TUROK, 2003), Estocolmo (DAHLSTROM & HERMELIN, 2007) e Alemanha (MOSSIG, 2008). Os autores buscam compreender as dinâmicas da indústria cinematográfica nessas localidades, dissertando sobre suas especificidades, formas de interação, escala de influência e realizando diagnósticos que buscam prever possíveis desenvolvimentos futuros. É

interessante apontar que a escala de análise dos trabalhos varia entre reflexões acerca de cidades específicas ou mesmo de países.

De todas essas problemáticas, podemos chegar a quatro conclusões que representam as reflexões desenvolvidas pelos geógrafos. A primeira delas diz respeito a ideia de que a geografia da indústria cinematográfica não está contida em um sistema local, regional ou nacional; a produção fílmica é integrada em um sistema que é internacional, globalizado e altamente conectado. Isso implica, também, na ideia de que existe uma competição - nacional e internacional - cada vez maior nos projetos cinematográficos.

A segunda conclusão, diretamente relacionada com a primeira, encontra-se na hipótese de que a indústria cinematografia é altamente dependente de sua habilidade de mobilizar contínua e simultaneamente relações em diferentes escalas geográficas. A partir disso, é coerente apontar que tal atividade está organizada em redes com diferentes escalas e implicações espaciais. A terceira conclusão remete ao fato de que a indústria cinematográfica é, necessariamente, flexível espacialmente. Isso implica em uma flexibilidade, também, em relação às práticas de emprego.

Por fim, é imprescindível apontar que a problemática de Storper & Christopherson<sup>88</sup> (1986) permanece como eixo central de discussão também para os geógrafos que discutem a problemática da indústria criativa cinematográfica. A noção de flexibilização especializada é central para o discurso das transformações econômicas de um modelo fordista para um modelo pós-fordista, o qual implicou na reestruturação da indústria cinematográfica em grandes aglomerados criativos.

---

<sup>88</sup> Interessante apontar que Susan Christopherson foi eleita como uma das geógrafas que será homenageada por suas contribuições à Geografia no evento da *Association of American Geographers* no ano de 2016.

## 6 - Geopolítica e Cinema

Shohat (1991) discute que o cinema é capaz de produzir um mapa do mundo, como o cartógrafo; de contar histórias dos acontecimentos, como um historiador; de escavar o passado das civilizações, como o arqueólogo; e de narrar histórias e costumes exóticos de um povo, como um etnógrafo. De fato, o Cinema tem a capacidade de unir inúmeras disciplinas e, desde seu nascimento como meio, ele é discutido e abordado a partir de uma concepção particular: a do nacionalismo. Como lembra Bakhtin, o Cinema é um enunciado histórico localizado e essa localização sempre esteve fortemente referenciada a partir da ideia do Estado-Nação. Um dos filmes mais celebrados da história do Cinema, *O Nascimento de uma Nação*, dirigido por D.W. Griffith (1915) é um interessante exemplo de tal concepção.

Foi somente na década de 1980 que os geógrafos vislumbram nessa especificidade do cinema a possibilidade de construir uma ponte de diálogo com a Geografia a partir das reflexões da Geopolítica. A fundamentação dessa linha de pesquisa é discutida pelos geógrafos tomando como base um elemento muito particular da Teoria do Cinema: filmes sempre foram e até hoje são instrumentos diretos para legitimação de idéias nacionalistas. Segundo Stam (2000, pp. 33),

Em uma perspectiva de longo prazo, a história do cinema e, portanto, da teoria do cinema, deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se transformou em um instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais.

Nesse sentido, assim como na linha de pesquisa que evidencia o papel pedagógico dos filmes no ensino de Geografia, as discussões sobre a geopolítica se apoiam em alguns elementos da Teoria do Cinema. Essa aproximação é interessante e demonstra a vontade dos geógrafos engajados com tal perspectiva em criar problemáticas que possam, em alguma medida, dialogar diretamente com características específicas da história e da linguagem cinematográfica.

Essa é a segunda linha de pesquisa mais numerosa. No levantamento bibliográfico, um total de 45<sup>89</sup> textos buscam discutir a interrelação entre o cinema e as discussões geopolíticas. Coulter (2011) afirma que os estudos sobre geopolítica e Cinema possuem uma inegável preocupação com as questões territoriais. A análise

---

<sup>89</sup> Representam um total de aproximadamente 28% das publicações internacionais.

dos textos levantados no trabalho bibliográfico apoia tal afirmação. De acordo com a autora, a literatura existente tende a focalizar: (1) o papel dos filmes no desenvolvimento econômico e político de um local; (2) o poder do cinema em moldar - ou desafiar - imaginários nacionais; (3) as construções cinemáticas do geopolítico ilustrando a inerente espacialidade das imagens em movimento editadas e o efeito da mobilidade na significação e perspectiva; e, por fim, (4) os estudos preocupados com a forma com que essas construções cinemáticas podem afetar a audiência, afirmando narrativas e o pertencimento a determinados grupos.

Entretanto, a partir da análise dos textos, é possível afirmar que as reflexões dos geógrafos concentram-se em duas subdivisões, as quais buscam explorar: (1) a ideia de geopolítica crítica e o papel da ideologia no Cinema; (2) a construção teórica entre Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema e da Teoria de Gêneros na legitimação de ideias e concepções nacionalistas.

A discussão do presente capítulo segue nesse sentido. É importante atentar, entretanto, para o fato de que, assim como nas demais linhas de pesquisas, as reflexões dos geógrafos podem ser divididas em temáticas particulares. Entretanto, não são divisões últimas e que implicam na total diferenciação das abordagens. Muito pelo contrário, essas discussões dialogam fortemente e dividem pressupostos entre si.

Por fim, é imperante afirmar que, assim como as discussões relacionadas à indústria cinematográfica, não encontramos na bibliografia produzida pelos geógrafos brasileiros qualquer indicação de interesse pelas discussões acerca da geopolítica no Cinema. Como será discutido posteriormente, existem breves menções da relevância das questões relacionadas à política de construção de identidade, por exemplo. Entretanto, nenhum trabalho dedicado exclusivamente às problemáticas geopolíticas foi desenvolvido no Brasil.

### **6.1 - Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema, a Legitimação da Nação e a Teoria dos Gêneros Cinematográficos**

A primeira aproximação dos geógrafos com o cinema a partir de um olhar geopolítico deu-se na década de 1980 e as discussões se enviesaram, rapidamente, em concordância com a premissa de que os filmes são, inquestionavelmente, elementos utilizados na construção e legitimação de aspectos nacionalistas. Tal concepção encontra bases sólidas na Teoria do Cinema, a qual afirma, sempre que

necessário, o forte enraizamento dos filmes em determinadas configurações políticas e territoriais.

Nesse sentido, é interessante apontar a forte relação histórica entre o cinema, as dinâmicas nacionalistas, colonialistas e imperialistas. Stam (2000) lembra que os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu dos projetos imperialistas europeus no final do século XIX, em que as grandes potências europeias conquistaram posições de hegemonia militar, política, econômica e cultural em grandes porções territoriais da África, América e Ásia. O cinema nasce nesse contexto e os maiores produtores cinematográficos da época também eram os que possuíam maior poder imperial, ou seja, “o cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador” (STAM, 2000, pp. 34).

Filmes eram, então, um discurso totalmente vinculado a um projeto nacional específico e foram utilizados como tal. Para os geógrafos, curiosos por natureza acerca das questões relacionadas às dinâmicas territoriais dos Estados-Nação, tal conúbio ocorre com naturalidade. A premissa construída pelos estudiosos da Teoria do Cinema é utilizada como elemento que não só justifica tal interesse, mas, também, garante legitimidade ao interesse dos geógrafos pela temática. Da mesma forma, esses pesquisadores desenvolvem uma relação um tanto quanto íntima com a Teoria do Cinema e utilizam uma divisão clássica desta para iniciar suas reflexões.

Na medida em que os filmes podem ser considerados como produtos que provêm de determinados locais, surge na Teoria do Cinema uma interessante categorização que busca avaliar e classificar os filmes a partir de sua filiação nacional. A divisão entre Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema comumente é evocada pelos estudiosos e, na Geografia, foi um dos primeiros objetos de análise.

O Primeiro Cinema é comumente associado com as produções de Hollywood e tem suas bases nas ideias de corporação, lucro e investimento de quantidades massivas de capital em tecnologia, produção e pessoal. Logicamente, um investimento nessas proporções exige um consumo igualmente massivo, com uma escala capaz de gerar lucros. Para atingir tal ambição, o cinema de Hollywood construiu uma série de práticas econômicas, mas também consolidou características narrativas, estéticas e técnicas. As narrativas evocavam claramente temáticas referentes à soberania nacional norte-americana, domínio do território e independência.

Os geógrafos, atentos aos significados que os filmes constroem, discutem que o Primeiro Cinema tem a capacidade de enganar o espectador quando sugere

que a fixação com as fronteiras nacionais implica na supremacia absoluta dos discursos nacionalistas (HOPKINS, 1994). De fato, muitos filmes provenientes da indústria hollywoodiana buscam contar histórias que transmitam os verdadeiros valores da sociedade norte-americana. É importante apontar para o fato de que o Primeiro Cinema foi, também, o responsável pela criação dos códigos cinematográficos que levaram à criação das subdivisões de gênero no cinema. Essa questão é importantíssima para os geógrafos que discutem a geopolítica no cinema e será discutida propriamente ao longo desse capítulo.

MacDonald (1994) afirma que a questão do nacionalismo é um dos pontos mais interessantes que os geógrafos podem analisar no Cinema, uma vez que tal linha temática não se restringe apenas a compreensão das mensagens presentes nas imagens dos filmes, mas também, volta à atenção para os problemas de consumo do cinema. De acordo com o autor, na mesma medida em que o Primeiro Cinema produziu um modelo estético pautado na idealização e afirmação do “*american way of life*”, ele também trouxe consigo problemas relacionados à manutenção de uma audiência nacional que espera por filmes que reflitam, diretamente, sobre sua cultura e seu cotidiano.

O chamado Segundo Cinema, também chamado de “cinema de arte”, é o Cinema das cidades européias pós-Segunda Guerra Mundial e está relacionado, principalmente, com a Nouvelle Vague francesa, o Cinema Novo no Brasil, o Cinema Novo alemão e o Neorrealismo italiano. As mudanças nas condições materiais da Europa Ocidental refletiram-se, fortemente, nas produções cinematográficas, as quais buscaram a construção de uma estética particular que fosse capaz de representar todas as dificuldades e desafios do povo europeu (FIGURA 07).

O neorrealismo italiano é especialmente importante não somente devido ao fato de que seus princípios estéticos adequavam-se com as novas condições europeias, bem como o das recém ex-colônias, mas também porque representou a primeira alternativa verdadeira em relação ao Primeiro Cinema. Uma característica marcante do neorrealismo trazido pelo Segundo Cinema diz respeito ao aspecto do realismo cinematográfico. Nesse sentido, geógrafos como Aitken (1994) utilizam filmes desse período para refletir acerca das políticas de representação de determinados espaços. Tal discussão volta-se, inclusive, para fins pedagógicos. Aqui observamos um espaço de justaposição entre duas linhas de pesquisas. O Segundo Cinema é mais relevante para as problemáticas geopolíticas do cinema na Geografia devido a sua influência direta na criação do chamado Terceiro Cinema.

A influência do neorrealismo perpassou o continente europeu e acabou por se tornar um incentivo e modelo para produções do chamado Terceiro Mundo. Embora houvesse vários escritos sobre cinema na América Latina, na Ásia e na África, é apenas nos anos 1950 que surge uma teoria coesa e que, assim como seus precedentes, é embasada em perspectivas nacionalistas. O caminho para o Terceiro Cinema estava aberto e a identificação com as condições sociais europeias, especialmente a italiana<sup>90</sup>, gerou um intenso intercâmbio de teorias e práticas.

**Figura 07 - O Neorrealismo Italiano**



**FONTE:** Roma, Cidade Nova (1945) - Direção de Roberto Rossellini

---

<sup>90</sup> Com o final da Segunda Guerra Mundial, a Itália começa o processo de reconstrução de uma Nação em ruínas, tanto material quanto moralmente. Esse projeto começa com os intelectuais de esquerda a partir de uma intensificação das relação com a realidade. O neorrealismo italiano surge, então, nesse contexto. Os intelectuais do Terceiro Cinema adotam uma postura similar a dos neorrealistas italianos, ou seja, a vontade de criar um Cinema que mostre a realidade precária dos países subdesenvolvidos.



Os cineastas e teóricos do Terceiro Mundo ressentiam não apenas a dominação hegemônica de Hollywood em termos de produção e distribuição, mas devido às representações caricatas da história e da cultura latino-americana, asiática e africana. Em resposta a tais estereótipos, o Terceiro Cinema surge como um conjunto de filmes que adere a um programa estético e, principalmente, político particular.

A busca era por um cinema alternativo<sup>91</sup>, independente, anti-imperialista, mais preocupado com a militância do que com a auto-expressão autoral<sup>92</sup> e a satisfação da audiência (STAM, 2000). Os termos “cinema antropofágico”, “desalienante” e “rebelde” são utilizados com frequência para reforçar ainda mais a expectativa de poder dar expressão a temas nacionais e, principalmente, com uma estética e estilo nacional. Entretanto, não escapa a ideia de que, por mais que o Terceiro Cinema representasse uma tentativa puramente nacional, ele também estava sujeito às dinâmicas de um mercado cinematográfico que é global.

Terceiro Cinema, ao contrário de outras manifestações da prática cinematográfica, explicitamente reconhece que todo cinema emana do capitalismo global e serve as necessidades ideológicas burguesas. Somente a partir do entendimento das restrições desse sistema e de seus efeitos que um novo cinema pode emergir. Também é significativo que o espaço no qual esse novo cinema opera é extremamente local e universal<sup>93</sup> (MACDONALD, 1994, pp. 36).

Essa foi uma das discussões da Teoria do Cinema que mais teve impacto nas discussões dos geógrafos e a influência é sentida fortemente a partir de duas subtemáticas: (1) a questão do “cinema nacional” *versus* “cinema internacional”; (2) colonialismo *versus* pós-colonialismo. Essas duas abordagens são o ponto mais alto das reflexões acerca do Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema e as premissas que representam cada uma dessas correntes perdura.

---

<sup>91</sup> Alternativo se refere a negação ao modelo hollywoodiano e europeu.

<sup>92</sup> Diz respeito ao chamado movimento do “autorismo”, abordagem que dominou a Teoria do Cinema na década de 1960. O movimento buscava enfatizar o caráter artístico do cinema associando cada filme ao seu autor. Nesse sentido, um filme refletia certas características estéticas e técnicas que remetem, diretamente, ao seu criador.

<sup>93</sup> Do original: “Third Cinema, unlike other manifestation of cinematic practice, explicitly recognizes that all cinema emanates from global capitalism and serves bourgeois ideological needs. Only by understanding both the constraints of this system and its effects can a new cinema emerge. Also significant is that the space in which this new cinema operates is both extremely local and universal.”

A história do Cinema é profundamente internacional. Se construiu a partir de trocas e a própria ambição dos Lumière era o de exibir sua nova invenção para o mundo. Esse fato acabou por catalisar a internacionalização do cinema. De fato, parece complicado sustentar a tese de que filmes são um produto inteiramente nacional quando se leva em consideração o intenso processo de globalização que a indústria cinematográfica tem vivenciado nas últimas décadas (LUKINBEAL, 2002). Entretanto, as posições ainda se encontram divididas entre os geógrafos. Não são poucos os trabalhos que se pautam na ideia da existência de um cinema nacional, o qual é fruto e resultado de técnicas e linguagens específicas de determinadas nações.

É válido apontar que os termos “Cinema nacional” e “nação” podem ser compreendidos e definidos a partir de várias concepções. Na literatura que dialoga com os filmes, a discussão tende a centrar-se nas proposições de Anderson (2006) de que a nação é uma comunidade imaginada. Segundo o autor, o avanço nas formas de impressão proporcionou que uma grande quantidade de pessoas tivesse acesso a livros que ofereciam formas narrativas, estas permitiam que membros de uma nação particular se identificassem entre si e com diferentes.

Harper & Rayner (2010) apontam que o cinema contribuiu para a criação de imaginários que auxiliavam no processo de definição de territórios nacionais. Os trabalhos que exploram o cinema britânico (GOLD & WARD, 1994), indiano (BOSE, 2011), espanhol (D’LUGO, 2010), italiano (BEN-GHIAT, 2001), iraniano (DERAYEH, 2010), russo (MCCARTNEY, 2008), entre outros, são numerosos. Tais trabalhos estão baseados na ideia de que os filmes que são produzidos nesses países trazem consigo características intrínsecas, direta ou indiretamente, às dinâmicas políticas e culturais de seus locais de procedência.

De outro lado, existem os pesquisadores que concebem o Cinema enquanto uma prática internacional por natureza e, nessa abordagem, a condição globalizada da indústria é fortemente evocada. Assim como alguns pesquisadores evocam o caráter nacionalista do Cinema, esses geógrafos buscam considerar que a história do meio acarreta em dinâmicas internacionais que propiciam trocas entre nações; estas interações, por seu turno, moldam as construções ideológicas dos filmes.

Coulter (2011) afirma que os próprios processos filmicos levam a crer na impossibilidade de criação de um Cinema que seja capaz de representar, inteiramente, os interesses de uma nação. Segundo a autora, filmes possuem um forte apelo territorial que são utilizadas para justificar e ganhar apoio para

determinadas posições. Entretanto, o apelo geopolítico criado por alguns filmes de que a identidade nacional é uma necessidade humana não pode mais ser facilmente mantida quando se leva em consideração a relação de tais pressupostos geopolíticos com a indústria cinematográfica, flexivelmente especializada e desintegrada verticalmente.

Alguns autores chegam mesmo a apontar questões relacionadas ao colonialismo, elemento que a perspectiva nacionalista acabou por criar. O processo colonialista é abordado, essencialmente, a partir das ideias do pós-colonialismo, um campo interdisciplinar que investiga questões relacionadas à memória colonial e identidade pós-colonial. A investigação das representações do “outro” no cinema ganha imenso espaço na discussão dos geógrafos a partir das perspectivas pós-coloniais. São produzidos trabalhos que buscam investigar a criação de hierarquizações especiais de representação, bem como das relações de poder configuradas a partir do aparato cinematográfico.

Na Teoria do Cinema, o advento do pós-estruturalismo trouxe intrigantes questões acerca de questões raciais e de gênero. Diawara (1992) escrevendo sobre o cinema negro norte-americano chegou a conclusão de que o espaço está relacionado tanto com os que possuem poder quanto com aqueles que não o possuem. Entretanto, segundo o autor, quem ocupa o centro da tela encontra-se em posição privilegiada e essa posição pertence, em essência, ao colonizador e não ao colonizado.

Essa perspectiva é condizente com a de Palis (2009). O geógrafo busca compreender os mecanismos com que os primeiros filmes de Edison no final do século XIX criaram o espaço social dos filipinos que resistiram a agressões estrangeiras durante a Guerra Hispano-Americana. A partir da análise de determinadas sequências, Palis (2009) chega a conclusão de que a representação de filipinos está, essencialmente, conectada a ideia de fuga e de subjugação. Segundo o autor, essa questão é interessante, uma vez que leva a um questionamento acerca da dificuldade de auto-afirmação da identidade local, bem como implica na legitimação do estado norte-americano sob o “outro”.

Alguns trabalhos seguem a mesma linha de pensamento, buscando compreender dinâmicas similares. Gan (2008) concentra-se na ideia de que a representação que o cinema hollywoodiano criou e impôs sob Hong Kong busca impor a visão ocidental do local. No mesmo sentido, Zonn & Winchell (2002) concentram-se na questão da criação da identidade de nativos norte-americanos e

sua crítica está voltada para a necessidade de considerar que tais construções são fortemente enraizadas em condições espaciais e temporais muito específicas. Ou seja, os geógrafos buscam advogar contra a extrapolação de qualquer criação identitária construída pelas imagens em movimento. As investigações pós-coloniais caminham lado a lado com a chamada abordagem genérica do Cinema, ou seja, com tipos de filmes específicos.

As abordagens geopolíticas no Cinema tendem a focar em um gênero cinematográfico específico, os chamados filmes de fronteira<sup>94</sup>. A Teoria do Gênero é pautada na ideia de que existem certos elementos e características presentes tanto na estrutura narrativa quando na *mise-en-scène* que são capazes de enquadrar os filmes dentro de uma estrutura de representação. Partindo desses elementos é possível criar uma série de categorizações que qualificam e classificam as produções cinematográficas. Para tal classificação são consideradas algumas características que vão, desde as mensagens simbólicas e signos presentes nos filmes, até às questões relacionadas com o caráter mais formalista do Cinema, como iluminação, enquadramentos de câmera e exaltação - ou obliteração - de determinados cenários. A partir dessa ideia é que categorias como comédia, música, drama e *western*, para citarmos alguns, são criados.

Como discute Stam (2000) a palavra gênero foi utilizada tradicionalmente a partir de dois sentidos: (1) para evidenciar a proposição de que todos os filmes seriam pertencentes a um tipo particular de gênero; (2) sentido restrito que evoca as produções hollywoodianas de menor prestígio. Em um trabalho que busca discutir os gêneros relacionados ao Cinema norte-americano, Schatz (1988) propõe uma divisão binária entre os filmes que tem como intenção restaurar uma ordem social - os *western* e os policiais - e aqueles que buscam a promoção de uma maior integração social - melodrama, comédia, musical. Apesar de ter aguçado o interesse de alguns estudiosos, a teoria dos gêneros também foi descartada por outros. A Escola de Frankfurt, por exemplo, ignorou a abordagem genérica, uma vez que consideravam o Cinema enquanto um aparato utilizado para manipulação ideológica e, nesse sentido, pouca atenção dedicaram a gêneros particulares.

Dodds (2011) afirma que os gêneros são importantes devido a duas razões. A primeira delas se relaciona com a facilidade que a audiência tem de reconhecer e interpretar determinados elementos do filme, como a paisagem cinematográfica, por

---

<sup>94</sup> É importante reforçar que as discussões acerca das fronteiras são abordadas na Geografia a partir de diferentes perspectivas. Aqui, estamos nos referindo a delimitação entre dois Estados.

exemplo. Por outro lado, os gêneros representam uma segurança ainda maior para a indústria que consegue atrair um público específico e certo acerca do que vai encontrar na tela. Certamente, os gêneros cinematográficos surgiram de um acordo simbólico realizado entre cineastas e a audiência com relação ao que deve ser esperado de cada filme. Isso significa uma valorização explícita das expectativas da audiência na valoração cinematográfica.

Apesar das críticas<sup>95</sup> com relação a Teoria dos Gêneros ser persistente em alguns debates no seio da Teoria do Cinema, os geógrafos abraçaram a possibilidade de trabalhar com um gênero específico a partir das abordagens geopolíticas. Esse gênero pode ser chamado de “filmes de fronteira”. Como discutimos anteriormente, o papel dos Estados Unidos enquanto produtor cinematográfico é inquestionável e inúmeros filmes foram analisados pelos geógrafos na tentativa de compreender determinadas práticas geopolíticas construídas por Hollywood. No caso dos filmes de fronteira, as discussões concentram-se, majoritariamente, na concepção de limite e seu objeto empírico é, por excelência, a fronteira entre os Estados Unidos e o México.<sup>96</sup>

Antes de prosseguirmos, uma questão faz-se pertinente: como é possível caracterizar filmes a partir do nome “filmes de fronteira”? Maciel (1990) aponta que tais produções dividem determinados elementos e concepções tais quais: (1) visões guiadas por estereótipos nos quais a ênfase recai em características negativas e superficiais; (2) tais filmes geralmente são classificados enquanto de qualidade reduzida quando comparados às demais produções hollywoodianas; (3) são produções voltadas especialmente para o lucro e que não apresentam nenhum apelo às questões do realismo geográfico; (4) são, em grande maioria, produzidos pela indústria cinematográfica mexicana.

Iglesias (1991) analisou um total de 183 filmes produzidos no México durante os anos de 1938 - 1989 e concluiu que cinco temáticas são correntes: imigração, tráfico de drogas, *cowboys*, *chicanos*<sup>97</sup> e submundo<sup>98</sup>. No mesmo sentido, Arreola (2005, pp. 27) afirma que,

---

<sup>95</sup> Ver Schatz (1981), Neale (1980), Altman (1984) e Barry (2007).

<sup>96</sup> A palavra inglesa utilizada na literatura é, comumente, “border”.

<sup>97</sup> Chicano refere-se a um termo utilizado para se referir aos membros da população mexicana nos EUA de forma pejorativa.

<sup>98</sup> Dimensão social relacionada à transgressão, subversão e delinquência.

Durante a década de 1980 e em 1990, a fronteira no cinema evoluiu para o que pode ser chamado de um autêntico gênero enfatizando mais do que simples temáticas, mas lançando aquelas tomadas temáticas contra as complexas vidas de reais, e não estereotipados, personagens. Nesse sentido, muitos diretos realizaram uma transição efetiva para concepção de fronteira enquanto um lugar autêntico e não simplesmente um plano de fundo<sup>99</sup>.

Para o autor, três temas localizados se tornaram essenciais nas narrativas dos filmes de fronteira: (1) fronteira como corrupção e refúgio; (2) fronteira como espaço transitório; e, por fim (3) fronteira enquanto um local autêntico. Essa concepção acerca da ideia de fronteira adquire, sem embargo, a noção de fronteira geográfica. Nesse momento, é importante apontar que a bibliografia que discute as práticas geopolíticas nos filmes de fronteiras dedica-se, quase que exclusivamente, a uma fronteira particular, como afirmado anteriormente, a fronteira entre o México e os Estados Unidos.

As relações entre esses dois Estados tem sido um tema corrente desde a criação da indústria cinematográfica. Dell’Agnese (2005) afirma que, já em 1916, os filmes não apenas forneciam para o público uma poderosa imagem da região, mas também produziam um discurso popular sobre os motivos pelos quais determinados eventos geopolíticos ocorriam nesse território.

A fronteira entre os EUA e o México é, provavelmente, uma das mais filmadas do mundo e, nesse sentido, a geógrafa discute que ela pode ser interpretada como um significante múltiplo que oferece mais de uma simbolização, uma vez que foi transformada pela cultura norte-americana em um poderoso ícone no processo de criação de complexas narrativa que exploram a ideia do “eu” em sua relação direta com o “outro” estrangeiro.

Dell’Agnese (2005) argumenta que as construções que envolvem os filmes de fronteiras produzidas pela indústria norte-americana criam um discurso geopolítico intencionalmente orientado na narração das relações estabelecidas entre os Estados Unidos com os “outros”. Aqui, podemos apontar claramente a influência da geopolítica crítica nas reflexões da autora. Mains (2004) também segue essa linha de pensamento e centra seu interesse na questão da prática política da imigração de

---

<sup>99</sup> Do original: “During the decade of the 1980s and into the 1990s, the border in cinema evolved to what might be called an authentic genre emphasizing not simply themes, but casting those thematic frame-works against the complex lives of real, not stereotyped, characters. In this way, several directors made the effective transition to the border as authentic place, not simply as a backdrop.”

mexicanos para os EUA. Segundo a autora, as imagens cinematográficas têm um importante papel nos debates sobre as políticas de reforma da imigração de ilegais nos EUA.

O Cinema narrativo faz uso de uma quantidade considerável de técnicas para contar histórias. Essas mesmas técnicas podem ser utilizadas para mapear relações políticas e espaciais. No mesmo sentido, as histórias que são contadas a partir do aparato cinematográfico podem reforçar determinadas identidades e culturas dominantes; criando, assim, identidades marginais, ameaçadoras, inferiores e separadas (MAINS, 2004). Isso implica em um processo de exaltação da diferenciação entre um grupo estabelecido e seu oposto direto.

A discussão acerca das fronteiras concentra-se, majoritariamente, na fronteira entre os EUA e o México. Entretanto, os geógrafos também construíram reflexões acerca da questão das fronteiras entre os EUA e o Canadá (DODDS, 2011) e a problemática em torno da definição de fronteiras utilizando filmes palestinos como caso empírico (GERTZ & KHLEIFI, 2005). No primeiro caso, Dodds (2011) discute que uma questão particular tem assombrado as abordagens geopolíticas com relação à noção de fronteira e sua construção cinemática e ela está relacionada com a questão da soberania.

Como o processo de soberania é realizado, encenado? Até que medida essa noção resiste ou é simplesmente ignorada? O autor conclui que é possível compreender esses processos a partir de uma microgeografia baseada na ideia de corporalidades. Isso significa que, segundo Dodds (2011), a construção da noção de fronteira está totalmente condicionada à atuação política das corporalidades, as quais têm o poder de reforçá-la ou subvertê-la. No mesmo sentido, o autor afirma que alguns elementos caracterizam as dinâmicas fronteiriças entre os EUA e o Canadá: porosidades, materialidade e hibridismo.

O trabalho desenvolvido por Gertz & Khleifi (2005) segue em uma linha um pouco diferenciada. Os autores utilizam filmes palestinos para tentar compreender como o processo de criação da fronteira deste país foi estabelecida a partir da construção cinemática de uma identidade nacional palestina. Por mais que a reflexão dos autores se diferencie das outras, sua discussão ainda está baseada na ideia de que os filmes são ricos instrumentos que auxiliam imensamente no processo de legitimação política de territórios e identidades essencialmente relacionadas a eles. Nas palavras dos autores,

Com a ascensão da nacionalidade palestina no começo do século XX e particularmente desde 1948, o discurso palestino e, dentro dele o cinema palestino, tem esforçados para relacionar essas identidades a nacionalidade e, assim, incorporá-las dentro de uma identidade nacional. Na falta de um Estado homogêneo espalhando-se por um espaço homogêneo, o discurso e o cinema palestino tem, mesmo assim, tentado criar uma narrativa histórica homogênea<sup>100</sup> (GERTZ & KHLEIFI, 2005, pp. 317)

De acordo com os autores, os filmes palestinos da década de 1990 - seu objeto empírico - representavam a instauração política existente devido a falta de um território nacional mapeado e consolidado. Nesse sentido, sua representação tenta negar a insegurança territorial, bem como falham em descrever a pluralidade do espaço e a multiplicidade das possíveis construções políticas do espaço palestino.

As representações cinemáticas de espaços e identidades políticas de fronteira representam questões que se relacionam com as diferenças e os meios com que vários grupos podem reconhecer aqueles que são vistos e concebidos enquanto diferentes, enquanto “outros”. Nesse sentido, o imaginário político criado pelo Cinema não deve ser obliterado da análise dos geógrafos, visto que, como afirma Lukinbeal & Kennedy (1997), filmes estão embutidos nas nossas construções simbólicas cotidianas.

Em suma, podemos tirar algumas interessantes conclusões. As reflexões acerca do Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema são importantes, uma vez que, a partir delas, os geógrafos reconheceram as múltiplas possibilidades investigativas que a sobreposição entre Cinema e geopolítica oferece. O resultado direto delas é a preocupação com os gêneros cinematográficos, especialmente com os chamados filmes de fronteira.

Entretanto, com esse reconhecimento surge a necessidade de definir mais claramente os escopos de tais discussões e isso significa um processo de refinamento de construções teóricas e filosóficas. A grande contribuição para a Geografia enquanto ciência pode ser encontrada nas ideias de Ó'Tuathail (1996)

---

<sup>100</sup> Do original: “With the rise of Palestinian nationality from the beginning of the twentieth century and particularly since 1948, the Palestinian discourse, and within it the Palestinian cinema, have been striving to relate these identities to nationhood and thus, to incorporate them into a national identity. Lacking a homogeneous state sprawling over a homogeneous space, the Palestinian discourse and cinema have nevertheless attempted to create a homogeneous historical narrative.”



acerca da Geopolítica Popular. Essa é a referência teórica mais utilizada pelos geógrafos e serve como base conceitual quase unânime para os pesquisadores.

## 6.2 - A Geopolítica Crítica e o Papel da Ideologia nos Estudos de Geopolítica e Cinema

Fourez (1995) aponta que todos os conceitos fundamentais que estruturam uma disciplina são construídos e não dados. Extrapolando a reflexão do filósofo para a elaboração de subcategorias criadas por linhas de pensamento específicas das disciplinas, podemos afirmar o mesmo. Conceitos e teorizações são construídos e, devido a isso, não somente podem como devem ser questionados, desconstruídos, reformulados e colocados sob exame minucioso.

Na linha de pesquisa construída pelos geógrafos que buscam criar um diálogo da geopolítica com o Cinema, tal dinâmica é claramente perceptível. Os pesquisadores iniciam suas reflexões questionando o que chamam de abordagem clássica e adotam, como base de problematização, uma visão específica acerca da geopolítica: a geopolítica crítica. Tal noção foi trazida, especialmente, pelo geógrafo Gearóid Ó Tuathail.

Geopolítica crítica emergiu do trabalho de alguns estudiosos nos campos da Geografia e Relações Internacionais os quais, ao longo da última década, buscaram investigar a geopolítica como uma prática social, cultural e política ao invés de enquanto um manifesto e realidade tangível do mundo político. Geopolítica crítica é apoiada pelas críticas pós-modernas que colocaram os limites epistemológicos das práticas etnocêntricas subjacentes da geopolítica da Guerra Fria em questionamento. Vozes dissonantes e dissidentes articularam perspectivas feministas, pós-colonial e pós-estruturalistas (...). Apoiados por essa variedade de pós-modernismos, os quais apontam, todos, para além de representações ortodoxas, a geopolítica crítica trouxe cinco argumentos (...)<sup>101</sup>. (Ó Tuathail, & DALBY, 1998, pp. 02)

---

<sup>101</sup> Do original: "Critical geopolitics has emerged out of the work of a number of scholars in the fields of geography and international relation who, over the last decade, have sought to investigate geopolitics as a social, cultural and political practice, rather than as a manifest and legible reality of world politics. Critical geopolitics is informed by postmodern critiques that have placed the epistemological limits of the ethnocentric practices underpinning Cold War geopolitics in question. Dissonant and dissident voices have articulated feminist, post-colonial and poststructuralist perspectives (...). Informed by this variety of postmodernism, which all point beyond orthodox representations, critical geopolitics has advanced five arguments (...)."

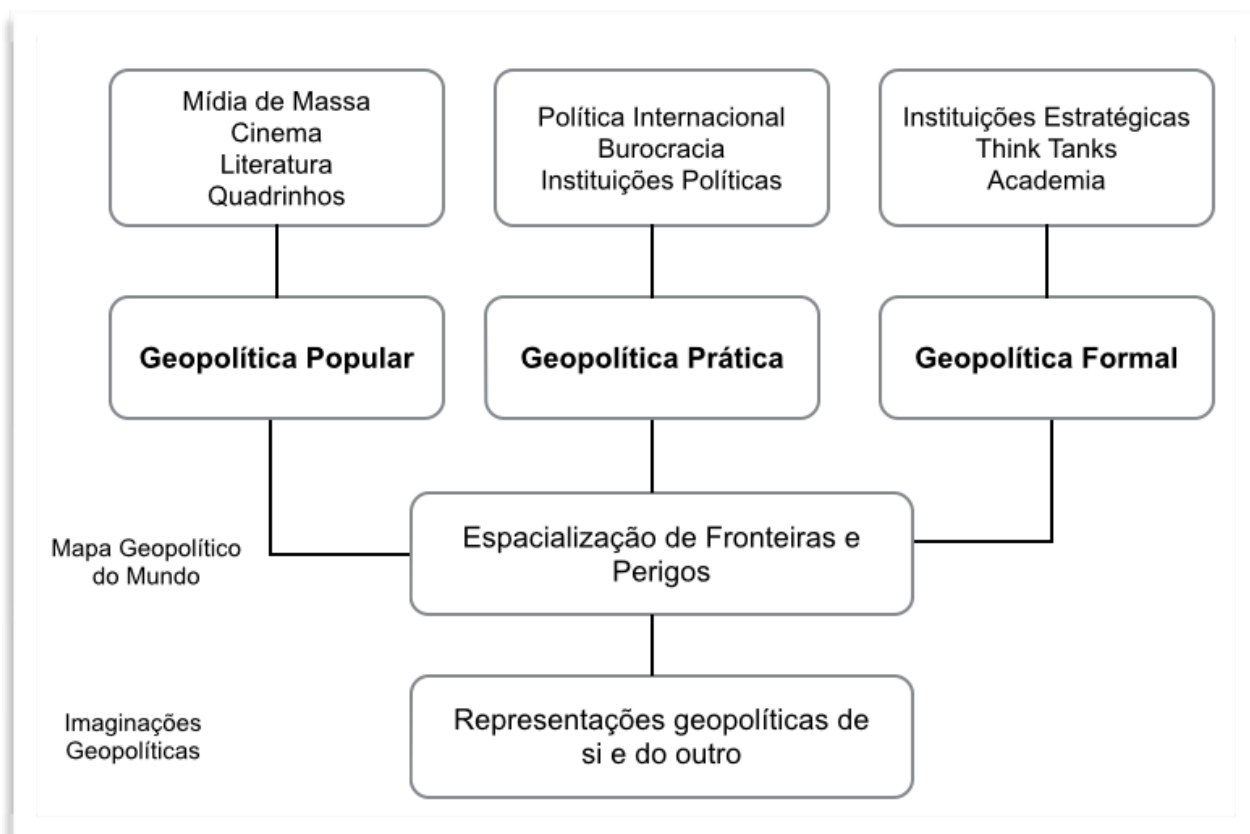
De acordo com Ó Tuathail & Dalby (1998), a Geopolítica Crítica seria um caminho alternativo para os pesquisadores que buscam escapar das amarras do que chamam de Geopolítica Clássica. Para embasar suas reflexões, os autores apontam cinco pontos que, segundo eles, englobam a ideia de Geopolítica Crítica. O primeiro deles diz respeito a elucidação de que a geopolítica é um fenômeno cultural muito mais amplo do que normalmente é entendido pela tradição geopolítica e isso ocasiona na consideração de que é uma prática espacial, tanto material quanto representacional. A geopolítica crítica confronta e analisa a imaginação geopolítica dos estados, seus mitos fundadores e conjuntos de características nacionais excepcionais.

Em segundo lugar, a geopolítica crítica considera que o espaço é intrinsecamente plural e, nesse sentido, as possíveis construções políticas espaciais são múltiplas. Isso significa compreender que a própria categorização de um espaço enquanto político é um ato político. A geopolítica territorial é, então, contextualizada e mantida por uma forma difusa de geo-política cultural. Em terceiro lugar, a geopolítica crítica argumenta que a geopolítica não é singular, mas plural em sua essência. Sendo assim, ela é um conjunto de práticas sociais que são difundidas nas sociedades e, esse conjunto de práticas contém formas, representam expressões populares tanto quando de elite.

Os autores chegam mesmo a propor uma estrutura tridimensional na qual diferenciam as ideias de geopolítica formal, prática e popular. A primeira delas está relacionada às políticas internacionais enquanto a segunda direciona-se para estratégias de comunidades e estados. A geopolítica popular é, sem dúvida, a mais relevante para os geógrafos que discutem o cinema, pois, de acordo com Ó Tuathail & Dalby (1998), ela pode ser encontrada nos artefatos das culturas populares transnacionais: sejam elas revistas, literatura ou filmes. Todas essas geopolíticas possuem diferentes locais de produção, distribuição e consumo e conjuntas representam a cultura geopolítica de uma determinada região (FIGURA 07).

O quarto elemento apontado pelos autores diz respeito ao fato de que o estudo da geopolítica crítica nunca pode ser despolitizada. Isso significa levar em consideração que escolhas de temas de pesquisa, por exemplo, também refletem posições políticas. Por fim, os autores chamam atenção para a necessidade de prestar atenção à história e ao desenvolvimento da disciplina, além de advogarem em favor do questionamento e desafio a premissas consolidadas e hegemônicas.

