
CARTOGRAFIAS DE CINEMA: DIÁLOGOS COM O IMAGINÁRIO GEOGRÁFICO DOCENTE

CARTOGRAPHIES OF CINEMA:
DIALOGUES WITH THE TEACHER'S GEOGRAPHIC IMAGINARY

CARTOGRAFÍAS DE CINE:
DIALOGOS CON EL IMAGINARIO GEOGRÁFICO DOCENTE

Gisele Girardi¹; Ernandes de Oliveira Pereira²; Mayara Perinni de Aguiar³

RESUMO

Neste texto buscamos pistas para compreender se a cultura visual cartográfica, presente na formação dos docentes de Geografia da escola, manifesta-se nas escolhas das obras cinematográficas usadas como recursos imagéticos nas aulas de Geografia. Para tanto, identificamos e sistematizamos diferentes abordagens dos estudos sobre as conexões entre cartografia e cinema, constituindo um arcabouço acerca do impulso de mapeamento e detalhando a abordagem de Castro (2015), que distingue as formas cartográficas ou expressões cinematográficas do impulso de mapeamento: panoramas, vistas aéreas e atlas. Selecionamos os três filmes nacionais mais citados como primeira menção por docentes participantes da pesquisa, de diferentes gêneros, a saber, "Central do Brasil", "Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá" e "Ilha das Flores", que foram analisados à luz das expressões cinematográficas do impulso de mapeamento. Concluímos que é possível que o impulso de mapeamento influencie as escolhas das obras a serem usadas por professores e professoras de Geografia em sala de aula, indicando a força da cultura visual da cartografia, o que pode induzir ao uso de imagens clichês que limitam os estudantes a pensar o espaço a partir de outras possibilidades.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Ensino de geografia. Linguagem visual.

¹ Doutora em Geografia (Geografia Física/Cartografia) - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP - Brasil. Pós-doutorado (Educação) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP - Brasil. Professora associada - Departamento de Geografia do Centro de Ciências Humanas e Naturais - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, ES - Brasil. **E-mail:** g.girardi@uol.com.br

² Doutor em Geografia - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, ES - Brasil. Professor - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (IFES). Vitória, ES - Brasil. Pesquisador do Grupo de Pesquisa de Políticas Espaciais de Imagens e Cartografias (POESI)/UFES. Vitória, ES - Brasil. **E-mail:** ernandesopgeo@gmail.com

³ Mestranda em Geografia Humana - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, ES - Brasil. Membro do grupo de pesquisa Política Espacial das Imagens e Cartografia - POESI, vinculado à Rede Internacional de pesquisa "Imagens, Geografias e Educação". **E-mail:** mayaraaperinni@gmail.com

Submetido em: 02/10/2020 - **Aceito em:** 08/02/2021

ABSTRACT

This paper aims to examine if the visual cartographic culture, present in the training of Geography teachers, manifests itself in the choices of films used as imagery resources in Geography classes. Different approaches to studies on the connections between cartography and cinema were identified and systematized, constituting a framework about the mapping impulse and detailing Castro's approach (2015) that distinguishes cartographic forms or cinematographic expressions from the mapping impulse: panoramas, aerial views and atlas. Three of the most cited Brazilian films mentioned by teachers participating in the research, of different genres, namely, "Central do Brasil", "Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá" and "Ilha das Flores", were selected and analyzed under the light of the cinematographic expressions of the mapping impulse. We concluded that it is possible that the mapping impulse influences the choices of films to be used by Geography teachers in the classroom, indicating the strength of the visual culture of cartography, which may induce the use of cliché images that limit students to think about the space from other possibilities.

KEYWORDS: Cinema. Geography education. Cartography.

RESUMEN

En este texto buscamos pistas para comprender si la cultura cartográfica visual, presente en la formación de los profesores de Geografía de la escuela, se manifiesta en las elecciones de obras cinematográficas utilizadas como recursos de imagen en las clases de Geografía. Para tanto, identificamos y sistematizamos diferentes enfoques de estudios sobre las conexiones entre cartografía y cine, constituyendo un marco de referencia sobre el impulso cartográfico y detallando el enfoque de Castro (2015) que distingue las formas cartográficas o expresiones cinematográficas del impulso cartográfico: panoramas, las vistas aéreas y atlas. Seleccionamos las tres películas nacionales más citadas como primera mención de los profesores participantes en la investigación, de diferentes géneros, a saber, "Central do Brasil", "Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá" e "Ilha das Flores", que fueron analizadas a la luz de las expresiones cinematográficas del impulso cartográfico. Concluimos que es posible que el impulso de mapeo influya en la elección de las películas para utilización por los profesores de Geografía en el aula, lo que indica la fuerza de la cultura visual de la cartografía, que puede inducir al uso de imágenes cliché que limitan a los estudiantes a pensar el espacio de otras posibilidades.

PALAVRAS-CLAVE: Cine. Enseñanza de la geografía. Cartografía.

1 INTRODUÇÃO

Os estudos na interface da geografia com o cinema têm sido realizados, no Brasil, desde pelo menos a década de 1980. Já no campo da educação geográfica e do ensino da Geografia, a proliferação destes estudos é bem mais recente, indicando a valorização da linguagem do cinema (e a do audiovisual, de um modo geral) como opção pedagógica, seja na dimensão da criatividade, ou seja, do uso do recurso para melhor ensinar o conteúdo da Geografia escolar, seja na dimensão da criação, entendendo que as potências de pensar a espacialidade estão na própria linguagem (OLIVEIRA JR.; GIRARDI, 2020).

A linguagem cartográfica é uma das linguagens imagéticas mais usuais na formação docente e nas aulas de Geografia, sendo muitas vezes considerada a principal. Na interface entre estas duas linguagens buscamos pistas para compreender se a cultura visual cartográfica (olhar de cima, projeção), presente na formação de docentes em Geografia, manifesta-se nas escolhas das obras cinematográficas para atuarem como recursos imagéticos nas aulas de Geografia⁴. Em outras palavras, buscar pistas para analisar se um modo de pensar o espaço capturado pela convivência com imagens cartográficas pesa tanto quanto o reconhecimento de um conteúdo considerado apropriado à Geografia escolar na escolha dos filmes. Este é um aspecto ainda pouco tratado nos estudos da Geografia de Cinema, cuja ideia central é de que

[...] somos nós que 'colocamos' nas imagens e sons os sentidos que terão nessa interpretação espacializada das obras cinematográficas. [...] as imagens e sons filmicos 'sugam'/mobilizam certas memórias em seu 'entendimento', e ao mesmo tempo que o faz cria, em imagens e sons, memórias do mundo e da existência (OLIVEIRA JR., 2005, p. 28 e 29).

