

ESPAÇO E CULTURA

**PRÁTICAS DE
PESQUISA COM
IMAGENS
Nº 52**

Editorial

Dossiê Práticas de Pesquisa com Imagens

Um mapa feito por um artista em um pedaço de papel, uma fotografia tirada por um estudante secundarista, um quadro retratando uma paisagem bucólica, a capa de um livro didático, uma cidade fictícia representada em um jogo de vídeo game, uma fotografia antiga circulando em uma nota de dinheiro. À primeira vista, essas imagens parecem ter pouca coisa em comum. Seus produtores e consumidores são muito diversificados, assim como também são diversas as suas linguagens, conteúdos e suportes materiais. O que agrupa essas imagens nesse número 52 da E&C é o fato delas terem sido mobilizadas, quer como ferramentas metodológicas quer como objetos de estudo, nas práticas de pesquisa de geógrafos vinculados ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A reflexão sobre o uso das imagens nas pesquisas geográficas tem encontrado terreno fértil nessa instituição, ocupando um lugar de destaque nos Simpósios Internacionais sobre Espaço e Cultura e nas páginas da E&C. Não foram poucos os números temáticos que agruparam trabalhos interessados em mobilizar imagens para se fazer geografia. O presente número busca oferecer caminhos metodológicos diversos para o uso das imagens nas pesquisas geográficas. Longe de apresentarem uma coerência teórica ou metodológica restrita e pré-determinada, os trabalhos aqui agrupados parecem emergir de um interesse genuíno pelo trabalho com imagens. As imagens são utilizadas para traçar trajetórias individuais, para captar a percepção de uma cidade, para documentar uma transformação ambiental, ou para evidenciar os discursos estatais, tornando-se ferramentas centrais nas práticas de pesquisa.

O número tem início o com o artigo de Michel Moreaux, doutor pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que apresenta o processo de mapeamento das trajetórias de dois artistas de rua atuantes da cidade do Rio de Janeiro. Tendo com

objetivo realizar entrevistas com artistas para conhecer as suas práticas espaciais de apresentação e seus impactos nos espaços públicos, a pesquisa não pretendia inicialmente utilizar mapas para localizar trajetórias. No entanto, o uso do mapa em escalas variadas possibilitou que os artistas oferecessem informações mais detalhadas sobre os locais por onde passaram e sobre como se posicionam e ressignificam a cidade. Além de oferecer estudos de caso pertinentes, o autor também desenvolve contribuições metodológicas que podem servir a outros trabalhos similares, conectando as trajetórias relatadas pelos mapas com a noção de “estórias-até-agora”, desenvolvida por Doreen Massey (2005).

O interesse pelas imagens é muito variado e pulverizado na geografia contemporânea o que permite que a própria prática com as imagens se torne um objeto de estudo na historiografia da disciplina. O segundo artigo desse número, escrito pelo doutorando da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Pedro Bernardes Pinheiro, busca justamente estudar como as imagens vêm sendo estudadas por geógrafos e geógrafas, mais especificamente em seus debates sobre os livros didáticos de geografia. A partir de um levantamento feito em artigos publicados em periódicos sobre o ensino de Geografia, dissertações de mestrado e teses de doutorado, o autor identifica três conjuntos de argumentos centrais nas pesquisas sobre imagens e livros didáticos, evidenciando diferentes práticas de pesquisa e opiniões sobre o mesmo objeto de estudo.

Uma das tendências mais renovadas de estudos, encontradas no artigo de Pinheiro, é aquela que busca apontar o potencial das imagens no trabalho pedagógico docente, saindo das imagens padronizadas dos livros didáticos para estimular experimentações que valorizem outros sentidos para o currículo da Geografia Escolar. O artigo seguinte trata justamente de uma experiência que buscou tornar os estudantes não apenas receptores, mas também produtores das imagens exibidas em sala de aula. O artigo de Gabriel Carvalho Cabral busca apresentar uma prática pedagógica realizada com estudantes do Instituto Federal localizado na cidade de Campos dos Goytacazes, na qual a fotografia teve papel central. Ao solicitar que os estudantes tirassem fotografias do seu cotidiano na cidade, Cabral teve acesso a outras percepções do espaço, abordando questões concretas como a enchente de uma rua que ilustra a capa desse número 52 da E&C. A fotografia entra em sala de aula não apenas para apresentar a alteridade e o exótico, mas ela também serve para fazer emergir o cotidiano e os símbolos das cidades percorridas pelos estudantes.

O processo de produção das imagens vem sendo cada vez mais destacado em pesquisas contemporâneas, que buscam explorar a posicionalidade de quem produz as

imagens e as suas relações com os ambientes representados. O artigo seguinte do nosso dossiê, escrito pelo doutorando da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Bruno Silva, busca situar a pintura de paisagem como uma prática consolidada no bairro de Pedra de Guaratiba, localizado na zona oeste do Rio de Janeiro. Ao se aprofundar nos pintores que frequentam o bairro, considerando o teor de suas obras, a pesquisa evidenciou como existem repertórios visuais compartilhados na representação do bairro como um local bucólico e pitoresco, com presença marcante na natureza. As imagens produzidas pelos pintores podem auxiliar tanto na compreensão desses repertórios, como na formação de uma narrativa sobre a geografia histórica e a história ambiental do bairro.

Entender os processos de produção das imagens e como seus repertórios conversam com outras imagens e textos é tarefa fundamental para decodificar discursos espaciais na atualidade. A intertextualidade deixa evidente como os significados são teias complexas de auto reforço e que para estudar a sua circulação temos que refazer os caminhos, evidenciando diálogos entre diferentes imagens. Os dois artigos seguintes nesse volume abordam juntamente as intertextualidades e seus significados. Thiago Silvestre da Silva, doutorando da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nos oferece um caso interessante de circulação das imagens, considerando as notas de dinheiro produzidas no Brasil entre 1972 e 1994. O artigo compara cédulas produzidas durante a ditadura militar, muito focadas na modernização do território brasileiros, com aquelas produzidas no período de redemocratização, quando novos personagens foram escolhidos para ilustrar o papel moeda e novas intertextualidades foram exploradas.

As conexões entre as imagens também constituem o tema central do último artigo do nosso dossiê, escrito pelo mestrando da Universidade do Rio de Janeiro Patrick Martins de Souza. O autor utiliza as ideias de intertextualidade de James Duncan no intuito de traçar uma relação entre os *Game Studies* e a leitura das paisagens enquanto textos. Analisando brevemente os filmes *Blade Runner – O Caçador de Androides* (Ridley Scott, 1982) e *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), o artigo evidencia a sua busca por uma metodologia de análise dos jogos eletrônicos *Final Fantasy VII* e *Final Fantasy VII Remake*. A inspiração na cidade de Nova Iorque enquanto repertório imagético urbano fica muito evidente tanto nos filmes, como nos jogos, revelando a recorrência de um padrão visual na representação das cidades e suas paisagens.

Para além dos casos interessantes de estudo aqui apresentados, acreditamos que a ideia de se estudar as variadas práticas com imagens é fundamental para aprofundar e

qualificar o debate sobre visualidades disciplinares. É apenas conhecendo as variadas formas que os geógrafos e geógrafas estão mobilizando imagens em seus trabalhos, que podemos aprofundar a nossa noção histórica e contemporânea sobre os usos de artefatos visuais nas práticas de pesquisa e produção do conhecimento.

Esperamos que gostem da leitura!

André Reyes Novaes

Mariana Lamago

Marianna Fernandes Moreira

Matheus de Oliveira Grandi

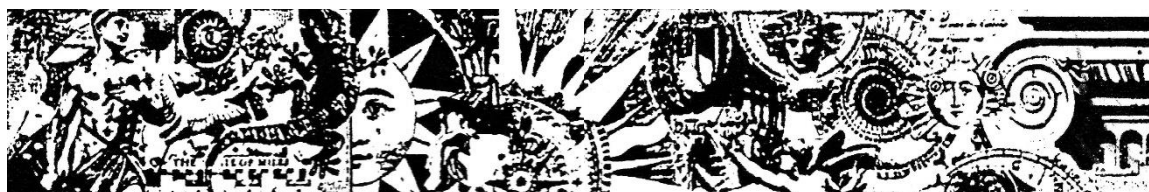
Rafael da Costa Gonçalves de Almeida



REFLEXÕES A PARTIR DOS MAPEAMENTOS DA TRAJETÓRIA DE ATUAÇÃO DE DOIS ARTISTAS DE RUA DO RIO DE JANEIRO

■ MICHEL MOREAUX

Doutor em Geografia pela UERJ (2020). Grupo de pesquisa Cnpq “Produção do espaço urbano: práticas espaciais, cotidiano e ritmanálise”. É também músico e atua como produtor cultural, promovendo o diálogo entre arte e ciência. mimoreaux@gmail.com



Resumo: Este artigo tem como objetivo expor o processo de mapeamento que foi realizado junto a dois artistas de rua durante minha pesquisa de doutorado que acabou no início da pandemia em março de 2020. Levanto brevemente o caminho de pesquisa que me levou a realizar essas cartografias sensíveis com a participação dos próprios artistas de rua, enquanto poderia ter escolhido outras opções. Em seguida, exponho as narrativas que provêm das entrevistas com os artistas de rua e explico detalhadamente como estes chegaram a realizar estes mapeamentos através do diálogo estabelecido. Por fim, reflito um pouco mais sinteticamente sobre o que significa a noção de trajetória, que se relaciona com a noção de “estórias-até-agora”, desenvolvida por Massey (2005).

Palavras chaves: artistas de rua – mapeamentos – “estórias-até-agora”

RÉFLECTIONS SUR LES CARTOGRAPHIES DE TRAJECTOIRES ACTIVES DE DEUX ARTISTES DE RUE DE RIO DE JANEIRO

RÉSUMÉ: Cet article vise à exposer le processus de cartographie réalisé en collaboration avec deux artistes de rue durant mon doctorat en Géographie qui a terminée tout au début de la pandémie en mars 2020. J'évoque brièvement le chemin de recherche qui m'a amené à réaliser ces cartographies sensibles avec la participation des artistes de rue, alors que j'aurais aussi pu choisir d'autres options, comme le *webmapping 2.0* (Crampton, 2009) ou encore une cartographie plus statique des lieux de représentation dans une région donnée de la ville. Ensuite, j'expose les narrations qui proviennent des interviews réalisées en parallèle avec les artistes de rue et j'expose en détail comment ils sont parvenus à réaliser ces cartographies à

travers le dialogue établi. Enfin, je réfléchis plus synthétiquement sur ce que signifie la notion de trajectoire et comment elle se relationne avec le concept d' "histoires-jusqu'à-maintenant" développé par Massey (2005).

MOTS CLÉS: artistes de rue – cartographies – “histoires-jusqu'à-maintenant”

REFLEXIONES A PARTIR DEL MAPEO DE LA RUTA DEL PERFORMANCE DE DOS ARTISTAS CALLEJEROS DE RÍO DE JANEIRO

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo exponer el proceso de mapeo que se realizó con dos artistas callejeros durante mi investigación doctoral que finalizó a principios de la pandemia en marzo de 2020. Esbozo brevemente el camino de investigación que me llevó a realizar estas cartografías sensibles, a la participación de los propios artistas callejeros, aunque se podrían haber elegido otras opciones. A continuación, presento las narrativas que surgen de las entrevistas a los artistas callejeros y explico en detalle cómo llegaron a realizar estos mapeos a través del diálogo establecido. Finalmente, reflexiono un poco más sintéticamente sobre lo que significa la noción de trayectoria, que se relaciona con la noción de “historias-hasta-lejos”, desarrollada por Massey (2005).

PALABRAS CLAVE: artistas callejeros – mapeos – “historias-hasta-ahora”

INTRODUÇÃO

Neste artigo, almejei explicar o processo de mapeamento que foi realizado junto com alguns artistas de rua durante minha pesquisa de doutorado (Moreaux, 2020) que acabou justo no início da pandemia em março de 2020. Levanto brevemente o caminho da pesquisa que me levou a realizar esses mapeamentos com a participação dos próprios artistas de rua. Em seguida, exponho estes mapeamentos e levanto alguns pontos que pude analisar a partir disso. Por fim, reflito um pouco mais sinteticamente sobre o que significa a noção de trajetória, que se relaciona com a noção de “estórias-até-agora”, desenvolvida por Massey (2008).

REFLEXÕES PRELIMINARES SOBRE MAPEAMENTOS

Esboçar uma proposta de mapeamento, decorre, fundamentalmente, do interesse dos artistas entrevistados. Quando levantei esta possibilidade de mapear sinteticamente suas trajetórias de vida e de atuação, eles toparam de imediato. Este esforço acabou se revelando muito prazeroso de compartilhar com eles. Muitos elementos e narrativas surgiram através destes mapeamentos, que se basearam nas entrevistas e nas próprias vivências que compartilhamos. Faz-se necessário explicar, resumidamente, os procedimentos que foram seguidos.