**Figura 08 - Esquema Explicativo da Teoria Crítica da Geopolítica**



**FONTE:** Ó'Tuathail & Dalby (1998)

Ó Tuathail & Dalby (1998) afirmam que compreender a geopolítica como um fenômeno sócio-cultural amplo implica em reconhecer que ela é mais do que um conhecimento especializado utilizado por políticos; é, também, uma prática que está interconectada a partir de diversas maneiras com as construções cotidianas de identidade, segurança e perigo. Esses três elementos foram problematizados pelos geógrafos a partir do uso de filmes. Em suma, a teorização criada pelos autores auxiliou os geógrafos no processo de criação de uma aproximação mais íntima com os filmes na medida que evidencia a dimensão popular da Geopolítica Crítica. Ela é a mais discutida pelos pesquisadores.

Em contrapartida, é complicado apontar uma metodologia que seja representativa nos trabalhos dos geógrafos que discutem a geopolítica nos filmes. Os autores são vagos no apontamento acerca de quais métodos estão utilizando em suas reflexões. Entretanto, algumas pesquisas utilizam a análise de conteúdo de transcrições de trechos de diálogos dos filmes apontados como de interesse (AITKEN & LUKINBEAL, 1997; AREOLA, 2009; DODDS, 2011). No mesmo sentido,

costumam fazer algumas referências à ideia da intertextualidade, por mais que sem aplicá-la diretamente em suas problemáticas.

Power & Crampton (2005) organizaram uma edição especial do periódico *Geopolitics* no ano de 2005. A intenção dos autores era de reunir textos que discutissem a questão da geopolítica do cinema e esse conjunto de reflexões recebeu o nome de *Geografias Geopolíticas Cinemáticas*. De acordo com os autores, tais reflexões buscam considerar o papel dos filmes na construção de projeções de identidades e discursos geopolíticos.

Filmes, podemos argumentar, existem em uma relação intertextual com outros conhecimentos geopolíticos. Eles refletem, retificam, explicam, apoiam, minar e desafiam discursos geopolíticos hegemônicos. (...) Nossa intenção tem sido a de mostrar que por um longo tempo, os filmes têm mantido uma posição única nas projeções de identidade e que essas projeções podem prover importantes exemplos da forma através da qual a geopolítica se torna inteligível e significativa no domínio popular e no cotidiano<sup>102</sup> (POWER & CRAMPTON, 2005, pp. 195).

Para os autores, as Geografias Geopolíticas Cinemáticas se tornam um importante campo de batalha ideológico, uma vez que os filmes oferecem uma maneira muito específica de leitura de mudanças e desenvolvimento políticos. De fato, inúmeros autores citam determinados episódios históricos para legitimar suas reflexões e justificar seu engajamento com a geopolítica cinematográfica. Power & Crampton (2005) discutem que os anos 1940 foram testemunhas de uma série de esforços geopolíticos e importantes mudanças ideológicas, principalmente tendo em conta que os Estados Unidos se reinventavam enquanto um defensor benevolente da liberdade e da democracia. Nesse sentido, os filmes de Hollywood ofereciam à audiência uma compreensão clara do cenário político internacional e do papel dos países nessa arena.

Filmes são capazes de criar imaginações geopolíticas que podem corroborar ou desafiar determinados discursos. Nos trabalhos encontrados no levantamento

---

<sup>102</sup> Do original: "Films, we would argue, exist in an intertextual relationship with other geopolitics knowledges. They reflect, reify, explain, author, support, undermine and challenge hegemonic geopolitical discourses. (...) Our purpose has been to show that film has for a long time held a unique position in projection of identity and that these projection can provide important examples of the ways in which geopolitics is made intelligible and meaningful in the popular realm and through the 'everyday'."

bibliográfico, uma temática central é o papel dos Estados Unidos na política mundial, bem como a exaltação de uma identidade nacionalista norte-americana após os atentados do dia 11 de setembro de 2001<sup>103</sup>. Dodds (2011) afirma que após esse episódio é possível perceber um claro processo de estreitamento de relações entre Hollywood e o governo norte-americano. A intenção parece estar relacionada, principalmente, com a vontade de reposicionar os Estados Unidos no cenário internacional por meio da reconfiguração de seus dramas geopolíticos. Como afirmam Power & Crampton (2005), as relações entre filmes e geopolítica podem ser complexas, mas temas comuns tendem a ser as questões da identidade nacional, da etnicidade e das fronteiras territoriais.

Hollywood andou de braços dados com a tentativa estatal de reforçar a legitimidade e soberania territorial e as imaginações geopolíticas criadas pelo cinema buscaram construir discursos que reafirmavam a superação absoluta de diferentes ameaças e perigosos. Tal questão foi abordada de forma exaustiva pelos geógrafos. De todos os textos levantados sobre as questões geopolíticas, onze deles relacionam-se, especificamente, aos ataques ocorridos no território norte-americano. As várias narrativas de Hollywood são responsáveis, então, por determinadas sensibilidades geopolíticas.

Três tipos de problemáticas podem ser encontrados nesse sentido (QUADRO 14). A primeira delas relaciona-se com o desenvolvimento de reflexões que têm os chamados filmes de desastre como objeto empírico (DODDS, 2011). A conclusão geral é que os eventos ocorridos nos EUA já foram testemunhados pelos cidadãos diversas vezes no cinema e, nesse sentido, o cinema age como moderador de reações nacionalistas e territoriais. Aqui, as discussões também se remetem à questão das guerras e do papel fundamental desempenhado por Hollywood no processo de convencimento da população norte-americana acerca de seu papel enquanto líder mundial.

Os filmes mais discutidos pelos geógrafos são *Independence Day*<sup>104</sup>, *Armagedom*<sup>105</sup> e *O Dia Depois de Amanhã*<sup>106</sup>. Neles encontramos a narrativa clássica de Hollywood. Uma ameaça externa, seja ela natural, humana e mesmo

---

<sup>103</sup> Aproximadamente 25% dos textos concentram-se nessa temática.

<sup>104</sup> Título original: *Independence Day*, 1996, direção de Roland Emmerich.

<sup>105</sup> Título original: *Armageddon*, 1998, direção de Michael Bay.

<sup>106</sup> Título original: *The day after tomorrow*, 2004, direção de Roland Emmerich.

extra-terrestre, coloca em risco a segurança mundial e somente a partir do herói norte-americano a situação pode ser resolvida. É interessante o apontamento dos geógrafos nas tão conhecidas sequências em que o líder norte-americano se dirige a todas as nações do mundo para assegurar que, mesmo após toda destruição, a ordem será reestabelecida e a paz soberana a partir da intervenção estadunidense.

**Quadro 14 - O Papel dos EUA no Cinema - Temáticas e Elementos**

	Temática	Elementos
1	Filmes de Desastre	Cinema como moderados de reações nacionalistas e territoriais
2	Teoria da Conspiração	Cinema auxilia na justificação de ações políticas internacionais de intervenção militar
3	Filmes de Super-Heróis	Cinema reforça a ideia do “excepcionalismo americano”

Um segundo grupo de trabalhos concentra-se no desenvolvimento da chamada “teoria da conspiração” a partir das imagens em movimento. Em suma, essa teorização se mostra preocupada com a forma que as pessoas reconhecem o mundo, bem como com o questionamento ou desafio em relação as fundações sobre as quais diversas formas de conhecimento e verdade têm sido baseadas. Nos filmes, os geógrafos utilizaram a teoria da conspiração para refletir acerca dos mecanismos utilizados pelos Estados para criar em seus cidadãos uma sensação de medo e de ameaça, justificando, assim, possíveis ações políticas internacionais de intervenção.

Knight (2000) afirma que os EUA construíram-se enquanto nação levando em consideração noções morais muito particulares. O dever estatal perante o mundo como guardião da liberdade, segurança e estabilidade constituem o imaginário social e cultural da população e nesse sentido, o cinema hollywoodiano esmera-se na exaltação de narrativas nas quais determinadas decisões políticas norte-americanas devolvem a ordem mundial em momentos de catástrofes. Entretanto, tais narrativas também são construídas a partir da evocação de uma ameaça prévia originada em inimigos externos e internos que buscam destruir o *american way of life*.

Essas discussões são realizadas pelos geógrafos levando em consideração que filmes de paranóia criam mapas cognitivos nos indivíduos em que determinados elementos, tais quais medos, ameaças, inseguranças e dúvidas, são exaltados.

Jameson (1992) utiliza a teoria da conspiração na reflexão acerca do contexto geopolítico do capitalismo tardio para argumentar que ela proporciona aos indivíduos um mapeamento cognitivo do mundo pós-moderno. Sua posição é de que, a partir da teoria da conspiração, as verdadeiras causas da opressão social são mascaradas por meio da construção de um conhecimento ideológico e incorreto.

Negando e corroborando o discurso pós-moderno de Jameson (1992), os geógrafos se engajaram com a teoria da conspiração de forma tímida no final dos anos de 1990. Seu interesse está embasado na possibilidade que a teoria cria para questionar e subverter formas hegemônicas de conhecimento e práticas sociais. Jones (2008) alerta que a afirmação de que a teoria da conspiração é uma forma essencialmente pós-moderna de pensamento pode ser reducionista na medida em que ela traz consigo elementos que podem ser classificados como conservadores e reacionários. Na medida em que impõe uma ordem moderna na delimitação do “outro” identificável que age contra os interesses de um grupo de pessoas.

Nesse sentido, os geógrafos concentram seu interesses em filmes com narrativas relacionadas a experimentos científicos, implantes e controle mental, crises mundiais de patogênicos e abdução. A teoria da conspiração é, então, um meio para problematizar as representações de traição, enganos e infrações. Filmes como *Arquivo X: o Filme*<sup>107</sup>, *Atrás das Linhas Inimigas*<sup>108</sup>, *Fomos Heróis*<sup>109</sup> e *Sob o Domínio do Mal*<sup>110</sup> são os mais evocados nas pesquisas. De acordo com Jones (2008), tais filmes permitem a reflexão de que a teoria da conspiração é uma forma de geopolítica popular, já que se baseia intensamente na manipulação e reafirmação de identidades políticas e seus papéis correspondentes.

Por fim, uma terceira temática surge apoiada em um gênero particular. Dittmer (2011) afirma que, ao longo da década de 2000, é possível observar um *boom* dos filmes de super-heróis. O autor argumenta que a explosão das representações fílmicas de super heróis resulta de dois fatores. O primeiro deles está relacionado com inovações tecnológicas no cinema que permitem a criação, cada vez mais perfeita, de imagens espetaculares. Em segundo lugar, isso está relacionado

---

<sup>107</sup> Título original: *The X-Files: fight the future*, 1998, direção de Rob Bowman.

<sup>108</sup> Título original: *Behind the Enemies Lines*, 2002, direção de John Moore.

<sup>109</sup> Título original: *We Were Soldiers*, 2002, direção de Randall Wallace.

<sup>110</sup> título original: *The Manchurian Candidate*, 2004, direção de Jonathan Demme.

intimamente com a noção do “excepcionalismo americano”<sup>111</sup>, a ideia de que os EUA não são como outros Estados em termos de criação e sentido de possuir uma missão mais ampla no mundo.

Jewett & Lawrence (2003) identificam essa dinâmica com a ideia do “monomito americano”<sup>112</sup> que pode ser identificado também nos filmes *western*. Nesse mito, comunidades desesperadas são auxiliadas e salvas da opressão por um herói itinerante. Essas duas noções trazem uma concepção de moral muito particular e que, de acordo com Jewett & Lawrence (2003), levam a uma estruturação narrativa com claras implicações políticas. Filmes criam um vocabulário moral e, juntamente com ele, uma metáfora geográfica contextualizada em narrativas que enobrecem e justificam atos de violência, por exemplo (Ó Tuathail, 2005).

Dittmer (2011) afirma que a questão dos gêneros cinematográficos ainda não foi totalmente explorada pelos geógrafos. Permanecem obliteradas, de acordo com o autor, importantes reflexões acerca dos imaginários e das políticas de identidade construídas no complexo de produção de Hollywood e outras indústrias. Sua crítica merece reconhecimento na medida em que advoga pela expansão dos objetos empíricos para filmes que tenham sido produzidos fora do contexto estadunidense. Hopkins (1994, pp. 60) afirma que,

O poder dos filmes está (...) em sua capacidade de falsear. Esse poder é exercido por cineastas para manter uma ideologia de simulação. Essa ideologia é alcançada a partir de um meio capaz de mascar a produção de seus próprios significantes. Esses significantes dominam uma audiência, na qual a suspensão voluntária da descrença e impressão da realidade são fabricadas por meio da iconização dos signos do filme e da autoridade que a própria audiência atribui ao seu sentido de visão.<sup>113</sup>

Todas essas três temáticas apresentam imensas similaridades. A mais forte é o apoio dos geógrafos nas ideias trazidas por Ó Tuathail (1996) acerca da

---

<sup>111</sup> American Exceptionalism.

<sup>112</sup> American Monomyth.

<sup>113</sup> Do original: “the power of film may lie (...) in its ability to misrepresent. This power is exercised by filmmakers to sustain an ideology of make-believe. This ideology is achieved through a medium capable of masking the production of its own signifiers. These signifiers dominate an audience whose willing suspension of disbelief and impression of reality are fabricated through their own iconization of film signs and the authority that viewers attribute to their own sense of right.



geopolítica crítica. Se pensarmos na produção de conhecimento geográfico a partir do uso de filmes, essa é, sem dúvidas, a maior contribuição dos geógrafos partindo de um olhar geopolítico. A identificação e construção de reflexões de que filmes são agentes ativos na construção de imaginários e identidades geopolíticas não é simplista, já que implica, antes de tudo, no afastamento dos geógrafos em relação a uma noção dominante na Geografia durante um longo período de tempo: a de que a geopolítica servia, essencialmente, para compreender as dinâmicas estatais.

Obviamente, os geógrafos cinéfilos continuam demonstrando interesse pelas questões nacionalistas no cinema, entretanto, sua escala de análise muda na medida em que incorporam dinâmicas práticas cotidianas e o chamado cidadão comum. Nesse sentido, o uso da geopolítica crítica serve como um catalisador para a criação de tais reflexões.

As discussões são plurais e a escolha de quais filmes utilizar segue pelo mesmo caminho. Entretanto, algumas conclusões gerais podem ser apontadas. A primeira delas, já comentada anteriormente, diz respeito à hegemonia da ideia de geopolítica crítica. Em segundo lugar, é interessante que a primeira aproximação dos geógrafos com o Cinema a partir de um olhar geopolítico tenha sido a partir das questões nacionalistas. O conceito utilizado é o de território, por vezes, em seu sentido mais tradicional da Geografia Política, como um “espaço concreto em si (com seus atributos naturais e socialmente construídos) que é apropriado por um grupo social” (SOUZA, 1995, pp. 84).

A terceira grande conclusão diz respeito às adaptações que os geógrafos criaram a partir das problemáticas nacionalistas e direcionaram seus olhares para determinados gêneros cinematográficos. O reconhecimento aqui é da premissa de que as construções fílmicas não são inocentes e, por consequência, implicam em imaginários específicos que auxiliam a audiência na mediação cotidiana de seus medos, aflições, inseguranças e paixões.

É importante apontar, também, que os geógrafos engajados com as perspectivas geopolíticas incorporam as discussões relacionadas à superação da ideia de mimese, ou seja, assumem *a priori* que filmes não são cópias ou espelhos da realidade. Entretanto, o foco na concepção de que o Cinema é uma mídia com um imenso poder para criação de imaginários e ideologias geopolíticas parece relativizar o peso da preocupação e (re)enfatizar que, por mais que tal capacidade não possa ser contestada, as construções cinemáticas não podem ser compreendidas enquanto representações fiéis da realidade.

Por fim, é imprescindível apontar que a maior fragilidade dos trabalhos sobre Cinema e Geopolítica encontra-se na escassa atenção que os geógrafos dedicaram aos problemas metodológicos. Por mais que façam menções breves a determinadas noções consolidadas, principalmente na Geografia Humanista, com relação à questão do discurso e da intertextualidade, nenhum autor discutiu explicitamente o método de trabalho empregado para construção de suas reflexões. As abordagens remetem, em alguma medida, a posições interpretativas.

Em suma, é possível trazer algumas considerações gerais acerca das reflexões desenvolvidas nesse capítulo. A primeira delas diz respeito a própria divisão criada para desenvolvimento da abordagem dos textos sobre Cinema e Geopolítica. A partir da análise realizada constatou-se que as publicações estão concentradas em duas grandes temáticas. A primeira delas utiliza proposições da Geopolítica Crítica de Ó Tuathail (1996) para compreender o papel da ideologia no Cinema. Essa perspectiva é interessante e considera que o Cinema não é apenas um meio para entretenimento. Ao contrário, ele tem posição ativa na construção de perspectivas ideológicas e de imaginários geopolíticos. A utilização do conceito de território é realizada, principalmente, por meio de sua associação com a ideia de Nação.

A segunda consideração concerne ao uso corrente da construção teórica da classificação em Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema, bem como da Teoria de Gênero para explorar ideias e concepções nacionalistas. Os filmes de fronteira são abordados para refletir acerca das construções identitárias nacionais e os filmes de desastre e de super-heróis, por sua vez, para discutir o papel geopolítico internacional dos Estados Unidos enquanto Nação que possui uma missão mundial de restauração da paz e liberdade.

Negar o papel do cinema como um construtor de representações é uma tarefa que dificilmente poderia ser alcançada. A investigação minuciosa que os geógrafos estão realizando tomando como objeto empírico os filmes gera contribuições a partir da criação de um frutuoso diálogo entre a Geografia e outras disciplinas. Nas reflexões sobre Cinema e Geopolítica tais interseções são claras, assim como também expressa a linha de pesquisa que será discutida no próximo capítulo.

## 7 - Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas

As discussões acerca das representações cinemáticas atingem seu auge na década de 1980, momento em que a ciência e, em especial a Geografia, observa a exaltação das problemáticas culturais. Com a ascensão da Nova Geografia Cultural, os geógrafos acabaram por redescobrir alguns elementos que, se assim é possível afirmar, possuem tradição nas discussões geográficas. O mais importante deles, para nossa reflexão, está diretamente relacionado com a evocação do passado imagético da disciplina, ou seja, ressurgem um interesse genuíno pelo desenvolvimento de abordagens que busquem explorar, expandir, questionar e afirmar a herança visual da Geografia.

É nesse contexto que os estudos relacionados às artes e às mídias florescem. A partir da chamada “virada cultural”<sup>114</sup>, os geógrafos sentem-se confortáveis para desenvolver reflexões que buscam examinar a literatura (POCOCK, 1981), a arte (TUAN, 1990) e mídias como jornais (BROOKER-GROSS, 1983), música (KONG, 1995), livros de viagens (ZUBE & KENNEDY, 1990), televisão (ADAMS, 1992), postais (ZIMMERMANN & ESCHER, 2001) e, por fim, filmes. Surgem, não obstante, trabalhos que buscam considerar a ideia de que a Geografia é uma forma de arte (PORTEOUS, 1986; MEINIG, 1982).

A apropriação das ideias de significação, simbolização e subjetividade das reflexões da Nova Geografia Cultural gerou um corpo de trabalhos que discute, a partir de algumas temáticas particulares, o Cinema. Essa linha de pesquisa é composta, assim, por pesquisadores que se envolveram especialmente com as premissas da Nova Geografia Cultural e suas abordagens seguem essa linha analítica. Não é pertinente, segundo os objetivos deste trabalho, desenvolver uma reflexão exaustiva acerca das reflexões trazidas por essa corrente epistemológica da disciplina. A ideia está na tentativa de nos atermos apenas aos elementos que são evocados pelos geógrafos que elegeram o Cinema como objeto de investigação. Sendo assim, é possível apontar que o conjunto de trabalhos que compõem essa linha de pesquisa pode ser dividido em três divisões temáticas.

---

<sup>114</sup> Claval (2008) afirma que podemos observar três importantes viradas que impactaram fortemente nas reflexões desenvolvidas pelos geógrafos. A “virada linguística” relaciona-se com a exaltação dos textos e das imagens nas reflexões dos pesquisadores; a “virada espacial” busca evidenciar a importância da dimensão material e concreta na existência social; e, por fim, a “virada cultural” que argumenta que os processos sociais são codependentes das culturais nos quais estão inseridos.

A primeira delas concentra-se na discussão da representação das cidades nos filmes. Esses trabalhos investigam, em suma: (1) a análise da morfologia e da arquitetura de determinadas cidades levando em consideração o potencial cinemático desses espaços para criação de dinâmicas culturais específicas; (2) a forma por meio qual gêneros cinematográficos e cineastas particulares criam representações específicas das cidades utilizando elementos específicos da técnica cinematográfica.

A segunda possibilidade investigativa desenvolvida pelos geógrafos nessa linha de pesquisa está relacionada com o desenvolvimento de dinâmicas de simbolização e apropriação cultural de determinadas paisagens, especialmente as que Kennedy & Lukinbeal (1997) chamam de locações naturais. Por fim, encontramos as discussões que buscam, a partir da ideia do pós-modernismo e pós-estruturalismo, discutir a construção de identidades culturais no Cinema. Esses trabalhos são interessantes e atuam, também, como manifestos para legitimação dos estudos sobre Cinema no contexto geral da Geografia. Dentre essas três possibilidades investigativas, a representação das cidades é a temática mais numerosa e domina a produção bibliográfica dos geógrafos brasileiros.

Em todas essas abordagens o conceito chave é o de paisagem. É válido comentar que, como aponta Cosgrove (1985), apesar de o conceito ter sofrido transformações epistemológicas ao longo da história da Geografia, ele ressurge com força no interesse dos geógrafos culturais e releva a preocupação com as representações das paisagem em pinturas, na literatura, nos filmes, entre outros. Na medida em que é concebida enquanto “cena visível”, a paisagem é o conceito mais adequado para os pesquisadores que buscam a consolidação e legitimação da Geografia na qualidade de uma ciência visual.

Por fim, é importante evidenciar que, quando colocada lado a lado com as outras linhas de pesquisa discutidas nesse trabalho, os trabalhos desenvolvidos sobre cultura e representações cinemáticas são os que mais fortemente apresentam uma preocupação metodológica evidente. Uma quantidade considerável de trabalhos busca evidenciar a potencialidade e a importância que a ideia de intertextualidade conquistou na medida em que a Geografia voltou-se para discussões de caráter subjetivo e simbólico. Essa atenção à metodologia pode ser explicada, também, pelo fato de que essa linha surge fazendo referência explícita a sua filiação com uma matriz epistemológica já consolidada, a Nova Geografia Cultural.

## 7.1 - A Fascinação pela Representação das Cidades no Cinema

Assim como para a Geografia, as cidades são um fetiche de longa data na história do Cinema. A fascinação pela representação das cidades nos filmes gerou possibilidades investigativas que foram desenvolvidas pelos geógrafos de forma quase exaustiva. A produção bibliográfica sobre Geografia e Cinema dedica-se, em grande parte, às discussões do papel da cidade nos filmes, seja de maneira direta ou indireta. A temática foi, entretanto, abraçada especialmente pelos geógrafos culturais que se dedicam às imagens em movimento e tal engajamento gerou as reflexões que discutimos nesse momento.

Para melhor compreensão da relação existente entre o Cinema e as cidades é pertinente considerar o contexto de criação do primeiro nos últimos anos do século XIX. Como lembra Costa (2008), o cinema surge como uma forma de arte essencialmente urbana e, nesse sentido, parece natural que as cidades tenham sido os cenários privilegiados pelos cineastas da época. De fato, as cidades modernas compartilham de muitas obsessões do cinema, como a velocidade, as luzes e o movimento (CLAYDON, 2006) e os geógrafos apropriaram-se dessa articulação com propriedade, já que possuem tradição nas questões relacionadas as dinâmicas urbanas. Name (2006, pp. 44) afirma que,

O ambiente urbano foi percebido como elemento constante nos filmes, sendo expostas as correlações da cidade, com sua arquitetura e suas interações sociais, com o cinema. Tais estudos revelam o papel, geralmente, pouco observado, que as cidades desempenham nos filmes, e examinam as múltiplas e significativas interações entre a mais importante forma cultural e a mais importante forma de organização social do século XX.

É impossível discordar do autor na afirmação de que o ambiente urbano é um elemento constante nos filmes. Com efeito, as cidades são os cenários por excelência das produções cinematográficas e a tentativa de negar seu papel e importância é absurda e, sem dúvidas, insustentável. Entretanto, é válido atentar para o fato de que, ao contrário do que o autor afirma, a discussão acerca das representações das cidades, bem como o papel que desempenham nas narrativas filmicas é abundante nos trabalhos geográficos.

Name (2006) aponta que quatro abordagens foram desenvolvidas nas pesquisas que buscam discutir a representação dos ambientes urbanos nos filmes. A primeira delas, a qual o autor chama de abordagem histórica, busca criar uma relação entre a ideia de que o Cinema nasceu enquanto uma forma urbana e, portanto, parece natural a grande ênfase dos filmes na criação de espaços urbanos para comportar narrativas. A segunda delas leva em consideração as interações estéticas e econômicas entre o cinema e as cidades que se tornam locações para produções e criam, por conseguinte, inúmeros mecanismos para manutenção de sua condição enquanto cidades cinemáticas.

Uma terceira possibilidade, de acordo com Name (2006), é encontrada nos trabalhos que valorizam a análise morfológica e tipológica do ambiente urbano. Essas abordagens discutem as influências arquitetônicas, artísticas, econômicas ou político-sociais dos gêneros cinematográficos, além de prestarem atenção a determinados elementos característicos da técnica cinematográfica que contribuem para a criação de concepções e representações específicas das cidades. Por fim, encontram-se os trabalhos que buscam concentrar-se nas ações da própria narrativa, ou seja, avaliam as interações entre os personagens, diálogos e construção dos espaços.

A categorização criada por Name (2006) é interessante na medida em que demonstra, antes de tudo, que as discussões acerca da representação das cidades no Cinema são um caminho investigativo que pode gerar inúmeras possibilidades. Entretanto, a partir da leitura do material bibliográfico coletado no levantamento empírico, chegamos a uma conclusão que difere, em determinados termos, a essas categorias proposta pelo autor. Nossa observação nos guia para duas abordagens essenciais.

A primeira delas parte da ideia de que determinadas cidades possuem um potencial cinemático especial gerado pela sua composição morfológica e por sua arquitetura. Esses trabalhos evidenciam que isso leva a criação de dinâmicas culturais específicas na medida em que essas cidades são representadas na tela do cinema. A segunda possibilidade de investigação observada caminha de mãos dadas com a técnica cinematográfica, uma vez que os geógrafos concentram-se na discussão das representações urbanas criadas por gêneros cinematográficos ou cineastas específicos. É sobre essas discussões que nos debruçamos nesse momento.

Todas as discussões levaram, entretanto, a criação de uma ideia particular: a da cidade cinematográfica. De acordo com Costa (2002), ela pode ser superficialmente definida enquanto qualquer cidade que tenha sido filmada pela câmera cinematográfica. Entretanto, é importante levar em conta alguns elementos. O primeiro deles diz respeito ao fato de que a cidade cinematográfica não é uma reprodução real da cidade concreta. Ao contrário, ela é, antes de tudo, uma imaginação, uma representação. Seja levando em consideração a representação das cidades ao longo da história do Cinema, seja adotando uma perspectiva que busca considerar as representações arquitetônicas dos espaços urbanos nos filmes, a cidade cinematográfica problematizada pelos geógrafos é sempre uma imagem.

Outro elemento que deve ser exposto é a incapacidade de desconectar completamente a representação da cidade cinematográfica com o mundo “real” e “concreto”, uma vez que neste ela encontra seus referenciais de significação. Por fim, a autora afirma que a cidade cinematográfica é uma representação cultural, já que uma vez representada pelo Cinema, a própria cidade é transformada. Por certo, alguns geógrafos vêm desenvolvendo reflexões que buscam compreender em que medida a representação de um determinado espaço urbano nas telas do cinema acaba por gerar uma (re)significação da própria cidade. A vontade desses pesquisadores encontra-se na tentativa de superar apenas simples associações entre a representação e o real, criando uma concepção de cidade cinematográfica como sistema de significações no contexto das representações do Cinema. Nas palavras de Costa (2002, pp. 72),

A cidade cinematográfica é, portanto, uma cidade cheia de significados. É uma cidade criada por imagens “escolhidas” previamente e que, juntas, não apenas se torna uma cidade única, mas também são capazes de dizer muito sobre a cidade original. Como a cidade cinematográfica é, de uma certa maneira, produto da imaginação, trabalha como uma “ponte” para o entendimento do espaço e do lugar que vivemos. A cidade cinematográfica é diversa, como as cidades reais são diversas na realidade concreta. Pode assumir formas e funções diferentes para a narrativa fílmica e nunca é apenas um neutro *background*.

Dear (2000) aponta que é extremamente raro que as cidades não possuam significações particulares nas narrativas fílmicas. A grande maioria dos trabalhos que foram desenvolvidos pelos geógrafos busca confirmar essa premissa. Obras como

*The Cinematic City* (1997) e *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (2001) buscam chamar atenção para o papel proeminente das cidades nos filmes investigando as inúmeras maneiras com que elas foram significadas, construídas, desconstruídas e reconstruídas. Entretanto, trabalhos com abordagens temporais buscam considerar que, por mais que atualmente as cidades deixaram de ser apenas planos de fundo nos fundos, essa dinâmica nem sempre foi assim.

Ford (1994) desenvolve uma interessante reflexão que busca compreender as diversas formas com que as cidades foram representadas ao longo da história do cinema. Adotando uma abordagem histórica, o autor se apoia na ideia de que mudanças no uso de iluminação e de cores revelam modificações importantes na maneira que cenários urbanos foram construídos e apresentados. Para melhor absorver as reflexões do autor, é importante lembrar que, ao longo de sua constituição enquanto meio artístico, o Cinema também desenvolveu o que pode ser chamado de correntes estéticas, as quais estão relacionadas com práticas específicas de representação visual. Essas correntes estéticas estão, quase sempre, articuladas a gêneros cinematográficos específicos.

Nesse sentido, o geógrafo aponta cinco momentos de interesse para refletir acerca da apresentação dos ambientes urbanos no Cinema. Esse momentos demonstram a (re)significação da cidade ao longo da tradição fílmica. Segundo o autor, nas primeiras décadas da produção cinematográfica norte-americana, também comumente nomeado de período mudo, as cidades não passavam de meros planos de fundo para atuação dos personagens. Durante esse período, as cidades eram representadas apenas enquanto palcos e não interferiam no desenvolvimento das narrativas fílmicas. O foco residia, essencialmente, nos atores. As cidades eram utilizadas pela simples fato de serem a locação mais acessível na época.

Concomitantemente, no Cinema europeu, os expressionistas alemães estavam começando a criar espaços urbanos que pudessem auxiliar, de alguma forma, na construção de uma significação emocional mais evidente nos filmes. Brevemente, o expressionismo alemão, movimento cinematográfico, é de difícil definição, uma vez que se remete muito mais a um título apropriado pelos produtores alemães após a década de 1920<sup>115</sup> do que uma corrente una em padrões

---

<sup>115</sup> Cánepa (2006) argumenta que o ponto chave para criação do Expressionismo Alemão foi o lançamento do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* - Título original: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919, direção de Robert Wiene.



estéticos. Entretanto, algumas características podem ser apontadas, tais quais: (1) criação de personagens e de cenários plásticos a partir da utilização de maquiagem e figurinos dramáticos; (2) criação de ambientes fantásticos; (3) predileção por um mundo imaginário composto por personagens “tiranos”; (4) narrativa-moldura (CÁNEPA, 2006).

De acordo com Ford (1994), a influência do expressionismo alemão estende-se até os anos de 1940, momento em que os cineastas norte-americanos começam a planejar de forma mais cuidadosa seus cenários a partir da utilização de efeitos especiais de iluminação e ângulos de filmagem. Os alemães demonstraram o potencial da pouca iluminação combinada a becos escuros e ruas escorregadias e, a partir disso, o *Film Noir* nasce.

**Figura 09 - A Representação da Cidade no Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920)**



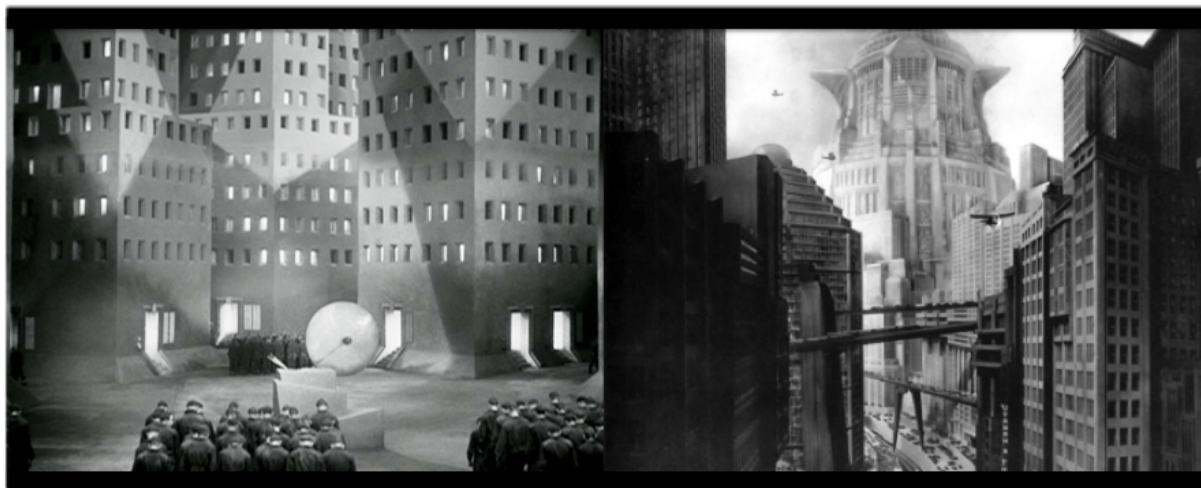
**FONTE:** O Gabinete do Dr. Caligari (1920) - Direção de Robert Wiene

É complicado periodizar o nascimento desse gênero, entretanto, pode ser ainda mais complicado apontar quais filmes, de fato, pertencem a ele. Não vamos

entrar aqui nos extensos debates acerca da própria existência desse gênero<sup>116</sup>, mas é possível apontar algumas características que definem e criam uma unidade que é chamada de *Film Noir*: (1) complexidade das tramas; (2) uso de *flashbacks*; (3) iluminação *low-key* - profusão de sombras; (4) narração em *over* do personagem masculino; e, por fim, a mais significativa delas para análises geográficas, a (5) ambientação da cidade à noite (MASCARELLO, 2006).

As cidades adquiriram um papel no desenvolvimento de uma atmosfera de pesadelo. É importante afirmar, no entanto, que a cidade não era em si “ (...) retratada como horrível ou pesadelo, mas como uma locação que gradualmente contribuía para o desenvolvimento de tais sentimentos”<sup>117</sup>. Nesse sentido, as cidades *noir* são “(...) tensas, infelizes, solitárias, um lugar isolado que tende a empurrar as pessoas até o limite”<sup>118</sup> (FORD, 1994, pp. 123). É imprescindível apontar que, nesse período, essas cidades eram quase que inteiramente construídas em grandes estúdios de produção, fato que auxiliava na criação de uma representação urbana ainda mais particular.

**Figura 10 - A Representação da Cidade no filme *Metropolis* (1927)**



**FONTE:** Metropolis (1927) - Direção de Fritz Lang

<sup>116</sup> Para tal debate, ver: NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. New York: Routledge, 2000.

<sup>117</sup> Do original: “(...) depicted as horrible or nightmarish but rather as a setting that gradually contributes to the development of such feelings.”

<sup>118</sup> Do original: “(...) tense, brooding, lonely, isolating place that tends to push people over the edge”.

Seria ousado afirmar que nessa corrente estética as cidades adquiriram centralidade inquestionável. Entretanto, é somente a partir das produções *noir* que cineastas começaram a perceber que as paisagens urbanas poderiam acrescentar significações na trama. As cidades foram utilizadas para intensificar a tensão psicológica dos personagens. Becos e armazéns abandonados pareciam as escolhas mais coerentes para filmar tais narrativas. Na medida em que tudo era artificial e, por conseguinte, podia ser controlado, a criação de uma atmosfera sombria e vazia tornou-se mais simples e representava com propriedade os dilemas do personagem que era apresentado enquanto uma vítima da “grande cidade”.

A importância dos documentários, combinada com a vontade dos espectadores de vivenciarem uma experiência mais realista no cinema, trouxe a necessidade de levar a produção cinematográfica para fora dos estúdios. No mesmo sentido, inovações no uso de cores direcionaram para uma representação diferenciada da paisagem urbana. O intenso uso de sombras para criação e uma atmosfera desoladora é substituída por imagens quentes<sup>119</sup> e claras que buscam mostrar as cidades como ambientes excitantes e amigáveis.

Ford (1994) discute que, em determinadas produções, manteve-se a tendência de criar ambientes sombrios a partir do uso intenso de cores quentes. Analisando as produções de Woody Allen, o autor afirma que o cineasta conseguiu criar uma representação urbana de Nova Iorque totalmente reversa ao que até então havia sido produzido, uma vez que a cidade no período da noite é o ambiente de conforto e diversão enquanto durante o dia, a forte iluminação cria uma sensação estranha de opressão. Em suma, a discussão do geógrafo busca contemplar as diversas nas quais os espaços urbanos foram representados ao longo da história do Cinema.

Gold (2014) focaliza nos filmes de ficção científica para discutir a representação da cidade no Cinema. Segundo o autor, a criação das cidades futuristas, tão comuns nesse gênero cinematográfico, é muito mais uma forma de crítica aos modelos sociais do que uma tentativa de previsão arquitetônica, uma vez que extrapolam “(...) tendências do mundo conhecido e cristalizam avisos acerca de suas possíveis consequências” (GOLD, 2014, pp. 339). No mesmo sentido, o autor

---

<sup>119</sup> É interessante apontar que a opção do cineasta com relação à película a ser utilizada para filmagem interfere na estética do filme. As duas grandes empresas responsáveis pela produção de películas cinematográficas atualmente são a Kodak (EUA) e a Fuji (Japão). A primeira delas produz películas que foram apelidadas de “californianas”, uma vez que proporcionam a exaltação de cores como o amarelo, alaranjado e vermelho, criando uma estética final associada a climas quentes. Já a Fujifilm possibilita uma utilização mais firme de colorações como o cinza e o azul.

afirma que as cidades tendem a ser construídas a partir de um processo de exaltação da verticalização urbana, já que esta propicia um uso mais intenso de técnicas de iluminação que auxiliam na criação de cenários escuros e ambíguos que se remetem, em grande medida, a estética *noir*. Se *Metropolis* foi o filme capaz de inspirar a criação das cidades futurísticas, o filme de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), foi a produção que consolidou tais representações.

Talvez a tentativa final e universal de criação de uma cidade *noir* ocorreu na produção de *Blade Runner* em 1982. Situada em Los Angeles no ano 2020, a escura, opressiva *cityscape* tem um papel tão importante no filme que esmaga os personagens. O céu é sempre negro e poluídas, as ruas são sempre molhadas e enevoadas, os becos são sempre estreitos e claustrofóbicos, e a iluminação é sempre forte e focada. Além disso, existem os ingredientes de ambiguidade moral e ética, desespero e isolamento.<sup>120</sup> (FORD, 1994, pp. 128)

Bruno (1997) afirma que o filme apelou para sensibilidades pós-modernas na medida que trouxe elementos de paródia, bem como uma apresentação textual em múltiplas camadas. No mesmo sentido, o filme buscou subverter a exaltação visual da cidade de Los Angeles enquanto um lugar paradisíaco, ameno e em pleno desenvolvimento, uma vez que criou um espaço urbano escuro, de privações e poluição ambiental. Um elemento interessante diz respeito à ambiguidade quase sempre presente nessas representações das cidades.

De acordo com Holtan (1971), as cidades são comumente retratadas simplesmente a partir de oposições como campo vs. cidade, onde a cidade é o local da perda da inocência e o campo representa o movimento em busca da felicidade. Segundo o autor, olhando especificamente para o Cinema de Hollywood é possível perceber claramente que um sentimento anti-urbano está presente em uma grande quantidade de filmes. A produção hollywoodiana, de uma forma ou de outra, acaba por perpetuar a ideia de que as cidades acabarão por ser os palcos da destruição da humanidade.