Estudos centrados no papel do mapa na cultura visual da Geografia, tais como os trabalhos de Hollman (2013, 2014), Seemann (2011), Oliveira Jr. (2011, 2012) e Rose (2007), fornecem referências importantes para lidar com as imagens cartográficas no âmbito da educação geográfica escolarizada, ora por meio da abordagem das próprias imagens, nas diferentes linguagens em que são constituídas, ora focando na audiência, em geral estudantes da escola básica. Nossa contribuição a esta linha de investigação será a mirada a partir daquilo que os docentes carregam como cultura geográfica imagética constituída no contato com as imagens cartográficas, constituindo um campo ao qual poderíamos denominar “Cartografias

⁴ Os estudos que subsidiam esse texto derivam da pesquisa “As telas da escola: cinema e professores de Geografia”, da Rede Internacional de Pesquisas “Imagens, Geografias e Educação” (www.geoimagens.net), realizada entre 2015 e 2019, que buscou diagnosticar práticas de docentes de Geografia com cinema e estudar elementos que pudessem contribuir com a regulamentação da Lei 13006/14. O polo Vitória da citada rede, que é constituído pelo Grupo de pesquisa POESI – Política Espacial das Imagens e Cartografias, ao qual se vinculam as autoras e o autor desse texto, tem a cartografia como tema central de investigações.

de Cinema”.

Visando dar conta deste desafio, buscamos identificar e sistematizar diferentes enfoques dos estudos sobre as conexões entre cartografia e cinema, constituindo um arcabouço acerca do impulso de mapeamento, conceito central nesta abordagem, para depois explorar possibilidades para a hipótese que expressamos nos parágrafos anteriores. Dentre as questões respondidas⁵ pelos e pelas docentes de Geografia da escola básica, participantes da pesquisa “Telas da escola”, uma solicitava citar filmes exibidos em aula e o conteúdo associado. Das respostas destas questões extraímos três filmes brasileiros, para explorarmos a presença de traços dos elementos do impulso de mapeamento e discutirmos nossa hipótese de interferência da cultura visual cartográfica na seleção de filmes para trabalhar conteúdos de geografia na escola básica.

2 CARTOGRAFIAS DE CINEMA

O campo de investigações que articula cartografia e cinema é bastante recente, mas já apresenta algumas vertentes analíticas e autores e autoras de referência. Os trabalhos de Tom Conley e Giuliana Bruno podem ser considerados seminais, pois figuram como referências na maioria das obras do campo, ainda que com abordagens bastante diferenciadas. Conley, filólogo americano interessado em híbridos de linguagens, em seus textos iniciais no tema, *Du cinéma à la carte*, de 2000 e *Cartographies de films*, de 2001, toma um conjunto de filmes a partir dos quais busca tanto o sentido dos mapas que neles apareciam – ora como marcadores, ora como personagens – mas também como os filmes funcionavam como mapas, neste último caso dialogando com as reflexões filosóficas de Gilles Deleuze sobre o cinema, em especial com as obras *Cinema: imagem-movimento* e *Cinema: imagem-tempo*. Nestas obras Deleuze explora a arte cinematográfica como um modo de pensamento contemporâneo, transformando variados cineastas, gêneros e estilos cinematográficos em intercessores para extrair signos do mundo e não somente da estética cinematográfica. Conley reelabora este universo sógnico focado na conexão entre mapas e filmes como uma “memória auxiliar de geografias plurais e virtuais” (CONLEY, 2000, p. 68).

No livro *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* de Bruno (2002), uma das teses centrais é que tanto o movimento produz emoção como a emoção contém movimento. A partir daí, várias conexões são abordadas, tomando por referência um mapa como roteiro afetivo. Trata-se da *Carte de la Tendré*, um mapa publicado por Madeleine de

⁵ O questionário foi composto por perguntas acerca do perfil docente (instituição e ano de formação, idade, gênero, tempo de atuação), da relação do docente com o cinema extra-escola (preferências por gêneros cinematográficos, filmes presentes em sua memória), e da utilização de filmes em aulas (títulos e conteúdos associados), dentre outras. O questionário-entrevista encontra-se anexo à Apresentação desse Dossiê.

Scudéry, em um romance, em meados do século XVII. O mapa, no romance, serve de guia para o desenvolvimento das narrativas afetivas e esta ideia é tomada por Bruno para compor seu livro, articulando movimento e emoção (*e-motion*), o que inclui a arquitetura da cidade, das próprias salas de cinema, viagens, casa e geografias afetivas.

Já os estudos da conexão entre a Geografia e o cinema são bastante anteriores aos trabalhos de Conley e Bruno, mas nem estes parecem dialogar com a Geografia cultural, escopo no qual a maior parte dos trabalhos em cinema e Geografia foram produzidos (FIORAVANTE, 2018), e nem a Geografia parece se interessar pela conexão do cinema com a cartografia, daí considerarmos o pioneirismo dos trabalhos de Conley e Bruno na interface filme-mapa que inspiraram trabalhos posteriores, como os de Lukinbeal (2004, 2010), Castro (2006, 2007, 2010, 2015), Caquard (2009) e também o trabalho posterior de Conley (2007).

É usual na literatura que este campo tenha a denominação “Cartografia cinematográfica” ou “Cartografia fílmica”. Optamos, no entanto, pelo termo “Cartografias de cinema”, cartografias no plural, tanto por sua abrangência, podendo lidar com mapas intrafilme, extrafilme ou mesmo com o filme como mapa, e também por nossa opção metodológica de acompanhamento do que se passa entre mapas e cinema, compondo neste “*entre*” a nossa cartografia, com amparos na filosofia da diferença.

A despeito das diferenças entre as abordagens, o conceito de impulso de mapeamento⁶ é invocado por todos. Este termo é inicialmente cunhado por Alpers (1983) e desenvolvido posteriormente por Harley (1987). Segundo este autor “provavelmente sempre houve um impulso de mapeamento na consciência humana, e a experiência de mapeamento – envolvendo o mapeamento cognitivo do espaço – sem dúvida existia muito antes dos artefatos físicos que agora chamamos de mapas” (HARLEY, 1987, p. 1).