Primeiramente, vale destacar que nessa empreitada me beneficiei das conversas e reflexões que aconteceram no grupo de estudo Geografia e Imagem, organizado por meu orientador André Reyes Novaes, assim como minha participação - essencial - na matéria “Metodologias Visuais”, que ele administra para estudantes de pós-graduação. Isso me levou a escrever um artigo (não publicado) acerca deste mapeamento e, sobretudo, aprofundar várias discussões em curso no campo da cartografia.

Em particular, esta proposta vai ao encontro de reflexões acerca do mapeamento 2.0, desenvolvidas, entre tantos, por autores renomados no campo da cartografia crítica, como De Sousa (2012) e Crampton (2009). Estes autores expõem e questionam uma multiplicidade de práticas cartográficas permitidas pelo webmapping. Há bastante tempo que os geógrafos e os cartógrafos (e vários outros atores sociais) abriram essas novas frentes através de ferramentas de geocolaboração e a geolocalização para pensar, por exemplo, mapas participativos. Portanto, o webmapping aparece como uma abertura sem precedente das possibilidades cartográficas para múltiplos atores sociais, quer sejam profissionais ou amadores, ao contato com um público bem amplo. Favoreceu também o surgimento de novos atores que ameaçaram ou suplantaram na prática atores históricos no campo cartográfico. De Sousa (2012, p.53) estabelece uma diferença útil entre crowdsourcing e geocolaboração, explicando que essa última seria sem fim lucrativo e envolveria uma prática mais horizontal, enquanto o crowdsourcing seria também a possibilidade de coletar dados de baixo para cima, o que permitiu a emergência de empresas lucrativas e poderosas na era do Web 2.0.

Sem dúvida, estas reflexões e práticas são muito instigantes para nós Geógrafos e, por vezes, absolutamente necessárias de serem pensadas e aplicadas em certos trabalhos, das mais diversas maneiras. No entanto, tentar se atrelar a tal empreitada iria transformar radicalmente o foco da minha pesquisa de doutorado, além de requisitar competências que não tinha e teria que desenvolver, além de buscar por um necessário suporte técnico difícil de conseguir. Poderia também me restringir a mapeamentos bem menos ambiciosos e mais estáticos, e neste campo, há muitas coisas sendo feitas, cuja diversidade me surpreendeu.

Citarei aqui apenas um exemplo. Se fosse na área central do Rio de Janeiro, poderia me inspirar no projeto cartografia musical do centro do Rio de Janeiro, uma iniciativa oriunda de uma pesquisa acadêmica do departamento de comunicação da UERJ e coordenado pelos professores Micael Herschmann e Cíntia Sanmartin Fernandes, que foi realizada em 2014. Esta cartografia convida a conhecer os gêneros musicais, as

espacialidades, os circuitos e as narrativas dos atores envolvidos, direta e indiretamente, com apresentações realizadas nas ruas do Centro do Rio. O site cujos desenhos lembram um pouco certos mapas psicogeográficos dos Situacionistas, propõe uma ampla documentação imagética e sonora para compreender melhor a dinâmica das atividades realizadas por estes grupos de músicos e a sua articulação com as pessoas, nos espaços públicos desta cidade. É uma restituição cartográfica sincrônica, o que significa que não está mais atualizada, se baseando num levantamento e pesquisa realizada num intervalo determinado de tempo. Como membro de uma das bandas de rua retratadas nesta pesquisa, confesso que tinha sentido um pouco de frustração quando vi este mapeamento, por mais que, mais tarde, lhe dei mais valor, como acadêmico, e também ao repensar sobre o projeto. É uma tentativa valiosa, feita de muitas mãos. Compreendi melhor a perspectiva adotada e a dificuldade de se conseguir realizar esse mapeamento. Ao me aprofundar um pouco sobre as discussões na cartografia crítica, dos quais um dos maiores expoentes atuais é o norte-americano Denis Wood (2010), descobri o quanto era possível considerar o mapeamento sob novas perspectivas, uma vez que muitas reflexões oriundas da cartografia crítica advogam uma des-ontologização dos mapas, possibilitando novas maneiras de cartografar, em particular no contexto das pesquisas em ciências sociais. Esta experiência é muito interessante neste âmbito, graficamente bem-sucedida, e levanta boas problemáticas sobre este campo de atuação, dos músicos de rua no Centro do Rio de Janeiro.

Desde o início da minha pesquisa, acumulei algumas dúvidas, que acabaram de ser expostas, sobre o fato de saber, convictamente, se a melhor proposta seria cartografar a atuação dos artistas de rua na cidade do Rio de Janeiro. Constitui-se como uma questão de foco, de prioridade dada na pesquisa para outros elementos que pareciam tão importantes de serem levantados, o que uma simples cartografia das ocorrências de tais práticas no espaço urbano mal iria traduzir todo o potencial dos fazeres e saberes envolvidos nestas práticas dos artistas e coletivos de rua. Uma das dificuldades de se cartografar se deve ao movimento que apresentam. Como evoquei anteriormente, a prática de muitos artistas de rua é muitas vezes itinerante, oscilando segundo o clima, as estações, a singularidade de cada lugar ao longo dos anos, entre outras coisas. Este movimento se faz visível pela itinerância dos artistas, consideradas as diversas escalas espaço-temporais. Creswell e Merriman (2008, p.1) fundamentam que a Geografia, embora tenha se interessado há muito tempo nos fluxos, sempre teve dificuldades em abordar a mobilidade no espaço.

Ao levantar que as práticas apresentam uma certa estabilidade num mundo em movimento perpétuo, Thrift orienta a forma como essas práticas poderiam ser qualificadas numa perspectiva geográfica:

Práticas são entendidas como “corpos materiais de trabalhos ou estilos que ganharam suficiente estabilidade ao longo do tempo, por exemplo através de rotinas corporais estabelecidas e dispositivos especiais, para serem reproduzidos (...). Práticas são então “concatenações produtivas”, que foram elaboradas de várias maneiras e com vários recursos e que proporcionam a inteligibilidade básica do mundo (Thrift, 2007, p.8).

Deste modo, o que interessaria não seriam exatamente os artistas de rua por si, mas antes de tudo as práticas que eles movimentam e exercem. Seguindo esta perspectiva, inspirada pelos pressupostos de Thrift (2007), não seria necessário cartografar os artistas, senão o potencial apresentado nessas práticas para pensar a cidade num viés transformador. Além desses mapeamentos a seguir, o resto deste artigo se atrela a pensar mais as práticas em si e seus diversos modos de atuação, pensando nas capacidades, habilidades, aprendizados e interações afetivas que ocasionam.

Não me pareceu oportuno, no caso da minha vivência e do foco que tomava a pesquisa, entregar detalhadamente ao público de pesquisadores certos pontos que acolhem artistas de rua, nem de focar unicamente na dimensão econômica de determinado artista ou coletivo de rua. Além disso, se apresentava como uma tarefa inverossímil, por se tratar de uma prática difusa, realizada por vários atores totalmente diferentes entre si.

Apesar destas limitações de cunho prático, também baseadas em reflexões de cunho mais teórico, acabou que, ao entrevistar alguns dos artistas e coletivos de rua no foco da pesquisa, as possibilidades de mapeamento surgiram novamente, não tendo como propósito localizar a arte de rua no espaço da cidade, mas entender as relações topológicas e o papel do deslocamento nas narrativas dos artistas de rua focadas na pesquisa. Esses mapeamentos acabaram tocando mais a experiência deles, permitindo contemplar um pouco suas “estórias-até-agora”.

Em paralelo, li com muito interesse certos trabalhos que abordam a relação entre a cartografia e as narrativas (Caquard e Joliveau, 2016; Olmedo e Mekdjian, 2016; Lois, 2014). Estas reflexões, acerca do mapeamento sensível e colaborativo, permitiram-me orientar melhor os artistas-colaboradores, na perspectiva do mapeamento de suas trajetórias.

Decidimos guardar a referência do fundo de mapa, para visualizar cartograficamente as possibilidades que encontravam os artistas de rua, seus lugares

preferidos de atuação e o resumo dos seus itinerários de vida. Este me pareceu um facilitador para a realização desta tarefa, pois propiciou um entendimento maior por parte dos artistas de rua desta atividade do mapeamento. Definimos juntos as possibilidades de recortes geográficos dos mapas, que fui concebendo, ao lado do artista, através do site Mapcarta e outros recursos do projeto Openstreetmap, para servir de fundo de mapa. Houve um momento de conversa dedicado a esse recorte espacial dos mapas e acerca da formulação da legenda, para depois deixá-los aplicarem graficamente sobre os fundos de mapa. Chegava a mencionar, junto aos entrevistados, as múltiplas possibilidades que o mapeamento sensível ou colaborativo apresentava, bem como as discussões em curso na cartografia. Senti que outras abordagens nos pediriam bem mais tempo. Preferi deixar esta atividade num molde mais informal e espontâneo, porque foi uma primeira experiência, tanto para mim como para eles. O mais importante acabou sendo usar o mapeamento como uma das ferramentas metodológicas para apreender as narrativas, e não como um produto acabado em si mesmo. Para este artigo, escolhi expor os mapeamentos realizados com dois artistas que ambos participam do Fórum de Arte Pública do Rio de Janeiro, que apresentam narrativas diferenciadas de percursos e de “estórias-até-agora”.

MAPEAMENTOS DE WAGNER JOSÉ E SEU BANDO

Wagner José é originário do bairro de Jacarepaguá, perto da Praça Seca, na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro. Paralelamente aos seus estudos nas Belas Artes, ele iniciou, em 2002, uma banda de músicos chamada “Wagner José e seu bando”, que tocava rock em diversos locais do Rio de Janeiro, tendo como base do repertório muitas composições do Wagner José e algumas de outros membros. Segundo Wagner José, esboçou-se, desde os primórdios do bando, uma vontade de atingir um público mais amplo do que aquele das casas de show que costumam pagar mal as bandas, e que restringem o público aos entusiastas de rock que vão nesses lugares. Por isso, o bando começou a tocar em lugares em interface com a rua, em particular num calçadão perto da Uerj-Maracanã, onde apenas pediam energia elétrica a um bar, para poder ligar seus aparelhos, mas que permitia uma interação com todos que estivessem passando por lá. Wagner José destaca as dificuldades para uma banda de rock tocar na rua, porque possuem aparelhos elétricos diversos, como: amplificadores de baixo, de guitarra, microfones, mesa e sistema de amplificação. Vieram acumulando este material aos

poucos, tendo a generosidade de disponibilizar este equipamento para outros coletivos, ou mesmo de deixar as pessoas usarem os instrumentos para interagir com os músicos do bando, com esta premissa de abertura ao público. Em 2005, o baixista histórico do bando chegou falando que tinha avistado uma kombi Volkswagen e que eles tinham que comprá-la logo. Foi um marco na história do bando, posto que se deslocavam através de dois carros para diversos lugares, mas a compra e o conserto deste veículo permitiram, simultaneamente, facilitar os deslocamentos e incorporar um marco visual para a identidade do bando, que perdura até hoje. O bando tentou de tudo, como viajar à procura de lugares para tocar pelo interior de Minas Gerais e realizar uma turnê até o Rio Grande do Sul. Neste início dos anos 2000, a aventura do bando se destacava, posto que haviam poucas bandas com este perfil tocando na rua, nesta época e no Rio de Janeiro. A kombi lhes permitia chegarem juntos em lugares determinados, onde montavam o som e podiam logo propor seus serviços.

O projeto do bando é o fruto de uma história singular, que advém do desejo de tocar na rua e da vontade de encontrar um público e não selecioná-lo. No decorrer das suas ações, o bando acabou tecendo inúmeras parcerias com outros coletivos, onde fornecia seu equipamento de som, a infraestrutura proporcionada pela kombi, com um modo de organização bem colaborativo e uma forma de atuação que valoriza o acolhimento das pessoas, sem julgamento e sem selecionar quem podia interagir. Wagner José conta que o sustento do bando, contudo, nunca foi muito fácil. O forte do bando era esta logística, esta vontade de interagir, mas nunca tiveram muito êxito com a passagem do chapéu, por isso, sempre cuidaram de arrumar parcerias com comércios locais, realizavam ações na rua com o restante do cachê, e do aluguel dos seus equipamentos, em outros lugares. Wagner chegou a ajudar outros membros em necessidade, para que o bando pudesse garantir sua rotina de apresentação, posto que não era possível sempre se basear no chapéu ou nas parcerias.