---

<sup>120</sup> Do original: "Perhaps the final and most pervasive attempt to create a Film Noir city occurred in the making of *Blade Runner* in 1982. Set in Los Angeles in the year 2020, the dark, oppressive cityscape plays such a powerful role in the filme that it all but overwhelms the characters. The sky is always dark and polluted, the streets are always wet and foggy, the alleys always narrow and claustrophobic, and the lighting is strong and focused. In addition, there are the ingredients of moral and ethical ambiguity, despair, and isolation."

As grandes metrópoles são, geralmente, cenários ideais para *gangsters*, crimes e práticas violentas, uma vez que representam e contêm as grandes tragédias da vida moderna. A paisagem torna-se, assim, uma metáfora em que significados particulares podem ser embutidos e trabalhados. É importante considerar que a cidade não é apenas um palco no qual essas ações e práticas se realizam, mas ela também é o meio que propicia o acontecimento de tais dinâmicas.

Kennedy & Lukinbeal (1997) discutem que as cidades tendem a ser representadas no Cinema a partir de uma bipolaridade relacionada ao sentimento de extremo prazer da vida urbana ou de intensa solidão e frieza do cotidiano das cidades. Segundo os autores, especialmente no Cinema norte-americano existe a associação imediata a um sentimento predominantemente anti-urbano. Entretanto, os geógrafos assumem que a “(...) imagem da cidade sempre está mudando devido a inovações tecnológicas em cor e iluminação.”<sup>121</sup> (KENNEDY & LUKINBEAL, 1997, pp. 43)

A curiosidade que os geógrafos naturalmente têm com relação às dinâmicas urbanas resultou em uma aproximação específica com o Cinema a partir da ideia de “imagem”. De acordo com Costa (2006), alguns pesquisadores de áreas como a Comunicação, Artes, Antropologia, Literatura, Ciências Sociais e, obviamente, a Geografia, estão buscando criar uma ponte investigativa entre a problemática das culturas urbanas modernas e pós-modernas com as imagens a partir do ponto de vista das práticas e representações culturais. Segundo a autora, a colaboração interdisciplinar observada nessas abordagens é interessante diante da possibilidade de um entendimento mais completo e denso da relação entre Cinema, cidade, cultura e sociedade.

Essa associação com a ideia de imagem também traz consigo a problemática relacionada a forma com que as representações do Cinema auxiliam nosso entendimento acerca de nossas experiências urbanas cotidianas. Nesse sentido, é importante atentar que, na medida em que certas experiências cotidianas alteram-se, a própria imagem e representação da cidade é alterada. De fato, a premissa dos geógrafos está relacionada à defesa de que muito mais do que produtos para o entretenimento, os filmes possuem uma condição ativa na construção de determinados tipos de significação em nossa vida concreta. Como afirma Ford (1994, p. 113),

---

<sup>121</sup> Do original: “(...) image of the city is always changing due to technological innovations in color and lightning”.

Ao longo dos últimos oitenta anos, filmes têm sido uma das fontes mais importantes para imagens da cidade e da vida urbana. É importante, mesmo imperativo, que nós geógrafos comecemos a examinar o papel que os filmes têm na formação do nosso entendimento e de nossas atitudes com relação à cidade. Enquanto o papel das cenas urbanas como personagens nos filmes pode ser menos óbvio e estereotipado do que um dia já foi, ainda é útil e divertido ponderar sobre como a cidade tem sido apresentada e retratada.<sup>122</sup>

Isso significa que levar em consideração as representações criadas pelos filmes pode fornecer um interessante *insight* com relação a própria maneira que percebemos e concebemos nossos ambientes urbanos. Nesse momento, encaixamos algumas problemáticas, as quais, principalmente por meio da noção de espaço público, buscam investigar como determinadas cidades acabam por ser significadas nos filmes. Essas pesquisas centram sua atenção não somente nos aspectos materiais dos espaços urbanos, mas nas dinâmicas sociais, políticas e culturais as quais estão embutidas nas narrativas fílmicas (SANTOS, 2009; FREIRE-MEDEIROS & NAME, 2003).

A temática é fortemente discutida pelos geógrafos brasileiros e a imensa maioria deles utiliza filmes nacionais para desenvolver suas reflexões. *Cidade de Deus*<sup>123</sup> (2002), *Central do Brasil*<sup>124</sup> (1998), *Tropa de Elite*<sup>125</sup> (2007), *Redentor*<sup>126</sup> (2004) e *A Dama do Cine Shangai*<sup>127</sup> (1987) são os mais citados pelos autores e, no mesmo sentido, as discussões tendem a concentrar-se, fortemente, na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro. É interessante apontar que, de acordo com Bruno (2002), nem todas as cidades podem ser consideradas cinemáticas, uma vez que não possuem um apelo tão forte. Isso significa que existem cidades que

---

<sup>122</sup> Do original: "Over the past eighty years, films have been one of the most important sources for images of the city and urban life. It is important, even imperative, that we geographers begin to examine the roles that films have played in shaping our understanding of and attitudes towards the city. While the role of the urban scene as a character in films may be less obvious and stereotyped today than it was at one time, it is still useful and fun to ponder how the city is being depicted and portrayed."

<sup>123</sup> Direção de Fernando Meirelles.

<sup>124</sup> Direção de Walter Salles.

<sup>125</sup> Direção de José Padilha.

<sup>126</sup> Direção de Cláudio Torres.

<sup>127</sup> Direção de Guilherme de Almeida Prado.

possuem um apelo estético, arquitetônico e natural que melhor se encaixam nas necessidades das imagens em movimento. Nesse sentido, Paris, Nova Iorque, Londres, Nápoles, Roma e Rio de Janeiro são algumas das cidades que possuem potencial cinemático intrínseco.

Nesse momento é importante atentar para o fato de que essas cidades já foram filmadas inúmeras vezes pela câmera cinematográfica e, em cada uma dessas vezes, acabaram por se transformar em cidades diferenciadas, uma vez que determinadas características são exaltadas frente à supressão de outras. O processo de reconhecimento dos espaços urbanos é realizado a partir da evocação de ícones característicos de cada cidade. O Cristo Redentor carioca, os arranha-céus de Nova Iorque, a Torre Eiffel em Paris e as ruelas de Roma são elementos iconográficos facilmente reconhecidos pela audiência e auxiliam os cineastas na construção de uma paisagem com sentido de lugar específico.

Entretanto, é imprescindível manter em mente que esse processo de significação é subjetivo e está, normalmente, amplamente condicionado às necessidades da estrutura narrativa de cada filme. Em outras palavras, a conotação da paisagem urbana sempre é controlada e administrada pelo cineasta e sua absorção pelos espectadores depende e é mediada por alguns elementos da técnica cinematográfica, como iluminação, ângulos de filmagens, etc. Noções de estética também surgem como elementos essenciais e, nesse sentido, é importante comentar que, de acordo com Boyer (1994) a imagem da cidade nos meios de representação visual evolui a partir de três convenções estéticas diferenciadas: (1) cidade enquanto uma obra de arte; (2) cidade enquanto panorama; (3) cidade enquanto espetáculo.

A cidade enquanto uma obra de arte faz alusão à representação urbana pictórica do final do século XX. Uma vez que faz alusão à modernidade, as cidades são os espaços para o prazer, o entretenimento e a fantasia; nesse sentido, a ideia de moldura “definia também o espaço narrativo porque havia uma história urbana a ser narrada dentro dos seus limites” (BOYER, 1994, pp. 33). A cidade enquanto panorama surge no momento em que perceptíveis mudanças espaciais - em especial a verticalização das cidades - e temporais - encontros momentâneos e flutuantes - ganham espaço no começo do século XX. Segundo Costa (2005, pp. 01), essa mudança na percepção do espaço “(...) possibilita uma justaposição, ou uma colisão, de imagens diversas e sequenciais” e isso resulta em uma representação urbana em movimento.

Por fim, a cidade enquanto espetáculo faz referência aos aspectos da criação de determinadas paisagens com o intuito de produzir um efeito visual marcante (BOYER, 1994). As qualidades arquitetônicas são exaltadas, transformadas e readequadas para obtenção de uma estética espacial espetacular, ou seja, que proporciona prazer visual. Essa classificação é interessante, uma vez que representa abordagens através das quais os próprios geógrafos vieram a construir problemáticas acerca das paisagens cinemáticas, como será discutido no próximo capítulo. A criação de cidades espetaculares é interessante e trouxe consigo discussões que buscam criar uma associação entre a representação de tais espaços com a pós-modernidade. O uso cada vez mais intenso de efeitos especiais na criação de cenários únicos serviu como ponte para alguns pesquisadores abordarem e expandirem suas reflexões acerca dos problemas de representação do real nas imagens em movimento (HARVEY, 1993; GEIGER, 2004).

Costa (2011) propõe que a cidade retratada pelo Cinema pode ser abordada a partir de três dimensões: (1) um artefato que é historicamente produzido; (2) um campo de forças; e, por fim, (3) como uma imagem, uma representação. A autora também chama atenção para o papel do imaginário e destaca o valor dessas representações para análises geográficas, uma vez que, segundo ela, o termo “espaço urbano” é mais apropriado para referenciar as representações da cidade; assim, os filmes deixam claro um padrão espacial no momento em que singularizam cidades escolhidas como locação para determinada narrativa. Nesse sentido, é importante afirmar que filmes conferem, além de singularização, visibilidade às cidades (CORADINI, 2005; MENNEL, 2008; SANTANA, 2009).

É evidente que a fascinação do Cinema pelas cidades começou muito cedo e foi sendo modificada a partir dos interesses da indústria. Desde as primeiras filmagens, sem caráter narrativo, que retratavam cenas do cotidiano até as inúmeras possibilidades trazidas pelas inovações tecnológicas, o papel das cidades no Cinema, sem dúvida, foi alterado. A insistência dos pesquisadores demonstra que a temática não está esgotada.

## **7.2 - Simbolização e Apropriação das Locações: a Relação Personagem-Ambiente**

Por mais que a hegemonia das representações urbanas seja incontestável, alguns geógrafos também prestaram atenção às formas pelas quais os filmes



acabaram por criar simbolizações particulares dos chamados ambientes naturais. Em sua investigação sobre o filme *Lawrence da Arábia*<sup>128</sup>, Kennedy (1994) aponta que a câmera cria uma interessante relação entre a paisagem desértica e o estado mental do personagem central da narrativa. Segundo a autora, a natureza transformou-se em um dispositivo utilizado pelo cineasta para criar um efeito ainda mais intenso na trama. Colocando em outras palavras, é construída uma paisagem que também “trabalha” durante o filme para reforçar determinados elementos como, nesse caso, a situação de perda e desespero de Lawrence. É importante apontar que as emoções do personagem não apenas se refletem na paisagem, mas são representadas como uma resposta às mudanças do ambiente físico.

As locações naturais podem ser concebidas enquanto construções culturais. Isso coloca em relevo a consideração de um processo de apropriação que pode levar a representações específicas da natureza. Nesse sentido, Kennedy & Lukinbeal (1997) afirmam que a natureza pode ser “(...) subordinada ou embelezada para promover a narrativa”<sup>129</sup>. Nessa dinâmica, características são valorizadas frente a obliteração de outras e tal fato pode gerar discussões acerca das disparidades entre o “real” e a imagem que a paisagem adquire no momento em que é filmada pela câmera.

Independentemente da maneira como o cineasta opta por criar sua paisagem cinematográfica, as interações entre ela e os personagens são inegáveis. Para explicar tais relações, os autores utilizam a ideia de transacionalismo<sup>130</sup> enquanto matriz teórica que leva em consideração que tais conexões mudam no espaço e no tempo. Problemáticas utilizando essa noção já foram desenvolvidas pelos geógrafos acerca do desenvolvimento de imagens de lugares, da relação entre a estrutura fílmica e seu ritmo e as transações dentro das narrativas (ZONN, 1984; ZUBE & KENNEDY, 1990; AITKEN, 1991).

Segundo Zonn (1984) existem quatro elementos que devem ser considerados quando se estuda as representações de lugares nas mídias: (1) o lugar que está sendo representado; (2) o criador da imagem; (3) o meio utilizado; (4) a audiência. O autor baseia sua reflexão na ideia de que o meio por si só limita as possíveis representações do lugar que a audiência percebe a partir de uma série de filtros

---

<sup>128</sup> Título original: *Lawrence of Arabia*, 1962, direção de David Lean.

<sup>129</sup> Do original: “(...) it may be subordinated or embellished to further the narrative”.

<sup>130</sup> Termo original: *Transactionalism*.

baseados em suas experiências cotidianas. Seguindo a mesma linha de pensamento, Aitken (1991) sugere que é possível compreender a estrutura e a estética fílmicas a partir do estudos das modificações nas imagens e como essas interagem entre si.

O transacionalismo pode trazer contribuições fulcrais para as análises fílmicas, uma vez que tem como premissa uma categoria que não é fortemente discutida pelos geógrafos: o tempo. Na medida em que consideram as mudanças que ocorrem ao longo da narrativa, os geógrafos que utilizam tal matriz explicativa são capazes de dar contas de questões que envolvem a problemática das imagens-evento, além de justaposições entre comportamentos dos personagens com seus espaços.

É importante afirmar que, assim como outras matrizes teóricas, o transacionalismo possuiu limites explicativos. Entretanto, Kennedy & Lukinbeal (1997) relembram que estudos acerca das interações entre personagem e ambiente a partir da ótica da audiência ainda não foram realizados e o campo permanece aberto. Tal deficiência pode ser explicada pela dificuldade dos pesquisadores em criarem conexões geográficas entre as imagens fílmicas e seus efeitos na audiência.

### **7.3 - As Discussão Sobre o Pós-Modernismo e as Representações Fílmicas**

Se concordamos com as proposições de Harvey (1993), é possível afirmar que desde a década de 1970 mudanças significativas nas práticas culturais, sociais e políticas vêm ocorrendo. Essas mudanças não são apenas perceptíveis no ambiente acadêmico, uma vez que permeiam as mais variadas esferas do mundo artístico tal qual a pintura, a música, o teatro, a fotografia e, obviamente, o Cinema. É interessante elucidar que existem diversas posições com relação às “novas” ideias trazidas pela pós-modernidade e a tarefa de encontrar um ponto unificador pode ser complicado.

No mesmo sentido, afirmamos que não é nosso interesse trazer uma longa discussão acerca da pós-modernidade enquanto matriz filosófica e suas influências na história do pensamento geográfico. Brevemente, costuma-se conceber a pós-modernidade como uma reação aos ideais do Século das Luzes, como a universalidade, equidade, liberdade, razão e fé na ciência do homem (HABERMAS, 1999). Por mais que tais premissas tenham sido hegemônicas durante um considerável período de tempo, esse projeto nunca deixou de ter seus críticos.

Mudanças trágicas nos contextos sociais, político, cultural e econômico ao longo do século XX corroboraram para o aparecimento de inúmeros movimentos antimodernistas.

Antagônicos às ideias de funcionalidade e racionalidade extrema, esses movimentos contraculturais exploram uma representação política diferenciada por meio da incorporação das mais diversas práticas cotidianas. Surgem, nesse contexto, correntes desconstrucionistas, identificadas com as proposições de autores como Foucault (1976), Derrida (1967) e mesmo proposições na Filosofia da Ciência, como as desenvolvidas por Feyerabend (1989) em que a proposição de que “tudo é válido” salta aos olhos. É redescoberta a hermenêutica como possibilidade interpretativa para essa nova maneira de pensar o mundo e a vida cultural passa a ser vista como uma série de textos em interseção com outros textos (DUNCAN, 2005), possibilitando as mais diversas interpretações. Harvey (1993, pp.46) resumiu alguns dos principais sentidos da pós-modernidade,

Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir seus elementos “eternos e mutáveis” que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse.

Na Teoria do Cinema o pós-modernismo ganhou espaço e, segundo Stam (2000), ele pode ser visto segundo: (1) um *corpus de textos* (teorizações e o que é teorizado); (2) um *estilo* ou *estética* (alusão autoconsciente, instabilidade narrativa, pastiche e reciclagem nostálgica); (3) uma *época* (como a era pós-industrial ou moderna); (4) uma *mudança de paradigma* (fim das metanarrativas, ideais iluministas de progresso e revolução).

Na Geografia, uma das questões que mais vem despertando a atenção de pesquisadores diz respeito às experiências espaciais cotidianas dos sujeitos em uma sociedade que é definida e construída a partir de imagens. Jameson (2004) afirma que ocorreu uma transformação da imagem na pós-modernidade, sendo possível observar, ao longo do século XX, três etapas distintas dentro da teoria da

visão: (1) um momento colonial (ou sartreano); (2) um momento burocrático (ou foucaultiano); e, por fim, (3) um momento pós-moderno caracterizado por uma sociedade da imagem, época em que somos bombardeados diariamente por uma gama quase infinita de imagens, vivendo e consumindo culturas de formas novas e distintas.

Essa exaltação do imagético traz consigo problemas paradoxais relacionados, principalmente, com a maior estetização da realidade. Jameson (2004) questiona a necessidade de construirmos teorias e conceitos que sejam capazes de explicar esse novo momento, já que, se a realidade tornou-se demasiadamente visual, é cada vez mais difícil conceituar uma experiência da imagem que seja capaz de se distinguir das demais. Enquanto muitos pensadores dão ênfase apenas em questões estéticas, Jameson (1998) busca considerar a articulação do econômico ao cultural e concluiu que o resultado é uma “estetização da vida cotidiana”.

Nesse sentido, Aitken & Zonn (1994) sugerem que, de acordo com uma teoria social pós-moderna, experiências cotidianas não são imediatamente sentidas, mas sim, são “(re)apresentadas”. Essas (re)apresentações acabam tornando-se modelos tanto para as interações sociais quanto para as experiências espaciais. Além disso, em nossa cultura audiovisual, a câmera transformou a sociedade a tal ponto que alguns teóricos pós-modernos afirmam que vivemos, hoje, em uma sociedade dramatúrgica, ou seja, apenas nos conhecemos por meio de nossas representações (FOSTER, 1983; BAUDRILLARD, 1983; DENZIN, 1991).

Isso significa que interações socioespaciais são, fortemente, influenciadas por representações midiáticas. Filmes e outras mídias podem afetar comportamentos, uma vez que tudo o que é visualizado pode ser incorporado. Quando isso ocorre, a sociedade torna-se teatral, um produto de representações que traz consigo questionamentos acerca da autenticidade das interações sociais e espaciais.

Harvey (1993) também recorda a importância das questões imagéticas em um período que vem se proclamando pós-moderno. Ele se refere ao Cinema como um dos principais meios em que é possível tratar de maneira “robusta” as mudanças no tempo e no espaço. Surge, então, uma nova linguagem, preocupada com a alteridade, com o pluralismo de personalidades centradas em um mesmo personagem que tende a vivenciar diversos tempos e espaços de forma simultânea ao longo da narrativa. Uma espécie de misto de eterno *déjà vu* com imanescente sensação de novidade. Como resume Gomes (1996, pp. 22),

Dois cineastas são considerados como figuras de proa da pós-modernidade no cinema, David Lynch e Pedro Almodóvar. Eles possuem em comum uma atitude estética bastante característica, representada pela inexplicabilidade de cenas que não acrescentam nenhum sentido à linha narrativa principal; um exagero quase caricatural (personagens e situações inverossímeis); um certo *revival* dado pelo guarda-roupa, pela música e pelos diálogos; um recuso à ironia como modo de comunicação privilegiado; enfim, como resultado geral, uma estrutura “desorganizada” do cenário.

O Cinema pós-moderno é irônico, reflexivo, politicamente ambíguo e a expressão estética mais característica é o pastiche, uma prática vazia e neutra de imitação, sem qualquer sentido satírico, apenas uma “originalidade” que provém da orquestração de estilos mortos (AITKEN & ZONN, 1994).

**Figura 10 - Cenários Pós-Modernos na Filmografia de Pedro Almodóvar**



**FONTE:** Da esquerda para a direita - “O que eu fiz para merecer isto?” (1984); “Mulheres a beira de um ataque de nervos”(1988); “Ata-me” (1990) e “De Saltos Altos” (1991)

Como matriz estilística-discursiva, o pós-modernismo no Cinema contribuiu ao chamar atenção para uma mudança que visa produções autoconscientes,

caracterizadas pela multiplicidade de estilo. Essa estética ficcional fragmentada, criada a partir de mosaicos, de colagens, por vezes demasiada “esquizofrênica” - parafraseando Hassan (1988) - levou os geógrafos a questionarem as problemáticas relacionadas às representações da cidade, às identidades culturais e urbanas.

Com relação às cidades, a discussão está centrada na criação de cidades futuristas. Dentro dessa perspectiva as representações cinemáticas das cidades são construídas a partir de múltiplas intersecções de imagens, as quais, por vezes, não possuem conexões lógicas entre si. Nesse sentido, a discussão de Soja (2000) acerca da fragmentação das formas de experimentar e vivenciar a cidade é interessante. O autor utiliza a cidade de Los Angeles para refletir sobre a ideia da pós-metrópole, um espaço sem unidade, constituído a partir de encontros e desencontros, de segurança e insegurança, de estabilidade e instabilidade.

A valorização de uma estetização extrema do espaço urbano também aparece em Costa (2007) que, utilizando o cinema brasileiro como suporte da análise, afirma que a imagem construída pela cinematografia apresenta as cidades na qualidade de espaços ambíguos e anacrônicos. Nesse sentido, a estetização extrema das cidades, que acaba por criar uma imagem espetacular, pode causar um processo de alienação na audiência, bem como um novo posicionamento acerca dos problemas de impressão da realidade.

Na medida em que as discussões acerca da pós-modernidade fazem referência explícita às questões de fragmentação da vida cotidiana, os geógrafos também se questionam acerca das construções de identidades. Apoiados principalmente pelas perspectivas de Hall (2001) acerca do chamado “sujeito pós-moderno”, os geógrafos discutem que a representação cinemática de personagens fragmentados e temporários é encontrada em cenários desajustados. Costa (2010) utiliza o filme brasileiro *O Homem que Copiava*<sup>131</sup> para discutir temas da pós-modernidade tendo como eixo as questões de identidade e a produção cultural.

Em suma, como eixo norteador das discussões pós-modernas dos geógrafos, encontra-se a ideia de que a realidade jamais pode ser fielmente retratada, uma vez que nosso mundo “(...) é uma ficção criada e apresentada incisivamente por muitas formas narrativas de representações cinemáticas”<sup>132</sup> (AITKEN, 1994, pp. 292). Na medida em que nenhuma experiência cotidiana é de fato vivida, mas

---

<sup>131</sup> Ano: 2002, direção de Jorge Furtado.

<sup>132</sup> Do original: “(...) is a fiction created and rendered poignantly by many narrative forms of cinematic representation.

(re)apresentada, essas representações tornam-se tanto modelos para nossas interações sociais quanto para nossas experiências espaciais. As proposições dos teóricos pós-modernos são drásticas e podem parecer, até mesmo, incongruentes em inúmeros momentos. Entretanto, para os geógrafos que buscam compreender melhor tais dinâmicas, um olhar atento às produções fílmicas não deve ser excluído.

É válido apontar que as discussões acerca dos problemas do pós-modernismo em sua relação direta com o Cinema caminham de mãos dadas com algumas questões trazidas pelos geógrafos engajados com as chamadas epistemologias feministas. As dinâmicas de desconstrução das identidades e das representações destas em relação direta com a construção de espaços fílmicos específicos também surge como elemento de interesse.

#### **7.4 - As Influências Feministas nos Trabalhos Sobre Geografia e Cinema**

Nos trabalhos dos geógrafos que adotaram a perspectiva humanista para discutir o Cinema é possível observar, também, a clara influência das chamadas epistemologias feministas em suas reflexões. De fato, o engajamento da própria Teoria do Cinema com noções pós-estruturalistas impulsionou o envolvimento dos geógrafos com tais perspectivas. O interesse central dessas abordagens encontra-se, fundamentalmente, em duas temáticas. A primeira delas está relacionada com a construção de determinadas identidades de gênero, com enfoque, também, em discussões que buscam denunciar a condição inferiorizada de determinados corpos. A segunda temática concentra-se na crítica ao voyeurismo patriarcal e heterossexual.

Lauretis (1985) discute o problema da estética, questionando a existência de uma representação propriamente feminina no Cinema. Em outro trabalho, a autora discute a desconstrução do conceito de gênero<sup>133</sup> a partir de uma associação com o que ela chama de “tecnologias de gênero”. Segundo ela, existem tecnologias que são capazes de produzir e reproduzir representações de gênero e os filmes são uma delas. Essa problemática, relacionada aos mecanismos e simbolizações com que os filmes criam representações de corpos, foi discutida, essencialmente, pelos

---

<sup>133</sup> Sobre os debates acerca da desconstrução do conceito de gênero ver: BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.

geógrafos de língua inglesa e a ambição sempre esteve direcionada à tentativa de criar uma irrevogável conexão entre tais representações com determinados espaços.

Em sua análise dos filmes *Picnic na Montanha Misteriosa*<sup>134</sup> e *Gallipoli*<sup>135</sup>, Aitken & Zonn (1993) utilizam o que chamam de ecofeminismo para compreender a representação das mulheres e sua interação com o ambiente. Segundo eles, é possível observar uma clara estrutura binária no que diz respeito aos papéis de gênero em ambas as produções. Na medida em que o personagem masculino é associado com a ideia de controle, as personagens femininas trazem consigo a simbolização de criação intimamente relacionada com sua conexão explícita com a natureza. Em uma perspectiva similar, Dempsey (2005) discute que a identidade feminina é, comumente, associada com a natureza, já que esta pode ser interpretada como uma paisagem maternal.

É importante reconhecer que os estudos de gêneros não se remetem exclusivamente às discussões acerca das questões femininas (SILVA, 2009). Nesse sentido, Holmes, Zonn & Cravey (2004) analisam as construções de masculinidades em um gênero cinematográfico específico, o *western*. Segundo os autores, nessas produções é possível perceber a forte associação da identidade masculina com determinadas paisagens que acabam por criar estereótipos do ser masculino. Abordagens similares são encontradas nas reflexões de Craine & Aitken (2004) e Aitken & Lukinbeal (2001). O diálogo com a Teoria do Cinema é corrente, bem como, o interesse em analisar geograficamente determinados elementos próprios a ela.

Discutindo a questão do prazer visual proporcionado pelo Cinema, Higson (1984) afirma que é possível perceber nos filmes uma nítida tensão existente entre prazer visual, espetáculo e narrativa. Isso significa que as imagens são desenvolvidas enquanto algo fascinante a partir de si próprias na mesma medida em que são predominantemente organizadas para assegurar a compreensão da narrativa. Para o autor, a narrativa sempre remete o espectador à uma sensação de insatisfação, um desejo de explorar o movimento para suprir uma curiosidade voyeurística. Em contrapartida, o lado espetacular da cena cinematográfica suspende brevemente o sentimento de falta e contenta-se em um momento de fetichismo.

---

<sup>134</sup> Título original: *Picnic at Hanging Rock*, 1975, direção de Peter Weir.

<sup>135</sup> Ano: 1981, direção de Peter Weir.



Nas análises feministas, como a realizada por Rose (2001), esse prazer visual vem sempre associado a representação do corpo feminino. Mulvey (1975) argumentou que o prazer visual do fetichismo e voyeurismo é uma parte considerável da estética clássica dos filmes de Hollywood na qual, o espectador, a câmera e o personagem masculino olham, enquanto o personagem feminino é o alvo da observação. Segundo Aitken & Zonn (1993, pp. 195),

Nos filmes comerciais, mulheres simplesmente têm papéis de coadjuvantes perante os personagens masculinos, elas são o catalisador para suas condutas heróicas ou são o conjunto de valores dos quais ele (o homem) está tentando escapar.<sup>136</sup>

O voyeurismo envolve, então, um processo no qual o “olhar masculino” busca exercer poder sobre o personagem feminino. Já o fetichismo se relaciona com a adoção da imagem feminina na característica de símbolo de espetáculo. Em uma perspectiva similar, Flittermann (1985) investiga os casos nos quais o corpo masculino torna-se o objeto de desejo em um processo de subversão das linhas narrativas convencionais da indústria cinematográfica.

As análises feministas levam, obrigatoriamente, em consideração as problemáticas relacionadas à audiência. O ponto chave parece ser o de que os espectadores são bombardeados por uma imensa quantidade de imagens e que a relação que instituem com a produção cinematográfica não poderá ser questionada, permanecendo a representação filmica hegemônica e completa.

Apesar de trazerem algumas considerações interessantes acerca dos problemas de representação e da criação de determinados estereótipos de gênero, alguns pesquisadores parecem negligenciar o fato de que a participação da audiência é ativa e dinâmica, evoluindo na mesma proporção em que a narrativa é alterada. Nesse sentido, a análise feminista não é suficiente em sua construção da ideia do espectador, já que a possibilidade de intervenção da audiência deve sempre permanecer aberta e não inativa como os geógrafos feministas consideram.

A discussão acerca das representações das identidades de gênero no Cinema é uma temática interessante e que ainda se encontra timidamente desenvolvida no Brasil. Nesse sentido, é importante afirmar que essas teorizações

---

<sup>136</sup> Do original: “In mainstream films, women merely play supporting roles to males, they are the catalyst for his heroic endeavors, or they are the set of values from which he is trying to scape.”

trazidas, especialmente pelos geógrafos de língua inglesa, representam um interessante caminho ainda a ser explorado no contexto da Geografia brasileira.

Entretanto, é imprescindível concluir com a afirmação de que, por mais que avanços tenham sido alcançados a partir de uma aproximação com as discussões feministas, os geógrafos precisam manter-se atentos à criação de problemas de pesquisa fundamentalmente geográficos e isso significa, antes de tudo, uma responsabilidade inerente com as questões espaciais. Assim, é necessário ter em mente que o esforço para construir reflexões que busquem correlacionar os espaços, os filmes e as abordagens feministas é um desafio que, se aceito pelos pesquisadores, pode levar a importantes e inéditas contribuições.

**PARTE III**  
**OS AVANÇOS E LIMITES DAS PRODUÇÕES SOBRE GEOGRAFIA E CINEMA**

## **8 - Espacialidades para a Geografia: a releitura das noções de espaço, paisagem e lugar**

No final da década de 1980 o interesse dos geógrafos pelas imagens em movimento está, mesmo que timidamente, consolidado. Nesse período, é possível observar a especialização da produção do conhecimento geográfico sobre Cinema. Nesse sentido, apontamos previamente que as reflexões dos geógrafos podem ser agrupadas em quatro grandes linhas de pesquisas, linhas que possuem características próprias e que as diferenciam das demais. Por mais que esse processo de categorização possa ser feito, é imprescindível comentar que tais linhas de discussão também construíram entre si grandes e muito bem solidificadas pontes de diálogo. Esses caminhos em comum se dão, majoritariamente, a partir do que podemos chamar de “conceitos-chave” da Geografia.

É imprescindível atentar para o fato de que estamos considerando aqui que conceitos científicos servem como base para as disciplinas e são, na mesma medida, socialmente construídos (FOUREZ, 1995). Devido a isso, é importante considerar que não são fixos e últimos, ao contrário. Conceitos científicos se modificam ao longo do tempo e a partir da circulação espacial (LIVINGSTONE, 2002). Essas viagens do conhecimento também podem ser observadas a partir da transposição de determinadas ideias para situações particulares. Nesse sentido, esse capítulo tem como objetivo primordial discutir as transformações que os conceitos de espaço, paisagem e lugar sofreram a partir de uma leitura cinemática.

No momento em que os geógrafos se dedicaram sobre as imagens em movimento do Cinema, novas possibilidades investigativas surgem e, juntamente a elas, observa-se o processo de reflexão acerca das implicações teóricas que tal aproximação cria. Mais do que um objeto empírico sobre o qual os pesquisadores aplicam noções bem consolidadas da Geografia, os filmes proporcionaram releituras interessantes das noções básicas da disciplina e um novo leque conceitual foi criado. É isso que será discutido nesse capítulo.

Certamente, tais conceitos não foram eleitos como de interesse de forma aleatória. O desenvolvimento teórico pelo qual passaram ao longo da história da disciplina direcionou os geógrafos a utilizá-los tendo como referência sua coerência e capacidade explicativa. Isso significa que, por mais que adaptações e

modificações tenham sido realizadas pelos geógrafos que utilizam as imagens em movimento, a base fundadora dessas noções permanece a mesma.

No mesmo sentido, é importante compreender que esses três conceitos aparecem de forma geral nas quatro linhas de pesquisa abordadas anteriormente. Isso implica na necessidade de reconhecer que a produção do conhecimento sobre Geografia e Cinema apresenta justaposições quando voltamos nossa atenção para os conceitos problematizados. Por sua vez, isso significa levar em consideração que, por exemplo, por mais que o conceito de paisagem possua predominância nas discussões acerca das representações culturais cinemáticas, tal hegemonia não implica na imediata exclusão do conceito em abordagens que fogem dessa reflexão.

Não é objetivo aqui trazer um levantamento bibliográfico exaustivo que busque contemplar toda a construção histórica dos conceitos de espaço, paisagem e lugar na Geografia. A bibliografia que busca discutir as premissas de cada conceito, bem como sua evolução ao longo da história do pensamento geográfico são abundantes e, nesse sentido, nos concentramos somente nos apontamentos realizados pelos geógrafos que tomam como base de análise as imagens em movimento do Cinema.

### **8.1 - Os Espaços do Cinema: Cinemático, Fílmico e Narrativo**

Ao longo do desenvolvimento do Cinema, a audiência acabou por aceitar uma grande variedade de técnicas cinematográficas. Essas convenções fazem parte da arte de contar histórias. No mesmo sentido, o significado dos filmes é construído a partir de inúmeras técnicas de representação que nos encorajam, enquanto espectadores, a suspender nossa sensação de incredulidade e esquecer o fato de que filmes são compostos por cerca de 24 imagens que passam a cada segundo pelas lentes de uma câmera. Parte dessa descrença consciente pode ser atribuída às convenções narrativas e aos desenvolvimentos tecnológicos que são capazes de obscurecer o aparato fílmico e criam, assim, um espaço que, para utilizar o tempo de Roland Barthes (1989), confere um “efeito de realidade”.

Nessa dinâmica se encontra um dos pontos mais fortes de diálogo entre o Cinema e a Geografia: a construção dos espaços. É interessante discutir que a história do conceito foi confundida muitas vezes com a própria história da Geografia. Gomes (2009) discute que, durante um longo período, a identidade epistemológica

da disciplina foi associada à posse de um objeto; o qual, se consagrado pelos geógrafos, poderia “salvar” a Geografia de uma crise científica. Esse objeto, o espaço geográfico, foi, então, patenteado pelos geógrafos, que ignoraram o fato de que outras áreas do conhecimento também depositaram sua atenção sobre ele, abordando-o de maneiras particulares e diferenciadas.

De fato, o conceito de espaço é essencial e a pluralidade das abordagens com que tem sido abordado demonstra sua potencialidade para as mais diversas problemáticas. Compreendido enquanto matriz, símbolo, campo de luta, sagrado, profano, condição social e espelho da sociedade (CORRÊA, 1995), o conceito foi remodelado, revalorizado ou desprezado a partir de sua viabilidade para abordar questões relacionadas com cada contexto científico vigente. Na Teoria do Cinema, a discussão acerca da construção dos espaços perdura e, assim como na Geografia, existem algumas posições que podem ser adotadas.

Antes de explorar essas posições, as quais vêm ganhando fôlego entre os geógrafos, é interessante constatar que o espaço não tinha grande importância nos primeiros anos do Cinema, visto que era concebido enquanto mero plano de fundo onde as ações ocorriam (FORD, 1994). Entretanto, os cineastas acabaram por perceber que o espaço poderia ser utilizado para garantir maior autenticidade da trama para a audiência. Empréstimo algumas técnicas narrativas da literatura, os cineastas passam a criar espaços que “comportam” mais apropriadamente as ações dos personagens.

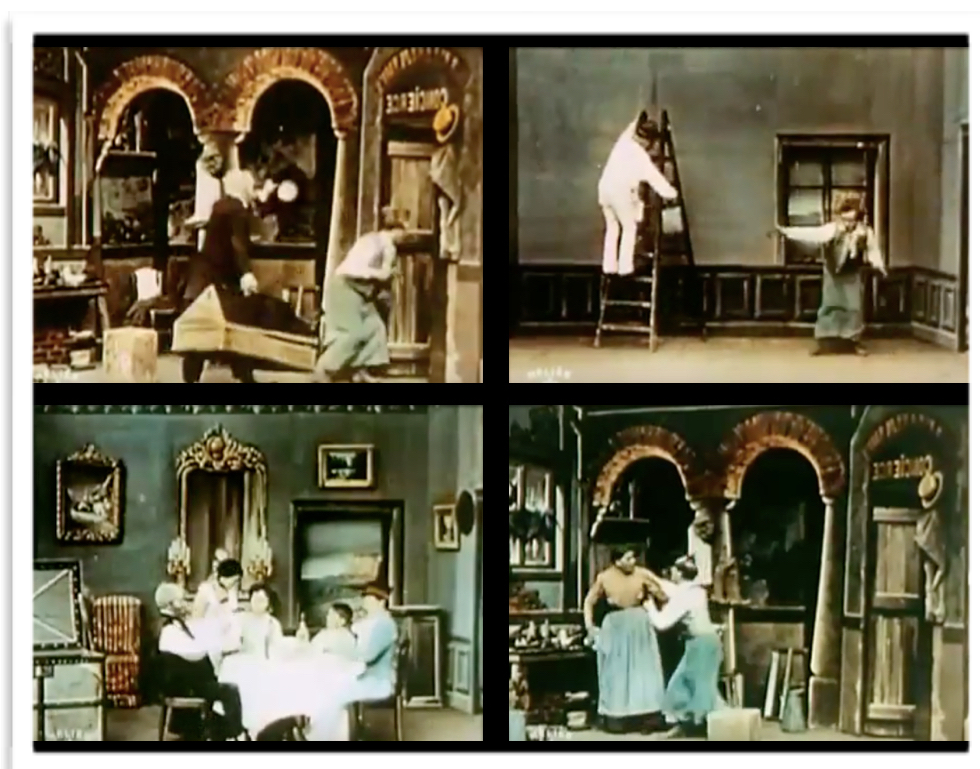
Esse momento foi de grande importância para a história do Cinema, já que ele representa a aproximação desta arte com a Literatura e, especialmente, a criação da ideia de que o Cinema é uma linguagem e que é possível extrair da heterogeneidade de sentidos que ele apresenta, procedimentos básicos de significação. Pensar o Cinema como uma linguagem coloca em relevo a necessidade de considerar que ele é um conjunto de mensagens, formuladas em um determinado material de expressão ou, utilizando as palavras de Metz (1980), um discurso organizado como narrativa a partir dos movimentos de uma imagem para outra.

Parte desse interesse pela criação de um espaço mais adequado para as narrativas, se assim podemos afirmar, surge com a descoberta do papel criativo da câmera. Martin (2011) lembra que, nos primeiros momentos da produção fílmica, a câmera permaneceu fixa em um modelo que lembrava o teatro (FIGURA 11). Essa posição fixa do espectador com relação aos eventos que estavam ocorrendo na

imagem é chamada de ponto de vista do “regente de orquestra”. Para o autor, o nascimento do Cinema enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena.

Os movimento da câmera foram inventados e, com isso, surgia a montagem; está que, para alguns, é o fundamento da arte cinematográfica. De fato, qualquer pessoa familiarizada com as teorias do Cinema é incapaz de negar a importância da emancipação da câmera de sua imobilidade prévia. Sendo assim, existe o consenso de que técnicas específicas, como as diversas formas de enquadramentos<sup>137</sup>, de planos<sup>138</sup> e de ângulos de filmagem<sup>139</sup>, constroem significados espaciais precisos.