Destacamos algumas teses dos escritos dos citados autores e autoras para composição de um quadro geral de referência. Uma das teses é a de Lukinbeal (baseado em Fredric Jameson e Giuliana Bruno), de que a mídia visual (cinema e televisão) são os mapas cognitivos de hoje. Nesse sentido, “as geografias cinematográficas não estão apenas entrelaçadas com a construção de ideologia, identidades, crenças e valores, mas são participantes ativos no mapeamento cognitivo do imaginário geopolítico” (LUKINBEAL, 2004, p. 249). Em outras palavras, o cinema (e as mídias visuais de um modo geral) participam da construção de uma

⁶Na literatura sobre o tema encontramos os termos “impulso cartográfico” e “impulso de mapeamento”, aparentemente sem distinções de significado. Nos estudos do campo da ciência cartográfica, habitualmente se considera a cartografia como ciência, campo disciplinar ou conjunto de estudos que têm o mapa como objeto e o mapeamento como a prática humana de produção do mapa. Mas este rigor do uso das expressões não é aplicado fora deste escopo, o que transforma cartografia e mapeamento em termos sinônimos. Aplicando a diferença entre ciência e prática humana, parece-nos mais adequado utilizar o termo “impulso de mapeamento”.

imaginação sobre o espaço.

Uma tese posterior de Lukinbeal (2010) é a do paradoxo cartográfico. Este paradoxo se situa entre os regimes escópicos projecionista e perspectivista. O regime perspectivista, gestado na pintura renascentista italiana, é narrativo pois considera o real a partir do olhar de uma pessoa, um olhar subjetivo. O segundo, projecionista, advém da visão do alto, olho onipresente ou o chamado “truque do olho de Deus”, que é valorizado na pintura de gênero⁷ holandesa, considerada descritiva, um olhar objetivo. Este estudo e diferenciação dos regimes escópicos deriva dos estudos de história da arte de Alpers (1983). Para esta autora, diferentemente da pintura italiana renascentista baseada na perspectiva, ou seja, em um ponto fixo de observação e pressupondo uma grade entre o observador e o observado, a pintura holandesa se aproximava da projeção matemática utilizada na elaboração de mapas, tornando a superfície plana e matematicamente transformada e o observador onipresente, gerando um efeito de realidade. A pintura holandesa, assim, não era narrativa, como a italiana, mas sim descritiva, articulada a conhecimentos promovidos pelas tecnologias de ver da época (telescópio, microscópio, mapas). O projecionismo e o perspectivismo, enquanto regimes escópicos, estão na origem de tecnologias de ver como, respectivamente, os mapas e as fotografias.

Ao descrever estes dois regimes e colocar sob escrutínio algumas obras que os articulariam, Lukinbeal (2010) discute como o regime projecionista pode se “contaminar” das imagens perspectivistas em movimento, que caracterizam o cinema, sem colocar nenhuma das duas em risco, tal como uma visada *GoogleEarth*, que faz uma montagem entre visão projecionista e visão perspectivista (módulo *StreetView*). Por outra via, ambos os regimes escópicos podem ser problematizados e um mapa ser constituído por uma visão háptica, como seria, por exemplo, um filme que mostra lugares com os quais se constrói (ou reconstrói) uma sensação afetiva, sem, contudo, articulá-los em uma horizontalidade toda coerente (MASSEY, 2008).

Conley (2007) constrói dois argumentos básicos para abordar o uso da cartografia para compreender o cinema. Primeiro, afirma que um mapa em um filme é um elemento ao mesmo tempo estranho ao filme, mas também, paradoxalmente, da mesma essência que o filme. Isto significa que, presente em um filme, o mapa se torna seu território ficcional, atuando, por vezes, como marcador (de localização, de deslocamento) nos cortes e, por vezes, como personagem mesmo, objeto agente na composição da cena. O paradoxo é que o

⁷ “O termo *pintura de gênero* faz referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos, que tomaram a pintura holandesa do século XVII” (Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo912/pintura-de-genero>:. Acesso em: 20 de setembro de 2020).

mapa pode ser o fora e o dentro do filme, ao mesmo tempo.

O segundo argumento de Conley (2007) é que alguns gêneros cinematográficos são mais propícios em se articular a mapas: o *western*, no qual o espaço é objeto e *modus vivendi* de narrativas que contam a fundação de novas ordens políticas ou reivindicações de novas terras; os filmes de guerra, em que os mapas são a condição prévia para a representação e execução da batalha; os filmes de estrada (*road movies*), nos quais a narrativa é escrita como uma linha traçada em um mapa efêmero; os filmes de mistérios ou *thrillers* em que lugares secretos são encontrados na luta entre forças de ordem e desordem, em mundos onde os mapas têm virtude estratégica para os defensores do bem e do mal. Assim, a imagem locacional tanto compõe o contexto para a narrativa fílmica como é parte do conteúdo.

A inter-relação entre linguagem cartográfica e linguagem cinematográfica é também discutida por Caquard (2009). Para este autor, ambas as linguagens se agenciam, interpenetram-se, constroem-se com seus próprios léxicos e se inspiram entre si. Ele denomina os mapas que aparecem em filmes de *cinemapas*, chamando a atenção para o fato de que se trata de mapas que existiram, antes, no cinema. O autor argumenta que a maior parte dos avanços tecnológicos da cartografia foi antecipada pelo cinema e levanta como hipótese a importância de estudar o cinema, ou mais especificamente os *cinemapas* contemporâneos, para antecipar o futuro da cartografia. Ele aponta três tipos principais de mapas contemporâneos para este fim, que são os que passam do global para o pessoal por saltos, os sobrevoos realistas de terrenos e os fantásticos ou mágicos. Ele conclui que “o cinema desenvolveu técnicas e conceitos específicos para capturar e transmitir situações espaço-temporais complexas. Portanto, é fundamental explorar de forma mais sistemática e mais profunda a influência potencial que o cinema poderia ter na cartografia” (CAQUARD, 2009, p. 10-11).

Castro (2015) aborda a aproximação entre a cartografia e o cinema, apontando algumas coincidências: ambas as linguagens “constituem expressões gráficas que transformam o mundo em representações visuais” (CASTRO, 2015, p. 23) e ambas surgem em momentos em que sistemas de poder e de conhecimento estão em transformação, tendo a cartografia surgido na expansão colonial e o cinema na esteira de projetos imperiais e de outros empreendimentos científicos e comerciais. Uma ideia-força que extraímos dos trabalhos desta autora é a das formas cartográficas ou expressões cinematográficas do impulso de mapeamento: panorama, vista aérea e atlas.

O *panorama* “responde ao desejo de abarcar e de circunscrever o espaço” (CASTRO, 2015, p. 28). Uma espécie de descrição de tudo que for possível de ser mostrado em uma tomada cinematográfica. A *vista aérea*, obtida do alto dos montes ou da grua, onde a câmera está acoplada, apresenta um ponto de vista que “representa uma fonte inquestionável de

emoção: emoção ligada ao prazer visual de descobrir a superfície da Terra a partir de um ângulo de visão original e excitante [...] de poder percorrer livremente o contínuo espaço-temporal” (CASTRO, 2015, p. 34). A forma cartográfica *atlas* se origina da ideia de coleção, referindo-se à *organização do conhecimento visual*, “uma forma gráfica de reunir e de combinar – se não de *montar* – imagens” (CASTRO, 2015, p. 32).