Em 2013, informei o Wagner José daquilo que vinha acontecendo na sede do grupo de teatro de rua Tá Na Rua, onde se realizavam debates no Fórum de Arte Pública. A lei para o livre exercício das práticas de artes de rua no município tinha sido adotada e começava a se falar da organização do Festival de Arte Pública. Foi assim que Wagner José começou a frequentar este Fórum e sua presença é assídua até hoje. Ele conta que lá aprendeu muitas coisas, através do convívio com o Amir Haddad e as outras pessoas que frequentam o Fórum. Também ressalta que lhe permitiu repensar sua prática e tecer novas parcerias, o que tornou ele um militante do movimento para a Arte Pública, que

defende também políticas públicas voltadas para as artes públicas. Em 2015, através da sua participação no Fórum de Arte Pública, Wagner José chegou a ser o referente local para a atuação do segundo festival de arte pública na Praça Seca, quando articulou cortejos, oficinas, a logística dos artistas, o contato com os comércios e moradores locais. Como ele continua morando neste lugar, ele fala que ouve até hoje as lembranças relacionadas com este evento. Segundo ele, foi um dos eventos que ele tem mais orgulho de ter participado.

Escolhi destacar a trajetória do Wagner José e seu bando por sua singularidade e também pela proximidade de contato que tinha conquistado. O bando não atua no dia a dia da cidade, mas tinha, no momento do mapeamento, dezessete anos de experiência de tocar nas ruas do Rio de Janeiro, de modo singular. Atualmente, Wagner José vem repensando a atuação do bando, estruturando novas parcerias. Os membros do início de sua composição não atuam mais, mas sempre chegam outros músicos. A própria linguagem e proposta de ocupação do espaço vem evoluindo sensivelmente. O grupo vem pensando melhor a forma de apresentar a kombi como um meio de tocar e de deixar também outras pessoas tocarem espontaneamente, fomentar momentos improvisados de música na rua, dos quais testemunhei várias vezes. Também foi integrado ao bando um ator de teatro de rua que traz uma interação distinta e a própria atuação de Wagner José aparece sempre mais consciente e provocadora de interações, o discurso se modificou e adquiriu mais militância na forma de apresentar sua atuação junto ao público.

O Wagner José se interessou e se investiu bastante nesta proposta de mapeamento. Para ele, foi uma maneira de pensar sobre todos estes anos de atuação com seu bando. Segundo ele, realizar este mapeamento lhe permitiu repensar sobre diversos detalhes desta trajetória e, sobretudo, deixar mais claro algumas coisas que pretende realizar pela frente, pois ele esclareceu os pontos fortes do bando e tudo aquilo que considera importante lembrar e focar.

Para realizar a legenda, conversamos sobre mapeamento. Ele me perguntava por uma opinião sobre como seria possível “cartografar” isso e aquilo. Esboçamos um diálogo enriquecedor para ambos, para pensar as melhores formas de colocar tudo isso no papel, destacando a importância da elaboração da legenda e da legibilidade. Ele se apoiou nas suas competências gráficas, sendo formado como professor de artes plásticas, para realizar símbolos que representam algumas facetas da atuação do bando. Embora eu tenha explicado para ele a perspectiva do meu estudo e dado algumas opiniões, foi ele

quem elaborou a legenda e realizou sozinho este mapeamento, que segue anexado ao corpo deste trabalho.

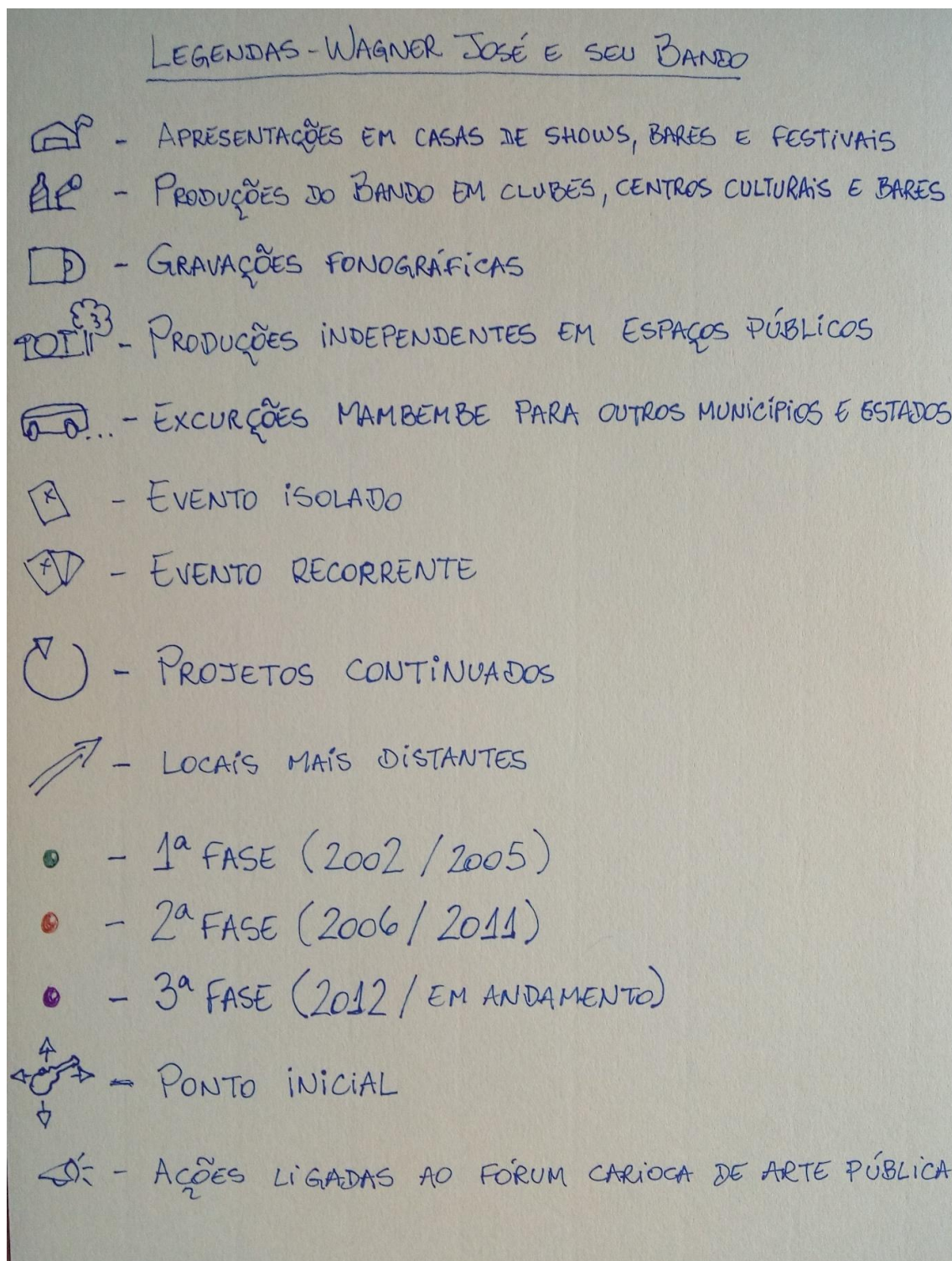


Figura 1 - Legenda dos mapeamentos do Wagner José. Fonte: Wagner José (2019)



Figura 2 - Mapeamento do Wagner José – Rio de Janeiro. Fonte: Wagner José (2019)



Figura 3 - Mapeamento do Wagner José – Região dos Lagos. Fonte: Wagner José (2019)

Seguem considerações do Wagner José enviadas por e-mail, para retratar o mapeamento que ele realizou:

O objetivo principal desse mapeamento foi organizar as ações do Bando ao longo de 18 anos. Levando em consideração:

- Três fases ligadas ao amadurecimento e rotatividade dos integrantes;
- Formato das apresentações em relação a sustentabilidade do Bando;
- Indicações sobre periodicidade de locais e eventos.

Torna-se notória as fortes características de identificação com apresentações em espaços públicos principalmente depois da ligação de Wagner José com o conceito de Arte Pública. (Wagner José)

O mapeamento realizado pelo Wagner José destaca três fases distintas. Vale a pena destacar o uso desses pontos de cores diferentes para diferenciar temporalmente as diversas ações que ele empreendeu ao longo desses dezoito anos. Além disso, dá para perceber que uma mesma ação pode ter ocorrido nos três tempos determinados. Por exemplo, a Praça Seca, no bairro de Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio de Janeiro, é designada como ponto inicial da trajetória do bando e aparece nos três tempos da trajetória narrada neste mapeamento. É possível observar quais espaços ele continuou frequentando e quais deixou de frequentar ao longo do percurso.

A primeira fase diz respeito ao início do bando (2002-2005), na qual o bando tocava em bares, mas também em áreas externas (no Fundão, no Recreio, em Jacarepaguá, etc.) através de parcerias locais com bares, para conseguir energia elétrica para os equipamentos.

A segunda fase (2006-2011) diz respeito à aquisição da kombi Volkswagen. O bando tinha refletido junto da necessidade de ter este modo de transporte para facilitar as ações e transportar o material (chegavam a pegar carros emprestados para algumas empreitadas, mas a “Kombi” era ideal). O baixista avistou o anúncio de uma kombi barata, mas precisando de conserto. Ele se empenhou nisso durante quase um ano, fazendo quase tudo sozinho. Uma vez operacional, como pode se ver comparando os mapas, esse modo de transporte viabilizou várias viagens e deslocamentos do grupo. Dentre estas se destacam a viagem do Rio de Janeiro até Porto Alegre, que aconteceu em 2007 e durou dois meses. Tocaram em múltiplos lugares, sempre chegando, instalando o som e tocando suas músicas autorais. Viajaram também novamente para Minas Gerais e iniciaram parcerias com coletivos e locais na região dos Lagos, tocando em várias cidades.

A terceira fase (2012 até 2020) começa quando um guitarrista do bando teve que sair da banda. Ele era o solista da banda, muitas pessoas eram impressionadas por seus improvisos, constituiu uma perda, ressentida até hoje pelo Wagner José. Mesmo assim, este não deixou de ser um período prolífico, com vários projetos continuados, assim como a inserção do bando nas atividades do Fórum de Arte Pública e o protagonismo do Wagner José no Festival de Arte Pública.

Importante é comentar brevemente a legenda. Wagner José fez questão de separar “Apresentações em casas de show, bares e festivais” de “Produções do bando em clubes, centros culturais e bares”. Mostra a dimensão muito autônoma das atividades do bando, uma vez que a grande maioria das atividades são empreendidas pelo bando, entre as quais se destacam as “Produções independentes em espaços públicos”, as “Excursões mambembe para outros municípios e estados”. Essa necessidade de diferenciação dele evidencia a diversidade de formas e espaços de atuação dos artistas de rua. Ao invés de uma visão cristalizada de como o artista de rua foi parar lá numa determinada praça, como se só fizesse aquilo, essa cartografia mostra uma diversidade de práticas, considerando aqui produção, performance e deslocamentos.

O Wagner José quis também destacar a recorrência de certos eventos e projetos. Mapeou certos eventos isolados que ocorreram ao longo da trajetória do bando, enquanto “evento recorrente” diz respeito a muitas ocorrências. Isso dialoga com a noção de ritmo, que mostra uma preocupação de deixar rastros nos lugares e tentar organizar ocupações recorrentes do espaço público. Por exemplo, quando o Wagner José ocupou por alguns meses a Praça do Ovo, em Jacarepaguá, ele notou que impactou esse lugar, pois obteve retornos dos moradores do entorno.

O item “Projetos continuados” diz respeito a projetos que tinham uma frequência e um período de tempo que chega a um ano. Por isso, ele destacou a atuação do bando em Vila Isabel (em frente a UERJ), onde tocaram cerca de um ano semanalmente, na Lapa, onde tocaram dentro do Bar Latino durante dois anos, e na Praça Seca, onde Wagner foi o articulador local do Festival de Arte Pública, durante dois meses, coordenando as atividades e chamando os artistas e grupos locais para participarem. Fora do Rio, ressaltou-se a importância de Aldeia Velha e de Casimiro de Abreu na trajetória do bando, sendo que Wagner José participa a cada ano do Aldeia Rock Festival, oferecendo atualmente a estrutura da sua kombi para realizar um palco aberto a todos, durante o tempo do festival.