**Figura 12 - Ponto de Vista do “Regente da Orquestra” no Filme “La Locataire Diabolique” (1908) de Georges Méliès**



<sup>137</sup> O enquadramento é possivelmente um dos primeiros registros da participação criativa da câmera. A partir deles é realizada a composição do conteúdo da imagem, ou seja, a maneira como o cineasta organiza o fragmento apresentado à objetiva e que, conseqüentemente, aparece na tela.

<sup>138</sup> Existem diversos tipos de planos - plano geral, plano médio e plano americano, estes são apenas alguns exemplos. Basicamente, eles são determinados pela distância entre a câmera e o objeto. Os planos são utilizados para comodidade da percepção e clareza da narrativa. Entretanto, planos como o *close-up* ou *primeiríssimo plano* e o plano geral possuem dimensões psicológicas específicas, não sendo apenas descritivos.

<sup>139</sup> Alguns ângulos de filmagem são: *plongée* - o tema é fotografado de cima para baixo; o *contra-plongée* - filmagem de baixo para cima; *enquadramentos inclinados* - câmera oscilando em torno do seu próprio eixo óptico; *enquadramento desordenado* - filmadora sendo sacudida em todos os sentidos.

Aumont *et.al.* (1995) discute sobre a importância do espaço na construção do cinema mudo. De acordo com o autor, a falta de som ou, utilizando um tempo especialmente geográfico, a falta de espacialização do som exacerbava a necessidade de construir uma *mise-en-scène* a partir de elementos materiais, tal qual a composição espacial do quadro e da materialidade não figurativa da imagem, como os ângulos de tomada “explorados”. A questão das cores e das sombras é importante nessa fase do Cinema, entretanto, uma atenção diferenciada foi conferida às articulações espaciais e temporais, bem como para os “tipos de espaço” e suas normalizações e rupturas narrativas (HEATH, 1981).

O espaço dos primeiros filmes é somente uma imagem estática, um conjunto de cenas de fundo ligadas a uma história. É somente quando essas cenas de fundo passam para o primeiro plano que as convenções narrativas tornam-se importantes. Ou seja, surge a ideia de *mise-en-scène*, um espaço dinâmico de ação, um espaço contínuo que atrai os espectadores para a condição de participantes a partir de um posicionamento pré-estabelecido. De acordo com Aitken & Dixon (2006, pp. 332),

Obviamente, a *mise-en-scène* é mais do que um quadro de uma cena. Ela é um espaço contínuo que é posicionado, um movimento posicionado. Isso também, com certeza, coloca problemáticamente a criação do espaço nas mãos do cineasta para que ele ou ela o construam como quiserem. A ideia de que o espaço fílmico é vazio até que seja estabelecido pelo autor é extremamente problemática e ignora duas décadas de trabalho geográfico.<sup>140</sup>

De fato, a intencionalidade do cineasta não deve ser desconsiderada. Pelo contrário, ela é central durante toda a construção da trama fílmica. O espaço está, nesse sentido, conectado ao controle criativo do autor mediante inúmeras escolhas e técnicas cinematográficas. Entretanto, vale a pena recordar que, uma vez que o espaço físico é essencialmente visual, ele se torna potencialmente ilimitado em suas dimensões.

A câmera nos posiciona, atribuindo um ângulo preciso de visualização espacial, mas falha em conferir uma restrição última, já que, na posição de

---

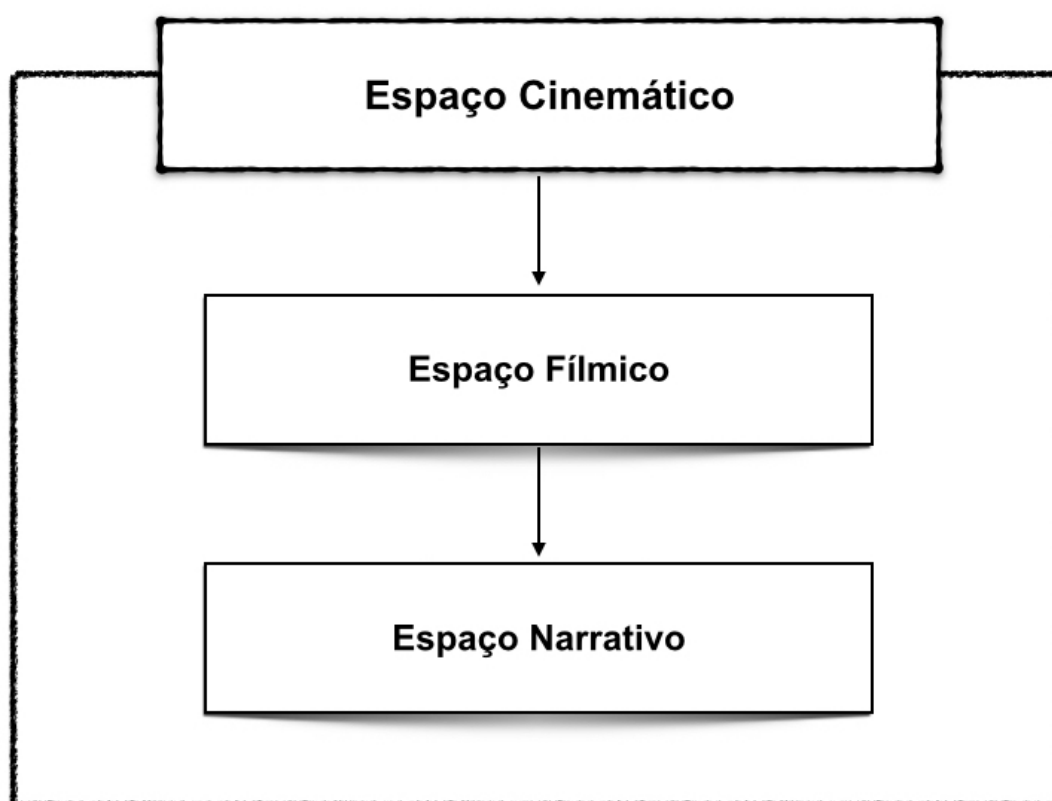
<sup>140</sup> Do original: “Of course, the *mise-en-scène* is more than just the frame of a shot. It is a continuous space that is positioned and a positioning movement. This too, of course, problematically puts the creation of space in the hands of the filmmaker to do with as he or she wishes. The idea that film space is empty until fixed by the auteur is extremely problematic, however, and ignores a couple of decades of geographic work.”



espectadores, mantemos consciência de que aquele fragmento de imagem não acaba no limite da tela. A imagem da tela é somente um fragmento, um lugar representado e a contextualização espacial nunca deve ser esquecida, uma vez que se corre o risco de perder toda a inteligibilidade da estrutura fílmica. Jameson (1992) afirma que filmes que são gravados fazendo uso excessivo de *close-ups*, por exemplo, podem criar facilmente um sentimento de claustrofobia nos espectadores devido ao fato de que favorecem as emoções em detrimento da representação do lugar.

É possível realizar, entretanto, a distinção entre três problemáticas específicas ou, se assim é possível afirmar, entre três tipos distintos através dos quais o conceito de espaço foi trabalhado pelos geógrafos a partir dos filmes: o espaço cinematográfico, o espaço fílmico e o espaço narrativo. Essa diferenciação é interessante e evoca, também, a questão e o problema da escala.

**Figura 13 - Espaço Cinemático, Espaço Fílmico e Espaço Narrativo**



O espaço cinematográfico é concebido de forma ampla na medida em que se relaciona com as práticas da indústria cinematográfica de maneira geral. Isso significa a incorporação de todos os elementos que dizem respeito a pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. O espaço cinematográfico não está restrito apenas ao que visualizamos na tela no momento em que assistimos um filme, ele também está relacionado ao aparato cinematográfico com o qual temos um contato indireto. Nesse sentido, os grandes complexos de produção da indústria, os estúdios de animação, além de locações naturais ou construídas, podem ser consideradas enquanto espaços cinematográficos. Ele contém os espaços fílmicos e os espaços narrativos.

O espaço fílmico foi muito bem conceitualizado por Orueta & Valdés (2007, pp. 06). Ele está contido no espaço cinematográfico e se relaciona diretamente com os filmes, ou seja, com os produtos diretos da arte cinematográfica. Nas palavras dos autores,

(...) o espaço fílmico incorpora outros espaços que não são visíveis para o espectador, mas são essenciais para a compreensão da narrativa. Esses são os espaços não cobertos pela câmera, mas que ocasionalmente formam uma realidade não visível que pode ser percebida quando personagens entram ou saem de uma cena (...) Assim, em um filme existe um espaço além daquele que é mostrado e o qual é indispensável para compreensão da história que está sendo contada.<sup>141</sup>

Para Martin (2011), a Teoria do Cinema lida com o espaço a partir de duas ideias particulares. A primeira delas diz respeito a reprodução e revelação do espaço real conquistadas por meio dos movimentos de câmera. A segunda delas está relacionada ao processo de criação de um espaço global e sintético que é transmitido à audiência. Esse espaço é criado a partir da justaposição de imagens. Nesse sentido, o espaço fílmico é um espaço vivo dotado de temporalidade, assim como o espaço real, ou seja, o espaço fílmico é “(...) uma realidade estética

---

<sup>141</sup> Do original: “(...) filmic space incorporates other spaces that are non-visible by the viewer but are essential to understand the narrative. These spaces that are not covered by the camera but occasionally form a non-visible reality that can be noticed when characters either enter or exit a scene (...) As such, in a film there is a space beyond that which is shown and which is indispensable in order to understand the story being told.”

comparável à da pintura, sintética e, como o tempo tornada densa através da decupagem e da montagem” (MARTIN, 2011, pp. 210)

Heath (1976) foi um dos primeiros a casar os termos “espaço” e “narração” discutindo a contribuição única do cinema para as formas modernas de representação a partir da ideia de “espaço narrativo”. O foco do autor estava na concepção de que o Cinema constrói o espaço ao longo da narrativa a partir dos movimentos da câmera, do deslocamento de personagens e de uma tomada para outra. Decorre disso um processo de construção de um espaço que é transformado em lugar. De fato, uma das problemáticas mais evocadas pelos geógrafos quando estão discutindo o espaço fílmico diz respeito a sua relação com o conceito de lugar.

Para o autor, é o significado da narrativa em movimento que constrói o espaço narrativo. Tal espaço pode ser seguido e lido pelos espectadores, uma vez que é ele que dá coerência interna ao ritmo e estrutura do filme. O espaço narrativo é extremamente importante no momento de construção da trama fílmica, pois, se sua concepção for falha, o filme torna-se ilegível e, por consequência, incompreensível para a audiência.

Cooper (2002) faz uma crítica a proposição de Heath (1976) com relação ao alcance de seu conceito de espaço narrativa. Na perspectiva de Heath (1976), o espaço narrativo acaba no limite da tela, uma vez que, na medida em que o autor foca em processos e percepções espectatoriais, não faria sentido considerar a parte não-visível da imagem cinematográfica. Nesse sentido, Cooper (2002) buscou analisar as construções espaciais da representação dos amores no cinema e chegou a conclusão de que os espaços que não são visíveis, mas são mencionados pelos personagens, são tão importantes para a concretização de determinadas ações quanto os espaços que são, de fato, representados pelo aparato fílmico.

É possível apontar, ainda, outros tipos de espaços que podem ser problematizados e são pouco abordados pelos geógrafos: os espaços inexistentes e imaginados, construídos por animações, filmes de fantasia e históricos que buscam representar um período particular. O estudos das representações e construções espaciais nesses filmes podem revelar padrões de uso de paisagens que, geralmente, também utilizam outras mídias como base. Nos filmes de ficção científica, por exemplo, alguns espaços são inspirados em quadrinhos e a importância da Literatura não deve ser negligenciada, visto que, assim como o Cinema, ela é capaz de produzir imagens que contextualizam determinados espaços

e tempos. De fato, esses espaços podem se tornar, eventualmente, as principais atrações dos filmes.

Para os geógrafos, observadores por natureza das dinâmicas espaciais, a relação entre o Cinema e o conceito de espaço geográfico é uma interessante possibilidade investigativa. De fato, os geógrafos brasileiros já dedicaram considerável atenção à discussão a partir da construção de problemáticas que não só investigam as representações espaciais em filmes específicos, mas na teorização do que essa interação - entre espaço e imagem em movimento - pode acarretar. Essas reflexões são importantes, já que são resultado de perspectivas puramente geográficas em que os pesquisadores buscam nos autores da disciplina o ponto de partida para suas argumentações. É possível afirmar, sem constrangimentos, que o Cinema manipula o espaço de diversas formas. Oliveira Jr. (2005) afirma, inclusive, que o espaço é condição primordial de existência do Cinema. O autor o define como,

Um espaço composto de territórios, paisagens e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir e descer, movimento diagonais, fronteiras diversas, percursos por estradas, rios e oceanos interiores, ambientes simbólicos traduzidos em florestas, desertos, montanhas, cidades (...) As cenas se desenrolam em locais fílmicos que muitas vezes se cruzam com lugares para além dos filmes (...). (OLIVEIRA JR., 2005, pp. 01 e 02)

Alvarenga (2011) defende que, a partir da montagem, o espaço no filmes é construído por uma série de tramas de imagens que se tecem durante o tempo. Ou seja, o espaço fílmico pode ser considerado enquanto aquele que surge do corte e da montagem e, a partir disso, forma-se na mente do espectador (SANTOS, 2009). Moreira (2011) também busca construir um diálogo direto com a técnica de montagem a partir da discussão dos planos e ângulos de filmagem. Nesse sentido, a ênfase dos autores está muito mais na ideia de movimento das imagens cinematográficas do que em uma análise da narrativa propriamente dita.

Costa (2010) busca, a partir da discussão acerca do espaço narrativo de Heath (1976), pensar a construção do espaço fílmico com base na ideia de que este advém de um discurso espacial projetado pela e através da visão. Segundo a autora, tal discurso está repleto de significações e, nesse sentido, pode ser concebido enquanto um espaço imaginado que é representado. A posição adotada faz inúmeras referências a uma concepção lefebvriana do conceito de espaço, uma

vez que trata de práticas espaciais, representação do espaço e espaço de representação. Esses elementos foram problematizados por Lefebvre (1991) partindo das ideias de “espaço vivido”, “espaço percebido” e “espaço imaginado”.

A construção de Costa (2009) é interessante, também, na medida em que busca trazer a questão da visualidade e da percepção acerca dos espaços fílmicos. Isso está em relação direta com a ideia e relevância do problema do espectador. No mesmo sentido, a autora traz a discussão da questão de um “espaço de representação” que potencializa a estruturação geográfica das paisagens cinemáticas, além da experiência do espectador e, por extensão, a vivência do espectador (COSTA, 2009). Aitken & Dixon (2006) também adotam uma posição lefebvriana para discutir o papel das espacialidades nos filmes. Entretanto, os autores apontam que a investigação do espaço no Cinema deve, necessariamente, perpassar a reflexão acerca das representações espaciais fílmicas. De acordo com os autores,

Na Geografia é comumente aceito que o espaço comprime múltiplas valências que influenciam sua produção, manipulação e reprodução. Então, por exemplo, para um geógrafo estudar o trabalho de Quentin Tarantino não é suficiente simplesmente elaborar seu uso de paisagens móveis e parciais a partir de alguma perspectiva focada na automação. O pesquisador precisa explorar além da representação e colocar questões como: Por que aqui e por que agora? O que existe em nosso momento contemporâneo que permite a Tarantino praticar seu ofício? Como esse momento se relaciona com masculinidades e violências, bem como, como uma reciclagem de narrativas *pulp* anteriores? Quem apoia e publiciza seu ofício?<sup>142</sup> (AITKEN & DIXON, 2006, pp. 332)

Com os questionamentos que os autores propõem, fica claro sua ênfase em um processo mais amplo de criação do espaço no Cinema. Sua posição é concordante, então, com a do espaço cinemático que, se assim podemos afirmar, engloba e permite a construção dos espaços fílmico e narrativo, uma vez que

---

<sup>142</sup> Do original: “In geography, it is now commonly accepted that space comprises *multiple* valences that influence its production, manipulation and reproduction. So, for example, for a geographer to study the work of Quentin Tarantino it is not sufficient to simply elaborate his use of mobile and partial landscapes from some focused auteurian perspective. The researcher needs to probe beyond the representations and to ask questions such as why here and why now? What is it about our contemporary moment that enables Tarantino to practice his craft? How does that moment relate to masculinities and violence, as well as a recycling of earlier pulp narratives? Who supports and publicizes his craft?”

comporta todas as práticas que compõem a indústria cinematográfica. Todas as outras concepções de espaço em sua relação com filmes partem, necessariamente, da noção de espaço cinemático e a postura adotada depende, em grande parte, aos interesses investigativos dos geógrafos.

É importante afirmar que o espaço geográfico dificilmente consegue escapar de sua materialidade. Isso não significa que ele é reduzido ao substrato material. Antes pelo contrário, tal afirmação implicaria na negação de inúmeras problemáticas e reflexões desenvolvidas ao longo dos anos pelos geógrafos. Entretanto, esquecer o viés material do espaço acarreta no problema da perda de referencial, visto que também é impossível desconsiderar as vozes insistentes na ideia de que as dinâmicas sociais, culturais e políticas não ocorrem em um vácuo. Quando o conceito dialoga com os filmes, e sua materialidade, os processos técnicos do Cinema ganham centralidade inquestionável. Os ângulos de câmera, os enquadramentos, as cores, a iluminação, a montagem dos cenários e escolhas de locações reais para filmagem estão embutidas na discussão espacial no Cinema.

O prazer do Cinema consiste, especialmente, na capacidade dos filmes de produzir suas próprias Geografias Cinemáticas. Essas geografias situam os espectadores em um espaço e tempo cinemáticos que são constantemente comprimidos e expandidos, mantendo ou subvertendo regras, valores, ideias sociais e, até mesmo, a própria ideia de visualidade. Nesse sentido, seguimos em nossa reflexão pensando acerca da construção dos lugares cinemáticos.

## **8.2 - O Cinema e o Lugar Cinemático**

Uma das maiores contribuições dos geógrafos que pensam as construções dos lugares cinemáticos é concernente à relação que criaram entre esta noção com a ideia de espaço fílmico. Esse diálogo busca evidenciar os problemas das múltiplas representações e do domínio explicativo dos conceitos a partir dos filmes. Aitken & Zonn (1994) afirmam que o ritmo e a narrativa dos filmes transformam constantemente o espaço fílmico em um lugar cinemático, o qual é responsável por significar o estado mental dos protagonistas. O lugar pode se tornar, assim, uma metáfora, autenticando ou desconstruindo emoções e imaginários em uma grande variedade de circunstâncias.

O espaço fílmico não pode ser concebido, então, como uma locação estática e fixa. Ele é dinâmico e capaz de unir, de acordo com a percepção do espectador, a

ação ao lugar. A questão passa ser a de tornar claro para a audiência que determinada ação só poderia ocorrer nesse lugar particular, um lugar que é construído para integrar e comportar tal prática. O ritmo, a estética e o poder comunicativo dos filmes deve ser considerado, indistintamente, a partir dessa dialética. Pensando em uma escala de representação, o espaço fílmico comporta e possibilita a criação de um lugar cinematográfico, uma vez que este último é delimitado pela imagem da tela. Na medida em que os personagens se deslocam pelo espaço do filme, lugares cinematográficos são construídos a partir do reposicionamento da câmera e do espectador. Entretanto, essa mobilidade deve ser lógica e atrelada a uma estrutura narrativa que seja capaz de garantir coerência rítmica ao filme, uma vez que se corre o risco de perder a unidade inteligível das sequências.

Heath (1981) afirma que a inteligibilidade das imagens em um filme depende da negação do espaço em benefício da exaltação dos lugares cinematográficos, já que estes são responsáveis pelo fluxo e pela movimentação da narrativa. O autor parece não levar em consideração que a construção do espaço fílmico é condição primordial e capaz de significar, da mesma forma, as ações dos personagens ao longo do ritmo narrativo.

**Figura 14 - A Evocação de Ícones para Construção do Lugar Cinematográfico**



**FONTE:** “O Poderoso Chefão II” (1974) - Direção de Francis Ford Coppola e “Para Roma com Amor” (2012) - Direção de Woody Allen

As espacialidades de um filme, ou a *mise-en-scène* propriamente dita, trazem questões relacionadas à continuidade, bem como levantam a consideração de relações temporais que criam condições não-arbitrárias e pouco imediatistas. A ideia é a de compreender a composição e o ritmo de um filme em sua relação com as convenções narrativas, criando lugares que são importantes para a contextualização e reconhecimento da estrutura fílmica. É a partir dessa ideia de espaço não-visível e, muitas vezes, da evocação de pontos icônicos de determinadas localidades, que se torna possível contextualizar os espectadores e dar inteligibilidade às construções do lugar cinematográfico.

O diálogo com o conceito caro à Geografia Humanista estimulou Orueta (2003) a criar um quadro comparativo para evidenciar as características opostas do lugar geográfico e do lugar cinematográfico.

**Quadro 15 - Características do Lugar Geográfico e do Lugar Cinematográfico**

<b>Lugar Geográfico</b>	<b>Lugar Cinematográfico</b>
Real	Representação do real
Apreendido multisensorialmente	Apreendido somente pela visão
Homem é dono de sua capacidade de observação	Diretor conduz o olhar do espectador
Objeto de vivências e afinidades identitárias	Produção artificial de memórias e nostalgia fílmica
Sem limites definidos; estabelecidos por indivíduos	Com limite marcado; fim da imagem na tela
Irreproduzível - não é possível sua exata multiplicação	Reproduzível - multiplicado em cópias
Inalterável em suas características	Alterável - produto da ação de produção digital
Imutável	Mutável - (des)montado em partes

**FONTE:** Adaptado de Orueta (2013)

É interessante apontar que, em inúmeros momentos, o autor faz menção às questões econômicas da produção cinematográfica. O lugar cinematográfico é produzido artificialmente, fruto da ação digital, pode ser montado e desmontado em partes para distribuição em cadeia, entre outros. De fato, o problema do lugar cinematográfico é discutido, principalmente, pelos geógrafos que analisam o Cinema a partir de um



viés econômico, visto que a noção está amarrada à dimensão do realismo geográfico. É interessante apontar que as condições econômicas e criativas que influenciam a produção induzem a busca por alternativas no momento da filmagem.

Nesse sentido, Foucher (1977) aponta as “contradições geográficas” das produções que suplantam locações. O desafio é o de obscurecer a prática cinematográfica à audiência evitando que os espectadores rejeitem, mesmo que parcialmente, a sensação de descrença que é condição primordial para o desenvolvimento e sucesso da narrativa. O quadro a seguir traz alguns exemplos.

**Quadro 16 - As “Contradições Geográficas” - Local da Narrativa *versus* Local da Filmagem**

Título	Local da Narrativa	Local da Filmagem
Apocalypse Now (1979)	Vietnã	Filipinas; Republica Dominicana
Indiana Jones e a última cruzada (1989)	Iskenderun (Turquia)	Guadix (Espanha)
Capitão Conan (1996)	Massif de Sokol (Bulgária)	Danube (România)
Sete Anos no Tibete (1997)	Tibete	British Columbia (Canadá); Tirol (Austria); Mendoza (Argentina)
O Resgate do soldado Ryan (1998)	Praia de Omaha (França)	County Wexford (Irlanda)
O última Samurai (2003)	Japão	Nova Zelândia
O Segredo do Brokeback Mountain (2005)	Wyoming (EUA)	Alberta (Canadá)
O Ilusionista (2006)	Viena	Praga e Tábor (República Checa)

**FONTE:** Adaptado de Orueta & Valdés (2007)

Todos esses filmes apontados no quadro acima criaram representações de lugares cinemáticos a partir da utilização de locações que se assemelhavam à proposta pela narrativa. De qualquer maneira, o lugar cinemático criado deve possibilitar o desenrolar da trama fílmica sem constrangimentos estéticos e, mesmo quando a locação da narrativa é a mesma locação da filmagem, o lugar cinemático é sempre uma representação. Ele só existe a partir do momento em que a câmera começa a capturar as imagens e nunca fora da estrutura narrativa, uma vez que é o

responsável por configurar e manter as significações identitárias e simbólicas imprescindíveis para o filme ser compreendido pela audiência.

O problema do lugar cinematográfico ainda não foi exaustivamente discutido pelos geógrafos e algumas lacunas permanecem abertas. Tais lacunas, como a influência da interrelação deste conceito com a noção de espaço, com a técnica cinematográfica e, mesmo, com abordagens que busquem considerar o processo com que os filmes criam significações particulares a determinados locais a partir da construção de lugares cinematográficos específicos. Estes são interessantes caminhos investigativos que podem ser seguidos.

O conceito de região, discutido pelos geógrafos que refletem acerca da potencialidade dos filmes enquanto ferramenta pedagógica no ensino de Geografia, faz referência direta a ideia de meio, uma vez que é problematizado como um área que possuiu características próprias que a diferencia das demais. O conceito também está entrelaçado às questões da criação do realismo geográfico, uma vez que, segundo os professores, os filmes deveriam ser capazes de representar fiel e verdadeiramente os aspectos de regiões distantes e dificilmente acessíveis. No mesmo sentido, o território é abordado em sua visão mais clássica pelos estudiosos do Cinema, ou seja, aquela do território do Estado-Nação. Na medida em que o conceito aparece em alguns textos de Cinema e Geopolítica, o conceito surge como possibilidade para trabalhar as questões de legitimação e de construção de identidades nacionais. De fato, o conceito de região e de território são os que menos foram desenvolvidos pelos geógrafos.

### **8.3 - Da Paisagem Geográfica as Paisagens Cinemáticas**

Problematizada, principalmente, pelos geógrafos culturais, a noção de paisagem é a que, sem dúvidas, possuiu maior potencial visual e esse caráter pictórico vem sendo fortemente evocado pelos geógrafos. O conceito passou por inúmeras modificações ao longo de sua constituição e desde a concepção saueriana até as contribuições mais recentes com viés pós-modernista, a paisagem foi repensada e o alcance do conceito discutido, ampliado e questionado. Esse processo pode ser observado na bibliografia que discute as imagens em movimento na Geografia.

Lukinbeal (2005) afirma que a paisagem é o elemento básico para formação dos espaços cinemáticos, uma vez que ela confere significado aos eventos cinemáticos e posiciona as narrativas em uma escala e contexto histórico particular. O Cinema e paisagem dividem um problema similar, já que são, de um lado, formas de representação ou modos estruturados de visão e, de outro, são arenas que contêm práticas e simbolizações.

Em suma, paisagens cinemáticas são criadas a partir dos locais onde as filmagens ocorrem e, nesse sentido, elas estão conectadas com determinadas práticas cinematográficas. Essas práticas estão relacionadas diretamente com a ideia de função, já que a ambivalência existente entre a forma do local e sua função são negadas pelos pesquisadores que utilizam a concepção em suas reflexões. É interessante comentar que a idéia de forma está na base do conceito de paisagem geográfica e ela é, da mesma maneira, elemento basilar nas reflexões que contemplam as imagens em movimento.

A paisagem cinemática pode ser subdivida em seis categorias essenciais, ou seja, seis maneiras por intermédio das quais os geógrafos utilizam o conceito para problematizar suas questões de pesquisa. O quadro abaixo sintetiza as principais características que a paisagem cinemática pode adquirir. Essa classificação foi feita tendo como base as próprias evocações dos autores.

**Quadro 17 - Principais Abordagens da Paisagem Cinemática**

<b>N</b>	<b>Categoria</b>	<b>Características</b>
1	Espaço	Área e ação
2	Lugar	Sentido de lugar; desenvolvimento da narrativa
3	Espetáculo	Apelo visual; imagens fantásticas
4	Metáfora	Características sociais; subjetividades
5	Trabalho e Função	Produto do Trabalho Humano; agente Social
6	Meio	Locação; realismo

Essas categorias representam as formas com que a paisagem cinemática é discutida pelos geógrafos. É importante atentar para o fato de que, por mais que apresentem diferenciações entre si, essas categorias caminham de mãos dadas e mantêm um vínculo inquestionável que exalta a forma que tais paisagens assumem

no Cinema. Nesse sentido, os geógrafos apontam que a paisagem cinematográfica pode atuar enquanto espaço, lugar, espetáculo, metáfora, meio e trabalho e função.

A *paisagem como espaço* está diretamente relacionada com a construção de representações genéricas do local da narrativa. Pode ser definida enquanto uma área a partir da qual a trama de um filme ocorre. Ela é constantemente transformada em um espaço de ação na medida em que descentraliza a importância imediata da locação. De acordo com Lukinbeal (2002), esse tipo de paisagem pode ser considerada como a *mise-en-scène* propriamente dita, uma vez que é totalmente refém das técnicas cinematográficas. São os ângulos e enquadramentos de filmagens que permeiam as discussões dos geógrafos que trabalham com a paisagem enquanto espaço.

**Figura 15- Paisagem como Espaço**



**FONTE:** "O Poderoso Chefão" (1972) - Direção de Francis Ford Coppola

É importante comentar que os pesquisadores estão sendo cada vez mais enfáticos na necessidade de considerar elementos específicos da técnica cinematográfica em suas discussões, já que tais elementos são capazes de segurar a atenção da audiência e tornar o processo cinemático uma experiência genuína e crível. Os estudos que buscam compreender a forma a partir da qual os espectadores são posicionados com relação a imagem em movimento utilizam a paisagem como espaço para problematizar suas reflexões. Isso significa levar em consideração que o posicionamento da audiência em um ponto de vista particular não é inocente, pelo contrário, relewa a intencionalidade de evocar ou desviar a atenção de determinados objetos, situações por meio da construção de uma paisagem genérica.

Observando a história do Cinema, geógrafos como Rappaport (1980) discutem que os filmes do período mudo do cinema hollywoodiano construíam paisagens que atuavam enquanto espaços. Segundo ele, isso se deve a utilização da paisagem, primordialmente, como um palco no qual a ação ocorria. Lukinbeal (2005) apresenta uma posição contrária e defende que tais paisagens genéricas foram recorrentes após o advento do som e do surgimento dos grandes estúdios de filmagem, uma era marcada pela exaltação da artificialidade e da construção espacial que durou cerca de três décadas.

Os principais exemplos relacionados a esse tipo de abordagem são cenas nas quais se observa a utilização do *close-up* em algum personagem acompanhado de um plano de fundo desfocado. Também se observa a remoção da paisagem a partir do foco em um objeto específico ou, mesmo, em linhas do horizonte com movimento relativamente rápido da câmera.

A concepção da *paisagem como lugar* está diretamente relacionada com a ideia de “sentido de lugar”, referindo-se à locação onde a narrativa supostamente se desenvolve. A noção de realismo geográfico é central e, nesses casos, as locações são utilizadas para fundamentar a narrativa ficcional e encaixá-la nas características sociais, histórias e físicas necessárias. O realismo geográfico ao qual é feita referência nesse momento é o mesmo discutido por Lukinbeal (2002), ou seja, a prática estética de conectar um produto ficcional a uma locação adequada que proporciona sensação de coerência narrativa da audiência.

De acordo com Nietschmann (1993), existem quatro formas com que os filmes criam esse “sentido de lugar”. Em primeiro lugar, a narrativa se desenvolve de forma a possibilitar que os espectadores percebam e compreendam as várias

escalas geográficas que são percorridas ao longo da produção. Fazendo isso, a audiência nunca fica deslocada ou perdida no espaço da narrativa. A segunda forma está relacionada com a capacidade de alguns filmes de perpassar apenas representações icônicas dos locais. A partir da utilização de outros símbolos, tais produções conseguem tornar visíveis as complexidades e cotidiano do local de forma mais densa e isso permite, por consequência, a criação de uma identificação que resulta na maior inteligibilidade e reconhecimento do lugar.

A terceira e quarta forma de criação do sentido do lugar se relaciona com a própria ideia de que a paisagem pode ser tratada enquanto atriz coadjuvante na narrativa e não somente pano de fundo. Ou seja, o lugar escolhido para desenvolvimento da história é tão importante quanto as ações e eventos dos personagens. É um relação de pertencimento que implica na concepção de que tal narrativa não poderia ter ocorrido em outro lugar.

**Figura 16 - Paisagem como Lugar**



**FONTE:** “Os Imperdoáveis” (1992) - Direção de Clint Eastwood

Alguns cineastas demonstram que o lugar pode ter um papel central no Cinema. Filmes como *Manhattan* (1979) de Woody Allen, *Os Imperdoáveis*<sup>143</sup> (1992) de Clint Eastwood e *O Desinformante*<sup>144</sup> (2009) de Steven Soderbergh evidenciam a importância dessa ideia de paisagem como lugar e sua influência no decorrer da narrativa. A paisagem como lugar é geralmente retratada em *long-shots* nos quais a câmera possibilita ao espectador visualizar uma grande distância. Geralmente apresentadas no início do filmes ou em momentos estratégicos que existem a exaltação da paisagem, essas tomadas tendem a apoiar-se em ícones e estereótipos de lugares para estabelecer um mapa cognitivo da locação geográfica da narrativa.

Certamente, o sucesso dessas representações está balizado pela capacidade do espectador de compreender os ícones que são atribuídos a tal paisagem. Esse processo é facilitado pela repetição contínua de símbolos no cinema, televisão e outras mídias. Nesse sentido, determinadas paisagens acabam por criar um legado representacional que possibilita a construção e o estabelecimento de um forte vínculo entre a narrativa e a paisagem como lugar.

Higson (1987) afirma que, em alguns casos, a paisagem de um filme pode ser simplesmente um espetáculo ao belo, ou seja, algo visualmente agradável. Combinando um grande número de elementos, essas paisagens podem ser algo fascinante, construídas para satisfazer o prazer voyeurístico da audiência. Elas também resultam, obviamente, de narrativas que por questões de coerência exigem a criação de uma *paisagem espetáculo*.

Seja devido a sua beleza, seja em razão da curiosidade e interesse que despertam, essas paisagens fantásticas têm em sua base constitutiva a criação de um forte apelo visual na audiência. As ideias de escopofilia e topofilia combinam-se de modo a satisfazer quando essas paisagens são retratadas na tela. Exemplos clássicos são encontrados, geralmente, em um gênero cinematográfico específico: filmes de fantasia.

A paisagem espetáculo traz consigo, além de reflexões estéticas, discussões acerca das relações de poder e os geógrafos se concentram na investigação do que é considerado belo, quem olha e sobre o que, especificamente, olha-se. Os trabalhos desenvolvidos por Mulvey (1975) e Hanson (1990, 1991) buscam

---

<sup>143</sup> Título original: The Unforgiven.

<sup>144</sup> Título original: The Informant.



compreender a construção do regime escópico construído por Hollywood. De acordo com Mulvey (1975), o charme e o glamour dos filmes hollywoodianos são provenientes de uma série de técnicas que manipulam o meio para estabelecer significados que criam sentimentos de escopofilia na audiência.

Para Hanson (1990), a câmera controla o olhar da audiência a partir da articulação detalhada de significações, mas também mediante a inclusão dos espectadores no filme por meio da dinâmica de antecipação e frustração de seus desejos voyeurísticos. A noção de espetáculo é, então, baseada em uma construção imagética que é ilusória e submerge o espectador a uma relação específica de visualização.

**Figura 17 - Paisagem como Espetáculo**



**FONTE:** “O Senhor dos Anéis - A Sociedade do Anel” (2001) - Direção de Peter Jackson



A ideia de espetáculo no Cinema traz à tona considerações estéticas da imagem. Os geógrafos discutem que tais imagens produzem um efeito no espectador de maneira mais perceptual do que propriamente intelectual. Com o surgimento de novas tecnologias na indústria cinematográfica, cada vez mais os cineastas estão optando por essa forma da paisagem cinemática, sempre levando em consideração, obviamente, a coerência e as necessidades da estrutura narrativa.

Para compreender a *paisagem metáfora* é importante considerar que a imagem que é apresentada na tela possui algumas características gerais. Primeiramente, pode-se apontar que a imagem desenvolve uma relação dialética com o espectador a partir da criação de um complexo afetivo-intelectual. Isso significa que, por mais que o cineasta seja responsável pela criação de grande parte dos significados, os quais a imagem em movimento transmite, parte dessa significação é feita a partir do contato destas com a audiência. Colocando de outra forma, é possível afirmar que tudo que é mostrado na tela possui um significado e seu sentido torna-se ainda mais profundo no momento em que se torna visível e em contato com os espectadores.

Essas significações que são criadas surgem na Teoria do Cinema a partir da ideia de metáforas, uma das principais ferramentas a partir das quais o cineasta confere simbolização ao filme. Martin (2011, pp. 104) afirma que a metáfora fílmica é uma, "(...) justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme". Segundo o autor, existem em geral três tipos<sup>145</sup> principais de metáforas fílmicas: (1) plásticas; (2) dramáticas ; (3) ideológicas. Entretanto, será a dominante psicológica e dramática que dará a metáfora sua tonalidade extra.

Nesse sentido, as paisagens cinemáticas podem ser criadas para apoiar e/ou retratar a condição mental de um personagem. A partir da manipulação espacial é possível construir uma paisagem que seja capaz de demonstrar características sociais e reforçar aspectos subjetivos do personagem para o espectador (ESCHER, 2006). A paisagem metáfora é capaz de criar um vínculo entre o personagem e o

---

<sup>145</sup> As metáforas plásticas são baseadas em uma analogia entre a estrutura psicológica e o conteúdo representativo da imagem. As metáforas dramáticas desempenham um papel direto na ação, uma vez que proporcionam um elemento explicativo para a condução da narrativa. Por fim, a finalidade das metáforas ideológicas é criar na consciência do espectador uma ideia que não pode ser facilmente percebida durante a ação do filme.

local no qual a narrativa se desenvolve, já que significados e ideologias são incorporados à paisagem (DURGNANT, 1965).

As metáforas cinemáticas também podem ser consideradas enquanto dispositivos retóricos ou tropos literários. Um exemplo clássico é a tristeza de uma personagem ser representada por uma paisagem chuvosa, além da utilização de uma paisagem desértica para representar a localização do mal ou demonstrar conflito mental e insegurança. O filme *Lawrence da Arábia*<sup>146</sup> (1962) de David Lean é o exemplo mais comumente utilizado, já que evidencia claramente a relação entre a vivência do personagem no deserto e sua situação psicológica (KENNEDY, 1994).

**Figura 18 - Paisagem como Metáfora**



**FONTE:** “Lawrence da Arábia” (1962) - Direção de David Lean

---

<sup>146</sup> Título original: Lawrence of Arabia.

Nesse sentido, é possível afirmar que a paisagem metáfora está calcada na criação de determinados estereótipos sobre os locais, associando-os a características comportamentais, culturais e, também, ambientais de lugares específicos. Johnston *et.al.* (2000) discute que as metáforas são capazes de estruturar paradigmas na medida em que constroem formas comuns de visualização da paisagem para um grupo social ou cultural. A paisagem, nesse modo de compreensão, passa a ser vista como o local onde significados são contestados e negociados.

A *paisagem como trabalho e função* é herdeira, principalmente, das proposições de Mitchell (2000). Segundo o autor, a noção de paisagem é duplamente um trabalho - produto da atividade humana que é capaz de prender sonhos, desejos e injustiças do sistema social – e uma função – algo que atua como um agente social no desenvolvimento de um local.

**Figura 19 - Paisagem como Trabalho e Função**



**FONTE:** “Pulp Fiction - Tempos de Violência” (1994) - Direção de Quentin Tarantino

De acordo com Aitken & Dixon (2006), os filmes britânicos das décadas de 1950 e 1960, também chamado de *kitchen sink*, são um ótimo exemplo desse tipo de abordagem da paisagem. Contrastantes com os filmes hollywoodianos que produziam fantasias melodramáticas a partir do processo de produção altamente controlado, os filmes britânicos focalizam o cotidiano da classe trabalhadora e evidenciam uma paisagem que acaba por desestimular o personagem que busca por ascensão em um ambiente urbano comumente desolador, violento e injusto. Nesses casos, a paisagem trabalha e funciona a partir da criação de um processo de desânimo para os personagens.