A autora, para compor os argumentos que sustentam as formas cartográficas do impulso de mapeamento, dialoga com produções das duas primeiras décadas do século XX, propondo que imagens cinematográficas geradas neste contexto teriam herdado da cartografia um regime escópico. No entanto, afirma que isso se manifesta ao longo de diferentes períodos e desafia: “é tentador perguntar como é que o cinema se integra nesta história geral [do mapeamento]. Se a noção de 'impulso cartográfico' constitui um ponto de partida, esta ideia necessita ainda de ser mais explorada” (CASTRO, 2015, p. 37).

Na literatura sobre o tema o que temos são, basicamente, variações destas quatro perspectivas apresentadas. Nosso objetivo, neste trabalho, foi extrair delas elementos para aprofundar a análise da escolha dos filmes pelos professores e professoras de Geografia, ao mesmo tempo em que ampliamos o desafio posto por Castro (2015), de aprofundamento das fertilizações cruzadas entre o cinema e o mapeamento.

2 INVESTIGANDO AS TELAS DA ESCOLA

Neste tópico apresentamos as aproximações que fizemos ao universo empírico, que se compõe dos dados do questionário da pesquisa “Telas da Escola” que utilizamos para a seleção de algumas obras para análise, uma descrição sucinta das obras selecionadas e algumas pistas em relação às possibilidades de trabalho com elas trazidas nas próprias respostas dos docentes registradas no questionário, como também em trabalhos acadêmicos que abordam estas obras.

A metodologia da pesquisa incluía a aplicação de questionário a docentes de Geografia com o objetivo diagnosticar suas práticas com cinema e estudar elementos que pudessem contribuir com a regulamentação da Lei 13.006/14. A pesquisa coletou 229 questionários preenchidos, sendo 136 por docentes do Brasil, 60 da Colômbia, 32 da Argentina e 1 do Uruguai. O questionário abrangia o perfil docente e temas que variavam desde as preferências fílmicas pessoais, a escolha do filme para compor as atividades escolares e sua conexão com conteúdos, até os fatores socioeconômicos para a viabilização da exibição de filmes no ambiente escolar. Tendo em vista o foco na contribuição para a regulamentação da citada lei, foram selecionadas somente as respostas de docentes do Brasil. Do mesmo modo, justifica-se a escolha de, somente, títulos nacionais uma vez que a Lei 13.006/14 torna obrigatória a exibição de, no mínimo, duas horas mensais de filmes com produção nacional como componente curricular (FRESQUET, 2015).

Focamos, assim, nossa análise nas respostas da seguinte pergunta do questionário da pesquisa “Telas da Escola”: “Quais filmes você usa para trabalhar quais conteúdos ou temas de geografia?” O campo de resposta permitia 10 menções e ainda possibilidade de citação de outras obras/conteúdo. Apesar desta ampla possibilidade de respostas, escolhemos trabalhar apenas com a primeira menção, pois entendemos que esta daria uma informação mais sintomática, por ser recorrente ou recente. Deste grupo, excluímos os filmes e participantes não oriundos do Brasil pelas razões acima apontadas, bem como menções genéricas como “depende”, “vários” ou “documentários”. Também foram excluídas menções que não correspondiam a títulos de filmes (2 casos). 8 participantes não responderam a esta questão. Considerando somente os filmes brasileiros, foram 48 menções de 27 filmes de diferentes gêneros⁸. Por fim, selecionamos três gêneros de filmes diferentes entre os mencionados (o mais mencionado de cada gênero) para verificar, conforme argumentou Conley (2007), se certos gêneros seriam mais propícios que outros na relação cinema-mapa. No gênero drama, o filme selecionado foi “Central do Brasil” (o mais mencionado dentre todos os gêneros na primeira resposta, com 8 menções). No gênero documentário foi selecionado “Encontro com Milton Santos: O mundo global visto do lado de cá” (2 menções⁹). “Ilha das Flores” (5 menções) foi selecionado por ser um curta-metragem muito mencionado, mas de difícil classificação em um gênero específico.

“Central do Brasil” foi lançado em 1998 e dirigido por Walter Salles. Este drama franco-brasileiro, de 113 minutos, escrito por João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein, conta a jornada de Dora, uma professora aposentada que, para compor sua renda, num cenário econômico e político caótico pelo qual o Brasil passava na era Collor, escrevia cartas ditadas por pessoas analfabetas na estação de trem Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Escrevia os sentimentos e esperanças do povo brasileiro. Em estilo *road movie*, o filme inverte o processo de êxodo comum no país, partindo da cidade grande rumo ao sertão nordestino. O filme traz outra marca, a da religiosidade, por todo seu enredo, desde a escolha dos nomes dos personagens, os cenários e passagens que aludem a religiões, como a busca pelo salvador e a redenção da mulher, características bem pontuadas por Oliveira Jr. (2010).

Quando perguntados sobre os conteúdos trabalhados com o filme “Central do Brasil”, as menções dos professores e das professoras participantes da pesquisa “Telas da escola” foram: regionalização do Brasil, problemas urbanos, migrações, migração nordestina,

8 Número de menções por gênero: Animação (1); Comédia (4); Curta-metragem/antidocumentário (5); Documentário (9); Drama (29).

No gênero documentário, três filmes tiveram duas menções cada: *Entre Rios*, *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá* e *Brasil x Trabalho Infantil*. Optamos pelo segundo, pois *Entre Rios* trata de um recorte geográfico muito específico na cidade de São Paulo e o último por ser majoritariamente composto por tomadas internas e em close, de pesquisadores, jornalistas, autoridades e crianças.

diferenças regionais, regiões brasileiras, Geografia do Brasil, paisagens, desigualdades sociais, que são temários clássicos da Geografia, escolar ou não. Esta é a ênfase que encontramos em trabalhos acadêmicos da Geografia ou do ensino que se referiam ao uso didático deste filme valorizando os conteúdos citados. “Central do Brasil” é visto como ilustração de temas como as migrações brasileiras (CAMPOS, 2006) e como referência visual para estudos de paisagens (VOTTO; RODRIGUES, 2017). Há também trabalhos como o de Maia (2016), que abordam este filme na relação com a indústria cinematográfica nacional na composição de representações identitárias das regiões e da população brasileira. Esta segunda abordagem (a partir da linguagem e sua política) não aparece como possibilidade de trabalho nas respostas docentes ao questionário da pesquisa “Telas da escola”.