MAPEAMENTOS DE FERNANDA MACHADO – ARTISTA DE RUA E BONEQUEIRA

Fernanda foi criada em São Gonçalo. Chegou a participar de um projeto de bonecos nas escolas de São Gonçalo. Ao cursar faculdade de história, cursou também a escola de teatro Martins Penã no centro do Rio de Janeiro, mas ficou interessada pela linguagem que era ensinada na oficina do grupo Tá Na rua, que propunha mais liberdade ainda, ao propor esta atuação na rua e com seus pressupostos dramatúrgicos de movimento. Como não tinha recursos nem apoio, buscava maneiras de trabalhar e aceitou a proposta de um amigo pandeirista que sabia que ela mexia com bonecos. Foram para os ônibus e os metrô. Logo na primeira apresentação, deu muito certo. Ela se sentiu segura na fala, as pessoas aplaudiram. Ela se inspirava do roteiro musical do grupo Carroça dos Mamulengos, saía aquela rimada bem nordestina. Ela ficou confiante. Tanto que as pessoas iam procurá-la para fazer junto com ela. Ela trabalhava com boneco grande e já trabalhava “no discurso do sentimento, do afeto”. Paralelamente, ela continuava o trabalho teatral com o Tá Na Rua. Em seguida, em 2001 e 2002, foi morar em Arraial do Cabo, convidada por um amigo para montar uma tropa de teatro. Ele realizava um mestrado, e foram desenvolvendo um trabalho teatral voltado para rua, com a Companhia Libertária. Em 2003, foi para Espanha para seguir um curso de teatro, através de uma carta de intenção do Amir Haddad, em Madrid. Foi passar o verão em Ibiza, mas apenas tinha levado havaianas e material para manicure. Não se sentia segura no espanhol e não tinha a confiança para trabalhar com a boneca, já que nas suas experiências, ela manipulava muito a fala. Porém, o dinheiro dela acabou, e como frequentava os artistas que trabalhavam na região do porto, um deles perguntou para ela porque ela não faria algo com a boneca. Ela viu com eles como arrumar um som, comprou uma fita de música clássica, botou tapetão e começou a fazer a sua boneca Lilica dançar com suas pernas: a primeira apresentação foi logo um sucesso! Arrecadou 90 euros em 30 minutos. Um artista de rua premiado, que trabalhava de estátua, foi perguntar por ela porque não tinha feito isso mais cedo no verão! Depois, ela foi morar em Barcelona e continuou este trabalho: foi trabalhar na Rambla, se colocando todos os dias, e foi pegando os horários melhor de público, pegando o movimento da rua (pois anteriormente, passava chapéu sobretudo nos meios de transporte, no Brasil). Começou a viajar pela Espanha inteira. Encontrou uma companhia de teatro que trabalhava com bonecos. Deram para ela uma trilha de músicas infantis com arranjos muito bons, cada

uma contando uma história. Isso aprimorou ainda mais o seu trabalho. Funcionava bem e ela desistiu de cursar a escola de teatro em Madrid, se estabelecendo em Valência e rodando os festivais no verão. Lá ela viu que as pessoas tinham reconhecimento e respeito pelo trabalho dos artistas de rua, aos poucos o show da Lilica se definiu: “é uma boneca que é uma menina, que brinca com outras meninas”. Quando voltou para o Brasil, se perguntou onde iria trabalhar. Conhecia pouquíssimas mulheres trabalhando na rua. Foi morar novamente em Arraial do Cabo, chamada por outro amigo que trabalhava na Fundação para o Meio Ambiente, para realizar um trabalho teatral de resgate da cultura pesqueira. Montaram a Companhia Libertária Calangos da Restinga, apresentaram vários espetáculos, do qual destacou o “Maria Mar”, que falava de um pescador que acaba morrendo no mar, sabendo que muitas famílias lá tem parentes que morreram no mar. Apresentavam no espaço público, frente a casa de poesia, na beira mar, junto com professoras, pescadores e famílias. Ela é muito orgulhosa deste projeto que suscitou muita comoção na comunidade onde se inseriu, durante os 3 anos de duração. Depois voltou a morar no Rio e se perguntou onde poderia atuar, novamente. Foi então que ela encontrou um pedaço de calçada, em frente a loja Macedônia, no Largo do Machado, onde trabalhou durante anos. Foi exatamente no mesmo lugar que decidi atuar com minha bandinha, em 2012, onde esbarramos com ela. Ela atuava sobretudo no horário de saída das escolas. Segundo ela fala, “a Lilica fez rede de amigos lá”. Ao longo destes anos, as crianças cresceram, viraram adolescentes, tiveram irmãos. Ela não costuma mais atuar por lá, mas quando vai atuar por perto, no Museu da República, sempre há comemoração, pois muitas pessoas desta vizinhança conhecem a boneca Lilica, há rede de afetos, isso ajuda muito nas rodas que organiza por lá.



Figura 4 – Fernanda Machado e a boneca Lilica, Praça Saens Peña, Tijuca, zona norte do Rio. Fonte: Acervo Fernanda Machado, 2016.

A Fernanda é atualmente mãe de três filhos. Há quase 20 anos que atua na rua, predominantemente com a sua boneca Lilica, sustentando sua família. Claro que pode ter havido altos e baixos, mas ela possui uma experiência rica. No Rio, já está articulada com grupos e famílias que chamam regularmente ela para trabalhos. Não deixa de se envolver com outros trabalhos teatrais, voltados para a rua. Atualmente, participa da Companhia de Arte Pública, com a qual viajou até Salvador no encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua, em março de 2019. Faz também um curso de promotoria contra a violência contra mulheres, de mediação, e propôs sua competência para criar um trabalho de teatro de rua voltado sobre esta temática, de sensibilização em ruas e praças pelo município.

O trabalho dela com a boneca Lilica foca muito na dimensão afetiva. É tudo muito prático: ela tem seu tapete, sua mini caixa de som que canta canções infantis e da mpb, a boneca dança e se relaciona com as pessoas que passam, muitas delas crianças, mas não apenas: há pessoas mais velhas e todo outro tipo de pessoas que se emocionam e trocam sorrisos, abraços e conversas com ela.

A Fernanda aceitou realizar o mapeamento da sua trajetória de atuação, que consta abaixo.

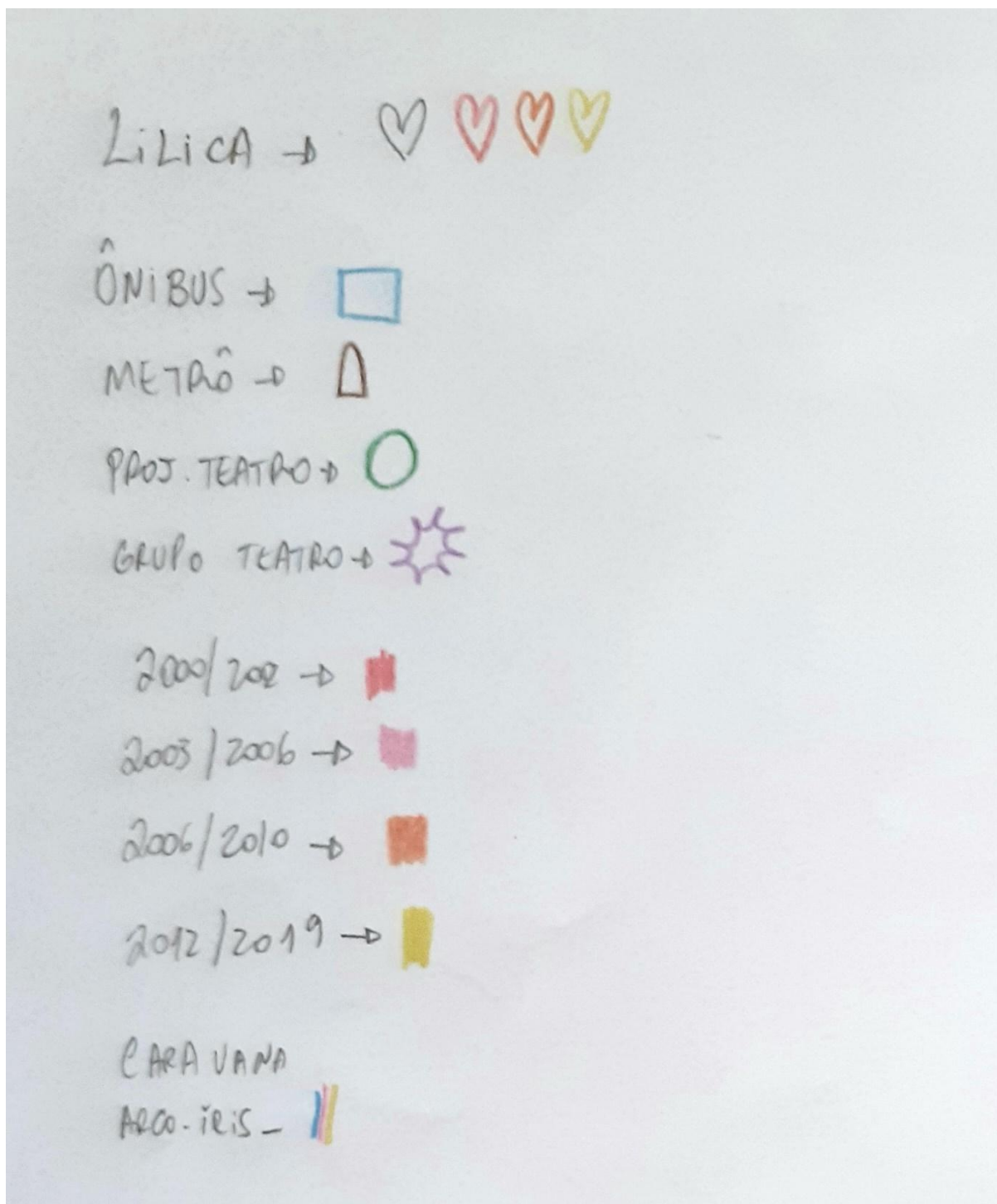


Figura 5 - Legenda do mapeamento da trajetória da artista de rua Fernanda Machado. Fonte: Fernanda Machado, 2019.

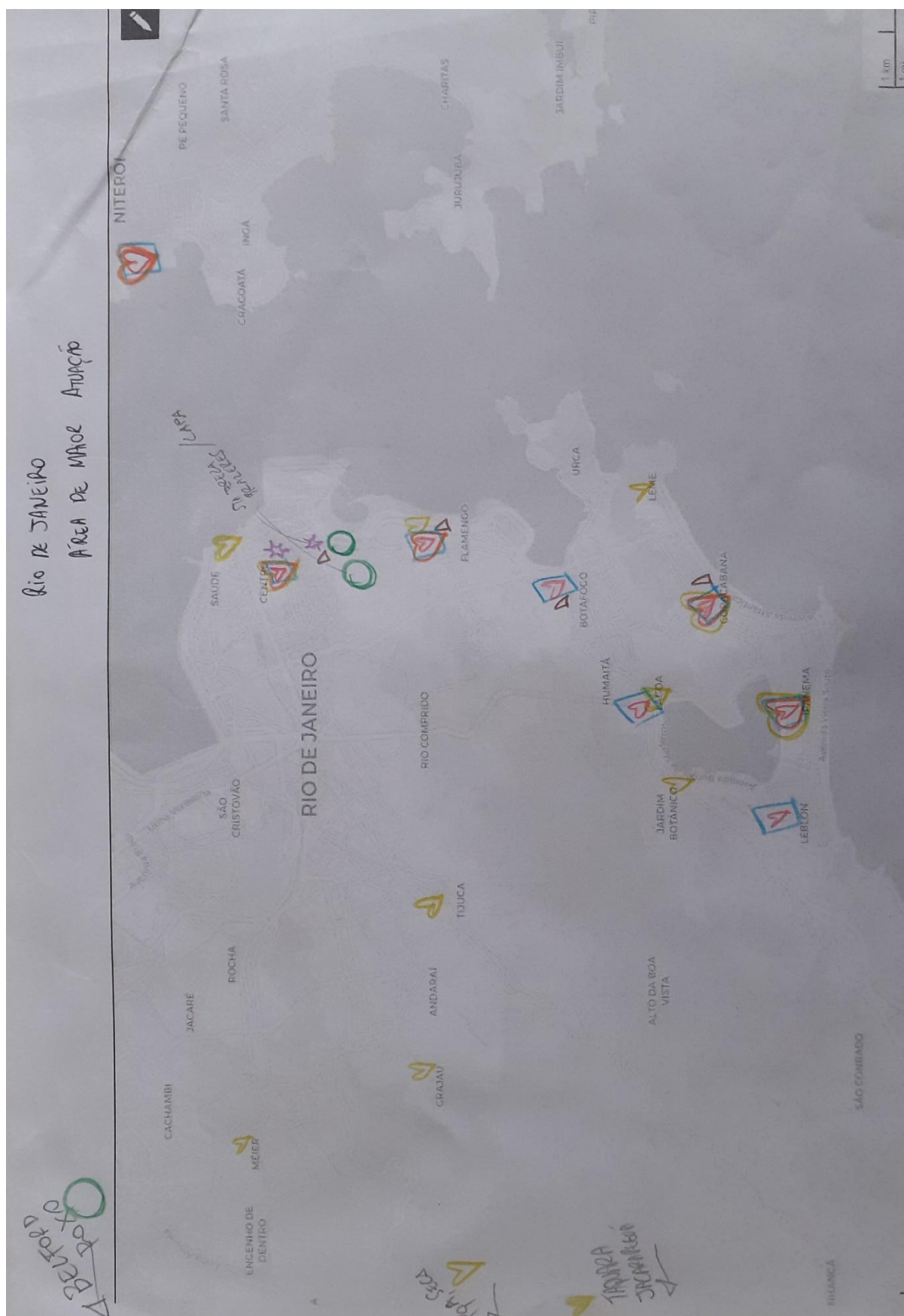


Figura 6 - Área de atuação Fernanda Machado- Rio de Janeiro. Fonte: Fernanda Machado, 2019.