Outros trabalhos também discutiram a *paisagem enquanto trabalho e função*. A reflexão de Hirsch (2002) sobre o filme *Pulp Fiction - Tempos de Violência*<sup>147</sup> (1994) se remete a uma paisagem que trabalha para impedir a construção de um ponto espacial fixo e estável. O cineasta continuamente busca desconectar emoções e violência a partir de um mundo em constante movimento no qual a paisagem parece não ter nenhuma relevância. Segundo o autor,

Os espaços de *Pulp Fiction* não são objetos da tradicional análise geográfica. Como o mundo que passa e é pouco visível pelas janelas do carro de Jules e Vincent, ele é um filme virtualmente sem paisagens. Quase não existe tempo em *Pulp Fiction* para o tradicional e para visões bem ordenadas da perspectiva geográfica que servem para atribuir sentido ao lugar ou fixar um quadro referencial de moral a partir da composição de cenas visuais relativamente estéticas<sup>148</sup>. (KIRSCH, 2002, pp. 33)

Nessa concepção, a paisagem apresenta uma função explícita durante a narrativa e auxilia o cineasta a criar representações instáveis no caso do filme *Pulp Fiction*. Ou, ainda, como símbolo pós-moderno que desorienta e desconstrói os personagens a partir de sua vivência em inúmeras localidades ao longo da narrativa,

---

<sup>147</sup> Título original: *Pulp Fiction*, direção de Quentin Tarantino.

<sup>148</sup> Do original: "The spaces of *Pulp Fiction* are not the stuff of traditional geographical analyses. Like the world scrolling by but rarely visible outside Jules and Vincent's car window, it is a film virtually without landscapes. There is almost no time in *Pulp Fiction* to the traditional, well-ordered views of the landscape perspective that serve to set meaning in place or fix a moral frame of reference through the composition of relatively static visual scenes."

como observado por Jameson (1992) em sua reflexão sobre o filme *Pesadelo Perfumado*<sup>149</sup> (1979).

Por fim, observamos a *paisagem como meio*, uma das formas mais simples de diálogo entre a Geografia e o Cinema na medida em que implica na consideração da paisagem enquanto o meio a partir do qual as ações se desenvolvem. Isso não implica que são meros planos de fundo, mas concebidas como o meio que possibilita a visualização de determinadas formas e práticas sociais.

**Figura 20 - Paisagem como Meio**



**FONTE:** "Os Imperdoáveis" (1992) - Direção de Clint Eastwood

<sup>149</sup> Título original: The Perfumed Nightmare.



Essa abordagem foi predominante nos primeiros estudos sobre Cinema e Geografia e apresenta, certamente, uma clara influência saueriana, pois a morfologia da paisagem é retratada nos filmes a partir da sua conexão com aspectos culturais. O realismo cinematográfico também tem força nessa concepção de paisagem, já que o meio demonstra com acuidade as práticas culturais de determinados grupos com que se encontram impressas na *paisagem meio*.

Por fim, é imprescindível compreender que cada uma dessas construções teóricas da paisagem cinemática possui suas próprias características que as diferenciam das demais concepções. Entretanto, isso não significa que uma paisagem concebida enquanto lugar também não pode ser abordada enquanto uma paisagem metáfora ou espetáculo. Ao contrário da hierarquização que observamos com relação ao conceito de espaço, a noção de paisagem está organizada segundo uma dinâmica diferenciada. Cada uma dessas noções de paisagem está contida dentro da outra e sua forma de abordagem depende, antes de tudo, da intenção de pesquisa do geógrafo.

A releitura dos conceitos de espaço, paisagem lugar, território e região - geográficos por excelência - a partir de um viés cinematográfico gera algumas conclusões tão importantes quanto interessantes. Em primeiro lugar, esse conceitos dividem elementos que os caracterizam. Isso significa que não é apenas o conceito de espaço que dialoga e pode ser apreendido a partir das noções da técnica cinematográfica, por exemplo. Como apontado anteriormente, a ideia de lugar cinemático, bem como a paisagem cinemática, apresentam uma relação íntima com a linguagem cinematográfica.

Em segundo lugar, esses conceitos se justapõem e isso implica na consideração imperativa da vontade e dos objetivos do pesquisador na escolha de uma abordagem específica para construir sua reflexão. O mesmo filme pode ser analisado a partir da ideia de paisagem cinemática, de espaço fílmico e de lugar cinemático. É importante apontar, nesse sentido, que uma opção não deve ser considerada superior a outra. Pelo contrário, elas são totalmente direcionadas pelos objetivos de pesquisa e devem ser consideradas enquanto possibilidades que compõem um *hall* mais amplo.

A aproximação da Geografia com o Cinema trouxe discussões que não eram realizadas previamente pelos geógrafos. A identificação de tais reflexões demonstra a criação de um universo de coerência, bem como, o trabalho teórico dos geógrafos que buscaram desenvolver tais noções revela a preocupação de criar reflexões

puramente geográficas para, nesse caminho, fortalecer a legitimação dos estudos de Cinema na Geografia. Tais tentativas são extremamente importantes já que resultaram na produção de um conhecimento geográfico diferenciado, original e audacioso. No mesmo sentido, elas impactam no escopo teórico da Geografia enquanto disciplina uma vez que tais teorias viajam e acabam sendo incorporadas por geógrafos que discutem temáticas diferenciadas, mas similares.

## **9 - A Geografia como uma Ciência Cinemática: os métodos dos geógrafos e o diálogo com as imagens**

Ao longo do movimento de diferenciação e, posterior consolidação das abordagens sobre Geografia e Cinema, os geógrafos percorreram diversos caminhos. As pesquisas acabaram por se concentrar em quatro amplas linhas de pesquisa e, da mesma forma, é possível observar um interessante processo de reconstrução de alguns conceitos-chaves da Geografia a partir da interação entre a disciplina e o Cinema. Essa releitura, bem como a diversificação das temáticas desenvolvidas, foi apoiada por procedimentos metodológicos que embasaram e possibilitaram a operacionalização das discussões.

Esse capítulo se dedica, então, a uma reflexão sobre os métodos de trabalho utilizados pelos geógrafos para operacionalizar suas abordagens sobre Geografia e Cinema. Nesse sentido, a discussão está centrada nas ideias de intertextualidade, iconografia da paisagem, semiologia e noções relacionadas aos métodos quantitativos. A análise dos métodos empregados é importante e traz consigo interessantes considerações acerca das maneiras com que os geógrafos estão construindo e considerando suas problemáticas. Chegamos a uma conclusão valiosa olhando para os aspectos metodológicos dos trabalhos que criam relações entre as imagens e as reflexões geográficas.

Existe uma clara diferenciação entre a construção dos estudos de Geografia e Cinema quando adotamos uma postura comparativa entre as publicações internacionais e as publicações brasileiras. Tal diferenciação é embasada na exaltação de determinados elementos e ambições, bem como na exclusão de outros, e uma reflexão baseada nesses aspectos é importante, uma vez que auxilia na compreensão do processo de construção e nos movimentos desse corpo de trabalhos.

### **9.1 - A Intertextualidade, a Iconografia, a Semiótica e os Métodos Quantitativos: as Ferramentas de Diálogo com as Imagens em Movimento**

A discussão dos problemas metodológicos são parte integrante das reflexões acerca da produção do conhecimento científico. Mesmo nas abordagens relacionadas aos Estudos da Ciência, as quais não se preocupam com a criação de



uma definição última do que pode ser concebido como conhecimento ou não, existe uma clara preocupação em considerar os procedimentos metodológicos embutidos nos processos da ciência. Nesse sentido, nessa subseção discutimos a questão da utilização de determinados métodos pelos geógrafos que se dedicam às imagens em movimento.

Entretanto, são necessários alguns esclarecimentos prévios. O primeiro deles é que, enquanto geógrafos, nos preocupamos com os estudos e reflexões dos métodos empregados na construção do conhecimento de nossa disciplina. Na medida em que se busca produzir um conhecimento fundamentado, o método de trabalho é elemento indispensável. Pensarmos acerca dos métodos e procedimentos utilizados significa, então, refletir sobre a estrutura do próprio processo de construção da Geografia como disciplina científica.

Em segundo lugar, é importante afirmar que, ao longo da construção da Geografia, o problema do métodos foi abordado de diversas formas. Como lembra George (1972), a Geografia é uma ciência metodologicamente heterogênea e cada um dos métodos utilizados pelos geógrafos contém em si ideologias e posições epistemológicas particulares. Se concordamos com os pesquisadores dos Estudos Críticos e Culturais da Ciência, a afirmação de que os métodos escolhidos pelos pesquisadores também são resultado de posições particulares com relação ao fenômeno estudado não causa estranhamento. No mesmo sentido, é acordado que objetos de estudo específicos implicam na escolha de métodos de análise particulares que sejam concordantes e coerentes com estes objetos.

Como afirmamos anteriormente, os geógrafos que enfáticos ou precisos com relação ao método de trabalho que empregaram em suas pesquisas são poucos e, na mesma medida, os métodos utilizados não são abundantes. Ao contrário, eles se concentram, basicamente, em quatro possibilidades: (1) *métodos quantitativos*; (2) *intertextualidade*; (3) *semiótica*; (4) *iconografia da paisagem*. São esses quatro elementos que serão discutidos nesse momento. Eles são importantes, uma vez que revelam a maneira por meio da qual os geógrafos estão construindo e lidando com esse objeto de estudo que apresenta diversas possibilidades investigativas para a Geografia.

Esses quatro métodos de análise estão associados, diretamente, a determinadas linhas de pesquisa e, nesse sentido, implicam em interessantes considerações acerca da construção e desenvolvimento da Geografia. Da mesma forma, a associação a determinados métodos levanta considerações sobre a

possibilidade de legitimar ou não as abordagens sobre Geografia e Cinema como uma área de estudos independente.

Os *métodos quantitativos* são utilizados, essencialmente, pelos geógrafos engajados com a discussão da indústria cinematográfica. Por métodos quantitativos estamos compreendendo aqueles que seguem o princípio de análise de dados, teste de hipóteses, estabelecimento de relações teóricas e formulação de dados matemáticos. No mesmo sentido, um intenso uso de procedimentos estatísticos. Esses métodos surgem na Geografia relacionados, principalmente, com a Nova Geografia da década de 1950, abordagem que buscou construir uma disciplina verdadeiramente científica em seus métodos a partir do estabelecimento de leis e padrões que pudessem explicar os processos espaciais.

Uma das maiores contribuições desenvolvidas no seio da Nova Geografia é a noção de Teoria Espacial. Segundo Goodchild & Janelle (2004), a teoria espacial pode ser definida como aquela que inclui propriedades espaciais como localização, distância ou direção em sua estrutura. Nesse sentido, é importante afirmar que nesse ponto há uma clara influência das ideias da Nova Geografia nos estudos sobre Indústria Cinematográfica e Geografia, já que as discussões são, diretamente, direcionadas à criação de modelos e padrões espaciais explicativos das dinâmicas de produção da indústria.

No outro extremo, encontramos os trabalhos que utilizam métodos que buscam propiciar a análise de imagens partir de uma perspectiva geográfica. É importante atentar para o fato de que a exaltação das ideias de intertextualidade, iconografia da paisagem e semiótica são resultados de um momento particular da ciência geográfica. Queremos dizer que esses métodos de trabalhos foram (re)descobertos no contexto da Nova Geografia Cultural, a qual, a partir da exaltação do potencial explicativo das imagens, trouxe consigo a necessidade de encontrar métodos que dessem conta e fossem coerente com tais abordagens.

Como nos lembra Gomes (2008), com o surgimento dessa corrente a partir da década de 1990, surgem novas possibilidades investigativas que vêm sendo desenvolvidas e discutidas com legitimidade e, principalmente, de um ponto de vista especificamente geográfico. A abertura que esse campo conferiu aos geógrafos é um extraordinário estímulo de valorização às problemáticas de pesquisas até então negligenciadas ou que possuíam pouca expressividade na agenda da Geografia. As imagens, assim como outros objetos e temáticas de pesquisas, foram (re)descobertas e os geógrafos passaram a olhar para os materiais visuais de forma

diferenciada e promissora. É no âmbito desse novo subcampo que a grande maioria das pesquisas relacionadas à fotografia, à pintura, ao cinema, aos videogames, às propagandas, entre outros, vem sendo desenvolvida.

Na mesma medida, a popularidade do conceito de paisagem nos trabalhos que buscam relacionar as imagens e a Geografia é subsidiária das reflexões da Nova Geografia Cultural. Daniels & Cosgrove (1988) afirmam que as paisagens são imagens culturais, ou seja, formas pictóricas de representar, interpretar e simbolizar os ambientes. Os autores afirmam que existe uma tendência na Geografia Humana em materializar as paisagens como objetos de investigação empírica, mas que, frequentemente, pesquisadores estão abordando-as enquanto símbolos culturais ou imagens.

Os trabalhos que buscam “ler” as paisagens são numerosos e metodologias ou aproximações como a intertextualidade são cada vez mais correntes entre os geógrafos. Da mesma forma, a ideia de iconografia, ou seja, o estudo teórico e histórico de imagens simbólicas serve como base para inúmeros trabalhos. Nas palavras de Daniels & Cosgrove (1988),

Em oposição à tradição puramente formalística da interpretação da arte associada a Heinrich Wölfflin (o qual analisava figura puramente em termos dos padrões da superfície como cor, contraste, linha e volume relacionando-os principalmente a outros trabalhos de arte), o estudo iconográfico procurou encontrar significado em um trabalho de arte a partir de seu contexto histórico e, em particular, analisando, as ideias implicadas em sua estrutura imagética. Enquanto, por definição, toda a história da arte traduz o visual em verbal, a abordagem iconográfica conscientemente procura conceitualizar imagens como textos codificados a serem decifrados pelos conhecedores da cultura enquanto o todo no qual são produzidas. A abordagem foi sistematicamente produzida pelo pupilo de Warburg, Erwin Panofsky. (DANIELS & COSGROVE, 1988, pp. 02) <sup>150</sup>

Panofsky (1972) diferenciou a iconografia em duas abordagens: a análise iconográfica e a interpretação iconográfica. A primeira representa o reconhecimento

---

<sup>150</sup> Do Original: “In the opposition to the purely formalistic tradition of art interpretation associated with Heinrich Wölfflin (which analyzed pictures purely in term of surface patterns of color, chiaroscuro, line and volume, relating them principally to other works of art), iconographic study sought to probe meaning in a work of art by setting it in its historical context and, in particular, to analyze the ideas implicated in its imaginary. While, by definition, all art history translate the visual into the verbal, the iconographic approach consciously sought to conceptualize pictures as encoded text to be deciphered by those cognizant of the culture as whole in which they were produced. The approach was systematically formulated by Warburg’s pupil, Erwin Panofsky.

dos símbolos convencionais presentes em uma imagem, enquanto a interpretação deveria levar em consideração um nível mais denso de significação. O autor acabou por cunhar o termo “iconologia” para enfatizar a transformação da iconografia em uma perspectiva interpretativa. O autor chegou mesmo a propor uma conexão entre a iconologia e a antropologia. De fato, inúmeras disciplinas acabaram por utilizar as proposições de Erwin Panofsky. Sua contribuição não se manteve restrita somente no campo da História da Arte. Suas proposições são muito utilizadas na Geografia, especialmente para estudos de paisagens.

A Geografia pode fazer uso de uma infundável gama de produtos imagéticos, os quais podem ser problematizados a partir de variados conceitos, metodologias, posições e abordagens. Rose (2001) discute a importância da escolha de metodologias coerentes e críticas, ou seja, que sejam capazes de produzir um conhecimento denso e diferenciado que não valorize somente a potencialidade das imagens, mas também que gere uma reflexão crítica acerca de suas significações e papel na sociedade. Ela aponta que a semiologia, a análise de conteúdo e de discurso, a psicanálise, os estudos de audiência, a interpretação composicional e as abordagens antropológicas são algumas das possibilidades que podem ser exploradas para análise de materiais visuais.

É imprescindível lembrar que, de fato, algumas metodologias são mais apropriadas para determinados tipos de imagens. Os estudos de audiência, por exemplo, comportam melhor problematizações relacionadas a filmes e à televisão do que para a pintura e fotografia.

Dentre todas as metodologias, a semiologia, ou semiótica, é com certeza uma das mais utilizadas para estudos e análises de imagens, possivelmente devido ao fato de que ela oferece uma grande quantidade de ferramentas e conceitos analíticos que permitem interpretações a partir de um amplo quadro de sistema de significados. A ideia mais importante da semiologia é o “signo”, considerada a unidade básica da linguagem. Rose (2001) discute que a,

Compreensão semiológica do signo depende em parte do trabalho de Ferdinand de Saussure, e em particular de seu *Curso em Linguística Geral*. Saussure queria desenvolver uma compreensão sistemática de como a linguagem funciona, e ele argumentou que o signo era a unidade básica da linguagem. O signo consiste em duas partes, as quais somente são distinguíveis em um nível analítico; na prática, eles são sempre integrados um ao outro. A primeira parte do signo é o significado. O significado é um conceito ou um objeto, digamos “uma

peessoa muito jovem incapaz de falar e andar”. A segunda parte do signo é o significante; nesse caso, a palavra “bebê”. (ROSE, 2011, pp. 79) <sup>151</sup>

De fato, a semiologia é uma interessante metodologia, já que traz um conjunto de conceitos que podem ser aplicados a diversos materiais visuais. Santos (2009) faz uso da análise semiológica para compreender a representação dos espaços públicos em dois filmes do cineasta Eric Rohmer. A autora afirma que, antes de tudo, é necessário compreender que, na medida em que existe um consenso com relação a ideia de que vivemos em uma civilização da imagem, é importante reconhecer que “(...) há uma tendência a certa leitura natural dessa imagem.”. Entretanto, ela está “(...) permeada por convenções, história e cultura mais ou menos interiorizada em nós, que ela tem a capacidade de ativar.” (SANTOS, 2009, pp. 20).

Utilizando a abordagem semiológica de Joly (1999) que se fundamenta na abordagem de Barthes, a autora afirma que as imagens devem ser entendidas como elementos compostos por signos que são constituídos por significados e significantes. Nesse sentido, três elementos devem ser considerados quando da realização de análise semiológica da imagem: (1) os objetivos de pesquisa; (2) atenção ao separar interpretações pessoais de coletivas; (3) consideração das funções e do contexto das imagens analisadas.

A importância da ideia de linguagem nessa abordagem é inquestionável e, de fato, a associação das imagens com textos é uma possibilidade analítica trazida pelos geógrafos da Nova Geografia Cultural. A intertextualidade aparece, então, como possibilidade para compreender a construção e o impacto que as imagens têm em nossa sociedade. É necessário, entretanto, apontarmos algumas particularidades com relação a própria Teoria do Cinema, pois, como lembra Stam (2000), este passou por uma transição da teoria clássica de Krakauer e Bazin para uma postura semiológica. Isso é o reflexo de transformações mais gerais na história do pensamento.

---

<sup>151</sup> Tradução do original: “Semiological understanding of the sign depends in part on the work of Ferdinand de Saussure, and in particular on his *Course on General Linguistics*. Saussure wanted to develop a systematic understanding of how language works, and he argued that the sign was the basic unit of language. The sign consists of two parts, which are only distinguishable at the analytical level; in practice they are always integrated into each other. The first part of the sign is the signified. The signified is a concept or an object, let's say 'a very young human unable to walk or talk'. The second part of the sign is the signifier. The signifier is a sound or an image that is attached to a signified; in this case, the word 'baby'.”

A aproximação com noções estruturalistas levou os teóricos do Cinema, especialmente Christian Metz, a pensarem o Cinema enquanto uma linguagem. Sua obra mais influente *A significação no Cinema* de 1968, o autor procura o papel conceitual desempenhado pela linguagem cinematográfica. Na medida em que se organizou como narrativa e produziu um conjunto de procedimentos significantes, o Cinema torna-se um discurso e, portanto, significações podem ser obtidas a partir da sua análise. Para Stam (2011),

(...) a linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano. O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significantes caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos.

A chamada “virada linguística” vivenciada pelas Ciências Sociais trouxe, então, a possibilidade de considerar o Cinema como um meio que produz textos. Costa (2010, pp. 22) discute que a noção de intertextualidade faz referência a ideia de que os significados não são produzidos simplesmente a partir do contexto da relação entre um texto e o objeto que ele representa, mas “(...) no resultado que é produzido no e pelo processo de conjunção de variadas experiências”. Nesse sentido, a intertextualidade busca compreender os significados que são construídos na medida em que textos são colocados lado a lado e em um processo de interação entre si.

Essa noção teve um peso imenso nos estudos sobre Geografia e Cinema, já que o último passa a ser concebido como um meio que pode ser compreendido a partir da justaposição de imagens, as quais, quando colocadas em conjunção, oferecem e criam significações e simbolizações que afetam, ativa e diretamente, nossas vivências cotidianas. Como alerta a autora, levar a sério o processo de intertextualidade “(...) significa descartar o uso puro e simples de um texto fílmico como ‘objeto de verificação’ através do qual se pode ‘checar’ se a imagem fílmica do objeto ‘confere’ com a dada em realidade.” (COSTA, 2010, pp. 22).

Esses três métodos estão relacionados, diretamente, com as análises de imagens. A ideia de que a Geografia é uma ciência com grande potencial e interesse pelas questões visuais tem uma longa tradição. Os geógrafos costumam enfatizar a noção de que a disciplina chamou para si a responsabilidade de produzir “imagens do mundo”. Gomes (1996) afirma que a Geografia na qualidade de um ideal de contemplação já estava presente nos discursos de pensadores como A. Humboldt, K. Ritter e E. Reclus no século XIX.

No mesmo sentido, Berdoulay (1980) discute que, durante esse período, a Geografia buscou apresentar-se enquanto um campo que tinha como objetivo central os estudos da Terra. Era sua a tarefa de construir imagens do mundo, de suas aparências, partes e regiões, revelando assim o “(...) complexo jogo de interações de flores e elementos do qual ela, a aparência, é o resultado-síntese” (GOMES, 1996, pp. 16).

O olhar geográfico era, nesse sentido, o elemento que diferenciava o geógrafo de outros estudiosos. De fato, a centralidade da ideia de visualidade para a Geografia parece incontestável e o entrelaçamento desta com as imagens em movimento parece natural e esperado, mesmo que a temática ainda seja pouco expressiva quando comparada a outras. Como afirma Driver (2003, pp. 227),

De fato, por séculos praticantes da arte da Geografia têm se engajado com o desenvolvimento de linguagens e técnica para capturar o que os olhos poderiam ou deveriam ver em uma paisagem. O pensamento acerca do que observar e como observar - o próprio status da observação - tem sido parte integrante da teoria e da prática do conhecimento geográfico<sup>152</sup>.

A própria tradição relacionada à utilização de mapas na Geografia evoca o caráter pictórico da disciplina. Entretanto, Gomes & Ribeiro (2013) recordam que a relação entre imagem e Geografia é realizada de forma a ser subsidiária de outras finalidades, ou seja, quando a exaltação de determinadas ideias são pretendidas, assim como na instrumentalização dos produtos imagéticos como ferramentas pedagógicas ou veículos responsáveis pela construção e propagação de ideologias.

---

<sup>152</sup> Do original: “For centuries, indeed, practitioners of the art of geography have been engaged in developing languages and techniques to capture what the eye could or should see in a landscape. Thinking about what to observe and how to observe - indeed, the status of observation itself - has long been integral to the theory and practice of the geographical knowledge.”

Os autores buscam então, a partir da análise de alguns momentos da história do pensamento geográfico, desenvolver a tese de que as imagens podem ser compreendidas como elementos constitutivos da Geografia, ou seja, elaboram a ideia de que um pensamento geográfico visual sempre esteve presente no discurso geográfico. O objetivo dos autores é o de demonstrar que as imagens sempre estiveram presentes e são fontes capazes de gerar a produção de um conhecimento científico puramente geográfico.

Gomes & Ribeiro (2013) afirmam que é possível observar duas tendências quando ao uso das imagens na Geografia. A primeira delas é herdeira das proposições do geógrafo Emmanuel de Martonne e afirma que as imagens são um documento, uma fonte e devemos tirar delas o que é, de fato, essencial, como perfis, desenhos, blocos-diagramas. A segunda tendência está relacionada a Jean Brunhes e concebe as imagens enquanto ilustrações, exemplos. A posição dos geógrafos é distinta, já que buscam compreender, a partir de uma vertente histórica, a maneira pela qual as imagens colaboram nos procedimentos de construção do pensamento geográfico.

Nesse sentido, Stafford (1991) afirma que no século XVII inicia-se um processo em que a produção do conhecimento é construída cada vez mais por imagens e não somente por meios literários. Ou seja, surge a conexão entre a ciência e a visão. Existe uma grande discussão que tende a enfatizar a importância das questões visuais no momento de mudança de uma sociedade pré-moderna para uma era moderna, e, posteriormente, pós-moderna. Jay (1993) utiliza o termo “ocularcentrismo” para descrever a centralidade do visual na sociedade contemporânea.

No mesmo sentido, Jenks (1996) afirma que o mundo moderno é um fenômeno a ser visto. Inúmeros autores de várias áreas do conhecimento como Foucault (1972) e Debord (1977) exploraram a questão da visualidade a partir de vários caminhos, considerando a relação entre a visão e a sociedade moderna. Segundo Virilio (1977), novas tecnologias visuais criaram a “máquina da visão” na qual todos os indivíduos estão inseridos. De acordo com Rose (2001), comumente é feita uma distinção entre visão e visualidade. A autora afirma que,

Visão é o que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver (apesar de que deve ser notado que ideias sobre essa capacidade têm mudado historicamente e vai, certamente, continuar a mudar: ver Crary 1992). Visualidade, de outro lado,



se refere aos modos a partir dos quais a visão é construída de várias formas: 'como nós vemos, como somos capazes, permitidos, ou feitos para ver, e como nós vemos esse ato de ver e não ver' <sup>153</sup>. (ROSE, 2000, pp. 2)

Outro termo que é muito similar à ideia de visualidade é regime escópico (FOSTER, 1972). Ambos referem-se ao modo como tudo que é visto é culturalmente construído. Ou seja, refere-se às mais diversas maneiras pelas quais o visual compõe parte da vida social. A partir disso, a ponte entre as imagens criadas pelo aparato cinematográfico e a Geografia pode ser construída sem grandes problemas.

No mesmo sentido, é possível afirmar que os geógrafos construíram uma conceituação muito particular do que entendem por Cinema. Especialmente no contexto da Geografia brasileira, o Cinema é concebido enquanto um produtor de imagens que têm relação direta com a construção de significações, simbolismos e imaginários. Isso significa que a imagem cinematográfica tem poder no desenvolvimento de certas posturas, elas não afetam emocionalmente, já que possibilitam a identificação direta com nossas experiências da realidade (FERRAZ, 2012). Aqui, a referência direta é a ideia de que o Cinema é capaz de criar imaginações geográficas que possuem influência na nossa percepção e construção cotidiana de experiências geográficas. O autor afirma, inclusive, que

Um estudo geográfico (das imagens), portanto, deve se colocar nessa relação de significação e qualificação das imagens ao expressarem paisagens, ou seja, que manifestem certa lógica e sentido capaz de contribuir para uma melhor orientação e localização dos seres humanos no mundo (FERRAZ, 2012, pp. 381).

Seguindo a mesma linha de pensamento, Costa (2013) afirma que os filmes não são apenas objetos para crítica, mas eles reordenam nossas "imaginações geográficas". De fato, as imagens produzidas pelo Cinema auxiliam na construção de imaginários acerca de espaços e, como lembra Crang (1998), a representação pode vir antes mesmo da realidade. É importante recordar aqui que falar em

---

<sup>153</sup> Tradução do original: "Thus a distinction is sometimes made between vision and visuality. Vision is what the human eye is physiologically capable of seeing (although it must be noted that ideas about that capability have changed historically and will most likely continue to change: see Cray 1992). Visuality, on the other hand, refers to the way in which vision is constructed in various ways: 'how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the unseeing therein'.

imagens implica na referência a ideia de representação e, no caso dos trabalhos sobre Geografia e Cinema, o interesse fica acentuada na discussão entre a produção de imagens e a questão da representação da realidade.

A evocação do uso de imagens pelos geógrafos está se tornando cada vez mais comum e compartilhamos da perspectiva de Gomes & Ribeiro (2013) quando os autores afirmam a necessidade de pensarmos as imagens e seu papel na produção de conhecimento geográfico de forma diferenciada e não simplista. Os geógrafos engajados com as imagens em movimento optaram por caminhos metodológicos que permitem a análise crítica de tais representações. Nesse sentido, a importância da visualidade para esses pesquisadores deve ser exaltada.

Na medida em que consideram o papel social, cultural e político das imagens do Cinema os geógrafos acabaram por criar posições originais, uma vez que essas imagens são frutos de um meio específico e tal especificidade deve ser considerada. A questão do movimento, dos cortes, dos ângulos, bem como do emprego de cores e luzes, torna a imagem cinematográfica diferenciada e essa forma de representar criada pelo Cinema influencia nos processos perceptivos sociais e nas imaginações espaciais cotidianas.

Por fim, é importante enfatizar que o forte interesse observado pelas questões das imagens é herdeira das posições da Nova Geografia Cultural. Nesse sentido, os geógrafos que se dedicam as imagens em movimento acabaram por apresentar uma interessante resposta ao questionamento colocado por Rose (2003) com relação a maneira que a Geografia poderia ser considerada uma ciência visual. A resposta está relacionada com o fato de que a Geografia está presente, inegavelmente, na construção das imagens cinematográficas e que estas buscam organizar espaços, representar paisagens ou construir lugares cinemáticos.

Da mesma forma, os geógrafos buscam compreender os processo nos quais estas imagens estão embutidas e influenciam na experiência cotidiana. Em nossa perspectiva, essas posições merecem ser enfatizadas. Os pesquisadores estão concentrando esforços para pensar criticamente acerca da própria ideia de imagens, suas teorizações, potencialidades metodológicas e, por fim, também nos problemas de representação geográfica. Este caminho tem se mostrado frutífero.

Autores como Schlottmann & Miggelbrink (2009) discutem que, ao contrário de disciplinas como a Filosofia, Psicologia, Comunicações e História da Arte que, explicitamente, estudam tipologias, usos e funções das imagens, a Geografia até agora pouco contribuiu para o desenvolvimento de uma ampla teoria visual.

Segundo eles, a Geografia tem sido uma ciência que somente “utiliza” imagens e as ideias de visualidade e visualização geraram, até então, pouca reflexão. A crítica dos autores é plausível. Entretanto, os esforços para superar essas fragilidades não deve ser negligenciada.

A utilização desses quatro métodos específicos leva a produção de um conhecimento geográfico particular, ou seja, não devemos deixar de ter em mente que a filiação a esses métodos implicou em processos muito precisos de valorização de determinados elementos, bem como, na opção por desconsiderar outros. Quando prestamos atenção nas escolhas metodológicas dos geógrafos, torna-se possível observar a própria com que eles concebem a investigação sobre Geografia e Cinema e essa forma de abordagem é diferenciada quando colocamos lado a lado as publicações brasileiras e as publicações internacionais.

## **9.2 - O Processo de Legitimação dos Estudos de Geografia e Cinema: o Caso do Brasil e dos Países de Língua Inglesa**

Uma das questões mais importantes que colocam geógrafos como Stuart Aitken, Deborah Dixon, Chris Lukinbeal, Leo Zonn e Christina Kennedy diz respeito ao *status* desse corpo de trabalho sobre Geografia e Cinema no panorama da Geografia. A ânsia desses pesquisadores na afirmação de que tais estudos podem ser considerados enquanto um subcampo investigativo independente da disciplina é motivada pela vontade de legitimar e conferir visibilidade a essa produção, que cresceu expressivamente ao longo das últimas três décadas. Nesse sentido, trazemos algumas reflexões com relação a autonomia que esse conjunto de abordagens tem, bem como, sobre as similaridades e diferenciações observadas quando colocamos em linha comparativa as produções internacionais e as produções brasileiras.

Ao longo do trabalho desenvolvido, foi realizada a divisão entre a bibliografia coletada em periódicos internacionais e os trabalhos produzidos e publicados por geógrafos no Brasil. Essa divisão apontou que a concepção acerca do que são tais estudos, do seu escopo investigativo e de seus limites são diferenciadas. É sobre essas diferenciações que refletimos nesse momento.

A utilização de métodos fortemente relacionados às abordagens da Nova Geografia Cultural, assim como a própria posição que os geógrafos brasileiros adotam, levam à afirmação de que, no Brasil, de que os estudos sobre Geografia e

Cinema são concebidos como um pequeno braço investigativo da Nova Geografia Cultural. A legitimação dessas abordagens é, então, realizada tomando como pressuposto sua filiação a um subcampo epistemológico já consolidado na disciplina e podem ser chamados e classificados de “Geografia Fílmica”.

Costa (2013) afirma que a área da Geografia Fílmica extrapola o contexto das análises de filmes como textos visuais e de entretenimento. Segundo a autora, essa área compreende os filmes como documentos culturais que produzem e contestam significados, além de questionar os efeitos que são produzidos pelo aparato cinematográfico na tentativa de analisar se eles são tentativas de introduzir significado subversivos ou não.

A proposição da autora é extremamente interessante, entretanto, é importante notar que, por mais que filmes sejam concebidos na qualidade de documentos culturais ou de elementos que questionam significados, no nível prático, os geógrafos brasileiros concentram-se, apenas, na análise imagética. Nesse sentido, a posição da autora com relação a superação da ideia dos filmes como textos visuais deve ser vista com parcimônia.

Os trabalhos dedicam-se, exclusivamente, as imagens em movimento, ou seja, aos filmes, produtos diretos do que estamos chamando nesse trabalho de Cinema. A hegemonia dos trabalhos que buscam, a partir de uma perspectiva humanista, compreender as representações de cidades, de identidades e a construção de subjetividades é inquestionável no contexto da Geografia brasileira. As análises centram-se, na mesma medida, nas simbolizações criadas pelas imagens em movimento.

Colocando em outras palavras, a partir da análise dos textos coletados no levantamento bibliográfico é possível afirmar que no contexto da Geografia brasileira, os estudos estão dedicados aos filmes e não ao Cinema em si. Apesar de usar o termo com frequência e refletirem sobre alguns processos característicos da técnica cinematográfica, em termos empíricos, os geógrafos ainda estão limitados às análises das imagens em movimento e não ao Cinema como objeto que engloba outras dinâmicas. Em suma, os geógrafos brasileiros estão presos à ideia do Cinema enquanto produtor de imagens que possibilitam análises geográficas.

Tal concepção é confirmada pela própria importância que os geógrafos dão em suas reflexões ao papel das imagens enquanto elementos constitutivos do conhecimento geográfico. A justificativa das pesquisas tende a evocar o passado pictórico da disciplina, além da redescoberta dos filmes enquanto objeto análise

pelos novos geógrafos culturais. Como lembra Driver (2003), as teorias culturais mais recentes demonstraram uma interessante ansiedade acerca das políticas de visão e, na medida em que a Geografia absorveu muitos debates da chamada “virada cultural”, a interrelação pode ser explicada sem grandes constrangimentos.

Outros elementos nos levam a concluir que os geógrafos brasileiros não estão interessados, nesse momento, com a possibilidade de legitimação de um subcampo explicativo. A interação que existe entre os pesquisadores é frágil e limitada a colaborações entre pares ou orientadores com orientandos. É válido recordar que um conhecimento proveniente de uma rede bem estruturada e fortalecida tende a ser legitimado mais rapidamente. Isso significa que, a ausência de tais dinâmicas no Brasil dificulta a mais ampla expansão dos conhecimentos sobre Geografia e Cinema. Da mesma forma, por mais que mesas redondas sejam reservadas e palestras sejam realizadas em eventos, os esforços para fortalecimento de tais abordagens param por aí. De fato, os espaços de diálogo sobre as abordagens encontram-se, exclusivamente, nos chamados eventos de Geografia Cultural.

Nesse sentido, é possível afirmar que no Brasil os estudos sobre Geografia e Cinema são um exemplo clássico do que Lakatos (1980) chamou de *programa de pesquisa*, ou seja, um conjunto de teorias e técnicas que são utilizadas por uma comunidade científica. As teorias são absorvidas da Nova Geografia Cultural, assim como suas técnicas. O que une os geógrafos brasileiros que se dedicam aos estudos dos filmes não é a concepção de Cinema, mas a ideia de visualidade. Uma noção que foi, certamente, reanimada no contexto das discussões da Nova Geografia Cultural.

Nesse sentido, os filmes são compreendidos mais como objetos que permitem a problematização de reflexões, teorias e concepções já existentes do que elementos que permitem a criação de um conhecimento inédito. É imprescindível deixar claro aqui que não estamos questionando a qualidade dos trabalhos produzidos pelos brasileiros. Pelo contrário, os geógrafos brasileiros foram responsáveis por interessantes e originais contribuições teóricas quando se dedicaram aos estudos dos filmes e o mais interessante é que alcançaram tal meta sem ambições aparentes.

Também queremos deixar claro que não estamos julgando possíveis militâncias individuais dos geógrafos, mas as ações que foram ou não realizadas por esse conjunto desintegrado de pesquisadores que se dedicam ao estudo das imagens em movimento. Não estamos afirmando, também, que o desinteresse dos

geógrafos brasileiros pela possível legitimação dos estudos de Geografia e Cinema enquanto um subcampo temático da disciplina seja um fator negativo. Nosso objetivo é, unicamente, tentar compreender os movimentos dessas abordagens no contexto nacional e nenhum juízo de valor deve ser realizado.

A dinâmica altera-se quando consideramos o cenário internacional. De fato, foram os geógrafos de língua inglesa que levantaram o questionamento acerca da possibilidade dos estudos de Geografia e Cinema estarem se tornando um subcampo investigativo autônomo da disciplina. Não é nosso objetivo aqui responder a essa pergunta. Tal tarefa exige a incorporação de considerações específicas que busquem compreender o processo de formação de disciplinas científicas e ela não estava incluída em nossos objetivos. Entretanto, a partir do levantamento bibliográfico realizado, bem como da análise realizada na identificação e compreensão das temáticas, dos conceitos e dos métodos utilizados pelos geógrafos, é possível arriscar e trazer algumas reflexões acerca dessa possibilidade.

A diferenciação temática das publicações em língua inglesa nos leva a concluir que tais estudos não estão sendo construídos enquanto herdeiros de correntes já consolidadas na Geografia, como é o caso das produções no Brasil. A maior diferenciação entre as publicações brasileiras e os trabalhos produzidos no cenário internacional está relacionada a própria definição do que são os estudos sobre Geografia e Cinema. Na medida em que no Brasil podemos falar em um estudo geográfico das imagens em movimento dos filmes, nas abordagens internacionais tal associação imediata não é observada. Isso não significa que os geógrafos internacionais não se preocupem com as discussões acerca dos problemas de representação e significação das imagens, mas que suas reflexões não se limitam apenas ao caráter visual.

As abordagens econômicas e geopolíticas perpassam as discussões acerca da visualidade na Geografia. As primeiras discutem a indústria e processos que não implicam na análise imagética, bem como os processos ideológicos que o cinema pode construir, uma das possibilidades de reflexão fortemente discutidas pelos geógrafos que se engajaram com as perspectivas políticas. Na medida em que consideramos que a prática científica é também uma prática social e que, da mesma forma, cientistas não podem ser considerados enquanto sujeitos a-sociais munidos de objetividade extrema, a expressividade de trabalhos presentes na bibliografia internacional que se concentram na temática da indústria cinematográfica se explica. A força e hegemonia da indústria hollywoodiana é incontestável.

O grande volume de produção de filmes e a exaltação de um modelo de vida concordante com os valores cinematográficos, tão presentes na sociedade norte-americana, auxiliam no processo de aproximação dos geógrafos com tal abordagem. No mesmo sentido, a tradição e construção dos Estados Unidos como um país com forte responsabilidade nas questões políticas mundiais pode ter sido o catalisador para o nascimento de uma linha de pesquisa que se dedica a contemplar tais questões.