O documentário “Encontro com Milton Santos: O mundo global visto do lado de cá”, dirigido por Silvio Tendler, com produção de Ana Rosa Tendler, foi lançado no ano de 2006. O filme tem duração de 89 minutos. Trata-se da última entrevista concedida por Milton Santos, gravada pouco antes de sua morte, em 2001, na qual aborda, principalmente, seu último livro “Por uma outra globalização” (SANTOS, 2000). No filme, as reflexões críticas de Milton Santos sobre o modelo de globalização no contexto da época são intercaladas com imagens do mundo subdesenvolvido, fruto do modelo desigual dos processos de globalização, exibindo conflitos em diversos países da América Latina, como na Bolívia, no Equador, e as lutas periféricas, dando ênfase aos moradores da Ceilândia em Brasília, no que chama de revanche da periferia. Alguns caminhos são apontados com o intuito de mitigar ou eliminar os contrastes socioeconômicos da globalização.

Docentes participantes da pesquisa “Telas da escola” mencionaram que o filme é exibido para trabalhar com o conteúdo “globalização”. Aparentemente, por se tratar de um documentário cuja narração principal é conduzida por um eminente geógrafo brasileiro, o filme não deixa margem para não ser tratado como conteúdo geográfico por excelência. Na literatura acadêmica, este documentário é considerado como uma obra do próprio Milton Santos, como em Oliveira e Souza (2018), privilegiando o conteúdo da fala do autor no documentário. Contudo, também há trabalhos como os de Ibazeta (2011) e Coração (2011), que discutem as estratégias da montagem do documentário, de como a referência ao livro e a voz de seu autor funcionam como marcadores de credibilidade de toda a obra fílmica, mesmo sendo as imagens oriundas de materiais de arquivo de televisão, trechos de filmes diversos, animação gráfica e outros escolhidos pelo diretor/entrevistador, e não pelo autor. Também se discute nestes trabalhos como este filme se enquadra ou inova modos de produzir documentários engajados. Esta última abordagem, que implicaria um mergulho na linguagem e sua potência criadora de imaginações, também não aparece nas respostas docentes.

O curta-metragem “Ilha das Flores”, de 13 minutos, lançado em 1989, dirigido por Jorge Furtado e com roteiro escrito em parceria com Cecília Meireles, é uma sátira do cinema brasileiro e é considerado, muitas vezes, um documentário sobre processos desiguais do capitalismo. Seu enredo, apresentando a lógica do sistema capitalista a partir da trajetória de um tomate, do supermercado até o aterro sanitário, configura-se como uma -“aula-padrão” formada com sequência de *slides* e com o professor que fala, em tom brando, para os alunos em silêncio, numa perspectiva vertical de educação. Mas a narração do ator Paulo José, que dá o tom acadêmico ao material, junto com a sequência de imagens fragmentadas que se sucedem em poucos segundos, assegura um ritmo acelerado e ácido do filme. Oliveira Júnior e Girardi (2020) retratam a intenção educativa deste curta, que transita como documentário nas escolas:

O filme de ficção 'Ilha das Flores' é tomado como documentário pela grande maioria de docentes (e espectadores) porque sua narrativa é construída nas proximidades de uma aula e/ou de um documentário televisivo (com encadeamentos 'lógicos' de informações, ilustrações e repetições, reforços e calma na voz masculina grave que alinhava o raciocínio 'lógico'). Isto ocorre a despeito do filme ser radicalmente irônico e voltar-se, em grande medida, a indicar a impossibilidade de se fazer um filme que seja o documento do real, de qualquer real. O filme pode, inclusive, ser tomado como uma crítica ao documentário e mesmo assim é tomado como tal devido ao seu 'formato geral' que mantém os signos cinematográficos nas proximidades do documentário televisivo e das aulas de Geografia (OLIVEIRA JR. e GIRARDI, 2020, p. 60).

Docentes participantes da pesquisa “Telas da escola” associam o curta-metragem “Ilha das Flores” aos conteúdos sobre desigualdade social, capitalismo, consumismo, sustentabilidade, sociedade capitalista e meio ambiente. Artigos acadêmicos sobre este filme, considerado um dos curtas mais assistidos no país e o mais antigo dentre os que analisamos, são os que mais enfatizam a linguagem do cinema (e não somente o conteúdo do filme) como foco do trabalho pedagógico, como o fazem Guimarães e Fonseca (1993), Fiuza (2008) e Machado e Ackhras (2017), muito em razão da transparência dos recursos de montagem do filme.

3 IMPULSO DE MAPEAMENTO

Face às discussões até aqui apresentadas, que apontam possíveis agenciamentos entre cartografia e cinema, analisamos indícios do impulso de mapeamento através das formas cartográficas *panoramas*, *vistas aéreas* e *atlas* nos filmes selecionados, apresentados no tópico anterior, para compreendermos se estes influenciam na escolha dos filmes pelos professores e pelas professoras de Geografia. Em outras palavras, aprofundar a análise sobre se são os impulsos de mapeamentos presentes nas películas citadas um fator que possa justificar sua forte presença nas respostas docentes.

3.1 Impulso de mapeamento em “Central do Brasil”

O estilo *road movie* do “Central do Brasil”, conforme discutido por Conley (2007), amplia sua possibilidade de articulação com e aos mapas. Neste filme o traçado do mapa parte do litoral do Sudeste, de uma “centralidade” urbana, rumo ao interior do Brasil. O deslocamento é feito ora por ônibus, ora por caminhão pelos dois personagens centrais do filme, Josué e Dora. Há um traçado extensivo no mapa, significando a distância percorrida que é marcada por sucessão (lenta) de paisagens e disposição dos corpos das personagens – cansaço, sono e recomposição. Há, também, mapeamentos intensivos, traçados de afeto que nos remetem ao mapa das emoções de Bruno (2002), em que os movimentos da vida/emoção se amalgamam com paisagens e arquitetura de um nordeste/sertão idealizado no filme.

“Central do Brasil” é marcado por três ambiências principais: o urbano metropolitano caótico, sobre o qual predominam cenas com tomadas de interiores (da estação de trem, do apartamento da personagem...) e closes; o do trajeto, em que são mescladas as cenas de interiores, mas de transportes (ônibus, caminhão) e as panorâmicas; e o sertão, com grande predominância de panorâmicas. É como se para o superconhecido (cotidiano das personagens e suposto cotidiano da audiência) um tipo de visada fosse mais adequado do que para o desconhecido, tanto das personagens como do suposto desconhecimento da audiência, o sertão.