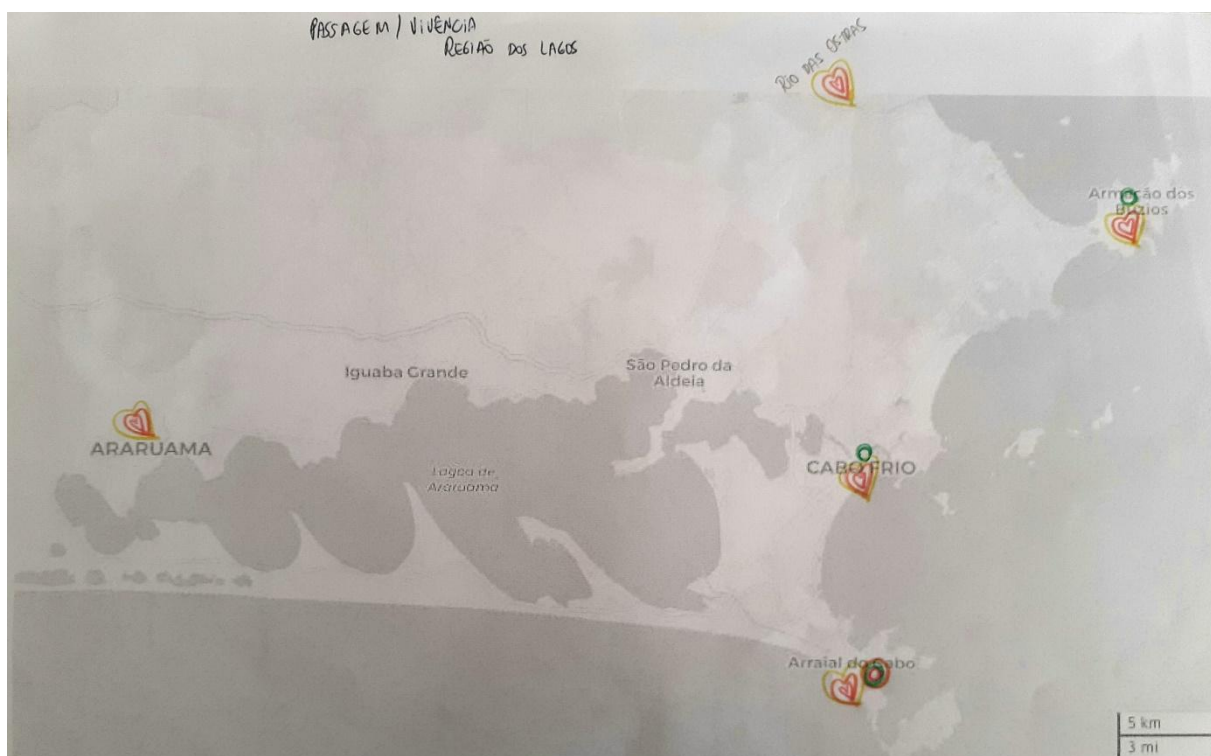


Figura 7 - Passagem / Vivência Fernanda Machado - Região dos Lagos. Fonte: Fernanda Machado, 2019.



Figura 8 - Passagem por Espanha da Fernanda Machado. Lilica ganha chão (2003-2006). Fonte: Fernanda Machado, 2019.

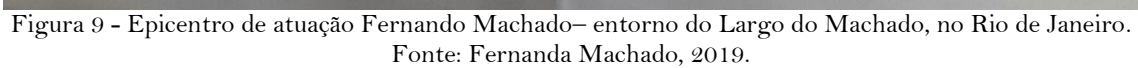




Figura 10 - Fernanda Machado em caravana com a Companhia Horizontal de Arte Pública (CHAP) e solo também. Fonte: Fernanda Machado (2019)

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE OS MAPEAMENTOS E “ESTÓRIAS ATÉ AGORA” DOS ARTISTAS DE RUA DESTA PESQUISA

A seção anterior ilustra apenas possibilidades cartográficas, que foram desenvolvidas a partir da singularidade de cada das trajetórias que foram vivenciadas e narradas no contexto da minha pesquisa de campo, enriquecendo-a ricamente. Foi

realizada graças aos artistas de rua que se dispuseram a realizar isso, para me ajudar na pesquisa, tendo como foco restituir suas trajetórias de vida mais relacionadas a sua atuação na rua. Esta opção cartográfica, para evocar aspectos comuns sobre a itinerância de determinados artistas de rua, assim como para reavivar memórias acerca das suas experiências, constitui, sem dúvida, uma fonte muito interessante para ser aprofundada por outras pesquisas.

De certo modo, os mapeamentos realizados dizem respeito às “estórias-até-agora” (Massey, 2005) dos artistas-colaboradores da pesquisa. Esta é uma constatação observada, pois foi assim vivenciada por alguns deles. Por exemplo, Wagner José me confiou o quão importante foi para ele este esforço de pensar a legenda e o mapeamento dos elementos escolhidos. Segundo ele me falou, isso levou ele a relembrar de certos momentos, de colocar em perspectiva seus modos sucessivos de atuação, o que lhe permitiu refletir sobre seu fazer na rua, num momento que ele considerava como chave na história da aventura do seu bando musical. De fato, ele chegou a mudar os modos de atuação e apostando numa forma ainda mais leve e solitária de chegar nos lugares e tocar as pessoas.

Este questionamento acerca de uma possível cartografia dos artistas de rua levou a se questionar bastante sobre aquilo que era possível de ser representado, de aparecer na cartografia esboçada da trajetória das experiências dos artistas-colaboradores da pesquisa. Além destes artistas e coletivos de rua, cheguei a ter discussões, atuar, encontrar numerosas outras pessoas, quer seja brevemente, ou de maneira mais frequente ao longo da pesquisa. Através das entrevistas e das trocas que permeiam esta pesquisa, apareceram muito mais elementos, que não cabiam tão facilmente para serem mapeados, porém pareciam dizer respeito a aspectos cartográficos, ou ainda ao “mapeamento”.

É uma empreitada complexa descrever a trajetória de uma pessoa, contar como chegou a atuar na rua, desde quanto tempo e de qual maneira realiza esta atividade no momento presente. A apresentação dessas “estórias-até-agora” de artistas e coletivos de rua explicita uma longa busca por parte deles para se aprimorarem, estabelecerem-se como trabalhadores e ganhar sua dignidade, sustentarem-se, assim com as suas famílias e encontrarem o seu lugar, de moradia, de expressão artística e na sociedade.

De alguma forma, estes breves relatos e esses mapeamentos são apenas a ponta do iceberg. Eles permitem apenas ilustrar o quanto as experiências e vivências estão contidas em meras intervenções de rua. Muitas pessoas não enxergam necessariamente

tudo que está envolvido na simples expressão artística que cruzam muitas vezes ao acaso pelas ruas.

Na hora de se apresentar, o artista de rua se afirma enquanto uma presença voltada para agradar ao público, através do acúmulo de suas trajetórias. O agregado de vários momentos anteriores, que tecem a atuação do artista, reverbera-se nas “estórias-até-agora” das pessoas que atravessam, neste exato momento, o espaço onde ele se apresenta. Disso pode resultar, através da expressão do artista, na impressão de um ritmo neste exato momento, cuja ressonância não necessariamente é medível (Moreaux, 2013), pois não se sabe ao exato o impacto deste breve encontro na vida das pessoas, que se dilui num emaranhado de ritmos que compõem este “lugar temporalizado” que o artista de rua tenta estabelecer, ao propor sua intervenção. Não é tão óbvio interromper o caminhar das pessoas na cidade. Antes de mais nada, esta vivência dos artistas de rua que, assim descrita, pode parecer até “abstrata”, posto que se trava na rua, submissa ao imprevisto. Mas para lidar com o imprevisto, os artistas de rua se apoiam nas suas vivências anteriores, erros e acertos, o que lhes permitem travar estratégias, na mesma medida que respondem “espontaneamente às provocações e acontecimentos da rua, interagindo com o ambiente e as pessoas”.

É interessante pensar como a soma das experiências se inscrevem no corpo destes atores de rua, de várias formas, que seja conscientemente ou inconscientemente, inspirando reflexões sobre as discussões levantadas por Jacques (2008). No caso, interessa a cartografia relacionada mais diretamente com a atuação nas ruas. Envolve a atuação concreta na rua, mas também a capacidade de orientação e as possibilidades de interagir com a alteridade inerente aos espaços públicos onde evoluem enquanto artistas. Talvez isso apresente ainda outras pistas para serem pesquisadas, conseguindo unir a riqueza de cartografias sensíveis com outras formas de representar e contemplar práticas corporais que se entrelaçam com os movimentos das cidades onde atuam.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço os artistas de rua Wagner José e Fernanda Machado que realizaram estes trabalhos levando muito à sério e confiando no meu trabalho de pesquisa. Também agradeço ao meu orientador André Neves que me desafiou sobre mapeamentos de maneira muito instigante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo A recepção de Fanon no Brasil e a Identidade negra. *Revista Novos Estudos*, V. 81, pp. 99-114, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002008000200009>.

CAQUARD, S., JOLIVEAU, T., (2016): “Penser et activer les relations entre cartes et récits”, *Mappemonde*, n.118.

CRAMPTON, J. (2009): Cartography: maps 2.0, *Progress in Human Geography*, v.33, n.1, pp. 91-100.

CRESSWELL, T.; MERRIMAN, P. (Ed.). *Geographies of Mobility: Practices, Spaces, Subjects*. Aldershot: Ashgate, 2008.

DE SOUSA, P.V. B., (2012): “Cartografia 2.0: Pensando o mapeamento participativo na internet”, *Ciberlegenda*, UFF.

HERSCHMANN, Micael, FERNANDES, Cíntia Sanmartin, Música nas ruas do Rio de Janeiro [recurso eletrônico], – São Paulo: Intercom, 2014. Site internet: <http://www.cartografiamusicalderuadocentroitorio.com/> Acessado 28/06 /2022.

LOIS, C. (2014): O Mapa, os mapas. Propostas Metodológicas para abordar a pluralidade e a instabilidade da Imagem Cartográfica. *Espaço e Cultura*. Nº36.

MOREAUX, M., (2013): “Expressões e impressões do corpo no espaço urbano: estudo das práticas de artes de rua como rupturas do cotidiano da cidade”, Dissertação de mestrado em Geografia, Programa de Pós-Graduação em Geografia, PUC-Rio de Janeiro.

MOREAUX, M. (2020), Espaço e ritmo: estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público, Tese de Doutorado em Geografia, Programa de Pós-Graduação em Geografia, UERJ.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço – Uma nova política de espacialidade*. São Paulo: Bertrand do Brasil. 2008.

OLMEDO, E., MEKDJIAN, S., (2016): “Médier les récits de vie. Expérimentations de cartographies narratives et sensibles”, *Revue Mappemonde*, n.118.

THRIFT, N. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge, 2007.

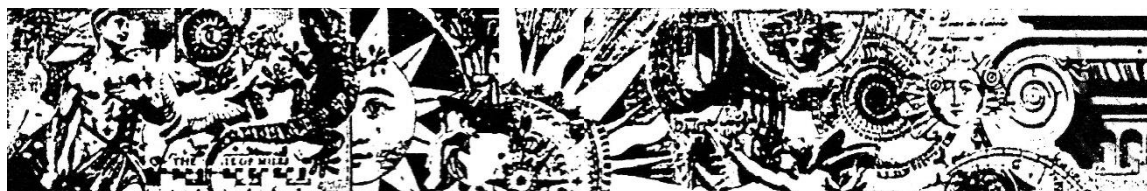
WOOD, D., (2010): *Rethinking the Power of Maps*, New York: Guilford Press.