A criação de uma forte rede de cooperação internacional entre geógrafos demonstra, também, a seriedade dos pesquisadores com relação ao processo de legitimação dessas abordagens. Seguindo a mesma lógica utilizada para o contexto brasileiro, a construção de tais redes fortalece e confere um canal aberto para expansão das abordagens. Nesse sentido, o conhecimento geográfico criado pelos pesquisadores a partir da interação com o Cinema pode ser considerado mais amplo e diversificado, assim como sua consolidação é mais robusta.

O quadro a seguir traz alguns elementos que diferenciam a produção em língua inglesa e as publicações dos geógrafos brasileiros. É importante atentar que tais diferenciações levaram a criação de conhecimentos distintos, como afirmado anteriormente. Esses elementos caracterizam o contexto e as produções.

#### **QUADRO 18 - Características das Publicações Internacionais e Brasileiras**

<b>Publicações Internacionais</b>	<b>Publicações Brasileiras</b>
Geografia e Cinema	Geografia Fílmica
Cinema enquanto objeto	Filmes enquanto objeto
Visualidade e Materialidade	Visualidade
Análise de imagens, processos econômicos e geopolíticos	Análise de imagens
Diversificação temática	Concentração temática
Sem filiação epistemológica	Filiação epistemológica - Nova Geografia Cultural
Subcampo investigativo	Programa de Pesquisa
Redes de Colaboração	Individualidade e cooperações tópicas
Métodos Humanistas e Quantitativos	Métodos Humanistas

Os trabalhos em língua inglesa podem ser identificados com a ideia de *Geografia e Cinema*, já que criam abordagens que fogem da análise das imagens dos filmes, como as desenvolvidas pelos geógrafos brasileiros e que identificamos a partir do nome de *Geografia Filmica*. Em outras palavras, podemos afirmar que o Cinema é o objeto de análise no contexto internacional, enquanto no Brasil, o objeto é o filme e o elemento que une estas perspectiva é a ideia de visualidade.

Nas produções de língua inglesa, as abordagens são tanto visuais - análise de representações em filmes - como materiais - processos econômicos e impactos espaciais da produção cinematográfica. Nesse sentido, podemos afirmar que para essas publicações existe um processo de diversificação temática avançada, enquanto no contexto nacional, observa-se a concentração das discussões em duas temáticas particulares: o ensino de geografia a partir das imagens produzidas pelos filmes e as representações e simbolismos que as imagens em movimento criam.

A filiação epistemológica dos geógrafos brasileiros à Nova Geografia Cultural impulsiona o uso de métodos humanistas para a operacionalização de suas análises, enquanto a independência das publicações em língua inglesa gera a incorporação de métodos que são associados a outras correntes epistemológicas da Geografia, como é o caso dos métodos quantitativos. Por fim, a instituição de forte redes de colaboração entre pesquisadores internacionais possibilita a afirmação de que os estudos sobre Geografia e Cinema estão caminhando para se tornarem um subcampo investigativo autônomo e legítimo na Geografia.

É importante resistir à tentação de considerar que as produções em língua inglesa apresentam-se, atualmente, em um processo de desenvolvimento mais avançado do que as publicações de geógrafos brasileiros. Tal afirmação não pode ser mantida, uma vez que não existe elemento que implique na dialética entre avanço e retrocesso. Lembremos, aqui, que o conhecimento produzido contém traços dos locais de procedência e, por mais que possam ser comparados, tal comparação não envolve a determinação antagônica entre um conhecimento mais refinado frente a um conhecimento retrógrado e atrasado em qualquer medida.

Apesar das diferenciações, as publicações em língua inglesa e as publicações brasileiras dividem a preocupação em enfatizar a necessidade da criação de abordagens críticas que superem associações simplistas e banais. Nesse sentido, terminamos nosso caminho afirmando que tal ambição foi alcançada. A produção sobre Geografia e Cinema é ampla, rica e inúmeros pontos interessantes foram criados pelos geógrafos a partir do seu engajamento com o Cinema. Lacunas



existem, assim como a ânsia pelo maior aprofundamento de conceitos, métodos, aproximações filosóficas e temáticas. Algumas pontes ainda não foram cruzadas e talvez não o sejam tão cedo. Entretanto, podemos afirmar com certeza que, enquanto os geógrafos estiverem preocupados com a construção de um conhecimento original, sólido e, especialmente, geográfico, o futuro desse conúbio é, nada mais, que brilhante.

## Considerações Finais

Foram explorados, ao longo da redação, diversos aspectos relacionados ao conhecimento que vem sendo produzido pelos geógrafos que abraçaram as discussões acerca do Cinema e de suas imagens em movimento. Os objetivos de pesquisa, relacionados principalmente com a vontade de identificar e compreender os mecanismos através dos quais esse conhecimento está sendo construído, moldado, reformulado e contestado pelos geógrafos, bem como das premissas defendidas, foram operacionalizados a partir da investigação dos principais conceitos, métodos, matrizes filosóficas e temáticas sobre os quais os pesquisadores estão se debruçando.

O processo de construção da pesquisa foi extenso e buscou evidenciar, antes de tudo, a riqueza e a potencialidade da realização de tal estudo como uma possibilidade de contribuição sobre as formas possíveis de abordar o processo constitutivo de determinadas temáticas e campos investigativos na Geografia enquanto disciplina científica. É importante apontar, nesse momento de fechamento de ideias, que o movimento de pesquisa é sempre dinâmico e, dessa maneira, alguns desafios surgiram ao longo do caminho e, na medida em que foram gradativamente superados, novos olhares e posições se apresentaram.

As questões relacionadas à superação da dificuldade de coleta de material bibliográfico uniu-se ao estímulo para incorporar discussões que são, em parte, fronteiriças com outras áreas de conhecimento. A pesquisa exigiu a absorção de discussões que se distanciam da formação básica de um geógrafo e isso culmina em um intenso trabalho de leitura para apreender e atrelar noções que foram produzidas por outros campos em uma reflexão que almeja, antes de tudo, constituir-se enquanto geográfica. Sendo assim, é válido apontar que abordagens que buscam criar uma visão interdisciplinar revelam e constroem uma frutífera ponte entre ciências, as quais, por vezes, encontram-se em diferentes ramos do conhecimento. O conúbio entre a Geografia e a Teoria do Cinema é um encantador exemplo disso.

Do conjunto de reflexões tecidas nos capítulos precedentes, existem elementos de central importância e que merecem ser retomados com maior ênfase. Isso não significa que estejam propriamente acabados e/ou inaptos para futuros debates. Ao contrário, tais elementos geraram diversos questionamentos e permanecem enquanto caminhos investigativos ainda não explorados pelos

geógrafos. Entretanto, interessantes conclusões podem ser apontadas e as considerações podem ser agrupadas em dez grandes pontos analíticos.

O primeiro deles está relacionado ao viés teórico escolhido para realizar a problematização das questões e objetivos de pesquisa. A *Sociologia Institucional do Conhecimento*, os *Estudos Sociais do Conhecimento* e os *Estudos Críticos e Culturais da Ciência e da Tecnologia* representam três grandes sub-vertentes do que optamos por chamar de *Estudos da Ciência*. Antes de apresentarem-se enquanto um coeso grupo de perspectivas para estudos da produção do conhecimento, as referidas vertentes buscam animar os debates da Filosofia da Ciência a partir da incorporação de elementos que, comumente, não estavam inclusos nas discussões de epistemólogos.

A consideração de que o conhecimento científico é um produto social e cultural traz consigo a preocupação em pensar sua construção a partir de tais premissas. Na medida em que se considera a ciência como uma atividade realizada por agentes sociais e culturais, torna-se inviável a desconsideração de elementos próprios de tal concepção. Isso significa levar em conta as práticas que os cientistas desenvolveram na medida em que se interessam pela criação de tipos particulares de conhecimento.

Tais práticas envolvem a criação de redes de colaboração, utilização de referenciais teóricos e metodológicos particulares, bem como de relações políticas e institucionais entre os pesquisadores. Para dar conta dessas questões, os autores engajados com os Estudos da Ciência elaboram uma vasta gama de métodos e proposições teóricas que servem como base investigativa e explicativa. Da mesma forma, a Geografia do Conhecimento é essencial, pois busca considerar não apenas a importância de elementos e características locais na construção da ciência, com também se interessa por desvendar os processos de disseminação espacial de temáticas, premissas e construções intelectuais.

O segundo ponto de conclusão corresponde ao maior desafio que se apresentou na realização da pesquisa: a coleta de material bibliográfico nos periódicos de Geografia e ciências afins. Na medida em que trabalhos de sistematização e organização de publicações científicas não possuem tradição no contexto da Geografia brasileira, foi necessário o desenvolvimento de um método para coleta de textos sobre Geografia e Cinema buscando, inicialmente, a criação de uma lista de periódicos que conferisse representatividade para a coleta. Isso

significou extrapolar as ferramentas comumente utilizadas para tais levantamentos e absorver determinadas vias de pesquisa que, por vezes, são esquecidas.

A partir da utilização do *Portal de Periódicos da CAPES*, do *Sistema Qualis - CAPES*, das bibliotecas digitais disponíveis nos portais eletrônicos da *SAGE*, *Wiley*, e *Francis & Taylor*, bem como dos indicadores do *Journal Citation Report* chegamos a uma lista que contou com um total de 148 periódicos, sendo 79 de responsabilidade editorial da comunidade geográfica brasileira e o restante meios de publicação internacionais. É importante afirmar que não estamos considerando que toda a publicação existente sobre Geografia e Cinema foi encontrada a partir do levantamento realizado. Tal tarefa, conforme enfatizado no início desta tese, parece impossível de ser realizada. Entretanto, o objetivo de realizar uma busca que se afastasse por completo da aleatoriedade, e fosse embasada metodologicamente, foi cumprida com êxito.

No mesmo sentido, voltamos nosso olhar também para possíveis coletâneas que se dedicassem exclusivamente a temática e, a partir desses dois caminhos exploratórios, chegamos a um conjunto de 273 textos sobre Geografia e Cinema. Por mais que determinados periódicos tenham apresentado um número consideravelmente maior de publicações, acreditamos ser possível afirmar que grande parte dos veículos de comunicação científica tendem a apresentar ocorrências das discussões sobre Geografia e Cinema, seja em números e volumes que foram intencionalmente organizados para contemplar discussões afins, seja naqueles em que o direcionamento temático não foi realizado *a priori*.

De fato, a análise dos periódicos demonstrou que, por mais que a temática ainda seja tímida quando comparada a outras mais consolidadas no contexto científico da Geografia, as discussões sobre a disciplina e o Cinema possuem representatividade mais ampla em periódicos que possuem um alto fator de impacto na comunidade geográfica. Com base em nesse resultado, levanta-se a hipótese de que a vontade dos pesquisadores de conferir maior legitimidade às suas discussões se relaciona intimamente com a publicação dos trabalhos em meios de divulgação científica que gozam de respeitabilidade acadêmica. Da mesma forma, demonstra a abertura do corpo editorial de tais periódicos para novas abordagens investigativas e isso revela, sem dúvidas, a vontade de ampliar e questionar o escopo epistemológico da ciência geográfica.

Por fim, é importante apontar a dificuldade de acesso aos textos com a qual nos deparamos ao longo da coleta, majoritariamente nos periódicos internacionais.

Inúmeros textos não estão abertos ao público e, nesse sentido, tornam-se pertinentes as críticas que vêm sendo realizadas acerca das políticas de conhecimento a partir de uma perspectiva pós-colonialista. Esse não foi um objetivo deste trabalho. Entretanto, vale a pena enfatizar que tal questão merece a atenção dos pesquisadores, principalmente por se configurar como um entrave grave para realização e operacionalização de pesquisas que têm como objeto empírico tais levantamentos bibliográficos.

A solução que encontramos foi a criação de uma estratégia que buscou o contato direto com os autores e, dessa forma, fomos capazes de obter 100% dos textos que estavam referenciados previamente como de interesse. A partir disso, o levantamento das informações necessárias para realização da análise bibliométrica teve início e isso conduz, nesse momento, ao terceiro ponto conclusivo: a importância da realização de um estudo que busque identificar características bibliométricas específicas quando estamos considerando um conjunto de textos que apresentam entre si similaridades e disparidades.

Tal afirmação significa que, através da análise de elementos particulares, a saber: os autores engajados com a discussão, número de publicações, espaços de procedência, temporalidades, tipos e meios de comunicação científica, pode-se chegar ao cerne de questões previamente não levantadas ou compreendidas como de menor centralidade. Colocando de outra forma, a partir da construção bibliométrica como primeira instância de análise da literatura sobre Geografia e Cinema, foi possível reordenar suposições e definir caminhos de análise que levaram à obtenção de resultados inesperados e originais.

A bibliometria apresenta-se na qualidade de uma interessante ferramenta metodológica básica, uma vez que ela é capaz de criar um panorama evolutivo que aponta elementos concernentes às características elementares da literatura e também abrange questões mais complexas, que surgem das avaliações e descobertas mais primordiais. Com relação à bibliografia que discute o Cinema a partir de uma perspectiva geográfica este caminho foi o caminho adotado, ou seja, buscamos inicialmente coletar informações que, por mais que não tivessem sido previamente coletadas, consideramos básicas para iniciar qualquer processo de aproximação com as discussões.

Após a coleta do material bibliográfico realizado nos periódicos identificados como de interesse, a primeira etapa do trabalho concentrou-se na organização e sistematização das informações relacionadas aos autores que se dedicavam a

temática. Tal decisão foi motivada, antes de tudo, pela vontade de buscar recorrências de autores para, então, traçar um possível panorama da evolução temporal e espacial das publicações. Sendo assim, chegou-se a conclusão de que os estudos sobre Geografia e Cinema nasceram no contexto acadêmico britânico durante a década de 1950 e expandiram-se para os Estados Unidos somente em meados de 1980. A partir do momento em que o conhecimento que estava restrito ao âmbito da Geografia britânica viaja para o cenário norte-americano, o processo de formação de redes especializadas tem início.

De fato, a análise das redes criadas pelos pesquisadores demonstrou a relevância de tal formação para o fortalecimento e consolidação do conhecimento que os geógrafos buscavam construir. Nesse sentido, é interessante apontar que uma das principais dissonâncias encontradas entre as publicações que são realizadas no Brasil e as internacionais diz respeito exatamente a isso. Os geógrafos brasileiros ainda não se engajaram em redes especializadas no conhecimento sobre Geografia e Cinema e, sendo assim, as premissas trazidas pela Teoria do Ator-Rede são confirmadas.

Outras teorias desenvolvidas no seio dos Estudos da Ciência provaram-se como relevantes possibilidades analíticas. Os estudos das coautorias e das citações em trabalhos científicos revelam como campos analíticos comportam-se e, a partir disso, características podem ser observadas e dinâmicas próprias são reveladas. No caso dos trabalhos sobre Geografia e Cinema é interessante observar, acima de tudo, que, na mesma medida em que os geógrafos buscam a criação de um conhecimento que tenha como base fundamental a Geografia, suas abordagens e reflexões apresentam um inegável caráter interdisciplinar. Diversos elementos e noções são emprestadas e adaptadas de disciplinas como a Arquitetura, a Sociologia e a História, especialmente.

Outro elemento que deve ser enfatizado são os processos por meio dos quais o conhecimento produzido pelos geógrafos se disseminou ou, para utilizar a terminologia adotada pelos pesquisadores da Geografia do Conhecimento, viajou. Evidenciamos que os periódicos eletrônicos são um importante meio de propagação e divulgação da ciência e, no caso das publicações dos geógrafos sobre Cinema, eles representam um caminho de relativamente fácil acesso aos interessados, além garantirem que as proposições não sejam alteradas, já que as reflexões dos autores podem ser obtidas em seus idiomas originais. Sendo assim, acreditamos que os geógrafos só têm a ganhar voltando sua atenção para a realização de abordagens

que tenham como base no estudo de aspectos da comunicação científica e seus meios.

Em suma, é importante afirmar que os métodos e teorias propostos pelos pesquisadores que se dedicam aos Estudos da Ciência apresentam-se como uma interessante posição a ser adotada pelos geógrafos que desejam se dedicar à investigação da constituição e do desenvolvimento de subcampos temáticos de disciplinas. De fato, consideramos que a bibliometria, as análises de rede e os métodos para análise de autores e citações são caminhos que possibilitam investigações originais na Geografia, uma vez que buscam considerar dinâmicas e perspectivas teóricas que, por vezes, são negligenciadas frente a construção de abordagens puramente matemáticas.

Um dos objetivos deste trabalho era criar uma proposição temática capaz de configurar um panorama geral das publicações sobre Geografia e Cinema e esta tarefa foi realizada a partir da análise bibliométrica. Na medida em que foi possível observar que os geógrafos concentravam suas reflexões em problemáticas específicas, identificou-se quatro grandes linhas temáticas que englobam as discussões sobre a Geografia e o Cinema. Esse é o quarto ponto de conclusão desse trabalho. É importante apontar que divisões e proposições já tinham sido realizadas pelos pesquisadores, entretanto, aparecem enquanto tentativas de compreensão tópicas e não resultado de um levantamento e análise mais ampla da bibliografia disponível.

*Ensino de Geografia e Cinema, Indústria Cinematográfica e Geografia, Cinema e Geopolítica* e, por fim, *Cinema, Humanismo e Representações Geográficas* são as quatro linhas temáticas proposta nesse trabalho. Cada uma delas possuiu características que as diferenciam entre si e garantem, da mesma forma, relativa autonomia. Isso significa que as linhas de pesquisa podem ser identificadas a partir de premissas que as caracterizam, mas possuem temporalidades específicas. Entretanto, é importante afirmar que, na medida em que fazem parte de um corpo de textos que podemos chamar de Geografia e Cinema, essas publicações também dividem preocupações.

Para a realização de um estudo profundo dessas quatro linhas de pesquisa, optamos por guiar nossa investigação por meio da identificação dos conceitos, dos métodos e das matrizes filosóficas sobre os quais elas estão apoiadas. A partir disso, chegou-se a interessantes e importantes considerações acerca das principais preocupações dos geógrafos, bem como das premissas sobre as quais estão

construindo um conhecimento geográfico a partir do Cinema. Essas questões merecem ser enfatizadas e são os próximos pontos conclusivos discutidos.

Com relação ao uso do Cinema para propósitos educativos, observamos que a bibliografia está concentrada em torno de uma questão: a ideia do realismo. Isso significa que os materiais visuais produzidos pelo Cinema ganharam respeito uma vez que estavam diretamente associados com a noção de que eram retratos fiéis da realidade. A mimese propiciava aos estudos acesso a regiões que não poderiam ser acessadas fisicamente e, nesse sentido, os filmes eram ainda mais celebrados devido a impressão de movimento que criam. Prestando atenção principalmente aos documentários, os professores de Geografia criaram uma conexão forte entre o realismo cinematográfico e a importância do trabalho de campo para a disciplina.

De fato, tal ideia perdurou sem questionamento durante cerca de duas décadas. Apenas nos anos de 1980 que os geógrafos trazem críticas ao realismo e sua inquestionável associação com o uso de filmes como ferramenta pedagógica. As discussões pós-estruturalistas impulsionaram a chamada “crise de representação” nas ciências sociais e, a partir da incorporação de tais problemáticas, tornou-se insustentável para os geógrafos a manutenção da ideia de que filmes são como “espelhos da realidade.” A objetividade dos filmes é colocada em dúvida e o caminho seguido busca considerar que, mesmo documentários, apresentam distorções que não devem ser obliteradas durante a utilização crítica de um material visual em sala de aula.

Os geógrafos direcionam-se, então, para a concepção de que os filmes não representam a realidade, mas a criam e, a partir da aceitação quase unânime de tal prerrogativa, processos sociais, culturais e políticos começam a ser investigados em sala de aula tendo como base o Cinema. Na mesma medida, os professores buscam investigar a importância da realização de estudos de mídias na Geografia e os estudantes são encorajados a não apenas analisar criticamente filmes, mas também a produzi-los. A ideia de visualidade ressurgiu fortemente e os professores exploram, mais uma vez, o passado pictórico da disciplina.

Em suma, as discussões que buscam explorar a potencialidades dos filmes enquanto ferramentas para o ensino de Geografia, nosso quinto ponto conclusivo, construíram-se tendo como base uma dialética entre o realismo e a negação da premissa mimética. O conceito caro à essa linha é o de região, principalmente durante os primeiros anos e, com relação aos métodos aplicados nas discussões, não foi possível observar nenhuma consideração clara, somente a proposição de



guias investigativos de determinados filmes ou a criação de listas sugestivas com títulos de filmes apropriados e coerentes para desencadear determinadas discussões com os estudantes.

Nosso sexto ponto conclusivo engloba a linha de pesquisa chamada de Indústria Cinematográfica e Geografia, um corpo de trabalhos que busca analisar e compreender os processos de produção cinematográfica. Tais discussões apresentam três importantes elementos. Em primeiro lugar, são abordagens que exaltam o conceito de espaço geográfico, ou seja, a preocupação é clara em criar problemáticas que possuam uma inegável característica locacional. Em segundo lugar, os geógrafos dedicam-se à criação de modelos teóricos que sejam capazes de explicar seus questionamentos e, por fim, utilizam majoritariamente métodos quantitativos para operacionalizar suas reflexões.

Compartilhando destes elementos, três grandes subdivisões temáticas surgiram. A primeira delas possuiu um caráter claro de contribuição teórica e, de fato, as ideias da desintegração vertical e da especialização flexível permeiam todos os trabalhos que se dedicam ao estudo da produção da indústria cinematográfica. São complementares e buscam fornecer um referencial teórico que explique as dinâmicas da indústria hollywoodiana. Posteriormente, foram extravasadas para outros contextos, mantendo suas premissas básicas. A partir delas, reflexões acerca dos processos de pré-produção, produção, pós-produção, distribuição e mercado de trabalho foram desenvolvidas.

A segunda temática discutida pelos geógrafos surge de um engajamento direto com a história do Cinema e busca compreender os processos de fuga espacial da indústria cinematográfica hollywoodiana. Nesse sentido, a questão central é compreender quais são os efeitos espaciais, econômicos e criativos da utilização de determinadas locações em detrimento de outras. Andando de mãos dadas com tais discussões, aparecem reflexões que almejam investigar os impactos econômicos, sociais e culturais em locais que foram eleitos como de interesse pela indústria.

Por fim, a terceira temática dedica-se a problematizar a indústria cinematográfica como uma indústria cultural ou criativa. O interesse está em compreender o processo de incorporação de habilidades e criatividade em determinados produtos para geração de um bem cultural. Seguindo por essa linha, os geógrafos trazem discussões acerca de processos de aglomeração que resultam

em grandes companhias de produção de bens culturais, entre eles, os filmes. As dinâmicas de mercado de trabalho também surgem dentro dessa temática.

O conceito chave nessa linha de pesquisa é o espaço e, da mesma forma, é possível observar a filiação a algumas noções trazidas pela Economia Cultural e pelas discussões desenvolvidas pelos teóricos da Escola de Frankfurt. Essa é, sem dúvida, a mais contrastante quando colocamos as linhas de pesquisa lado a lado, uma vez que seu interesse não se encontra na análise das imagens fílmicas; seu encaminhamento investigativo parte de questões materiais e práticas da produção cinematográfica.

As dimensões geopolíticas representam o sétimo ponto de conclusão deste trabalho. Essa linha de pesquisa teceu um forte diálogo com algumas noções da Teoria do Cinema, principalmente a da discussão do Cinema na qualidade de uma ferramenta para legitimar premissas nacionalistas. Os filmes são vistos, então, tendo o caráter de produtos de um meio, que tem papel ativo na construção e consolidação de determinados enunciados associados com os Estados-Nações. Duas grandes sub-tradições concentram a discussão sobre Geopolítica e Cinema.

A primeira delas faz uso dos modelos criado por teóricos do Cinema acerca das ideias de Primeiro, Segundo e Terceiro Cinema, bem como da teoria de gêneros cinematográficos para refletir acerca das questões da legitimação da Nação. Esse foi o primeiro tópico a chamar a atenção dos geógrafos. Na medida em que filmes podem ser classificados, e sem deixar de levar em consideração que representam determinados espaços e tempos, os geógrafos se debruçam acerca dos problemas relacionados a criação de cinemas nacionais e internacionais, assim como de discussão sobre o colonialismo e o pós-colonialismo. Aqui, os chamados filmes de fronteiras são os objetos empíricos por excelência.

Também observamos, nessa linha de pesquisa, a criação de uma abordagem de discussão que tem como principal objetivo fornecer uma ideia teórica basilar para as problematizações dos geógrafos. Nesse sentido, a noção de Geopolítica Crítica foi utilizada pelos pesquisadores para refletir acerca do papel dos filmes na criação de determinadas ideologias e imaginários geopolíticos; nesse sentido, observamos três fontes primordiais de interesse: os filmes de desastres, os filmes que lidam com teorias da conspiração e, por fim, os filmes de super-heróis. Esses três gêneros, se assim podemos colocar, remetem a discussões de representações geopolíticas voltadas, principalmente, ao caráter da identidade norte-americana e o papel do Estado nas dinâmicas políticas e culturais internacionais.

O conceito mais utilizado pelos pesquisadores é o de território em sua forma mais clássica, ou seja, associando-o ao limites da Nação. Com relação a dimensão metodológica, não se observou nos textos a indicação dos métodos utilizados pelos autores para operacionalização das problemáticas e a filiação filosófica mantém-se, majoritariamente, nas ideias desenvolvidas pelo pós-colonialismo. Isso significa absorver a ideia de que os filmes não são inocentes em suas construções, mas que a criação de imaginários e ideologias específicos implicam em representações particulares de medos, aflições, inseguranças e paixões sociais.

O oitavo ponto conclusivo remete à linha de pesquisa que chamamos de Geografia, Humanismo e Representações Cinemáticas. Um esclarecimento é primordial. As linhas de pesquisa que discutem as questões pedagógicas, bem como a de geopolíticas, fazem uso da ideia de que os filmes criam representações. Optamos por utilizar a palavra representação para nomear essa última de pesquisa não devido a sua exclusividade como ideia, mas para evidenciar que é apenas nesses trabalhos que os problemas de simbolização, significação e subjetividade unem-se às questões representacionais e são discutidos com maior profundidade.

De fato, ela é a mais plural, a menos coesa e a mais recente das linhas de pesquisa que propomos nesse trabalho. Aqui, observamos uma participação ativa dos geógrafos brasileiros, ausentes nas duas linhas anteriores. A “virada cultural” vivenciada pelas ciências sociais, bem como a ascensão hegemônica das discussões da Nova Geografia Cultural serviram como um terreno fértil para desenvolvimento dessas reflexões, que podem ser divididas em duas claras temáticas. A primeira temática tem como foco a investigação da representação das cidades nos filmes e a segunda concentra-se nas dinâmicas de simbolização e apropriação cultural de determinadas paisagens.

O conceito de paisagem é, inegavelmente, o carro chefe dos geógrafos e, portanto, a ideia da importância da visualidade enquanto elemento primordial do conhecimento geográfico ressurgiu fortemente. As discussões dessa linha de pesquisa possuem dois elementos que merecem ser enfatizados. Primeiramente, os geógrafos apresentam uma clara preocupação em deixar explícita a posição filosófica que estão adotando em suas considerações. O pós-modernismo e as proposições feministas são, nesse sentido, as matrizes filosóficas mais utilizadas pelos pesquisadores que investigam a criação de cidades e identidades pós-modernas, assim como a dos problemas representacionais de corpos, fetiche e voyeurismo.

Em segundo lugar, a ênfase é imensa nas questões metodológicas, dinâmica não observada em nenhuma outra linha de pesquisa. Os geógrafos fazem uso de métodos que são provenientes ou foram aperfeiçoados principalmente pela Nova Geografia Cultural e, sendo assim, é possível afirmar, para o contexto das produções brasileiras, que essa linha surge enquanto um braço desta corrente epistemológica da disciplina.

Como afirmamos anteriormente, a proposição dessas linhas de pesquisa deve ser compreendida como uma tentativa de compreensão de um corpo de trabalho que divide preocupações, estando completamente sujeita a controvérsias. Por fim, é imprescindível reiterar que, mesmo que se diferenciem, as linhas investigativas dividem pressupostos, dialogam e caminham, por inúmeros momentos, lado a lado e, a partir de um posicionamento que as vê em conjunto, foi possível observar que os geógrafos acabaram por criar releituras de conceitos-chaves da Geografia. Essa questão é o nono ponto de conclusão.

A Geografia é uma disciplina que acabou por eleger alguns conceitos essenciais para sua construção e desenvolvimento enquanto disciplina científica. O espaço, a paisagem, o lugar, o território e a região compõem o que, comumente, chamamos de conceitos-chave e, a partir da interação com o Cinema, os geógrafos foram capazes de questionar e ampliar seus escopos. Essa é, possivelmente, uma das maiores contribuições que este corpo de trabalhos trouxe, uma vez que criou um conhecimento conceitual inédito.

O espaço geográfico se ramifica em espaço cinemático, espaço fílmico e espaço narrativo, cada um contendo discussões particulares. Na mesma linha, observamos que o conceito de lugar transforma-se em lugar cinemático e a paisagem, a ideia mais utilizada pelos pesquisadores, torna-se a paisagem cinemática, podendo ser abordada a partir das noções de espaço, lugar, espetáculo, metáfora, trabalho e função e, por fim, meio. Os conceitos de região e território, os menos discutidos pelos geógrafos, são adaptados as problemáticas e determinados elementos são evocados.

Esse árduo processo de releitura dos conceitos demonstra, antes de tudo, o desejo dos pesquisadores em criar um conhecimento que, mesmo sendo altamente inédito, mantenha-se em linearidade e concordância com as premissas epistemológicas estabelecidas pela tradição da ciência geográfica. Isso significa o reconhecimento da maturidade teórica da Geografia, bem como da importância de

exercermos nosso papel de cientistas ao manter uma inabalável postura de questionamento.

Nosso décimo ponto de conclusão é, sem dúvidas, o mais instigante de todo o trabalho e coloca em cena as diferenças e similaridades observadas entre as publicações de geógrafos brasileiros e de geógrafos de língua inglesa. Principalmente a partir da análise dos métodos, chegamos a uma importante consideração: no contexto da Geografia nacional não podemos, hoje, falar em nome da ideia de “Geografia e Cinema”, mas a partir de uma noção de “Geografia Fílmica”. As discussões metodológicas revelam que, na medida em que os geógrafos brasileiros preocupam-se, apenas, com a exploração das imagens que são produzidas pelos filmes, bem como com a exaltação das questões visuais, a defesa de que no Brasil existe uma “Geografia do Cinema” não se sustenta.

Uma análise conjunta com as publicações internacionais revela que, no contexto das produções em língua inglesa, as reflexões não se concentram nas problemáticas da imagem, mas em questões materiais e práticas da produção cinematográfica. Isso significa uma ampliação do foco de pesquisa e, por conseguinte, a construção de uma denominação mais holística do corpo de trabalhos. Nesse sentido, e apenas nesse sentido, consideramos a denominação de Geografia do Cinema, por mais que seja comum observamos nos trabalhos de geógrafos brasileiros a ocorrência de títulos que fazem uso da palavra cinema enquanto chamariz.

Os quatro anos de pesquisa que levaram à redação desta tese foram repletos de desafios, assim como de inúmeras conquistas. A terminamos com um sentimento de dever cumprido e contentamento com as inúmeras descobertas que foram obtidas. Novas inquietações surgiram e serão, certamente, exploradas em oportunidades futuras. Entretanto, a confiança é suficiente para fechar essa reflexão afirmando que pesquisas sobre Cinema encaixam-se, perfeitamente, no domínio da Geografia e devem, indubitavelmente, ser exploradas pelos geógrafos.

## Referências

- ADAMS, Paul. Television as gathering place. In: **Annals of the Association of American Geographers**, n. 82, v. 01, 1992.
- AITKEN, Stuart. A transactional geography of the image-event: the films of the Scottish director, Bill Forsyth. In: **Transactions of the Institute of British Geographers**, v. 16, n. 01, 1991.
- \_\_\_\_\_. I'd rather watch the movie than read the book. In: **Journal of Geography in Higher Education**, v. 18, n. 03, 1994.
- AITKEN, Stuart; DIXON, Deborah. **Imagining geographies of film**. In: *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.
- AITKEN, Stuart; LUKINBEAL. Disassociated masculinities and the geographies of the road. In: HARK, Inar Hae; COHAN, Steve. **The Road Movie Book**. London: Routledge, 1997.
- AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. Weir(d) sex: representations of gender-environment in Peter Weir's Picnic at Hanging Rock and Gallipoli. In: **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 14, n. 03, 1993.
- \_\_\_\_\_. Re-representing the place pastiche. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.
- ALVARENGA, André Lima. A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços fílmicos. In: **Espaço Aberto**, v. 01, n. 02, 2011.
- ANDERSON, B. Becoming and being hopeful: towards a theory of affect. In: **Environment and Planning D: Society & Space**, v. 24, n. 05, 2006
- ARREOLA, David D. Forget the Alamo: the border as place in John Sayle's Lone Star. In: **Journal of Cultural Geography**, v. 23, n. 01, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. **Film as art**. London: Faber, 1958.
- ASKINS, K. In and beyond the classroom: research ethics and participatory pedagogies. In: **Area**, v. 40, n. 04, 2008.
- AKSOY, A.; ROBINS, K. Hollywood for the 21st century: global competition for critical mass and image markets. In: **Cambridge Journal of Economics**, v. 16, 1992.
- AUMONT, Jacques *et. al.* **A estética do filme**. Rio de Janeiro: Papyrus, 1995.
- AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e Cinema. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- BAL, Mieke. **Travelling concepts in the humanities. A rough guide**. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- BALÁZS, Béla. **Theory of Film: Character and growth of a new art**. New York: Arno Press, 1972.
- BARNES, Trevor. 'In the beginning was economic geography' - a science studies approach to disciplinary history. In: **Progress in Human Geography**, v. 25, n. 04, 2001.
- BARTHES, Roland. The reality effect. In: BARTHES, Roland. **The rustle of language**. Berkeley: University of California Press, 1989.

- BASCOM, Jonathan. **Southern exposure: teaching third world geography**. In: *Journal of Geography*, v. 93, n. 05, 1994.
- BASSET, Keith; GRIFFITHS, Ron; SMITH, Ian. Cultural industries, cultural clusters and the city: the example of natural history film-making in Bristol. In: **Geoforum**, v. 33, n. 02, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. The ecstasy of communication. In: FOSTER, Hall. **The anti-aesthetics: essays on postmodern culture**. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- BAZIN, André. **What is Cinema?** Berkley: University of California Press, 1967.
- BEN-DAVID. Roles and Innovations in Medicine. In: **American Journal of Sociology**, v. 65, 1960.
- BEN-GHIAT, Ruth. Italian Cinema and the Italian working class. In: **International Labour and Working-Class History**, n. 59, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, 1955.
- BENTON, Lisa M. Will the real/reel Los Angeles please stand up? In: **Urban Geography**, v. 16, n. 02, 1995.
- BERDOULAY, Vincent. Professionnalisation et institutionnalisation de la géographie. In: **Organon**, n. 14, 1980.
- BERGER, Suzanne; PIORE, Michale. **Dualism and discontinuity in industrial societies**. New York: Cambridge University Press, 1980.
- BLAIR, H.; RAINNIE, A. Flexible films? In: **Media, Culture & Society**, v. 22, 2000.
- BLOOR, David. **Knowledge and Social Imagery**. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- BOSE, Brinda. Cities, sexuality and modernities. A reading of Indian cinema. In: **Thesis Eleven**, n. 105. v. 01, 2011.
- BOYER, Christina. **The City of Collective Memory**. London: MIT Press, 1994.
- BROOKER-GROSS, Susan. Spatial aspects of newsworthiness. In: **Geografiska Annaler**, n. 65, 1983.
- BRUNO, Giuliana. City Views: the Voyage of film images. In: CLARKE, David B. **The Cinematic city**. London: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Atlas of Emotion. Journeys in art, architecture and films**. New York: Verso, 2002.
- BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 2002.
- CAMPOS, Rui Ribeiro. Cinema, Geografia e Sala de Aula. In: **Estudos Geográficos**, v. 04, n. 01, 2006.
- CÁNEPA, Laura Laguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLOS, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- CARL, Daniela; KINDOM, Sara; SMITH, Karen. Tourists' experience of film location: New Zealand as "Middle-Earth". In: **Tourism Geography: an international journal of Tourism, Space, Place and Environment**, v. 09, n. 01, 2007.
- CHANAN, Michael. Going south: on documentary as a form of cognitive geography. In: **Cinema Journal**, n. 01, v. 50, 2010.

CHRISTOPHERSON, Susan; STORPER, Michael. The city as studio; the world as backlot: the impact of vertical disintegration on the location of motion picture industries. In: **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 04, n. 02, 1986.

\_\_\_\_\_. Flexibile specialization and regional industrial agglomerations: the case of the U.S. Motion Picture Industry. In: **Annals of the American Association of Geographer**, v. 77, n. 01, 1987.

CLARKE, Michael J. Geographical film in higher education - some problems of application. In: **Journal of Geography in Higher Education**, v. 01, n. 01, 1977.

CLAVAL, Paul. **Epistemologia da Geografia**. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

CLAYDON, Anna. Cityscope: the cinema and the city. In: **GBER**, n. 05, v. 01, 2006.

COE, Neil M. The view from the West: embeddedness, inter-personal relations and the development of an Indigenous film industry in Vancouver. In: **Geoforum**, v. 31, n. 04, 2000.

COLE, Stephen. **Making Science**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

COLLINS, H.M. **Changing Order**. London: Sage, 1975.

\_\_\_\_\_. The Sociology of Scientific Knowledge: studies of contemporary science. In: **Annual Review of Sociology**, v. 09, 1983.

COOPER, Mark. **Narrative Spaces**. In: *Screen*, v. 43, n. 02, 2002.

CORADINI, Lisbete. Imagem e cultura na Cidade do México. In: VALENÇA, Márcio Moraes; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Espaço, Cultura e Representação**. Natal: EdUFRN, 2005.

CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço - um conceito chave da Geografia. In: CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato. **Geografia. Conceitos e Temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

COSGROVE, Denis. **Social formation and symbolic landscape**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. In: **Espaço e Cultura**, n. 13, 2003.

\_\_\_\_\_. O cinema e imagem urbana: novas tecnologias e novas especialidades. In: **Digitagrama**, n. 03, 2005.

\_\_\_\_\_. A cidade como cinema existencial. In: **I Seminário Arte e Cidade**, 2006.

\_\_\_\_\_. A tensão pós-moderna no Cinema. In: **Ciências Sociais Tunisinos**, v. 43, n. 01, 2007.

\_\_\_\_\_. Cinema e arquitetura: percepção e experiência do espaços. In: **Revista Cidades**, v. 05, n. 07, 2008.

\_\_\_\_\_. Espaços de subjetividade e transgressão das paisagens fílmicas. In: **Pro-Posições**, v. 20, n. 03, 2009.

\_\_\_\_\_. Construções culturais: representações fílmicas do espaço e da identidade. In: **Entre-Lugar**, v. 01, n. 02, 2010.

\_\_\_\_\_. Cidade & Cinema: espaços e imagens em movimento. In: **Espaço Aberto**, v. 01, n. 02, 2011.