No filme “Central do Brasil” há uma grande quantidade de cenas panorâmicas e vistas aéreas. A mirada da terra seca, arbustos que se espraiam pela paisagem, morros testemunhos ao fundo que revelam o aspecto geomorfológico marcante de um clima semiárido, o filtro amarelado destacando a secura da paisagem... todos esses elementos, presentes em nossa memória visual do lugar “sertão nordestino”, são presentificadas e ratificadas nas imagens fílmicas para assegurar tratar-se da realidade do sertão extrafilme. De início, podemos então dizer que estas imagens funcionam como um mapa do sertão, conforme discutido por Lukinbeal (2004), um nordeste descrito ao modo dos “panoramas novecentistas, ao sentimento de domínio visual e espacial que eles facilitavam, bem como a um processo mais vasto de espetacularização da paisagem” (CASTRO, 2015, p.29).

As panorâmicas e vistas aéreas se tornam mais presentes no filme a partir do começo da viagem para o sertão (aos 38’). Sua presença anuncia novas cenas, (re)direcionam o enredo do filme. Os cortes feitos por estas formas cartográficas estão sempre atrelados a uma sonoridade que vai anunciar a cena seguinte. O ritmo da melodia denota a dramaticidade do que virá posteriormente. Para Almeida (1999, p.37), o corte ou intervalo é “um dos ‘mistérios’ da força e da inteligibilidade das imagens em sequência [...] em movimento no cinema”. Vistas aéreas e panoramas associados aos cortes funcionam como a pausa para olhar o mapa, ou seja, reconhecer uma possível totalidade a partir da qual se pode seguir.

As panorâmicas buscam mostrar uma possível totalidade da paisagem nordestina, cenas que nos dão “um sentimento de abrangência espacial” (CASTRO, 2015, p.29) e também cenas clichês que tentam condensar tudo que pode ser enquadrado como Nordeste dentro de uma película. Os estereótipos de recortes do espaço-Nordeste podem limitar a potência paisagística desta região. As imagens presentes buscam explicar, ilustrar, informar e comunicar, como os clichês que nos dizem como pensar o mundo e o que é mais importante entre a geografia e a imagem (OLIVEIRA JR., 2012). As imagens panorâmicas coadunam com a ideia de que há camadas de geografias reais e imaginárias, conscientes e inconscientes (CONLEY, 2007) que emanam da película. É difícil distinguir o que é fruto da escolha do diretor, ou de uma possível determinação de uma realidade física. Isto marca a ideia de que há um verdadeiro manifestado no filme e é possível que seja nesse momento que a imagem fílmica funcione como recurso didático.

Selecionamos duas cenas para discutir as ideias até aqui apresentadas. A primeira delas ocorre quando as personagens chegam ao sertão. Josué diz a Dora: “Minha mãe sempre me dizia que o meu pai ia me mostrar o sertão”. Essa frase foi dita após a câmera fazer uma panorâmica de 180 graus em torno do seu próprio eixo, mostrando o menino e a paisagem semiárida de algum lugar do sertão nordestino. A frase parece ratificar a ideia de uma possível busca da totalidade do lugar “sertão”. A câmera executa movimentos lentos na composição da panorâmica, ora oblíquos, ora horizontais, revelando um cenário quase inóspito e triste. Tais recursos oferecem a percepção de que tudo que é sertão está representado ali. Elementos cinematográficos do impulso do mapeamento funcionam na composição da imagem como documento de uma realidade. No instante em que nosso olhar se depara com essas imagens, reconhecemos certos elementos visuais com a nossa memória e associamos a outras imagens que vimos em jornais, revistas, livros e propagandas (HOLLMAN, 2013).

A outra cena que selecionamos se compõe de movimentos lentos de afastamento da câmera enquanto Josué corre em direção à casa em que encontraria o pai. Ao mesmo tempo em que a panorâmica vai revelando uma totalidade, vai sendo construída a sensação de que o objetivo do filme enfim será alcançado. Mas, assim que se processa o corte para a cena doméstica, há frustração em perceber que o enredo será redirecionado, e que a trama terá outro contorno e seguirá novo caminho pelo mapa das emoções do sertão de Josué e Dora.

Vemos, portanto, que a ideia de sertão construída no filme é muito articulada com o impulso de mapeamento e se alinha à cultura visual escolar e docente construída principalmente em imagens de livros didáticos. As panorâmicas do filme reforçam um imaginário prévio, abrindo pouca possibilidade de deriva para outros possíveis sertões.

3.2 Impulso de mapeamento em “Encontro com Milton Santos”

No documentário “Encontro com Milton Santos: O mundo global visto do lado de cá” há forte presença de imagens panorâmicas, mas destacam-se as vistas aéreas. Castro (2015), ao discutir esta expressão cinematográfica do impulso de mapeamento, recorre ao documentário *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919), que apresenta a destruição causada pela I Guerra Mundial a partir de vistas aéreas feitas de um dirigível, que explora “a combinação do ‘olho’ da câmara com o movimento aéreo do dirigível, bem como o admirável valor documental das imagens aéreas” (CASTRO, 2015, p.34). Além da significativa presença de vistas aéreas, o documentário traz também mapas-múndi, ao que Caquard (2009) denomina “cinemapas”, que atuam como marcadores de localização dos lugares existentes no filme, e reforçam a veracidade do discurso documental da vista aérea a partir de uma perspectiva de registro histórico ou narrativo (CAQUARD, 2009).

Os mapas presentes neste documentário parecem apelar para validar o real manifestado ali, através dos intervalos das imagens e mapas que se intercalam – o simples fato de estarem em um documentário já implica em uma ideia de realidade ou, mais precisamente, transfere-se para o conteúdo a credibilidade que se tem em relação ao mapa. As vistas aéreas e os *cinemapas* funcionam neste documentário como gênero que “traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de 'prova' a respeito de uma época” (MASCARELLO, 2006, p.253).

Autor-livro-mapas-vistas aéreas parecem atuar como reforços discursivos mútuos no documentário. O livro, propriamente, no qual se baseia toda a narrativa do documentário, é desprovido de imagens. Assim, o movimento parece se inverter em relação ao apontado por Almeida (1999, p.37), quando diz que “Uma mensagem que se faz em formas plásticas, na pintura ou no cinema, não é simplesmente uma mensagem retórica, que explicamos com palavras destacadas da imagem que a configurou”. No caso a retórica já estava antes, e as imagens foram escolhidas pelo diretor para que ilustrassem exatamente aquilo que Milton Santos diz: o real visível a provar a abstrata teoria.