IMAGENS, LIVROS DIDÁTICOS E A GEOGRAFIA ESCOLAR

■ PEDRO BERNARDES PINHEIRO

Doutorando em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor do Colégio Pedro II. Endereço eletrônico: pedrobernardes.geo@gmail.com



Resumo: Discutimos nesse trabalho o lugar das imagens nas pesquisas e nos debates sobre os livros didáticos de Geografia. São examinadas as especificidades dessas relações entre imagens e livros de Geografia, através da bibliografia especializada baseada em artigos publicados em periódicos sobre o ensino de Geografia, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Foram identificados três conjuntos de argumentos centrais para essas pesquisas. Um primeiro argumento consiste no reconhecimento livro didático como um artefato cultural e mercadológico fundamental na educação e um dispositivo central na trajetória da Geografia como uma disciplina Escolar, identificando a crescente importância das imagens em virtude de mudanças tecnológicas e editoriais nessas obras. Sublinha-se, neste caso, os avanços e as potencialidades dos livros didáticos, enfatizando-se o papel das políticas públicas. Por sua vez, alguns autores mobilizam argumentos questionando o sentido das imagens utilizadas pelos livros didáticos, problematizando o modo como elas veiculam ou favorecem ideias reducionistas e estereotipadas sobre territórios e grupos sociais. Esse tipo de análise, pautado por metodologias visuais críticas como a análise de conteúdo e a semiótica, parte do currículo escolar para interrogar seus pressupostos. Por fim, algumas investigações que apontam o potencial dessas imagens no trabalho pedagógico docente, propondo experimentações e explorando-as enquanto formas de linguagem e buscando sentidos outros para o currículo da Geografia Escolar.

Palavras chaves: Livro Didático; Imagem; Geografia Escolar; Currículo

IMAGES, TEXTBOOKS AND SCHOOL GEOGRAPHY

ABSTRACT: In this paper, we discuss the place of images in research and debates on geography textbooks. The specificities of these relationships between images and geography textbooks are examined through specialized bibliography based on articles published in periodicals on geography teaching, master's dissertations and PhD theses. Three sets of central arguments were identified for this research. A first argument consists of recognizing textbooks as a fundamental cultural and marketing artifact in education

and a central device in the trajectory of Geography as a school subject, identifying the growing importance of images due to technological and editorial changes in these works. In this case, the advances and potential of textbooks are highlighted, emphasizing the role of public policies. In turn, some authors mobilize arguments questioning the meaning of the images used in textbooks, questioning how they convey or favour reductionist and stereotyped ideas about territories and social groups. This type of analysis, based on critical visual methodologies such as content analysis and semiotics, starts from the school curriculum to question the school curriculum and its assumptions. Lastly, there is some research that points to the potential of these images in teachers' pedagogical work, proposing experiments and exploring them as forms of language and seeking new meanings for the school geography curriculum.

KEY-WORDS: Textbooks; Image; School Geography; Curriculum

IMÁGENES, LIBROS DE TEXTO Y GEOGRAFÍA ESCOLAR

RESUMEN: Este artículo analiza el lugar que ocupan las imágenes en la investigación y los debates sobre los manuales de geografía. Las especificidades de estas relaciones entre las imágenes y los manuales de geografía se examinan a través de bibliografía especializada basada en artículos publicados en publicaciones periódicas sobre la enseñanza de la geografía, tesis de máster y tesis doctorales. Se identificaron tres conjuntos de argumentos centrales para esta investigación. Un primer argumento consiste en reconocer los libros de texto como un artefacto cultural y de marketing fundamental en la educación y un dispositivo central en la trayectoria de la Geografía como materia escolar, identificando la creciente importancia de las imágenes debido a los cambios tecnológicos y editoriales en estas obras. En este caso, se destacan los avances y potencialidades de los libros de texto, enfatizando el papel de las políticas públicas. A su vez, algunos autores movilizan argumentos que cuestionan el significado de las imágenes utilizadas en los libros de texto, problematizando cómo transmiten o favorecen ideas reduccionistas y estereotipadas sobre territorios y grupos sociales. Este tipo de análisis, basado en metodologías visuales críticas como el análisis de contenido y la semiótica, parte del currículo escolar para cuestionar el currículo escolar y sus supuestos. Por último, hay algunas investigaciones que apuntan al potencial de estas imágenes en el trabajo pedagógico de los profesores, proponiendo experimentos y explorándolas como formas de lenguaje y buscando nuevos significados para el currículo escolar de geografía.

PALABRAS-CLAVE : Libros de texto; Imagen; Geografía escolar; Currículo

INTRODUÇÃO

Na Geografia, os livros didáticos vêm adquirindo relevância nas últimas décadas como fonte e como objeto de pesquisa de inúmeras pesquisas acadêmicas. Livros didáticos têm uma importância ímpar para a cultura escolar (Sene, 2014) e para as disciplinas escolares, conferindo-lhes identidade própria e difundindo as orientações curriculares (Albuquerque, 2011). Em um sentido mais epistemológico, a compreensão da relação entre os livros didáticos e os currículos escolares assumiram novos desdobramentos. Eles não são analisados exclusivamente como uma simplificação dos

conhecimentos científicos produzidos nas universidades, ou ainda, como instrumentos difusores de uma ideologia oficial do Estado¹.

Desde a década de 1990, pesquisadores brasileiros passaram a dialogar com a perspectiva da História das Disciplinas Escolares (Gonçalves, 2011), incorporando em suas análises com autores estrangeiros como o francês André Chervel (1990) e o britânico Ivor Goodson (2005) para compreender as relações entre os livros didáticos e os currículos. Livros didáticos passaram a ser compreendidos como uma expressão original das disciplinas escolares e das suas tradições, incorporando elementos das ciências de referência, da cultura escolar e refletindo as transformações sociais do seu tempo. Maria Adalgiza Albuquerque argumenta que “é por meio do livro didático que a sociedade, uma parcela dela, estabelece o que deve ser lembrado e o que é realmente importante de conhecermos em determinado período” (Albuquerque, 2011).

Algumas pesquisas sobre os livros escolares também recorrem às teorizações críticas e pós-estruturalistas sobre o currículo para suas análises. Esse é o caso de Carolina Vilela (2013) que argumenta que o livro didático é obra representativa do discurso disciplinar sobre a disciplina escolar Geografia. Em sua análise curricular ela se apoia na teoria do discurso de Michel Foucault bem como conceituações (por exemplo, de articulações interdiscursivas e interdições) demonstrando a relevância de articulações com o discurso econômico, ambiental e histórico para a produção de um discurso sobre o conhecimento escolar em geografia. Para a autora: “é por meio do discurso econômico que se associa a Geografia escolar, como temas ligados às questões sociais, as desigualdades inerentes às sociedades capitalistas têm sido tratados no âmbito dos discurso da Geografia escolar (Vilela, 2013, p. 135-136), e como consequência, “ o discurso do conhecimento escolar em Geografia é atualmente constituído pela estreita relação com a lógica do discurso econômico (...), para se legitimar no contexto das demandas contemporâneas”(idem, p. 173)

Investigar livros didáticos é também olhar com atenção e curiosidade para as suas imagens, observando padrões, identificando regularidades discursivas e questionando ausências e lacunas. Por isso, a análise de coleções ou exemplares de livros didáticos têm sido um dos caminhos recorrentes nos trabalhos sobre imagens e o ensino de Geografia na Educação Básica (Tonini, 2013). Para Ivaine Tonini, “as imagens são veículos dos

¹Durante muitos anos, os livros didáticos no Brasil foram objeto de muita desconfiança pela pesquisa acadêmica. Durante as décadas de 1970 e 1980, período marcado pela ditadura militar, esses materiais pedagógicos eram vistos como difusores das ideologias conservadoras e autoritárias do Estado brasileiro. (Albuquerque, 2011)

significados e das mensagens simbólicas produzidas discursivamente” (2013, p. 179), e que, “através de um olhar denso sobre elas, podemos tomar o espaço geográfico, construído pelas imagens, não como apenas nos mostram, mas lido e pensado de outras maneiras” (idem, p.180). Estudos de fotografias, mapas e outros tipos de imagens inscritos nos livros didáticos de Geografia pautados em metodologias qualitativas e visuais constituem uma forma interessante de compreendermos a relação entre as imagens, as práticas docentes e o currículo escolar.

Neste artigo buscamos explorar a seguinte questão: qual é o lugar que as imagens ocupam nos debates sobre o livro didático de Geografia? Para respondê-la selecionamos e apresentamos alguns dos argumentos frequentemente presentes em trabalhos acadêmicos como artigos de periódicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado². Examinamos as relações entre imagens e os livros didáticos de Geografia, através da literatura sobre o assunto produzida por autores e pesquisadores brasileiros. Os trabalhos citados a seguir não apresentam uma síntese dessa produção acadêmica tal qual um estado de arte, mas exemplos de estudos cujas temáticas e discussões nos auxiliam a compreender essas relações.

Esses argumentos podem ser sintetizados em três vertentes principais, que não são necessariamente excludentes. Com isso não pretendemos “enquadrar” ou “classificar” os autores mencionados em perspectivas distintas. Essas três vertentes de análise seriam a relação entre livros didáticos e as transformações editoriais e a crescente importância das imagens; a crítica aos livros didáticos e as imagens estereotipadas difundidas por eles; o tensionamento dos sentidos preestabelecidos pelas imagens nos livros didáticos em sua relação com os conteúdos escolares através de práticas de experimentação.

A maior parte dos pesquisadores reconhece as imagens do livro didático como um artefato cultural central na educação e um dispositivo relevante na trajetória da Geografia como uma disciplina escolar. Eles também consideram o impacto das mudanças técnicas, editoriais e institucionais nas transformações imagéticas dos livros didáticos, e que, hoje, as coleções didáticas apresentam uma qualidade muito superior do que em décadas passadas possibilitando novos direcionamentos para o trabalho

² Para o levantamento dos trabalhos acadêmicos, pesquisamos a produção acadêmica recente de teses e dissertações sobre o tema, consultando a Biblioteca Digital Brasileira de Dissertações e Teses e o Catálogo de Dissertações e Teses da CAPES. No Catálogo de Dissertações e Teses efetuamos busca pelos descritores “Geografia Escolar”, ou ainda, as expressões “Ensino de Geografia” e “Educação Geográfica”, combinadas com os termos que identificam recortes temáticos dos trabalhos como “imagens”, “representações imagéticas”, “recursos visuais” e “visualidades”, tanto no plural como no singular.

pedagógico do professor de Geografia. Em síntese, reúnem argumentos que consideramos como favoráveis ao uso do livro baseado em aspectos como sua relevância para a história da Geografia Escolar e as melhorias na qualidade gráfica e acadêmica verificadas nas coleções mais recentes.

Sob um ponto de vista distinto, identificamos um conjunto de argumentos mais críticos direcionados aos livros didáticos, particularmente por parte de professores e pesquisadores que têm como foco de suas análises a dimensão imagética. Esses autores não rechaçam o livro didático enquanto um elemento central da cultura escolar e nos processos de ensino e aprendizagem. No entanto, eles concluem que as imagens dos livros didáticos podem contribuir para a construção de imagens-clichês (Firmino e Martins, 2017), estereótipos regionais (Silva, 2018; Tonini, 2003), estereótipos raciais, étnicos e indígenas (Printes, 2013), sexuais e de gênero (Firmino, 2020; França, 2022), e que, portanto, como materiais didáticos, devem ser analisados criticamente. Tais críticas também são pontuadas em trabalhos que abordam problemas relativos às representações cartográficas nos livros didáticos, como é o caso de Novaes (2012). Essas investigações vêm revelando resultados interessantes, através de métodos qualitativos e visuais baseados na análise de conteúdo, na semiologia e na análise do discurso, dentre outros. É interessante observar, segundo essas análises, o modo como os livros didáticos apresentam mudanças curriculares associadas à ciência geográfica e às demandas por representação dos movimentos sociais, quando ao mesmo tempo, preservam certos discursos, hiatos, polaridades e binarismos.

Na última seção, destacamos os argumentos que defendem mais explicitamente a ideia de que as imagens dos livros didáticos podem ser exploradas ou experimentadas de formas distintas, sem que seus significados estejam restritos aos conteúdos curriculares e as forma mais tradicionais de abordagem desses conteúdos na Geografia (Novaes, 2014; Souza, 2018). Tais argumentos sublinham a relevância das imagens como linguagem (Oliveira Jr, 2009, 2020; Preve e Preve, 2020) e não exclusivamente como suporte a determinados conteúdos curriculares, apoiando-se, por exemplo, em autores como o filósofo Gilles Deleuze e conceito de devir. As contribuições e reflexões realizadas por pesquisadores no âmbito da Rede Internacional de Pesquisa Imagens, Geografias e Educação reúnem os trabalhos dedicados a essa forma de investigação. Assim, alguns objetivos desses trabalhos não estão pautados exclusivamente por uma análise visual dos livros didáticos, mas baseiam-se nessas obras para propor atividades pedagógicas e projetos de pesquisa.