- \_\_\_\_\_. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. In: **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, n. 03, ano 02, 2013.
- COULTER, Kimberly. Film Geopolitics in practice: marketing The Miracle of Bern. In: **Geopolitics**, v. 16, 2011.
- CRAINE, J.; AITKEN, Stuart. Street fighting: placing the crises of masculinity in David Fincher's Fight Club. In: **GeoJournal**, v. 59, n. 04, 2004.
- CRANE, Diana. **Invisible Colleges**. Chicago: Chicago University Press, 1972.
- CRANG, Mike. Rethinking the observer: film, mobility and the construction of the subject. In: CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.
- CRAVEY, Altha J.; PETIT, Michael. **Media pedagogy in action: the making of the virgin appear in La Maldita Vecindad**. In: *Journal of Geography*, v. 113, n. 02, 2014.
- CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah. Introduction: engaging film. In: CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.
- D'LUGO, Marvin. Landscape in Spanish Cinema. In: HARPER, Grame; RAYNER, Jonathan. **Cinema and Landscape**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- DANIELS, Stephen; COSGROVE, Denis. Introduction: iconography and landscape. In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen. **The iconography of landscape**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- DAHLSTROM, Margareta; HERMELIN, Brita. Creative industries, spatiality and flexibility: the example of film production. In: **Norwegian Journal of Geography**, v. 61, n. 03, 2007.
- DANDO, Christina E.; CHADWICK, Jacob J. **Enhancing geographic learning and literacy through filmmaking**. In: *Journal of Geography*, v. 113, n. 02, 2014.
- DEAR, Michael. Postmodern human geography. In: **Erdkunde**, v. 48, 2002.
- DELL'AGNESE, Elena. The US-Mexico border in American movies: a political geographical perspective. In: POWER, Marcus; CRAMPTON, Andrew. **Cinema and Popular Geo-politics**. London: Routledge, 2006.
- DÉBORD, Guy. **Society of the Spectacle**. New York: Black and Red, 1977.
- DEMPSEY, Anna. Nurturing nature and cinematic experience: the American landscape and the rural female community. In: **Journal of Cultural Geography**, v. 23, n. 01, 2005.
- DENZIN, Normal. **Images of postmodern society**. London: Sage, 1991.
- DERAYEH, Mino. Depiction of women in Iranian cinema, 1970s to present. In: **Women's Studies International Forum**, n. 33, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Paris: Les Éditions Minuit, 1967.
- DI PALMA, Maria Teresa. **Teaching geography using films: a proposal**. In: *Journal of Geography*, v. 108, n. 02, 2009.
- DIAWARA, Lanthia. **African Cinema: politics and culture**. Bloomington: The Indiana University Press, 1992.

- DITTMER, Jason. American Exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 cinematic superhero boom. In: **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 29, n. 01, 2011.
- DODDS, Klaus. Gender, geopolitics, and geosurveillance in The Bourne Ultimatum. In: **Geographical Review**, v. 101, n. 01, 2011.
- DRIVER, Felix. On Geography as a visual discipline. In: **Antipode**, v. 35, n. 02, 2003.
- DUNCAN, James. The superorganic in American cultural geography. In: **Annals of the Association of American Geographers**, v. 70, n. 02, 2005.
- DURGNAT, R. Movie Eye. In: **Architectural Review**, n. 137, 1965.
- ESCHER, Anton. The geography of cinema: a cinematic world. In: **Erdkunde**, v. 60, n. 04, 2006.
- FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica. In: **Espaço e Geografia**, v. 15, n. 02, 2012.
- FEYERABEND, Paul. **Against Method**. Berkley: The University of California, 1989.
- FLITTERMANN, Sandy. Thigs and whiskers: the fascination of "Magnum, P.I.". In: **Screen**, n. 26, v. 02, 1985.
- FORD, Larry. Sunshine and Shadow: lighting and color in the depiction of cities in film. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.
- FOSTER, Hall. **The anti-aesthetic: essays on postmodern culture**. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **The Archeology of knowledge**. London: A.M. Sheridan Smith, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Histoire de la sexualité - la volonté de savoir**. Paris: Éditions Gallimard, 1976.
- FOUCHER, Michel. Du Désert, paysage du wester. In: **Hérodote**, n. 07, 1977.
- FRIEDMAN, Michael. On the Sociology of Scientific Knowledge and its Philosophical Agenda. In: **Studies in History and Philosophy of Science**, v. 29, n. 02, 1998.
- FOUREZ, Gérard. **A construção das ciências**. São Paulo: UNESP, 1995.
- FOX, P. Images in Geography - Great expectations. In: **Geography**, v. 90, n. 01, 2005.
- GAN, Wendy. Tropical Hong Kong: narratives of absence and presence in Hollywood and Hong Kong films of the 1950s and 1960s. In: **Singapore Journal of Tropical Geography**, v. 29, n. 01, 2008.
- GARRETT, M. Videographic geographies: using digital video for geographic research. In: **Progress in Human Geography**, v. 35, n. 04, 2010.
- GARVEY, W.D. **Communication, the essence of science: facilitating information exchange among librarians, scientists, engineers, and students**. New York: Pergamon, 1979.
- GEORGE, Pierre. **Os métodos da Geografia**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- GEIGER, Pedro P. Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch. In: **GeoUSP**, n. 21, 2004.

- GERTZ, Nurith; KHLEIFI, George. Palestinian “roadblock” films. In: POWER, Marcus; CRAMPTON, Andrew. **Cinema and Popular Geo-politics**. London: Routledge, 2006.
- GIBSON, Chris.; KONG, Lily. Cultural economy: a critical review. In: **Progress in Human Geography**, v. 29, n. 05, 2005.
- GIERYN, Thomas; HIRSCH, Richard. Marginality and Innovations in Science. In: **Social Studies of Science**, v. 13, 1983.
- GOLD, John R.; REVILL, George; HAIGH, Martin J. **Interpreting the Dust Bowl: teaching environmental philosophy through film**. In: *Journal of Geography in Higher Education*, v. 20, n. 02, 1996.
- GOLD, John R.; WARD, Stephen V. We’re going to do it right this time: cinematic representations of urban planning and the British new towns, 1939 to 1951. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- \_\_\_\_\_. 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.
- \_\_\_\_\_. 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, Paulo Cesar da Costa; RIBEIRO, Leticia Parente. A produção de imagens para pesquisa em geografia. In: **Espaço e Cultura**, n. 33, 2013.
- GOODCHILD, Michael; JANELLE, Donald G. Thinking spatially in the social sciences. In: GOODCHILD, Michael; JANELLE, Donald G. **Spatially integrated social sciences**. New York: Oxford University Press, 2004.
- GORDON, Ian.; MCCANN, Phillip. Industrial clusters: complexes, agglomeration and/or social networks? In: **Urban Studies**, v. 37, 2000.
- HABERMAS, Jurge. **Knowledge and Human Interests**. Cambridge: Polity Press, 1999.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HANSON, Miriam. Adventures of Goldilocks: spectatorship, consumerism and public life. In: **Camera Obscura**, n. 22, 1990.
- HANSON, Miriam. **Babel and Babylon: spectatorship in American silent film**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs and Women**. London: Routledge, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Feminism and Technoscience**. New York: Routledge, 1997.
- HARPER, Grame; RAYNER, Jonathan. **Cinema and landscape**. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

- HARRISON, Paul. Poststructuralist theories. In: AITKEN, Stuart; VALENTINE, Gill. **Approaches on Human Geography**. London: Sage, 2006.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HEATH, Stephen. Narrative Space. In: **Screen**, n. 17, 1976
- \_\_\_\_\_. **Questions of Cinema**. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1981.
- HESS, David. **Science and technology in a multicultural world**. New York: Columbia University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Science Studies: an advanced introduction**. New York: University of New York Press, 1997.
- HESSSEN, Boris. **The social and economic roots of Newton's principles**. New York: Howard Fertig, 1971.
- HESSSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HIGSON, Andrew. Space, place, spectacle: landscape and townscape in the "Kitchen sink" film. In: **Screen**, n. 25, 1984.
- HIGSON, Andrew. The landscape of television. In: **Landscape Research**, n. 12, v. 03, 1987
- HOLMES, Grayson; ZONN, Leo; CRAVEY, Altha J. Placing man in the New West: masculinities of The Last Picture Show. In: **GeoJournal**, v. 59, n. 04, 2004.
- HOLTAN, O. Individualism, alienation and the search for community: urban imagery in recent American films. In: **Journal of Popular Culture**, n. 04, v. 04, 1971.
- HOPKINS, Jeff. A mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.
- IGLESIAS, Norma. **Entre Yerba, polvo y plomo: lo fronterizo visto por el cine mexicano**. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1991.
- JAMESON, Fredric. **The geopolitic aesthetics: cinema and space in the world system**. New York: Bloomington, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A singular modernity. Essays on the ontology of the present**. New York: Verso, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2004.
- JENKINS, Alan. **Seeing beyond seeing: films on contemporary China**. In: *Journal of Geography in Higher Education*, v. 07, n. 02, 1983.
- JENKS, Chris. **Visual culture**. London: Routledge, 1996.
- JEWETT, Robert; LAWRENCE, John Shelton. **Captain American and the Crusade against evil: the dilemma of zealous nationalism**. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishers, 2003.

- JOHNSTON, R. Explanation in Geography (1969): David Harvey. In: HUBBARD, Phill; KITCHIN, Ron; VALENTINE, Gill. **Approaches in Human Geography**. London: SAGE, 2006.
- JOHNSTON, Ron J. *et al.* **The Dictionary of Human Geography**. Oxford: Blackwell, 2000.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem** Campinas: Papirus, 1999.
- JONES, Laura. A geopolitical mapping of the post 9/11 world: exploring conspiratorial knowledge through Fahrenheit 9/11 and The Manchurian Candidate. In: **Aether - Journal of Media Geography**, v. 03, n. 01, 2008.
- KENNEDY, Christina. The myth of heroism: man and desert in Lawrence of Arabia. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film**. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.
- KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Chris. **Towards a holist approach to geographic research on film**. In: Progress in Human Geography, v. 21, n. 01, 1997.
- KIRSCH, Scott. Spectacular violence, hyper geography, and the question of alienation in Pulp Fiction. In: CRESWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.
- KNIGHT, Peter. **Conspiracy Culture: from Kennedy to the X-Files**. London: Routledge, 2000.
- KNOR-CETINA, Karin. **The Manufacture of Knowledge**. New York: Pergamon, 1981.
- KONG, Lily. Popular music in geographical analysis. In: **Progress in Human Geography**, n. 19, v. 02, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- KRATKE, Stefan. Network analysis of production clusters: the Potsdam/Babelsberg film industry as an example. In: **European Planning Studies**, v. 10, n. 01, 2002.
- KUHN, Thomas. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LAKATOS, Imre. **The Methodology of Scientific Research Programmes: volume 1 - Philosophical Papers**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- LATOUR, Bruno. **The Pasteurization of France**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- LATOUR, Bruno. **Pandora's hope: essays on the reality of science studies**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_; WOOLGAR, Steve. **Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts**. London: SAGE, 1979.
- LAURETIS, Teresa de. Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema. In: **New German Critique**, n. 34, 1985.
- LEFEBVRE, Henri. **The Production of space**. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.

- LIVINGSTONE, David. The spaces of knowledge: contributions towards a historical geography of science. In: **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 13, 1995.
- \_\_\_\_\_. Putting Geography in its place. In: **Australian Geographical Studies**, v. 38, n. 01, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Putting Science in its place. Geography of scientific knowledge.** Chicago: Chicago University Press, 2003.
- LUKINBEAL, Chris. Teaching historical geographies of American film production. In: **Journal of Geography**, v. 101, n. 06, 2002.
- \_\_\_\_\_. The rise of regional film production centers in North America. In: **GeoJournal**, v. 59, n. 04, 2004.
- \_\_\_\_\_. Cinematic landscapes. In: **Journal of Cultural Geography**, v. 23, n. 01, 2005.
- \_\_\_\_\_. Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania. In: **Erdkunde**, v. 60, n. 04, 2006.
- \_\_\_\_\_. Geographic Media Literacy. In: **Journal of Geography**, v. 113, n. 02, 2014.
- LUKINBEAL, Chris; CRAINE, Jim. Geographic media literacy: an introduction. In: **GeoJournal**, v. 74, n. 03, 2009.
- LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. **Film geography: a new subfield.** In: **Erdkunde**, v. 60, n. 04, 2006.
- MACDONALD, Gerald. Third Cinema and the Third World. In: AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film.** Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- MACIEL, David. **El Norte: the U.S. - Mexican Border in contemporary cinema.** San Diego: San Diego State University Press, 1990.
- MASCARELLOS, Fernando. Film Noir. In: MASCARELLOS, Fernando. **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus, 2006.
- MAVROUDI, Elizabeth ; JONES, Helke. Videodocumentaries in the assessment of human geography field courses. In: **Journal of Geography in Higher Education**, v. 35, n. 04, 2011.
- MCCARTNEY, Neil Lorn. Between Public and Private: the expressive function of internal space in the cinema of Soviet Russia. In: **Slovo**, v. 20, n. 01, 2008.
- MAINS, Susan. **Imagining the border and southern spaces: cinematic explorations of race and gender.** In: **GeoJournal**, v. 59, n. 04, 2004.
- NAME, Leonardo; FREIRE-Medeiros, Bianca. **Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo.** In: **Estudos Históricos**, v. 01, n. 31, 2003.
- MANNHEIM, Karl. **Essays on the Sociology of Scientific Knowledge.** Oxford: Oxford University Press, 1952.
- MANVELL, Richard. Geography and the documentary film. In: **The Geographical Magazine**, n. 29, 1956.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2011.

- MEINIG, Donald. Geography as art. In: **Transactions of the Institute of British Geographers**, n. 08, 1982.
- MENARD, Henry. **Science: Growth and Change**. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- MENNEL, Barbara. **Cities and Cinema**. London: Routledge, 2008.
- MERCHANT, Carolyn. **The death of nature**. San Francisco: Harper and Row, 1980.
- MERTON, Robert. **The Sociology of Science**. Chicago: Chicago University Press, 1973.
- METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MIGNOLO, Walter. **Local Histories, Global Design: subaltern knowledges and border thinking**. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- MITCHELL, Don. **Cultural Geography: a critical introduction**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- MONFREDO, William. **Twisted film, or: how I learned to stop the movie and teach the truth**. In: *Journal of Geography*, v. 109, n. 03, 2010.
- MOREIRA, Tiago de Almeida. A dimensão espacial nos filmes. In: **Revista de Geografia**, v. 28, n. 02, 2011.
- \_\_\_\_\_. Ensino de Geografia com o uso de filmes no Brasil. In: **RGD - Revista do Departamento de Geografia USP**, v. 23, 2012.
- MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- MOSER, P.; MOLDER, D.; TROUT, J.D. **A teoria do conhecimento. Uma introdução temática**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MOSSIG, Ivo. Global networks of the motion picture industry in Los Angeles/Hollywood using the example of their connections to German market. In: **European Planning Studies**, v. 16, n. 01, 2008.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: **Screen**, n. 16, v. 03, 1975.
- NAME, Leonardo. Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade. In: **Arquitextos**, ano 04, 2004.
- NATTER, Wolfgang. "We just gotta eliminate'em": on whiteness and film in Matewan, Avalon, and Bulworth. In: CRESWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.
- NIETSCHMANN, Bernard. Authentic, State, and Virtual Geography in film. In: **Wide Angle**, n. 15, v. 04, 1993.
- Ó TUATHAIL, Géraid. **Critical geopolitics: the politics of writing global space**. London: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. The frustrations of geopolitics and the pleasures of war: Behind Enemy Lines and American geopolitical culture. In: **Geopolitics**, v. 10, 2005.
- Ó TUATHAIL, Géraid; DALBY, Simon. **Rethinking geopolitics**. London: Routledge, 1998.
- OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Personagens na chuva: dois ensaios a partir do filme Blade Runner. In: **Pro-Posições**, v. 16, n. 02, 2005.

- ORUETA, Agustín Gamir. La industria cultural y los grupos multimedia en España, estructura y pautas de distribución cinematográfica en España. In: **Anales de Geografía de la Universidad Complutense**, v. 25, 2005.
- \_\_\_\_\_. Produciendo lugares, industria cinematográfica y imaginário espacial. In: **Anales de Geografía de la Universidad Complutense**, v. 33, n. 01, 2012.
- \_\_\_\_\_; VALDÉS, Carlos Manuel. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y território en las producciones cinematográficas. In: Boletín de la **Asociación de Geógrafos Espanoles**, n. 47, 2009.
- PALIS, Joseph. The ethnographic spectacle of the 'other' Filipinos in early cinema. In: **GeoJournal**, v. 74, n. 03, 2009.
- PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic themes in the Art of the Renaissance**. New York: Harper and Row, 1972.
- POCOCK, D. Imaginative literatura and the geographer. In: POCOCK, D. **Humanistic Geography and Literature: essays on the experience of place**. London: Croom Helm, 1981.
- POPPER, Karl. **The open society and its enemies**. London: Routledge, 1966.
- \_\_\_\_\_. **A lógica do pensamento científico**. São Paulo: Pensamento Cultrix, 1972.
- PORTEOUS, Douglas. Geography as a personal art. In: **The Professional Geographer**, n. 19, 1986.
- PORTER, Michael E. Regions and the new economics of competition. In: SCOTT, Allen J. **Global city-regions: trends, theory, policy**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- POWELL, Richard. Geographies of Science: histories, localities, practices, futures. In: **Progress in Human Geography**, v. 31, n. 03, 2007.
- POWER, Marcus; CRAMPTON, Andrew. Reel Geopolitics: cinemato-graphing political space. In: **Geopolitics**, v. 10, n. 02, 2005.
- SACK, Robert. **The Human Territoriality - its theory and history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- SAID, Edward. **The World, the text, and the Critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- SANTANA, Gilmar. A cidade no cinema - Pedro Almodóvar: uma experiência de afetos - da Movida à maturidade, a Madrid de um cineasta. In: **Cadernos Ceru**, n. 01, v. 20, 2009.
- SANTOS, Alice Nataraja Garcia. A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer. In: **Espaço e Cultura**, n. 25, 2009.
- SAUER, Carl. **The education of a geographer**. In: Annals of the Association of American Geographers, n. 46, 1956.
- SCHATZ, Thomas. **The Genius of the System: Hollywood filmmaking in the Studio Era**. New York: Pantheon, 1988.
- SCHLOTMANN, A.; MIGGELBRINK, J. Visual geographies - an editorial. In: **Social Geography**, v. 04, 2009.



SCOTT, Alan J. Territorial reproduction and transformation in a local labor market: the animated film workers of Los Angeles. In: **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 02, n. 03, 1984.

\_\_\_\_\_. From Silicon Valley to Hollywood: growth and development of the multimedia industry in California. In: BRACZYCK, H. J.; COOKE, P.; HEIDENREICH, M. **Regional Innovations Systems**. London: UCL Press, 1998.

\_\_\_\_\_. A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures. In: **Regional Studies**, v. 36, n. 09, 2002.

SCOTT, Allen J.; POPE, Naomi E. Hollywood, Vancouver, and the world: employment relocation and the emergence of satellite production centers in the motion picture industry. In: **Environment and Planning A**, n. 39, v. 06, 2007.

SERRES, Michel. **Elementos para uma história da ciência**. Lisboa: Terramar, 1996.

SHAPIN, Steven. Here and Everywhere: Sociology of Scientific Knowledge. In: **Annual Review of Sociology**, v. 21, 1995.

\_\_\_\_\_. Placing the view from nowhere: historical and sociological problems in the location of science. In: **Transactions of the Institute of British Geographers**, n. 23, 1998.

SHOTAT, Ella. Imaging Terra Incognita. In: **Public Culture**, n. 02, v. 03, 1991.

SIGLER, Thomas; ALBANDOZ, Roberto I. **Beyond representation: film as a pedagogical tool in urban geography**. In: *Journal of Geography*, v. 113, n. 02, 2014.

SILVA, Joseli Maria. **Geografias subversivas: discursos sobre espaço, gênero e sexualidades**. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2009.

SOJA, Edward. **Postmetropolis: critical studies of cities and regions**. Oxford: Basil & Blackwell, 2000.

STAFFORD, Barbara Maria. **Body criticism: imagining the unseen in Enlightenment art and science**. London: MIT Press, 1991.

STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2000.

SUI, Daniel. Visuality, aurality and shifting metaphor of geographical thought in the late twentieth century. In: **Annals of the Association of American Geographers**, v. 90, n. 02, 2000.

RAPPAPORT, Mark. Mark Rappaport on place. In: **Framework**, n. 13, 1980.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials**. Trowbridge: Cromwell Press, 2001.

\_\_\_\_\_. On the need to ask how, exactly, is Geography “visual”? In: **Antipode**, v. 35, n. 02, 2003.

ROUSE, Joseph. What are Cultural Studies of Scientific Knowledge. In: **Configurations**, v. 01, n. 01, 1992.

THORNE, John E. The visual turn in geography. In: **Antipode**, v. 36, n. 05, 2004.

TUAN, Yi-Fu. Realism and fantasy in art, history, and geography. In: **Annals of the Association of American Geographers**, n. 80, v. 03, 1990.

- TURNER, Graeme. Da sétima arte à prática social - uma história dos estudos sobre cinema. In: TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.
- TUROK, Ivan. Cities, Clusters and Creative Industries: the case of film and television in Scotland. In: **European Planning Studies**, v. 11. n. 05, 2003.
- VIRILIO, Paul. **Speed and Politics: an essay on dromology**. New York: Columbia, 1977.
- WHITLEY, Richard. Black Boxism and the sociology of science: a discussion about the major developments in the field. In: **Sociological Review Monograph - The Sociology of Science**, v. 18, 1972.
- WYLIE, John W. Poststructuralist theories, critical methods and experimentation. In: AITKEN, Stuart; VALENTINE, Gill. **Approaches on Human Geography**. London: Sage, 2006.
- ZIMMERMANN, Stefan; ESCHER, Anton. Geographie de la cinematic city Marrakech. In: **Cahier d'études Maghrébines**, v. 15, 2011.
- ZONN, Leo. Landscape depiction and perception: a transactional approach. In: **Landscape Journal**, v. 03, n. 02, 1984.
- \_\_\_\_\_. Going to the movies: the filmic site as geographic endeavor. n: **Aether - Journal of Media Geography**, v. 01, n. 01, 2007.
- ZONN, Leo; WINCHELL, Dick. Smoke signals: locating Sheman Alexie's narratives of American Indian identity. In: CRESWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Engaging film: geographies of mobility and identity**. Maryland: Rowan and Littlefield Publishers, 2002.
- ZUBE, Ervin; KENNEDY, Christina. Changing images of the Arizona environment. In: ZONN, Leo. **Places images in media: portrayal, experience, and meaning**. Austin: Savage, 1990.

## Filmografia

1. **A Dama do Cine Shangai**, direção de Guilherme de Almeida Prado, 1987, 115 min.
2. **Apocalypse Now**, direção de Francis Ford Coppola, 1979, 153 min.
3. **Armagedom** (*Armageddon*) direção de Michael Bay, 1998, 151 min.
4. **Arquivo X: o filme** (*The X Files: Fight the Future*), direção de Rob Bowman, 1998, 122 min.
5. **Ata-me** (*¡Atame!*), direção de Pedro Almodóvar, 1990, 111 min.
6. **Atrás das Linhas Inimigas** (*Behind Enemy Lines*), direção de John Moore, 2001, 106 min.
7. **Blade Runner - o Caçador de Andróides** (*Blade Runner*), direção de Ridley Scott, 117 min.
8. **Capitão Conan** (*Capitaine Conan*), direção de Bertrand Tavernier, 1996, 129 min.
9. **Central do Brasil**, direção de Walter Salles, 1998, 113 min.
10. **Cidade de Deus**, direção de Fernando Meirelles, 2002, 130 min.
11. **De Saltos Altos** (*Tacones Lejanos*), direção de Pedro Almodóvar, 1991, 113 min.
12. **Entre Dois Amores** (*Out of Africa*), direção de Sydney Pollack, 1985, 161 min.
13. **Fomos Heróis** (*We Were Soldiers*), direção de Randall Wallace, 2002, 143 min.
14. **Indiana Jones e a última cruzada** (*Indiana Jones and the last crusade*), direção de Steven Spielberg, 1989, 127 min.
15. **Independence Day**, direção de Rolland Emmerich, 1996, 145 min.
16. **La Locataire Diabolique**, direção de Georges Méliès, 1908, 06 min.
17. **La Sortie de L'usine de Lumière à Lyon**, direção de Louis Lumière, 1895, 01 min.
18. **Lawrence da Arábia** (*Lawrence of Arabia*), direção de David Lean, 1962, 228 min.
19. **Manhattan**, direção de Woody Allen, 1979, 96 min.
20. **Metropolis**, direção de Fritz Lang, 1927, 153 min.
21. **Mulheres à beira de um ataque de nervos** (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) direção de Pedro Almodóvar, 1988, 100 min.
22. **O desinformante** (*The Informant*), direção de Steven Soderbergh, 2009, 108 min.
23. **O Dia Depois de Amanhã** (*The Day After Tomorrow*), direção de Rolland Emmerich, 2004, 124 min.
24. **O Gabinete do Dr. Caligari** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), direção de Robert Wiene, 1920, 71 min.
25. **O Homem que Copiava**, direção de Jorge Furtado, 2003, 123 min.
26. **O Ilusionista** (*The Illusionist*), direção de Neil Burger, 2006, 110 min.
27. **O Poderoso Chefão** (*The Godfather*), direção de Francis Ford Coppola, 1972, 175 min.
28. **O Poderoso Chefão II** (*The Godfather II*), direção de Francis Ford Coppola, 1974, 200 min.
29. **O que eu fiz para merecer isto?** (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) direção de Pedro Almodóvar, 1984, 101 min.
30. **O Resgate do Soldado Ryan** (*Saving Private Ryan*), direção de Steven Spielberg, 1998, 169 min.

31. **O Segredo de Brokeback Mountain** (*Brokeback Mountain*), direção de Ang Lee, 2005, 134 min.
32. **O Senhor dos Anéis - A Sociedade do Anel** (*The Lord of the Rings - The Fellowship of the Ring*), direção de Peter Jackson, 2002, 178 min.
33. **O Último Samurai** (*The Last Samurai*), direção de Edward Zwick, 2003, 154 min.
34. **Os Imperdoáveis** (*Unforgiven*), direção de Clint Eastwood, 1992, 131 min.
35. **Para Roma com Amor** (*To Rome with Love*), direção de Woody Allen, 2012, 112 min.
36. **Pulp Fiction - Tempos de Violência** (*Pulp Fiction*), direção de Quentin Tarantino, 1994, 154 min.
37. **Redentor**, direção de Cláudio Torres, 2004, 95 min.
38. **Roma, Cidade Aberta** (*Roma, città aperta*), direção de Roberto Rossellini, 1945, 100 min.
39. **Sete Anos no Tibete** (*Seven Years in Tibet*), direção de Jean-Jacques Annaud, 1997, 139 min.
40. **Sob o Domínio do Mal** (*The Manchurian Candidate*), direção de Jonathan Demme, 2004, 129 min.
41. **Tropa de Elite**, direção de José Padilha, 2007, 118 min.

**ANEXO I**  
**Lista dos Periódicos**

<b>Lista dos Periódicos Internacionais</b>		
<b>N</b>	<b>ISSN</b>	<b>Nome</b>
1	2158-6608	Aether - Journal of Media Geography
2	1467-8306	Annals of the American Association of Geographers
3	0211-9803	Anales de Geografía de la Universidad Complutense
4	1467-8330	Antipode
5	0143-6228	Applied Geography
6	1578-0007	Aracne
7	1475-4762	Area
8	1465-3311	Australian Geographer
9	0212-9426	Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles
10	0264-2751	Cities
11	1360-4813	City
12	1807-4544	City and Time
13	0121-215X	Cuadernos de Geografía
14	1474-4740	Cultural Geographies
15	2043-8206	Dialogues in Human Geography
16	0212-1573	Documents D'Anàlisi Geogràfica
17	1944-8287	Economic Geography
18	1472-3409	Environment and Planning A
19	1472-3433	Environment and Planning D: Society and Space
20	0956-2478	Environment and Urbanization
21	0975-4253	Environment and Urbanization Asia
22	0014-0015	Erdkunde: Archive for Scientific Geography
23	1469-5944	European Planning Studies
24	0967-7764	European Urban and Regional Studies
25	1360-0524	Gender, Place and Culture
26	1578-5157	Geofocus
27	0016-7185	Geoforum
28	1468-0467	Geografiska Annaler, Series B, Human Geography
29	0016-7398	Geographical Journal
30	1745-5871	Australian Geographical Studies
31	1931-0846	Geographical Review

<b>N</b>	<b>ISSN</b>	<b>Nome</b>
32	0343-2521	Geojournal
33	0309-1317	International Journal of Urban and Regional Research
34	0160-0176	International Regional Science Review
35	0188-4611	Investigaciones Geográficas
36	1940-6320	Journal of Cultural Geography
37	1468-2710	Journal of Economic Geography
38	1752-6868	Journal of Geography
39	1466-1845	Journal of Geography in Higher Education
40	0305-7488	Journal of Historical Geography
41	1467-9906	Journal of Urban Affairs
42	0733-9488	Journal of Urban Planning and Development
43	0169-2046	Landscape and Urban Planning
44	0094-582X	Latin America Perspectives
45	1067-2230	Middle States Geographer
46	1745-7030	New Zealand Geographer
47	1745-7939	New Zealand Journal of Geography
48	1476-1580	North West Geography
49	1502-5292	Norwegian Journal of Geography
50	0962-6298	Political Geography
51	0199-0039	Population and Environment
52	1544-8444	Population, Space and Place
53	0309-1325	Progress in Human Geography
54	1360-0591	Regional Studies
55	2215-2563	Revista Geografica de America Central
56	0871-1666	Revista da Faculdade de Letras Geografia
57	1751-666X	Scottish Geographical Journal
58	1138-9788	Scripta Nova
59	1467-9493	Singapore Journal of Tropical Geography
60	1464-9365	Social and Cultural Geography
61	1552-8308	Space and Culture
62	0575-5700	The Californian Geographer
63	1541-0064	The Canadian Geographer

<b>N</b>	<b>ISSN</b>	<b>Nome</b>
64	2154-8978	The Polar Journal
65	1467-9272	The Professional Geographer
66	1470-1340	Tourism Geography
67	0020-2754	Transactions of the Institute of British Geographer
68	1938-2847	Urban Geography
69	1360-063X	Urban Studies

### Lista dos Periódicos Nacionais

<b>N</b>	<b>ISSN</b>	<b>Nome</b>
1	2179-6025	Abordagens geográficas
2	1414-753X	Ambiente e Sociedade
3	1982-1956	Ateliê Geográfico
4	2236-3637	Boletim Campineiro de Geografia
5	2176-4786	Boletim de Geografia
6	0101-7888	Boletim Gaúcho de Geografia
7	1984-8501	Boletim Goiano de Geografia
8	0006-6079	Boletim Paulista de Geografia
9	2179-2321	Brazilian Geographical Journal
10	0103-8427	Caderno de Geografia
11	1519-4639	Cadernos Geográficos
12	1517-2422	Cadernos Metrôpole
13	2176-5774	Cadernos Prudentinos de Geografia
14	1678-6343	Caminhos de Geografia
15	1679-3625	Cidades
16	1413-7461	Ciência Geográfica
17	1958-9212	Confins
18	1692-0074	Entorno Geográfico
19	2177-7829	Entre Lugar
20	1984-817X	Espacialidades
21	2236-1367	Espaço Aberto
22	1413-3342	Espaço e Cultura



<b>N</b>	<b>ISSN</b>	<b>Nome</b>
23	1516-9375	Espaço e Geografia
24	1519-7816	Espaço em Revista
25	1518-4196	Espaço Plural
26	1678-698X	Estudos Geográficos
27	1981-9021	GeoUERJ
28	1983-8700	Geografia
29	1806-8553	Geografia e Pesquisa
30	1984-1647	Geografia em Atos
31	1982-8942	Geografia em Questão
32	0103-1538	Geografia: Ensino e Pesquisa
33	1808-8058	Geografias
34	1678-7226	Geográfica Acadêmica
35	2238-0205	Geograficidade
36	1517-7793	GEOgraphia
37	2175-862X	Geoingá
38	0874-6540	Geolnova
39	1518-6059	Geonordeste
40	0103-3964	Geosul
41	1984-5537	Geotextos
42	2179-0892	GeoUSP
43	1984-2201	Mercator
44	1415-1804	O Social em Questão
45	1982-3878	Orara: Geografia em Debate
46	0104-6098	Paisagem e Ambiente
47	1982-0003	Para onde?!
48	1678-569X	Percurso
49	1808-866X	Perspectiva Geográfica
50	2175-8050	Ponto de Vista: Revista de Educação
51	2177-2738	RAEGA: o Espaço Geográfico em Análise
52	1982-6745	Redes
53	1677-7743	Reflexões em Ciências Humanas
54	2236-3904	Revista Brasileira de Educação em Geografia

<b>N</b>	<b>ISSN</b>	<b>Nome</b>
55	1517-4115	Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais
56	1679-768X	Revista da ANPEGE
57	2179-4510	Revista de Ensino de Geografia
58	0104-5490	Revista de Geografia
59	2177-3246	Revista de Geopolítica
60	1982-5269	Revista Debates
61	1980-4148	Revista Discente Expressões Geográficas
62	1980-0428	Revista do Instituto de Ciências Humanas
63	2177-4366	Revista Eletrônica: Tempo-Técnica-Território
64	0103-7579	Revista Espaço-Tempo
65	2236-9716	Revista Georaguaiá
66	1981-089X	Revista Geografar
67	2175-3709	Revista Geografares
68	2237-1419	Revista GeoNorte
69	1982-3800	Revista Homem, Espaço e Tempo
70	1984-8625	Revista Iluminart
71	2177-2886	Revista Latinoamericana de Geografia e Gênero
72	1415-7500	Revista Mato-Grossense de Geografia
73	1982-4513	Sociedade & Natureza
74	1415-8566	Sociedade e Cultura
75	2177-8396	Sociedade e Território
76	1981-6537	Terr@ Plural
77	0102-8030	Terra Livre
78	0872-8941	Territorium
79	1677-9509	Textos & Contextos

**ANEXO II**  
**Material Bibliográfico**

## Periódicos Internacionais

### JOURNAL OF GEOGRAPHY

1. BASCOM, Jonathan. **Southern exposure: teaching third world geography**. In: Journal of Geography, v. 93, n. 05, 1994.
2. LUKINBEAL, Chris. **Teaching historical geographies of American film production**. In: Journal of Geography, v. 101, n. 06, 2002.
3. GOLD, John R.; GOLD, Margaret M. **Understanding narratives of nationhood: film-makers and Culloden**. In: Journal of Geography, v. 101, n. 06, 2002.
4. ALDERMAN, Derek H.; POPKE, E. Jeffrey. **Humor and film in the geography classroom: learning from Michael Moore's TV Nation**. In: Journal of Geography, v. 101, n. 06, 2002.
5. AITKEN, Stuart. **Composing identities: films, families and racism**. In: Journal of Geography, v. 102, n. 01, 2003.
6. ALGEO, Katie. **Teaching cultural geography with Bend it like Beckham**. In: Journal of Geography, v. 106, n. 03, 2007.
7. DI PALMA, Maria Teresa. **Teaching geography using films: a proposal**. In: Journal of Geography, v. 108, n. 02, 2009.
8. MONFREDO, William. **Twisted film, or: how I learned to stop the movie and teach the truth**. In: Journal of Geography, v. 109, n. 03, 2010.
9. LUKINBEAL, Chris. **Geographic Media Literacy**. In: Journal of Geography, v. 113, n. 02, 2014.
10. MADSEN, Kenneth D. **Blue Indians: teaching the political geography of imperialism with fictional film**. In: Journal of Geography, v. 113, n. 02, 2014.
11. SIGLER, Thomas; ALBANDOZ, Roberto I. **Beyond representation: film as a pedagogical tool in urban geography**. In: Journal of Geography, v. 113, n. 02, 2014.
12. CRAVEY, Altha J.; PETIT, Michael. **Media pedagogy in action: the making of the virgin appear in La Maldita Vecindad**. In: Journal of Geography, v. 113, n. 02, 2014.
13. DANDO, Christina E.; CHADWICK, Jacob J. **Enhancing geographic learning and literacy through filmmaking**. In: Journal of Geography, v. 113, n. 02, 2014.

## **SPACE AND CULTURE**

14. BRYDON, Anne. **Site re-visioning: on seeing space.** In: Space and Culture, n. 03, v. 04, 2000.
15. WILLIAMS, Steven D. **Tracking the new world order: films, frames, and geopolitical performance.** In: Space and Culture, n. 05, v. 02, 2002.
16. JAGUARIBE, Beatriz. **The shock of the real: realist aesthetics in the media and the urban experience.** In: Space and Culture, n. 08, v. 01, 2005.
17. PUWAR, Nirmal. **Social Cinema Scenes.** In: Space and Culture, n. 10, v. 02, 2007.
18. RECUMBER, Tim. **Immersion Cinema: the rationalization and reenchantment of cinematic space.** In: Space and Culture, n. 10, v. 03, 2007.
19. WELLS, Karen. **The material and visual culture of cities.** In: Space and Culture, n. 10, v. 03, 2007.
20. ROBERTS, Les. **Dis/embedded geographies of film: virtual panoramas and the consumption of Liverpool Waterfront.** In: Space and Culture, n. 13, v. 01, 2010.
21. MCALLISTER, Kirsten Emiko. **Asylum in the margins of contemporary Britain: the spatial practices of desire in Gypo.** In: Space and Culture, n. 14, v. 02, 2011.
22. STREET, Alice; COLEMAN, Simon. **Introduction: Real and Imagined Spaces.** In: Space and Culture, n. 15, v. 01, 2012.
23. TRIFONOVA, Temenuga. **The production of space in the franchise film.** In: Space and Culture, n. 16, v. 01, 2013.
24. ADREESCU, Florentina C. **Seeing the Romanian transition in cinematic space.** In: Space and Culture, n. 16, v. 01, 2013.
25. VALIAHO, Pasi. **Spellbound: early cinema's transformational spaces.** In: Space and Culture, n. 16, v. 02, 2013.

## **JOURNAL OF GEOGRAPHY IN HIGHER EDUCATION**

26. CLARKE, Michael J. **Geographical film in higher education - some problems of application.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 01, n. 01, 1997.
27. JENKIN, Alan; YOUNGS, Martyn. **Geographical education and film: an experimental course.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 07, n. 01, 1983.

28. KEENE, Peter. **Resources on film.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 07, n. 01, 1983.
29. JENKINS, Alan. **Seeing beyond seeing: films on contemporary China.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 07, n. 02, 1983.
30. BOYLE, Miriam J. **Resources on film. The nuclear energy debate: a film review.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 08, n. 01, 1984.
31. WEIL, Connie. **Latin America: a film review.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 09, n. 01, 1985.
32. CARTER, David J. **Remote Sensing: a film review.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 10, n 01, 1986.
33. BROOKER-GROSS, Susan R. **Teaching about race, gender, class and geography through fiction.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 15, n. 01, 1991.
34. AITKEN, Stuart. **I'd rather watch the movie than read the book.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 18, n. 03, 1994.
35. GOLD, John R.; REVILL, George; HAIGH, Martin J. **Interpreting the Dust Bowl: teaching environmental philosophy through film.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 20, n. 02, 1996.
36. ANSELL, Nicola. **Using films in teaching about Africa.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 26, n. 03, 2002.
37. ANDERSON, Jon. **Active learning through student film: a case study of cultural geography.** In: Journal of Geography in Higher Education, v. 37, n. 03, 2013.

#### **AETHER - JOURNAL OF MEDIA GEOGRAPHY**

38. AITKEN, Stuart. **Beyond genres: violence, sex, justice, and social action.** In: Aether - Journal of Media Geography, v. 01, n. 01, 2007.
39. CURTI, Giorgio Hadi. **Animatedly Animated: undoing the body & assembling the real through media/geography.** In: Aether - Journal of Media Geography, v. 01, n. 01, 2007.
40. MAHTANI, Minelle. **Spatializing storytelling: contemporary post-binary geographies of news discourse.** In: Aether - Journal of Media Geography, v. 01, n. 01, 2007.
41. MORE, Christopher M. **Affecting and affective social/media fields.** In: Aether - Journal of Media Geography, v. 01, n. 01, 2007.