Retomando a ideia de Conley (2007), de que certos gêneros cinematográficos funcionam melhor com os impulsos cartográficos, podemos afirmar que documentários “geográficos” (que lidam com conteúdos próprios da Geografia e dos geógrafos e geógrafas) têm nas imagens aéreas e *cinemapas* sua marca de credibilidade, o que faz com que o conteúdo desapareça como uma produção na linguagem e se apresente como o próprio real. No caso deste documentário, é notório que seja considerado um substituto pleno do livro no qual se baseia.

3.3 Impulso de mapeamento em “Ilha das Flores”

No curta-metragem “Ilha das Flores” as cenas foram organizadas como se constituíssem uma coleção de imagens que retratam todo o conhecimento, sobre a produção do capitalismo da época, a partir da trajetória de um tomate. O texto ao fundo, narrado por uma voz masculina calma, grave e pouco variante, vai sendo reforçado pelas imagens que se sucedem de forma rápida, como se fossem verbetes que formam uma enciclopédia visual ou um atlas, coleções imagéticas que buscam romper com a linearidade e continuidade temporal, baseadas em fragmentação e repetição.

A montagem é irônica, ao explorar a intenção de descrever o mundo inteiro em uma fração de tempo mínima, como tenta fazer um documentário, e também sarcástica, ao fazer uso de voz e imagem para compor intervalos delirantes e repetitivos, como a propor a hipnose ou fixação da mensagem em nossas memórias, que se aproxima do formato “aula”, conforme Oliveira Jr. e Girardi (2020). De fato, o que “sobra” ao término dos 13 minutos do curta-metragem é uma sensação de desconcerto, de embaralho de imagens e informações que, no entanto, foram compostas a partir de uma lógica. A lógica do atlas, que tanto se refere “a um instrumento estritamente cartográfico, como a uma forma gráfica de reunir e de combinar – se não de montar – imagens” (CASTRO, 2015, p.32).

Esta segunda possibilidade de atlas a que Castro (2015) se refere, aproxima-se da abordagem dos Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, obra composta por 63 painéis com fotografia dispostas sobre um fundo preto que buscam contar uma história da imagem pelas próprias imagens, e que são capazes de mobilizar a memória e outros saberes, estabelecendo linhas de transmissão de características visuais de todos os tempos, desde o nascimento da civilização ocidental. A riqueza da montagem de imagens não estava nelas mesmas ou no que poderiam ter de comum, de repetição, mas justamente no intervalo entre elas, intervalo que implica um trabalho de pensamento para criar as conexões. A composição das imagens em uma película parecem possuir a mesma potência. De acordo com Almeida (1999, p. 41), “Tudo que envolve o momento psicológico do intervalo [...] segue percursos mentais da imaginação, transita desgovernadamente pela racionalidade, pela linguagem, pelos sentimentos, pelo devaneio, pelo sonho... e, principalmente, pela memória.” Em “Ilha das Flores” observa-se uma velocidade para subsumir o intervalo, o tempo suficiente para a imaginação, e por isso a sensação de desnorteamento ocorre. Mas isso não significa que não fixa uma memória, mas a memória dos fragmentos e das afirmações incontestes.

A intenção que atravessa este curta, no seu avanço acelerado de sobreposição das imagens, é romper, provocar uma ruptura na noção de objetividade, de veículo da realidade que se espera de um documentário, gênero por ele satirizado. Mas este movimento é, por vezes, mal interpretado, por isso o curta ser considerado um documentário. Xavier (2005)

aponta que a ruptura provocada pela sobreposição das imagens, para denotar a subjetividade de construção das ficções, difere da proposta inicial dos documentários.

O salto provocado pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a 'semelhança' da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da 'objetividade' contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico 'objetivo', mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão um ato de manipulação (XAVIER, 2005, p.24).

Deste modo, “Ilha das Flores”, para além de revelar um “conteúdo geográfico”, poderia provocar a riqueza pedagógica de discussão da própria linguagem do cinema, em seus elementos básicos de corte, tomada, narração, intervalo, velocidade, sem que o risco de sua classificação como um não-documentário perdesse a possibilidade de desenvolver o pensamento sobre os elementos (geográficos?) que compõem sua trama.

Por outro lado, “Ilha das Flores” se aproxima das estratégias de construção de repertórios imagéticos como fundantes da Geografia como ciência, como discute Castro (2006) ao trabalhar com os *Archives de la Planète* (1912) de Albert Kahn (1860-1940) cujas filmagens e fotografias do início do século XX formavam um inventário sequencial do mundo. Para a autora isso indica um devir atlas do cinema, haja vista que os *Archives de la Planète* são uma coleção única no mundo, que reúne imagens de 48 países. Segundo o próprio Kahn, o objetivo desse projeto era realizar um inventário da superfície do planeta de acordo com as ocupações feitas pela humanidade até o século XX. Albert Kahn foi um banqueiro francês que investia em projetos filantrópicos. Os *Archives de la Planète* “constituem, sob muitos aspectos, um moderno atlas multimídia, uma coleção de imagens cujo objectivo é transmitir uma forma de conhecimento geográfico e histórico” (CASTRO, 2015, p.32).

“Ilha das flores” é constituído com a expressão cinematográfica *atlas* do impulso de mapeamento, com o propósito de apresentar uma espécie de inventário dos processos de produção do capitalismo a partir de uma lógica bem clara e contundente. Como se fosse um atlas didático ou como se fosse um livro didático que apresenta um regime visual do mundo documentado, exposto, selecionado, ordenado, sistematizado e que influencia nossa maneira de entender e de se posicionar no mundo (HOLLMAN, 2014).

4 PALAVRAS FINAIS

Por meio do entendimento das expressões cinematográficas do impulso de mapeamento — panoramas, vistas aéreas e atlas — observados nos filmes que analisamos, percebemos uma possível conexão entre as estratégias de composição das imagens e a cultura visual dos docentes. Isso pode ter influenciado a seleção e o uso dessas obras cinematográficas mais como documentos que retratam uma suposta realidade geográfica, permeada por clichês, do que como obras de arte. As três formas cartográficas ou expressões cinematográficas do impulso de mapeamento parecem oferecer aos filmes uma interface que se aproxima aos documentos geográficos, como ocorre, por exemplo, com algumas imagens dos livros didáticos. As obras cinematográficas perdem seu potencial artístico para se tornarem meras ilustrações carregadas de didatismo.

Estes filmes, por sua estratégia de tomada e/ou montagem, se constituíram como ilustrações de possíveis realidades que se colam com a cultura visual dos docentes, constituída, entre outros, no contato com a ciência cartográfica no decorrer de sua formação, que envolve o olhar de cima, as vistas amplas que abarcam totalidades e a coleção, que são a base dos elementos vista aérea, panorama e atlas. É possível que isso induza ao uso das imagens-clichês que limitam os estudantes a pensar o espaço a partir de outras possibilidades.