IMAGENS, TÉCNICAS E EDITORAÇÃO

Desde meados do século XX, os livros didáticos vêm apresentando profundas mudanças em seus formatos, refletindo tanto transformações tecnológicas, editoriais e pedagógicas, como apontam Almeida (2013) e Lacerda (2018). Em sua tese de doutorado sobre o tema, Renata Almeida (2013) afirma que: “as imagens que o compõem [o livro], dado o avanço que as obras tiveram, consolidam uma nova dimensão de trabalho em sala de aula. [...] mesmo com tantos meios de trabalhar com imagens em sala de aula, as imagens do livro didático também cresceram em importância.” (Almeida, 2013, p. 95). Ao longo da segunda metade do século XX, se tornam cada vez mais comuns livros com imagens coloridas e uma diagramação cada vez mais elaborada e sedutora, em contraposição às coleções didáticas mais antigas.

Nessa direção, as fotografias ganham mais espaço em comparação às ilustrações (Moura, 2022; Hollman, 2013), e aos mapas somam-se outros tipos de representações verticais do espaço como as imagens de satélite e as fotografias aéreas. Há ainda, tipos imagéticos menos frequentes, mas cuja presença é marcante nos livros, como as charges (Bustamontes, 2016). A diversificação dos tipos de imagens existentes nos livros didáticos é paralela a mudanças mais amplas na composição e na diagramação. Tratando das mudanças observadas nos livros didáticos de Geografia no período, Leonardo Azambuja afirma que:

O mercado editorial didático apresenta um dinamismo que vai refletir a qualidade gráfica dos materiais e a diversidade de informações atualizadas a cada nova edição. Ainda, e talvez mais significativo, seja a formatação hipertextual dos manuais didáticos com a inclusão de textos complementares e explicativos, mapas, gráficos e imagens, indicações de fontes virtuais para pesquisas, proposições de atividades para os alunos e de orientações ou sugestões para os professores anexadas em suplementos específicos. (Azambuja, 2014, p. 31)

Mais recentemente, já no século XXI, muitas coleções de livros didáticos são disponibilizadas, além do tradicional formato físico, em formato digital, o que viabiliza o acesso a *hiperlinks* na internet. Seja nas versões digitais, seja nas versões físicas, essas mudanças ampliaram a relevância das imagens para os livros, bem como tornaram mais complexa a relação entre texto e imagem, através de recursos iconográficos cada vez mais sofisticados, no qual a comunicação visual ganha destaque (Freisleben, 2018, p. 41).

Lacerda (2018) destaca que durante muito tempo as imagens tiveram um papel secundário nos livros didático, mas que “passaram a ser valorizadas e seu papel se configura como menos decorativo e mais ilustrativo, no sentido de apoiar e complementar o conteúdo textual” (2018, p. 89). A proporcionalidade entre textos e imagens, inclusive, tem sido alvo de alguma polêmica, na medida em que a importância relativa das imagens em contraposição aos textos, estaria contribuindo para “enfraquecer” os conteúdos curriculares.

A quantidade, a variedade e qualidade gráfica das imagens inscritas são entendidas como um aspecto positivo para os pesquisadores, muitos deles professores de Geografia na Educação Básica. Pedagogicamente, eles compreendem que a dimensão visual dos livros didáticos é muito importante para despertar o interesse e a motivação dos estudantes (Timmers e Weppo, 2017), inseridos em um contexto com uma ampla circulação de imagens assim como para sustentar o trabalho pedagógico do professor. Compreendemos, no entanto, que esse caráter motivacional e de engajamento discente deve ser posto sob suspeita, posto que as dimensões visuais do livro precisam estar articuladas a outros os fatores pedagógicos

Ivaine Tonini (2013) reconhece que essas transformações editoriais e técnicas não se reduzem ao *design*, mas produzem novos sentidos e direcionamentos para a experiência educativa. Para a autora: “essa nova textualidade possibilita exigir dos estudantes outras maneiras de aprender, ao permitir itinerários diversos para leitura das imagens, ou seja, com ou sem articulação com o texto escrito” (Tonini, 2013, p. 180). Destacando que sua relação para a cultura contemporânea, ela afirma ainda que: “isso representa um dos rasgos distintivos no modelo de ensinagem tradicional, pois dificilmente consegue-se chamar a atenção dos estudantes na monotonia da leitura tradicional” (idem, p. 181). Portanto, a maior presença de imagens nas páginas dos livros didáticos, em contraposição aos textos escritos, não advoga de modo contrário a esses materiais. As imagens e a rica visualidade das coleções contemporâneas são vistas como catalizadores do interesse e da motivação dos estudantes, proporcionando outros percursos de leitura aprendizagem que não estão baseados somente na leitura linear e tradicional do texto escrito.

Outro argumento também é acionado em muitas pesquisas relaciona-se ao contexto de produção dos livros. Para Maria Adalgiza Albuquerque: “como mercadoria, o livro didático é produzido com a finalidade de gerar lucro, como qualquer outro produto. Assim, para que seja consumido em alta escala deve atender a uma expectativa

do mercado” (Albuquerque, 2014, p. 165). Considerando-os como uma forma de “mercadoria”, devemos ter em mente que a seleção de fotografias, mapas e das demais imagens que os compõem estão sujeitas a critérios das editoras. Em entrevista sobre o assunto, Eustáquio de Sene, autor de coleções didáticas, aponta aspectos interessantes nessa relação entre autor (considerando sua própria experiência) e editora. Ele comenta, por exemplo, sua percepção sobre o fato de buscar privilegiar o “conteúdo” em contraposição ao aspecto “estético” das fotografias escolhidas, algo almejado pela editora (Sene, Oliveira Jr e Soares, 2013). Também esclarece que as fotografias utilizadas em seus livros correspondem sobretudo a fotos panorâmicas, diurnas com contrastes bem definidos que geralmente são editadas em função da diagramação proposta pela editora. Outra curiosidade revelada por Sene nessa entrevista é que as imagens são escolhidas indiretamente pelo autor, através de um filtro inicial realizado pela editora em seus bancos de imagens.

Este processo de seleção também deve estar sujeito às orientações governamentais, como aquelas descritas pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e nos documentos curriculares. Historicamente, é muito recente o processo de distribuição massiva e gratuita de livros didáticos para estudantes de diferentes segmentos de ensino nas escolas públicas. Anteriormente, a aquisição desses materiais era responsabilidade das famílias dos estudantes, o que limitava o acesso ao material pedagógico por parte de estudantes de famílias de baixa renda. Este quadro se modifica substancialmente, em grande parte, como resultado da consolidação do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD)³ e da universalização do Ensino Fundamental, e da expansão do Ensino Médio, durante as décadas de 1990 e 2000. É neste período que amplas camadas da população brasileira têm acesso à educação escolar através da expansão das redes públicas de ensino nos estados e municípios. Em paralelo, o governo federal teve um papel relevante na implementação e no financiamento de políticas públicas para o território nacional, como é o caso desse programa.

Outro fator relevante nesse contexto, que também pode ser diretamente atribuído ao Programa Nacional do Livro Didático, é a substancial melhoria na qualidade e nos aperfeiçoamentos desses materiais com relação à linguagem, aos conteúdos curriculares e à dimensão visual dessas obras. As diretrizes e orientações dos sucessivos

³ O PNLD como conhecemos atualmente foi instituído oficialmente em 1985, através do Decreto nº 91.145. Entretanto é partir da década de 1990, em um contexto de reformas e transformações na Educação Brasileira, que o programa passou por diversas mudanças e aprimoramentos, com a criação de novas edições e a inclusão de novas disciplinas.

editais do PNLD orientaram as editoras de livros didáticos a se adequarem às normas governamentais, para viabilizar uma possível aquisição de suas coleções nas redes públicas de ensino da Educação Básica, que concentram parte significativa das matrículas de estudantes em idade escolar. Como consequência, as coleções didáticas foram apresentando sucessivas melhorias de modo a serem selecionadas por escolas e redes de ensino, em um concorrido mercado editorial. Para a Geografia, tais transformações resultaram no enriquecimento das imagens presentes dos livros, com diversos recursos iconográficos, bem como uma ampla presença de fotografias e mapas.

Partindo dessa chave interpretativa, qualquer questionamento sobre as imagens utilizadas dos livros didáticos não deve ser endereçado somente a seus autores, desconsiderando-se os contextos de produção destas obras didáticas. Imagens não são selecionadas e elaboradas exclusivamente por seus autores, com uma formação específica na área (no caso, a Geografia) mas por um conjunto de atores que influenciam diretamente na sua escolha e utilização, seguindo critérios políticos, ideológicos e econômicos (como o custo sobre os direitos autorais relativos às fotografias) que não convergem necessariamente com as intenções originais dos autores e orientados por minuciosas exigências previstas pelo PNLD.

IMAGENS, CLICHÊS E ESTEREÓTIPOS

Esses argumentos mais favoráveis e positivos sobre a relação entre livros e imagens podem ser tensionados a partir de críticas e ponderações sobre as representações vinculadas. Ainda de acordo com Tonini (2013), as imagens utilizadas nos livros didáticos para representar mulheres, pessoas negras e indígenas ainda contribuiriam para reforçar o caráter de subalternidade e inferioridade de determinadas identidades sociais. “Essas identidades continuam a ser assim: fixas, subdesenvolvidas, domesticadas, dependentes, nativas, etc. O deslocamento para outros posicionamentos identitários, a irrupção de outros significados estão ainda distantes para deslocar os atuais.” (Tonini, 2013, p. 189), afirma a autora. Tais conclusões reverberam ideias já presentes em sua tese de doutorado defendida em 2002, na qual examinava de que modo as imagens ajudam a fixar determinadas identidades, associando-as a determinados lugares e territórios (Tonini, 2003; 2002). Em um contexto em que as discussões sobre raça, etnia, gênero e geração ainda eram pouco comuns na Geografia, Tonini chamava a atenção para a hierarquias inscritas nos livros didáticos, contrapondo sobretudo as

imagens que representavam essas identidades em países “desenvolvidos” e “subdesenvolvidos”.

Posteriormente, outros trabalhos têm como objeto de estudo as imagens nos livros didáticos, como meio de tensionar certas tradições e representações no currículo da Geografia Escolar. Se uma das tradições no curriculares da Geografia corresponde a valorização da pluralidade cultural (Vilela, 2013,), tal valorização, produzida discursivamente, não se expressa necessariamente em representações imagéticas mais “plurais” e “diversas” de lugares, territórios, etnias, povos e culturas (Pinheiro, 2016). Firmino e Martins (2017), por exemplo, descrevem os diferentes exemplos de imagens-clichês que estão retratados nos livros didáticos, questionando em que medida essas imagens são capazes de limitar nossas ideias e nosso olhar. A simples presença de fotografias (para nos restringirmos a um tipo imagético) de mulheres, grupos étnicos minoritários e espaços periféricos nacional ou globalmente não garante necessariamente uma representação plural e diversa sobre tais povos e territórios. Para as autoras:

Nos deparamos por vezes com uma África muito pobre, árida e faminta. Uma Amazônia que se limita a ser vista através de fotografias áreas por suas robustas árvores verdes. Mulheres invisibilizadas quantitativamente pela sua não presença nas páginas e imagens destes Livros Didáticos de Geografia, majoritariamente masculinos e branqueados. Grupos étnicos retratados por meio de imagens festivamente folclóricas. Um rio São Francisco que se restringe a ser palco de muitos problemas ambientais. Espaços urbanos verdes e cosmopolitas em suas dimensões fotográficas. Imagens, ideias-clichês que servem como a ‘prova real’ de um determinado discurso sobre a Geografia dos lugares e das pessoas. Repetições e representações do mesmo. (Firmino e Martins, 2017, p. 107)

As denúncias pontuadas por Firmino e Martins constituem por si só problemáticas específicas de uma série de pesquisas. Alguns desses trabalhos apresentam contribuições à reflexão crítica sobre estereótipos étnicos e regionais, como a tese de Ínia Novaes (2014) sobre África, e a tese de Fernando Silva (2018) sobre o Nordeste brasileiro. Silva (2018) aponta, a partir de uma perspectiva pautada na semiótica, como as imagens do Nordeste reforçam a vinculação entre essa região e a ruralidade, identificando que sete das dez coleções didáticas utilizadas em sua investigação apresentam mais imagens rurais do que imagens urbanas. Há ainda, segundo o autor, uma sobrevalorização de imagens mais relacionadas ao passado do que ao presente nordestino, como, por exemplo, através da abordagem do fenômeno migratório. Considerando apenas as imagens selecionadas para as aberturas de capítulos, Silva destaca que: “a comparação entre as imagens introdutórias entre nordeste e sudeste/centro sul, sustentam ainda mais uma bipolarização entre urbano-rural,

moderno-arcaico, popular-erudito, estático-dinâmico. (...) O senso-comum parece persistir nessas imagens” (Silva, 2018, p. 152).