42. PALIS, Joseph. **Of non-places and no man's lands.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 01, n. 01, 2007.
43. PIEPERGERDES, Brent. **Geography and film: avenues for future engagement.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 01, n. 01, 2007.
44. SICILIANO, Amy. **Swinging at the State: media, surveillance and subversion.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 01, n. 01, 2007.
45. ZIMMERMANN, Stefan. **Media Geographies: always part of the game.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 01, n. 01, 2007.
46. ZONN, Leo. **Going to the movies: the filmic site as geographic endeavor.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 01, n. 01, 2007.
47. SEAMON, David. **Place, placelessness, insideness and outsideness in John Sayles' Sunshine State.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 03, n. 01, 2008.
48. JONES, Laura. **A geopolitical mapping of the post 9/11 world: exploring conspiratorial knowledge through Fahrenheit 9/11 and The Manchurian Candidate.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 03, n. 01, 2008.
49. HILLIS, Ken. **Los Angeles as moving picture.** In: *Aether - Journal of Media Geography*, v. 06, n. 01, 2010.

#### **ENVIRONMENT AND PLANNING D: SOCIETY AND SPACE**

50. SCOTT, Alan J. **Territorial reproduction and transformation in a local labor market: the animated film workers of Los Angeles.** In: *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 02, n. 03, 1984.
51. CHRISTOPHERSON, Susan; STORPER, Michael. **The city as studio; the world as backlot: the impact of vertical disintegration on the location of motion picture industries.** In: *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 04, n. 02, 1986.
52. AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. **Weir(d) sex: representations of gender-environment in Peter Weir's Picnic at Hanging Rock and Gallipoli.** In: *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 14, n. 03, 1993.
53. FARISH, Matthew. **The heretical landscape of the body: Pier Paolo Pasolini and the scope regime of European cinema.** In: *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 23, n. 01, 2005.
54. FARISH, Matthew. **Cities in Shade: urban geography and the uses of noir.** In: *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 23, n. 01, 2005.

55. DOEL, Marcus A.; CLARKE, David B. **Afterimages**. In: Environment and Planning D: Society and Space, v. 25, n. 05, 2007.
56. MOHAMMAD, Robina. **Phir bhi dil hai Hindustani (Yet my heart remains Indian): Bollywood, the 'homeland' nation-state, and the diaspora**. In: Environment and Planning D: Society and Space, v. 25, n. 06, 2007.
57. CURTI, Giorgio Hadi. **The ghost in the city and a landscape of life: a reading of difference in Shirow and Oshii's Ghost in the Shell**. In: Environment and Planning D: Society and Space, v. 26, n. 01, 2008.
58. CARTER, Sean; DODDS, Klaus. **Hollywood and the "war of terror": genre-geopolitics and "Jacksonialism" in the Kingdom**. In: Environment and Planning D: Society and Space, v. 29, n. 01, 2011.
59. DITTMER, Jason. **American Exceptionalism, visual effects, and the post-9/11 cinematic superhero boom**. In: Environment and Planning D: Society and Space, v. 29, n. 01, 2011.
60. ANDERSON, Johan. **Variations of an archetypal scene: the Paris Métro confrontation in Michael Haneke's Code Unknown**. In: Environment and Planning D: Society and Space, v. 31, n. 04, 2011.

### **GEOJOURNAL**

61. LUKINBEAL, Chris. **The map that precedes the territory: an introduction to essays in cinematic geography**. In: GeoJournal, v. 59, n. 04, 2004.
62. LUKINBEAL, Chris. **The rise of regional film production centers in North America**. In: GeoJournal, v. 59, n. 04, 2004.
63. MAINS, Susan. **Imagining the border and southern spaces: cinematic explorations of race and gender**. In: GeoJournal, v. 59, n. 04, 2004.
64. DIXON, Deborah; GRIMES, J. **Capitalism, masculinity and whiteness in a dialectical landscape: the case of Tarzfan and the Tycoon**. In: GeoJournal, v. 59, n. 04, 2004.
65. CRAINE, J.; AITKEN, Stuart. **Street fighting: placing the crises of masculinity in David Fincher's Fight Club**. In: GeoJournal, v. 59, n. 04, 2004.
66. HOLMES, Grayson; ZONN, Leo; CRAVEY, Altha J. **Placing man in the New West: masculinities of The Last Picture Show**. In: GeoJournal, v. 59, n. 04, 2004.



67. BUNNELL, Tim. **Re-viewing the Entrapment controversy: megaprojection, (mis)representation and postcolonial performance.** In: *GeoJournal*, v. 59, n. 04, 2004.
68. NICHOLSON, Heather Norris. **At home and abroad with cine enthusiasts: regional amateur filmmaking and visualizing the Mediterranean, ca. 1928-1962.** In: *GeoJournal*, v. 59, n. 04, 2004.
69. PALIS, Joseph. **The ethnographic spectacle of the 'other' Filipinos in early cinema.** In: *GeoJournal*, v. 74, n. 03, 2009.
70. MORENO, Christopher M. **Body politics and spaces of drug addiction in Darren Aronofsky's Requiem for a dream.** In: *GeoJournal*, v. 74, n. 09, 2009.
71. STIEVE, Thomas. **Landscape of the unknown: mobilizing three understandings of landscape to interpret American and Indian cinematic outer space.** In: *GeoJournal*, v. 78, n. 01, 2013.

### **CULTURAL GEOGRAPHIES**

72. GANDY, Matthew. **Visions of darkness: the representation of nature in films of Werner Herzog.** In: *Cultural Geographies*, n. 03, v. 01, 1996.
73. CHARLESWORTH, Andrew. **A corner of a foreign field that is forever Spielberg's: understanding the moral landscape of the site of the former KL Plaszow, Krakow, Poland.** In: *Cultural Geographies*, n. 11, v. 01, 2004.
74. PARR, Hester. **Collaborative film-making as process, method and text in mental health research.** In: *Cultural Geographies*, n. 14, v. 01, 2007.
75. CAPROTTI, Federico. **Scippo Africanus: film, internal colonization and empire.** In: *Cultural Geographies*, n. 16, v. 03, 2009.
76. GANDY, Matthew. **Liquid City: reflection on making a film.** In: *Cultural Geographies*, n. 16, v. 03, 2009.
77. KEILLER, Patrick. **Landscape and cinematography.** In: *Cultural Geography*, n. 16, v. 03, 2009.
78. GRAHAM, Ian; SHAW, Ronald. **Wall-E's world: animating Badiou's philosophy.** In: *Cultural Geographies*, n. 17, v. 03, 2010.
79. HENDERSON, George. **What was Fight Club? These on the value world of trash capitalism.** In: *Cultural Geographies*, n. 18, v. 02, 2011.
80. RICHARDSON-NGWENYA, Pamela; RICHARDSON, Ben. **Documentary film and ethical fooscapes: three takes on Caribbean sugar.** In: *Cultural Geography*, n. 20, v. 03, 2013.

### **JOURNAL OF CULTURAL GEOGRAPHY**

81. LUKINBEAL, Chris. **Cinematic landscapes**. In: Journal of Cultural Geography, v. 23, n. 01, 2005.
82. DEMPSEY, Anna. **Nurturing nature and cinematic experience: the American landscape and the rural female community**. In: Journal of Cultural Geography, v. 23, n. 01, 2005.
83. MCHUGH, Kevin E. **Oh the places they'll go: mobility, place, and landscape in the film This is Nowhere**. In: Journal of Cultural Geography, v. 23, n. 01, 2005.
84. HAUSLADEN, Gary J.; STARRS, Paul F. **L.A. Noir**. In: Journal of Cultural Geography, v. 23, n. 01, 2005.
85. ARREOLA, David D. **Forget the Alamo: the border as place in John Sayle's Lone Star**. In: Journal of Cultural Geography, v. 23, n. 01, 2005.
86. DANDO, Christina. **Range Wars: the plains frontier of Boys Don't Cry**. In: Journal of Cultural Geography, v. 23, n. 01, 2005.
87. JAZAIRY, El Hadi. **Cinematic landscapes in Antonioni's L'avventura**. In: Journal of Cultural Geography, v. 26, n. 03, 2009.
88. POPPE, Nicolas Matthew. **Siteseing Buenos Aires in the early Argentine film Los Tres Berretines**. In: Journal of Cultural Geography, v. 26, n. 01, 2009.
89. LABERGE, Yves. **Cinema and landscape: film nation and cultural geography**. In: Journal of Cultural Geography, v. 28, n. 03, 2011.

### **SINGAPORE JOURNAL OF TROPICAL GEOGRAPHY**

90. CHUA, Ben Huat. **Tropics, city and cinema: introduction to the special issue on cinematic representation on the tropical urban/city**. In: Singapore Journal of Tropical Geography, v. 29, n. 01, 2008.
91. GAN, Wendy. **Tropical Hong Kong: narratives of absence and presence in Hollywood and Hong Kong films of the 1950s and 1960s**. In: Singapore Journal of Tropical Geography, v. 29, n. 01, 2008.
92. HARVEY, Sophia Siddique. **Mapping spectral topicality in The Maid and Return to Pontianak**. In: Singapore Journal of Tropical Geography, v. 29, n. 01, 2008.
93. KHOO, Gaik Cheng. **Urban Geography as pretext: sociocultural landscape of Kuala Lumpur in independent Malaysian films**. In: Singapore Journal of Tropical Geography, v. 29, n. 01, 2008.

94. DO, Tess; TARR, Carrie. **Outsider and insider views of Saigon/Ho Chi Minh City**. In: Singapore Journal of Tropical Geography, v. 29, n. 01, 2008.
95. CARRUTHERS, Ashley. **Saigon from the diáspora**. In: Singapore Journal of Tropical Geography, v. 29, n. 01, 2008.
96. CARRUTHERS, Ashley. **Cardboard monuments: city, languages, and nation in contemporary Telugu Cinema**. In: Singapore Journal of Tropical Geography, v. 29, n. 01, 2008.

### **SOCIAL AND CULTURAL GEOGRAPHY**

97. CAPROTTI, Federico; KAIKA, Maria. **Production the ideal facist landscape: nature, materiality, and the cinematic representation of land reclamation in the Pontine Marshes**. In: Social and Cultural Geography, v. 09, n. 06, 2008.
98. CHOUINARD, Vera. **Placing the “mad woman”: troubling cultural representations of being a woman with mental illness in Girl Interrupted**. In: Social and Cultural Geography, v. 10, n. 07, 2009.
99. SHEEHAN, Rebecca; VADJUNEC, Jacqueline M. **Placing community through actor-network theory in Oklahoma’s “No man’s land”**. In: Social and Cultural Geography, v. 10, n. 07, 2009.
100. MATTHEWS, Vanessa. **Set appeal: film space and urban redevelopment**. In: Social and Cultural Geography, v. 11, n. 02, 2010.
101. MEE, Kathleen; DOWLING, Robyn. **Reading the Idiot Box: film reviews, intertwining the social and the cultural**. In: Social and Cultural Geography, v. 14, n. 12, 2013.

### **GENDER, PLACE AND CULTURE**

102. SELBY, Emily F.; DIXON, Deborah. **Between worlds: considering Celtic feminine identities in The Secret of Roan Inish**. In: Gender, Place and Culture, v. 05, n. 01, 1998.
103. BAIN, Alison. **White Western teenage girls and urban space: challenging Hollywood’s representations**. In: Gender, Place and Culture, v. 10, n. 03, 2003.
104. LEYSHON, Michael; BRACE, Catherine. **Men and the Desert: contested masculinities in Ice Cold in Alex**. In: Gender, Place and Culture, v. 14, n. 02, 2007.

105. SANDELL, Jillian. **Transnational ways of seeing: sexual and national belonging in Hedwig and the Angry Inch.** In: Gender, Place and Culture, v. 17, n. 02, 2010.
106. FOSTER, Jeremy. **Sortir de la banlieu: (re)articulations of national and gender identities in Zaida Ghorab-Volta's Jeunesse Dorée.** In: Gender, Place and Culture, v. 18, n. 03, 2011.

#### **TRANSACTIONS OF THE INSTITUTE OF BRITISH GEOGRAPHERS**

107. AITKEN, Stuart. **A transactional geography of the image-event: the films of the Scottish director, Bill Forsyth.** In: Transactions of the Institute of British Geographers, v. 16, n. 01, 1991.
108. ROSE, Gillian. **The cultural politics of place: locational representation and oppositional discourse in two films.** In: Transactions of the Institute of British Geographers, v. 19, n. 01, 1994.
109. GANDY, Matthew. **Landscapes of delinquency in Michelangelo Antonioni's Red Desert.** In: Transactions of the Institute of British Geographers, v. 28, n. 02, 2003.
110. CLARKE, David B. **The city of the future revisited or, the lost world of Patrick Keiller.** In: Transactions of the Institute of British Geographers, v. 32, n. 01, 2007.
111. BRICKELL, Katherine; GARRET, Bradley L. **Geography, film and exploration: woman and amateur filmmaking in the Himalayas.** In: Transactions of the Institute of British Geographers, v. 38, n. 01, 2013.

#### **ANNALS OF THE AMERICAN ASSOCIATION OF GEOGRAPHERS**

112. STORPER, Michael; CHRISTOPHERSON, Susan. **Flexible specialization and regional industrial agglomerations: the case of the U.S. Motion Picture Industry.** In: Annals of the American Association of Geographer, v. 77, n. 01, 1987.
113. LUKINBEAL, Chris. **"On location": filming in San Diego County from 1985 - 2005: how a cinematic landscape is formed through incorporative tasks and represented through mapped inscriptions.** In: Annals of the American Association of Geographer, v. 102, n. 02, 2012.

114. MARTIN, Geoffrey J. **Maynard Weston Dow (1929 - 2011) and “Geographers on film”**. In: *Annals of the American Association of Geographer*, v. 103, n. 01, 2013.
115. OLUND, Eric. **Geography written in lighting: race, sexuality, and regulatory aesthetics in *The Birth of a Nation***. In: *Annals of the American Association of Geographer*, v. 103, n. 04, 2013.

### **ERDKUNDE**

116. LUKINBEAL, Chris. **Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania**. In: *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.
117. AITKEN, Stuart; DIXON, Deborah. **Imagining geographies of film**. In: *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.
118. ESCHER, Anton. **The geography of cinema: a cinematic world**. In: *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.
119. LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. **Film geography: a new subfield**. In: *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.

### **BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN DE GÉOGRAFOS ESPAÑOLES**

120. ORUETA, Agustín Gamir; VALDÉS, Carlos Manuel. **Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas**. In: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Espanoles*, n. 47, 2009.
121. GARRIDO, Emilia Martinez. **Visiones territoriales del boom cinegético español, 1970 - 1989**. In: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Espanoles*, n. 49, 2009.
122. HERRERO, Gabino Ponce. **Futuro imperfect: las ciudades del mañana en el cine**. In: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Espanoles*, n. 51, 2011.

### **EUROPEAN PLANNING STUDIES**

123. KRATKE, Stefan. **Network analysis of production clusters: the Potsdam/Babelsberg film industry as an example**. In: *European Planning Studies*, v. 10, n. 01, 2002.
124. TUROK, Ivan. **Cities, Clusters and Creative Industries: the case of film and television in Scotland**. In: *European Planning Studies*, v. 11, n. 05, 2003.

125. MOSSIG, Ivo. **Global networks of the motion picture industry in Los Angeles/ Hollywood using the example of their connections to German market.** In: *European Planning Studies*, v. 16, n. 01, 2008.

### **REGIONAL STUDIES**

126. CORNFORD, James; ROBINS, Kevin. **Development strategies in the audiovisual industries: the case of North East England.** In: *Regional Studies*, v. 26, n. 05, 1992.
127. SCOTT, Allen J. **A new map of Hollywood: the production and distribution of American motion pictures.** In: *Regional Studies*, v. 36, n. 09, 2002.
128. COLE, Alexander. **Distant neighbor: the new geography of animated film production in Europe.** In: *Regional Studies*, v. 42, n. 06, 2006.

### **ANALES DE GEOGRAFÍA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE**

129. ORUETA, Agustín Gamir. **Del cine unipantalla al megaplex: transformaciones recientes en la industria de la exhibición cinematográfica en España.** In: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, v. 21, 2001.
130. ORUETA, Agustín Gamir. **La industria cultural y los grupos multimedia en España, estructura y pautas de distribución cinematográfica en España.** In: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, v. 25, 2005.
131. ORUETA, Agustín Gamir. **Produciendo lugares, industria cinematográfica y imaginario espacial.** In: *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, v. 33, n. 01, 2012.

### **GEOGRAPHICAL REVIEW**

132. GODFREY, B. **Regional depiction in contemporary film.** In: *Geographical Review*, v. 83, n. 04, 1993.
133. DODDS, Klaus. **Gender, geopolitics, and geosurveillance in The Bourne Ultimatum.** In: *Geographical Review*, v. 101, n. 01, 2011.
134. WINCHELL, Dick G.; ZONN, Leo. **Urban spaces of American Indians in The Exile.** In: *Geographical Review*, v. 102, n. 02, 2012.

### **ANTIPODE**

135. NATTER, W.; JONES, J.P. **Fragments of postwar Los Angeles: the Blach Dahlia in fact and fiction.** In: *Antipode*, v. 20, n. 01, 1993.

136. HAMM, Theodore. **Pets or meats: class, ideology, and space in Roger & Me.**  
In: *Antipode*, v. 25, n. 02, 1996.

#### **CITY: ANALYSIS OF URBAN TRENDS, CULTURE, THEORY, POLICY, ACTION**

137. PENZ, François. **Screen cities.** In: *City: Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, v. 07, n. 03, 2003.
138. BLOCH, Stefano. **Hollywood as waste regime: the revaporization of a cast-off mattress as film prop.** In: *City: Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, v. 17, n. 04, 2013.

#### **ENVIRONMENT AND PLANNING A**

139. HUBBARD, Phil. **Screen-shifting: consumption, 'riskless risks' and the changing geographies of cinema.** In: *Environment and Planning A*, n. 34, v. 07, 2002.
140. SCOTT, Allen J.; POPE, Naomi E. **Hollywood, Vancouver, and the world: employment relocation and the emergence of satellite production centers in the motion picture industry.** In: *Environment and Planning A*, n. 39, v. 06, 2007.

#### **GEOFORUM**

141. COE, Neil M. **The view from the West: embeddedness, inter-personal relations and the development of an Indigenous film industry in Vancouver.**  
In: *Geoforum*, v. 31, n. 04, 2000.
142. BASSET, Keith; GRIFFITHS, Ron; SMITH, Ian. **Cultural industries, cultural clusters and the city: the example of natural history film-making in Bristol.**  
In: *Geoforum*, v. 33, n. 02, 2002.

#### **INTERNATIONAL JOURNAL OF URBAN AND REGIONAL RESEARCH**

143. COE, Neil M. **On location: American capital and the local labour market in the Vancouver film industry.** In: *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 24, n. 01, 2000.
144. BICKFORD-SMITH, Vivian. **The fairest cape of them all? Cape Town in cinematic imagination.** In: *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 34, n. 01, 2010.

**JOURNAL OF HISTORICAL GEOGRAPHY**

145. CLARKE, David B.; DOEL, Marcus A. **Engineering space and time: moving pictures and motionless trips**. In: Journal of Historical Geography, n. 31, v. 01, 2005.
146. OLUND, Eric. **Cinema's milieu: governing the picture show in the United States during the Progressive era**. In: Journal of Historical Geography, n. 38, v. 01, 2008.

**LANDSCAPE JOURNAL**

147. ZONN, Leo. **Landscape depiction and perception: a transactional approach**. In: Landscape Journal, v. 03, n. 02, 1984.
148. HELPHAND, Kenneth I. **Landscape Film**. In: Landscape Journal, v. 05, n. 01, 1986.

**MIDDLE STATES GEOGRAPHER**

149. CALVARESE, Michelle. **Native Americans in film: an image created, an image remembered**. In: Middle States Geographer, v. 27, 1994.
150. FUHRIMAN, Chris. **Cinematic representation of landscape: the (reel) korean demilitarized zone**. In: Middle States Geographer, v. 42, 2009.

**SCRIPTA NOVA**

151. ORUETA, A.G **La cartografía en el cine: mapas y planos en las productions cinematográficas occidentales**. In: Scripta Nova, v. 14, n. 334, 2010.
152. ORUETA, Agustín Gamir. **La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine**. In: Scripta Nova, v. 16, n. 403, 2012.

**TOURISM GEOGRAPHY: AN INTERNATIONAL JOURNAL OF TOURISM, SPACE, PLACE AND ENVIRONMENT**

153. CARL, Daniela; KINDOM, Sara; SMITH, Karen. **Tourists' experience of film location: New Zealand as "Middle-Earth"**. In: Tourism Geography: an international journal of Tourism, Space, Place and Environment, v. 09, n. 01, 2007.
154. WARD, Susan; O'REGAN, Tom. **The film producer as the long-stay business tourist: rethinking film and tourism from Gold Coast perspective**. In: In:



Tourism Geography: an international journal of Tourism, Space, Place and Environment, v. 11, n. 02, 2009.

### **PROGRESS IN HUMAN GEOGRAPHY**

155. KENNEDY, Christina; LUKINBEAL, Chris. **Towards a holist approach to geographic research on film.** In: Progress in Human Geography, v. 21, n. 01, 1997.

### **URBAN GEOGRAPHY**

156. BENTON, Lisa M. **Will the real/reel Los Angeles please stand up?** In: Urban Geography, v. 16, n. 02, 1995.

### **THE CALIFORNIAN GEOGRAPHER**

157. LUKINBEAL, Chris. **Reel-to-reel urban geographies: placing the production of representational space in an economic and industrial context.** In: The Californian Geographer, v. 38, n. 01, 1998.

### **SCOTTISH GEOGRAPHICAL JOURNAL**

158. AITKEN, Stuart. **Poetic child realism: Scottish film and the construction of childhood.** In: Scottish Geographical Journal, v. 123, n. 01, 2007.

### **POLITICAL GEOGRAPHY**

159. CARTER, Sean; MCCORMACK, Derek P. **Film, geopolitics and the affective logics of intervention.** In: Political Geography, v. 25, n. 02, 2006.

### **NORWEGIAN JOURNAL OF GEOGRAPHY**

160. DAHLSTROM, Margareta; HERMELIN, Brita. **Creative industries, spatiality and flexibility: the example of film production.** In: Norwegian Journal of Geography, v. 61, n. 03, 2007.

### **NEW ZEALAND GEOGRAPHER**

161. LE HERON, Erena. **Placing geographical imagination in film: New Zealand filmmakers' use of landscape.** In: New Zealand Geographer, v. 60, n. 01, 2006.

**AUSTRALIAN GEOGRAPHICAL STUDIES**

162. LAW, L.; WEE, W-L; MCMULLAN, F.; **Screening Singapore: the cinematic landscapes of Eric Khoo's Be With Me**. In: Australian Geographical Studies, v. 49, n. 04, 2011.

**Periódicos Nacionais****ESPAÇO ABERTO**

- 163.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cidade & Cinema: espaços e imagens em movimento**. In: Espaço Aberto, v. 01, n. 02, 2011.
- 164.ALVARENGA, André Lima. **A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos**. In: Espaço Aberto, v. 01, n. 02, 2011.
- 165.MARTINS, Ana Lucia Lucas. **Imagens da cidade: um exercício sobre representações sociais**. In: Espaço Aberto, v. 01, n. 02, 2011.
- 166.MOREIRA, Tiago de Almeida. **Representações audiovisuais sobre favelas no Rio de Janeiro**. In: Espaço Aberto, v. 01, n. 02, 2011.

**ESPAÇO PLURAL**

- 167.RAMOS, Alcides Freire. **Representações do rural e do urbano no cinema brasileiro: considerações em torno do período 1950 - 1968**. In: Espaço Plural, n. 12, 2005.
- 168.COSTA, Sueli Aparecida da; CRUZ, Antonio Donizetti da. **Linguagem, ideologia e poder: o desvelamento das marcas culturais no filme Náufrago**. In: Espaço Plural, n. 15, 2006.
- 169.NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. **Cinema e Geografia: em busca de aproximações**. In: Espaço Plural, n. 16, 2007.
- 170.VITECK, Cristiano Marlon. **Campo e cidade no filme "Sem Destino"**. In: Espaço Plural, n. 18, 2008.

**ENTRE-LUGAR**

- 171.OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. **O cinema e a geografia num percurso de dor: a via crucis de Dora em Central do Brasil**. In: Entre-Lugar, v. 01, n. 01, 2010.

172.NEVES, Alexandre Aldo. **Geografias de Cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico**. In: Entre-Lugar, v. 01, n. 01, 2010.

173.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Construções culturais: representações fílmicas do espaço e da identidade**. In: Entre-Lugar, v. 01, n. 02, 2010.

### **ESTUDOS GEOGRÁFICOS**

174.CAMPOS, Rui Ribeiro. **Cinema, Geografia e Sala de Aula**. In: Estudos Geográficos, v. 04, n. 01, 2006.

175.QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Geografias de Cinema: a espacialidade dentro e fora do filme**. In: Estudos Geográficos, v. 05, n. 02, 2007.

### **REVISTA CIDADES**

176.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cinema e arquitetura: percepção e experiência do espaços**. In: Revista Cidades, v. 05, n. 07, 2008.

177.SANTOS, Alice Nataraja Garcia. **Espaço público como imagem da cidade: interpretações de um geógrafo no cinema**. In: Revista Cidades, v. 05, n. 07, 2008.

### **ESPAÇO E CULTURA**

178.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática**. In: Espaço e Cultura, n. 13, 2003.

179.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Paisagem e Simbolismo: representante e/ou vivendo o “real”?** In: Espaço e Cultura - Edição Comemorativa, 1993 - 2008.

180.SANTOS, Alice Nataraja Garcia. **A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer**. In: Espaço e Cultura, n. 25, 2009.

181.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Filme e Geografia: outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos**. In: Espaço e Cultura, n. 29, 2011.

### **ATELIÊ GEOGRÁFICO**

182.FIORAVANTE, Karina Eugenia. **Espaço carcerário, gênero e cinema: as imagens prisionais em Leonera**. In: Ateliê Geográfico, v. 06, n. 01, 2011.

- 183.SILVA, Mariana Costa da; QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Pensamentos espaciais grafados pelo cinema: sobre território, paisagem e política nas geografias de Árido Movie**. In: Ateliê Geográfico, v. 06, n. 04, 2011.

#### **GEOGRAFICIDADE: UMA REVISTA DO GRUPO DE PESQUISA GEOGRAFIA HUMANISTA CULTURAL**

- 184.MONTEIRO, Juliana. **Da representação à consciência geográfica (o lócus, a existência e o filme)**. In: Geograficidade: uma revista do grupo de pesquisa Geografia Humanista Cultural, v. 02, 2012.
- 185.FLORES, Silvana. **Entre la tierra y el mar: la búsqueda de los prigenes en el cinema latinoamericano**. In: Geograficidade: uma revista do grupo de pesquisa Geografia Humanista Cultural, v. 02, 2012.
- 186.BARRETO, Márcio. **O cinema e a percepção do espaço-tempo: uma perspectiva bergosiniana**. In: Geograficidade: uma revista do grupo de pesquisa Geografia Humanista Cultural, v. 05, n. 01, 2015.

#### **REVISTA GEOUSP: ESPAÇO E TEMPO**

- 187.GEIGER, Pedro P. **Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch**. In: GeoUSP, n. 21, 2004.
- 188.MARTINS, Sérgio. **Nos labirintos de uma geografia anti-histórica: Truman, o show da vida**. In: GeoUSP, n. 24, 2007.

#### **REVISTA LATINO-AMERICANA DE GEOGRAFIA E GENERO**

- 189.BOIVIN, Renaud René. **De cantinas, vapores, cines y discotecas. Cambios, rupturas y inercias en los modos y espacios de homosocialización de la Ciudad de México**. In: Revista Latino-americana de Geografia e Gênero, v. 04, n. 02, 2013.
- 190.FIORAVANTE, Karina Eugenia; ALFANO, Mirelle de Castro. **“Marco e Benigno”:** cenários de masculinidade na cinematografia de Pedro Almodóvar. In: Revista Latino-americana de Geografia e Gênero, v. 05, n. 01, 2014.

#### **BOLETIM GAÚCHO DE GEOGRAFIA**

- 191.GOETTERT, Jones Dari. **Espaço oculto e reconhecimento ausente em “Caché” de Michael Heneke**. In: Boletim Gaúcho de Geografia, n. 38, 2012.

### **ESPAÇO E GEOGRAFIA**

192.FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. **Imagem e Geografia: considerações a partir da linguagem cinematográfica.** In: Espaço e Geografia, v. 15, n. 02, 2012.

### **GEOUERJ**

193.STEFANI, Eduardo Baider; SUZUKI, Júlio César. **A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidade dos cinemas multiplex e de arte.** In: GeoUERJ, n. 22, v. 02, 2011.

### **GEOGRAFIA**

194.QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Espaço Fílmico: território e territorialidade nas imagens de cinema.** In: Geografia, v. 35, n. 01, 2010.

### **GEOGRAPHIA**

195.BARBOSA, Jorge Luiz. **A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social.** In: Geographia, v. 02, n. 03, 2000.

### **GEOGRAFIA EM QUESTÃO**

196.FIORAVANTE, Karina Eugenia. **Geografia e Cinema: as espacialidades do filme Adeus Lenin!** In: Geografia em Questão, v. 06, n. 01, 2013.

### **GEOSUL**

197.RAMIRES, Julio Cesar da Lima. **O cinema e a cidade: algumas reflexões.** In: Geosul, v. 09, n. 08, 1994.

### **GEOTEXTOS**

198.MOREIRA, Tiago de Almeida. **Geografias Audiovisuais: para além das Geografias de Cinema.** In: Geotextos, v. 07, n. 02, 2011.

### **PARA ONDE?!**

199.GUIMARÃES, Humberto Goulart; FERREIRA, Leonardo de Castro. **Matrix e Geografia: das analogias à ontologia.** In: Para onde?!, v. 02, n. 02, 2008.

### **PERCURSO**

200.NEVEZ, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. **A paisagem geográfica no cinema**. In: Percurso, v. 03, n. 01, 2011.

### **REVISTA BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO EM GEOGRAFIA**

201.NOVAES, Andre Reyes. **Nas trilhas do filme: a imagem como experiência e a experiência como imagem**. In: Revista Brasileira de Educação em Geografia, v. 03, v. 06, 2013.

### **REVISTA DE GEOGRAFIA**

202.MOREIRA, Tiago de Almeida. **A dimensão espacial nos filmes**. In: Revista de Geografia, v. 28, n. 02, 2011.

### **REVISTA DISCENTE EXPRESSÕES GEOGRÁFICAS**

203.FIORAVANTE, Karina Eugenia; ROGALSKI, Sérgio Ricardo Rogalski. **Da geografia às imagens do cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar**. In: Revista Discente Expressões Geográficas, n. 07, 2011.

### **REVISTA GEOARAGUAIA**

204.FIORAVANTE, Karina Eugenia. **Geografia e cenários fílmicos: uma discussão acerca da espacialidade carcerária a partir do filme Carandiru**. In: Revista Geoaraguaia, v. 01, n. 01, 2011.

### **REVISTA GEOGRAFAR**

205.FIORAVANTE, Karina Eugenia. **Espaços públicos, imagens do urbano e Pedro Almodóvar: a cidade cinematográfica de um cineasta pós-moderno**. In: Revista Geografar, v. 08, n. 02, 2013.

## Bibliografia Complementar

### PRO-POSIÇÕES

- 206.OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. **A tela dividida: fronteiras no filme A Marca da Maldade**. In: Pro-Posições, v. 09, n. 01, 1999.
- 207.OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. **Personagens na chuva: dois ensaios a partir do filme Blade Runner**. In: Pro-Posições, v. 16, n. 02, 2005.
- 208.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Espaços de subjetividade e transgressão das paisagens filmicas**. In: Pro-Posições, v. 20, n. 03, 2009.

### DIGITAGRAMA

- 209.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **O cinema e imagem urbana: novas tecnologias e novas especialidades**. In: Digitagrama, n. 03, 2005.

### SEMINÁRIO ARTE E CIDADE

- 210.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **A cidade como cinema existencial**. In: I Seminário Arte e Cidade, 2006.

### CIÊNCIAS SOCIAIS UNISINOS

- 211.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **A tensão pós-moderna no Cinema**. In: Ciências Sociais Tunisinos, v. 43, n. 01, 2007.

### REPERTÓRIO

- 212.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Dogville: um estudo do espaço fílmico/cênico pós-moderno**. In: Repertório, v. 12, n. 13, 2009.

### REVISTA UNIVERSITÁRIA DO AUDIOVISUAL

- 213.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Articulações fílmicas da percepção do espaço e da realidade**. In: RUA, v. 08, 2010.

### ARTCULTURA

- 214.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **A cena espetacular: cinema e arquitetura urbana na contemporaneidade**. In: Artcultura, v. 13, n. 23, 2011.

**REBECA - REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

215.COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cinema e construção cultural do espaço geográfico**. In: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, n. 03, ano 02, 2013.

**MORPHEUS**

216.QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Cinema, Geografia e pesquisa com imagens**. In: Morpheus, v. 06, n. 11, 2007.

**RESGATE**

217.QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **A Geografia vai ao cinema**. In: Resgate, n. 21, 2011.

**REVISTA RUA - CAMPINAS**

218.QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme A Vila**. In: RUA, n. 17, v. 02, 2011.

**PASSAGENS**

219.QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Geografias de Cinema: o lugar das memórias no filme "A Vila"**. In: Passagens, v. 04, n. 01, 2013.

**REVISTA ELETRÔNICA TEMPO, TÉCNICA, TERRITÓRIO**

220.MOREIRA, Tiago de Almeida. **Cinema e Geografia no Brasil: estado da Arte**. In: Revista Eletrônica Tempo, Técnica, Território, v. 02, n. 01, 2011.

**RGD - REVISTA DO DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA USP**

221.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.

**ARQUITEXTOS**

222.NAME, Leonardo. **O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência**. In: Arqutextos, ano 03, 2003.

223.NAME, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade**. In: Arqutextos, ano 04, 2004.



**ESTUDOS HISTÓRICOS**

224.NAME, Leonardo; FREIRE-Medeiros, Bianca. **Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo.** In: Estudos Históricos, v. 01, n. 31, 2003.

**CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM**

225.NAME, Leonardo. **Cidades em movimento: sobre cinema, percursos e acelerações.** In: Cadernos de Antropologia e Imagem, v. 18, n. 01, 2004.

**REVISTA DE URBANISMO E ARQUITETURA**

226.NAME, Leonardo. **Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências.** In: Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 07, n. 02, 2007.

---

**Livros Editorados de Geografia e Cinema**

**PLACE, POWER, SITUATION AND SPECTACLE. A GEOGRAPHY OF FILM - STUART AITKEN & LEO ZONN (1994)**

227. STUART, Aitken; ZONN, Leo. **Re-representing the place pastiche.**

228. MACDONALD, Gerald M. **Third Cinema and Third World.**

229. HOPKINS, Jeff. **A mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation.**

230. GOLD, John R.; WARD, Stephen V. **We're going to do it right this time: cinematic representations of urban planning and the British new towns, 1939 to 1951.**

231. BOWDEN, Martyn J. **Jerusalem, Dover Beach, and King Cross: imagined places as metaphors of the British class struggle in Chariots of Fire and The Loneliness of the Long-Distance Runner.**

232. WOOD, Denis. **Outside the nothing: the place of community in *The Outsiders*.**
233. FORD, Larry. **Sunshine and Shadow: lighting and color in the depiction of cities in film.**
234. ZONN, Leo; AITKEN, Stuart. **Of pelicans and men: symbolic landscapes, gender and Australia's Storm Boy.**
235. KENNEDY, Christina. **The myth of heroism: man and desert in *Lawrence of Arabia*.**
236. KRIM, Arthur. **Filming Route 66: documenting the Dust Bowl Highway.**
237. NATTER, Wolfgang. **The city as cinematic space: modernism and place in *Berlin, Symphony of a City*.**

**ENGAGING FILM. GEOGRAPHIES OF MOBILITY AND IDENTITY - TIM  
CRESSWELL & DEBORAH DIXON (2002)**

238. CRESSWELL, Tim; DIXON, Deborah. **Introduction: engaging film.**
239. CRANG, Mike. **Rethinking the observer: film, mobility and the construction of the subject.**
240. KIRSCH, Scott. **Spectacular violence, hyper geography, and the question of alienation in *Pulp Fiction*.**
241. NICHOLSON, Heather Norris. **Telling traveler's tale: the world through home movies.**
242. DOEL, Marcus A.; CLARKE, David B. **Lacan: the movie.**
243. SMITH, Laurel. **Chies off the old ice block: Nanook of the North and the relocation of cultural identity.**
244. DAHLMAN, Carl. **Masculinity in conflict: geopolitics and performativity in *The Crying Game*.**
245. ZONN, Leo; WINCHELL, Dick. **Smoke signals: locating Sheman Alexie's narratives of American Indian identity.**
246. ROBBINS, Paul. **Pax Disney: the annotated diary of a film extra in India.**
247. STROHMAYER, Ulf. **Practicing film: the autonomy of images in *Les Amants du Pont-Neuf*.**

248. GOLD, John R. **The real thing? Contesting the myth of documentary realism through classroom analysis of film on planning and reconstruction.**
249. BRIGHAM, Ann; MARSTON, Sallie A. **On location: teaching the Western American urban landscape through *Mi Vida Loca* and *Terminator 2*.**
250. NATTER, Wolfgang. **“We just gotta eliminate’em”:** on whiteness and film in ***Matewan, Avalon, and Bulworth*.**
251. STADDON, Chad et al. **Using film as a tool in critical pedagogy: reflection on the experience of students and lecturers.**

**CINEMA AND POPULAR GEO-POLITICS - MARCUS POWER & ANDREW  
CRAMPTON (2006)**

252. POWER, Marcus; CRAMPTON, Andrew. **Reel geopolitics - cinematographing political space.**
253. DELL’AGNESE, Elena. **The US-Mexico border in American movies: a political geographical perspective.**
254. SHAPIRO, Michael J. **The demise of “international relations”:** America’s **western palimpsest.**
255. CRAMPTON, Andrew; POWER, Marcus. **Frames of reference in geopolitical stage: Saving Private Ryan and the Second World War/Second Gulf War intertext.**
256. DODDS, Klaus. **Screening geopolitics: James Bond and the early Cold War films (1962 - 1967)**
257. DIXON, Deborah; ZONN, Leo. **Confronting the geopolitics aesthetics: Fredric Jameson, *The Perfumed Nightmare* and the perilous place of Third Cinema.**
258. GERTZ, Nurith; KHLEIFI, George. **Palestinian “roadblock” films.**
259. PHILPOTT, Simon; MUTIMER, David. **Inscribing the American body politic: Martin Sheen and Two American Decades.**
260. Ó TUATHAIL, Geróid. **The frustrations of geopolitics and the pleasures of war: Behind Enemy Lines and American geopolitical culture.**
261. SCHARF, Inga. **Staging the border: national identity and the critical geopolitics of West German film.**

**THE GEOGRAPHY OF CINEMA: A CINEMATIC WORLD - CHRIS LUKINBEAL &  
STEFAN ZIMMERMANN (2008)**

262. LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. **A cinematic world.**
263. DIXON, Deborah; ZONN, Leo; BASCOM, Jonathan. **Post-ing the cinema: reassessing analytical stances toward a geography of film.**
264. PALIS, Joseph. **An unmapped people and places: cinema, nation and the aesthetic of affection.**
265. BECKER, Gerd. **Nouri Bouzid's Benzes as a visual study on the glance: reflections on exploring the scientific potential of non-verbal cinema.**
266. DIXON, Deborah. **"Independent" documentary in the U.S.: the politics of personal passions.**
267. DOEL, Marcus A. **From animated photography to film: formation of vernacular relativity in early English films (1895 - 1908).**
268. CLARKE, David B. **Spaces of anonymity.**
269. MORENO, Christopher M.; AITKEN, Stuart. **Space operas and cultures of addiction: the animated tale of Phillip A. Dick's A Scanner Darkly.**
270. MAINS, Susan. **"English fever": documenting the Caribbean diaspora in The Colony.**
271. BANERJEE, Mita; MARX, Peter W. **Ally lives just next door... German - U.S. relations in popular culture.**
272. ZIMMERMANN, Stefan. **Landscapes of Heimat in post - war German cinema.**
273. KENNEDY, Christina. **Living with film: an autobiographical approach.**