Diante desse desafio, talvez seja necessário resgatar, na sala de aula, a ideia dos filmes como um conjunto de fragmentos de geografias plurais e virtuais de mundos e pessoas, em que os “entres” esses fragmentos sejam as potências de criação de outras possíveis geografias e cartografias que transcendam os conteúdos dos livros didáticos. O desafio é reconhecer que estamos dentro de um processo de educação cultural da inteligência visual (ALMEIDA, 1999), apostando na potência da arte como aquela que retira as imagens dos clichês (OLIVEIRA JR., 2012) e abrir, cada vez mais, possibilidades de participação do cinema na constituição de nosso imaginário espacial.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.
- ALPERS, Svetlana. **The art of describing: dutch art in the seventeenth century**. Chicago: The Univ. of Chicago, 1983.
- BRASIL. **Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014**. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 27 de junho de 2014.
- BRUNO Giuliana. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film**. London, New York: Verso, 2002.
- CAMPOS, Rui Ribeiro. Cinema, geografia e sala de aula. **Estudos geográficos**, Rio Claro, v. 4, n. 1, p. 1-22, jun. 2006.
- CAQUARD, Sébastien. Foreshadowing contemporary digital cartography: a historical review of cinematic maps in films. **The Cartographic Journal**, v. 46, n. 1, p.16-23, 2009.
- CAQUARD, Sébastien; TAYLOR, D. R. Fraser. What is cinematic cartography? **The Cartographic Journal**, v. 46, n. 1, p.1-6, 2009.
- CASTRO, Teresa. Impulso cartográficos do cinema. In: AZEVEDO, Ana Francisca de; RAMIREZ, Rosa Cerarols; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (Ed.). **Intervalo II: entre geografias e cinemas**. Guimarães: UMINHO, 2015. Cap. 1, p. 23-39.
- CASTRO, Teresa. Le cinéma et la raison cartographique des images. **Travaux de l'Institut Géographique de Reims**, v. 33-34, n. 129-130, p. 27-37, 2007.
- CASTRO, Teresa. Les archives de la planète: a cinematographic atlas. **Jump Cut: a review of contemporary media**, n. 48, winter, 2006.
- CASTRO, Teresa. Mapping the city through film: from “topophilia” to urban mapscales. In: ROBERTS, Les; KOECK, Richard (Ed.), **The city and the moving image**. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 144-155.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1998. 113 min.
- CONLEY Tom. Cartographies de films. In: SORLIN, Pierre; ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire; LAGNY, Michelle (Dir.) **L'art et l'hybride**. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2001. p. 53-71.
- CONLEY, Tom. **Cartographic cinema**. Minneapolis: Univ. of Minnesota, 2007.
- CONLEY, Tom. Du cinéma à la carte. **Cinémas**, v. 10, n. 2-3, p. 65-84, 2000.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. O documentário como registro de enfrentamento: encontro com Milton Santos, de Silvio Tendler. **Comunicologia**, Brasília, DF, n.9, p. 129-146, 2012.

ENCONTRO com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá. Direção: Sílvio Tendler. Rio de Janeiro: Caliban, 2006. 90 min.

FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 272-297, abr., 2018.

FIUZA, Alexandre Felipe. O resto é verdade: história e ficção em sala de aula no curta-metragem Ilha das Flores. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.32, p.243-253, dez.2008.

HARLEY, John Brian. The map and the development of the history of cartography. In: HARLEY, J. B.; WOODWARD, D. (Ed.) **The history of cartography**. Cartography in prehistoric, ancient and medieval Europe and the Mediterranean. Chicago: The Univ. of Chicago, 1987. Cap. 1, p. 1-42.

HOLLMAN, Verónica. Enseñar a mirar lo (in)visible a los ojos/; la instrucción visual em la geografía escolar argentina. In: LOIS, Carla; HOLLMAN, Verónica (Ed.) **Geografía y cultura visual: los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio**. Rosario: Prohistoria, 2013. p.55-78.

HOLLMAN, Verónica. Regimes visuais da questão ambiental nos livros didáticos de geografia na Argentina. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**, Campinas, SP, v. 4, n.8, p. 221-240, jul./dez. 2014.

IBAZETA, María Celina. O modelo sociológico revisitado no documentário político Encontro com Milton Santos. O mundo global visto do lado de cá de Silvio Tendler. **RuMoRes**, v. 5, n. 9, p. 1-6, jun. 2011.

ILHA das Flores. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 13 min.

LUKINBEAL, Chris. Mobilizing the cartographic paradox: tracing the aspect of cartography and prospect of cinema. **ETD–Educação Temática Digital**, Campinas, v. 11, n. 2, p. 1-32, jan./jun., 2010.

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

MACHADO, Pamela de Bortoli; AKHRAS, Fábio Nauras. Conceitos de aprendizagem, cinema e *Film Literacy* no documentário Ilha das Flores (1989). **Questio**, Sorocaba, v. 19, n. 2, p. 347-362, ago. 2017.

MAIA, Ana Filipa Matos. Central do Brasil: identidades e representações do país no cinema brasileiro. **Revista Comunicando**, v. 5, n. 2, p. 147-170, 2016.

- MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de; GIRARDI, Gisele. O cinema como diferença na linguagem do ensino de geografia: uma cartografia provisória. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**, Campinas, v. 10, n. 19, p. 45-66, jan./jun., 2020.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? **Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.27-33, 2005.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. A educação visual dos mapas. **Revista Geográfica de América Central**, v. 47E, p. 1-20, 2011.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Mapas em deriva - imaginação e cartografia escolar. **Geografares**, v. 11/12, p. 1-49, 2012.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O cinema e a geografia num percurso de dor: a via crucis de Dora em Central do Brasil. **Entre Lugar**, v.1, p. 33-48, 2010.
- ROSE, Gillian. **Visual methodologies**: an introduction to the interpretation of visual materials. London: SAGE, 2007.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à ciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SEEMANN, Jörn. O ensino de cartografia que não está no currículo: olhares cartográficos, “Carto-Fatos” e “Cultura Cartográfica”. In: NUNES, Flaviana Gasparotti (Org.). **Ensino de Geografia**: novos olhares e práticas. Dourados: Ed. da UFGD, 2011. p. 37-60.
- VOTTO, Rossandra Rodrigues; RODRIGUES, Elisângela de Felipe. O cinema no ensino de geografia: proposta de roteiro para trabalho em aula. **Revista de Ensino de Geografia**, Uberlândia, v. 8, n. 15, p. 206-224, jul./dez. 2017.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Revisão grammatical realizada por: Mayelli Caldas de Castro.

E-mail: mayellicaldas@gmail.com