Por sua vez, o trabalho de Freisleben (2018) analisa fotografias do espaço urbano nos livros didáticos, destacando como certas representações desses espaços tendem a se reproduzir e se repetir em distintas coleções. Neste caso, a predominância da representação de cidades do Sudeste do país como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em comparação com as cidades das demais regiões, e em particular, regiões e bairros mais verticalizados dessas cidades. Favelas e outros espaços populares só começaram a ser apresentados de forma mais sistemática nos livros didáticos de Geografia a partir da década de 2000. De acordo com Freisleben (2018) as imagens das favelas brasileiras (mas também de outros espaços populares) ainda são utilizadas predominantemente para destacar os problemas de infraestrutura urbana e segurança pública.

Com relação a representação dos povos indígenas é interessante a pesquisa de Printes (2014) sobre a presença indígena nos livros de Geografia do ensino fundamental. Embora não esteja pautada em metodologias visuais, como os estudos anteriormente citados, a autora reconhece mudanças e permanências na forma como a temática indígena vem sendo explorada pelos livros didáticos. Embora aponte exceções, sinaliza que os livros ainda apresentam os povos indígenas como “atrasados”, exclusivamente rurais, e muitas vezes restritos à região amazônica. “Dentre os conjuntos de livros analisados são poucos os que inserem textos críticos (...) com imagens atuais e descrições recentes das problemáticas enfrentadas pelos diversos povos, bem como suas relações etnoecológicas” (Printes, 2014, p. 217). Reverberando as considerações de Fernando Silva sobre a região Nordeste, Printes afirma ainda que “alguns livros revelaram dificuldades em lidar com a existência de diferenças étnicas na sociedade brasileira atual, normalmente recalcando-as no passado” (idem, p. 2017).

As relações de gênero e a representação de mulheres nos livros didáticos, problemática já trabalhada por Tonini (2002), em sua pioneira tese, têm sido alvo de atenção de novos pesquisadores. O principal destes trabalhos é a pesquisa de Larissa Firmino que verifica uma presença desigual de homens e mulheres nos livros didáticos, através da análise da frequência da corporeidade masculina em comparação com a feminina, o que se configura “como uma estratégia de poder que privilegia e constrói nesses objetos escolares um discurso hegemonicamente masculino” (Firmino, 2020, p. 85). Essa desigualdade é ainda mais evidente em se tratando de homens e mulheres

públicos. Sua análise procura articular dimensão de gênero as questões de raça através da análise da representação de mulheres negras no Brasil e na África', "sendo representadas nessas imagens em situação de pobreza e vulnerabilidade, relacionando sua corporalidade a doenças empregos de baixa remuneração, situação de rua, refugiadas de guerra (2020, p. 95). Lucas França (2022)⁴ também destaca as assimetrias e hierarquias presentes nas representações imagéticas de gênero em duas coleções didáticas, sinalizando as desigualdades e as diferenças na representação de personalidades históricas e políticas, imigrantes e movimentos sociais. São particularmente interessantes as suas colocações sobre as fotografias sobre imigração, visto que "as imagens de mulheres migrantes (...) sempre acompanhadas da presença masculina e, comumente associada às responsabilidades maternais (crianças no colo ou de mãos dadas com a figura maternal) podem reforçar estereótipos de gênero sobre o fenômeno da migração" (França, 2022, p. 19)⁵.

Críticas às imagens presentes em livros didáticos não se restringem a análises fotográficas ou a delineamentos empíricos amplos, através da análise de diversas coleções. Novaes (2012), por exemplo, discute a repercussão gerada pela inclusão de um mapa sobre o tráfico de drogas ilícitas na cidade do Rio de Janeiro em um livro de Geografia destinado a turmas da Educação Básica. O mapa em questão apresentava a localização de facções criminosas ligadas ao tráfico de drogas ilícitas através de pontos que coincidiam com favelas e comunidades populares desta cidade. Seu principal argumento é de que a renovação temática na Geografia Escolar (através da incorporação da temática do narcotráfico) é relevante, mas que o mapa usado para desenvolver o assunto apresenta um grave equívoco ao fixar e limitar o tráfico de drogas ilícitas como um fenômeno territorial circunscrito a determinadas áreas, e particularmente restrito às favelas cariocas. Tal como a cartografia midiática, o mapa analisado reforça determinados estereótipos, que deveriam ser questionados, como na identificação

⁴ O trabalho de conclusão de curso de Lucas França é o único, citado ao longo do texto, que não resulta da pesquisa nas bases mencionadas. Faço referência ao mesmo por ter orientado sua pesquisa no âmbito do curso de especialização em Teorias e Práticas da Geografia Escolar realizado no Colégio Pedro II.

⁵ França destaca os avanços que podem ser percebidos com relação ao tema: "É possível perceber, através das figuras encontradas e analisadas, e das considerações demarcadas, que existe aparente preocupação em inserir, ainda que de forma limitada ou meramente simbólica, debates sobre questões de gênero ou provocações que direcionem para o diálogo a respeito desta temática e sua inserção dentro da geografia escolar como categoria de análise do espaço geográfico." (FRANÇA, 2022, p. 24)

bastante simplista presente no senso comum entre os territórios de favela e o tráfico de drogas ilícitas⁶.

IMAGENS, EXPERIMENTAÇÃO E DEVIRES

Para além da análise dos livros didáticos, as imagens podem ser utilizadas em diferentes dinâmicas realizadas em sala de aula, por meio de distintas experimentações. Aqui sublinha-se a crítica a ideia de que os sentidos das imagens são estabelecidos em função do contexto didático dos livros e das aulas e de que é necessário criar possibilidades ou novos devires para as imagens. Essa perspectiva vem sendo assumida por diferentes autores, dentre os quais Wenceslau Oliveira Junior (2009, 2019, 2020). Para ele, a fixação das imagens e de seus sentidos nas páginas dos livros didáticos, reforça estereótipos tais como comentamos no item anterior, mas impede a imaginação geográfica de professores e estudantes. O autor descreve uma situação em sala de aula na qual uma imagem é usada para representar um lugar ou um fenômeno:

O professor pede para seguir, pois é só isso que os alunos devem saber. Seja porque é conteúdo para algum exame, seja porque é assim que esse modo de fazer geografia (e educação) quer que pensemos o mundo (...). Isto provoca a interrupção do pensamento (...): paralisa o pensamento infinito e produz blocos de pensamento finito, uma vez que em qualquer dessas distintas geografias o que se busca é vincular uma imagem a uma série restrita de outras, arregimentando imagens em tropa previsíveis e controladas. (Oliveira Jr., 2020, p. 8)

Carina Souza (2018), orientada por Oliveira Junior, apresenta os resultados de pesquisas que se basearam no uso de fotografias, que geralmente não compõe comumente os livros didáticos. A autora procurou explorar as formas de diferenciação rural-urbana no Brasil através do uso de imagem artísticas trabalhadas em dinâmicas com os estudantes. Imagens essas selecionadas pela autora em contraponto aquelas dos livros didáticos. Segundo a autora, elas “apresentam situações que não estão veiculadas exclusivamente à leitura de signos. Elas tensionam os significados, incluindo signos que antes não estavam dados” (Souza, 2018, p. 71). As imagens escolhidas colocam em questão o próprio conteúdo geográfico, a dicotomia rural urbana: “Não se trata de superar a dicotomia, e sim de lidar com ela, colocando o pensamento espacial em devir,

⁶ Diferentes mapas, notadamente aqueles produzidos pela mídia, de grande circulação cotidiana, são negligenciados pela Geografia acadêmica, mas vem sendo incorporados pela Geografia Escolar, como no caso analisado pelo autor. Esses mapas correspondem a imagens que não seguem as mesmas regras normativas dos mapas “científicos”, mas estão muito mais presentes no cotidiano e integrados ao contexto escolar.

pois a ambivalência rural e urbana não consegue mais se manter como classificação.” (Souza, 2018, p. 71). Este exemplo torna mais claro, o argumento de que as imagens fotográficas podem ser uma linguagem interessante não apenas no sentido de “representar um conteúdo escolar”, de se constituir em um “signo de verdade”, mas sobretudo, em propor questões, em estimular desafios, estabelecer outras dúvidas.

Outra pesquisa instigante nessa direção, é aquela realizada por Preve e Preve (2017) sobre as imagens sobre globalização nos livros didáticos e experimentações com essas imagens (Preve e Preve, 2020). Em relação aos livros didáticos, se reconhece a recorrência de determinadas imagens, particularmente as fotografias, para explicar e exemplificar o processo de globalização nos livros de geografia. Nas obras estudadas, os possíveis sentidos dessas imagens são enquadrados e fixados pelo texto escrito: “as fotografias utilizadas nos livros analisados estão emolduradas pelo texto escrito, sendo tomadas como a ilustração de um mundo disponível ao conhecimento, ou ainda postas como informação, no sentido de leitura.” (Preve e Preve, 2017, p. 197). Subvertendo essa lógica, os autores realizaram um exercício em que propuseram apresentar e perguntar as impressões sobre algumas dessas imagens com três públicos bastante distintos: um grupo de estudantes, um grupo de pacientes internos de um Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico e um grupo de idosos. As imagens eram apresentadas sem nenhum tipo de texto, como títulos ou legendas. A experimentação visava deslocar as imagens de seu contexto pedagógico, provocando um certo esgotamento de seus sentidos, para além de um suporte como ilustração de algum conteúdo.

Nos exercícios propostos, o encontro com as imagens tentava liberá-las das palavras e frases (legendas e títulos) que as aprisionam a um ‘olhar’ cansado (com objetivos já definidos), percebendo em que medida as respostas dos participantes eram capturadas pelo tema globalização e/ou no plano da representação: ‘tal imagem mostra os efeitos da globalização’, ou ainda, ‘é uma imagem da Terra’. Assim, ao buscar liberar essas imagens do aprisionamento de suas potências, possibilitando também o esvaziamento de seu caráter informacional (imagem como suporte da explicação de um conteúdo), os exercícios intentaram permitir outra relação com o tema escolhido e uma experiência/experimentação nossa, os sujeitos que propunham o exercício. (Preve e Preve, 2020, p. 35)

As experiências ou experimentações com as imagens, possibilitam que os sujeitos não fixem os possíveis sentidos atribuídos as imagens somente na exemplificação ou na explicação de um conteúdo. A produção de estudos e pesquisas nessa direção é cada vez mais relevante. Mais um exemplo nessa direção é a pesquisa de Gabriel Cabral (2023) sobre a produção de fotografia do espaço urbano por estudantes de Ensino Médio com o

uso dos aparelhos celulares, no qual tanto a linguagem (fotográfica) como o conteúdo (a cidade) são objetos de estudo e reflexão.

Os conteúdos escolares não devem ser apresentados unicamente associado as imagens dos livros didáticos e, mesmo essas imagens podem ser trabalhadas, exploradas, e experimentadas de muitas formas que não exclusivamente como suporte aos mesmos. Nessa direção, retomamos os comentários de Firmino e Martins que são muito pertinentes: “O que nos falta são rasuras que permitam movimentos em Livros Didáticos de Geografia que nem sempre são experimentados em toda sua potencialidade.” (2017, p. 110)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas discussões apresentadas, é possível afirmar que as imagens nos livros didáticos se mantêm em um lugar fundamentalmente ambíguo e contraditório. Por um lado, traduzem distintas possibilidades de críticas, por expressarem estereótipos regionais e sociais, favorecendo leituras restritivas sobre lugares e territórios, além de abordagens preconceituosas sobre grupos e segmentos sociais. Por outro, se mantêm como um elemento essencial nas transformações editoriais, nas mudanças curriculares, bem como permitindo outras possibilidades de leitura e análise sobre o conhecimento escolar, através de exercícios e diferentes práticas de experimentação.

Mesmo as críticas que observamos nas conclusões desses trabalhos também têm destacado mudanças consideradas positivas graduais com relação ao uso de imagens, como por exemplo, a representação de grupos e minorias sociais (Pinheiro, 2016). Isso não significa que caminharemos numa direção em que as imagens presentes no livro se tornem mais representativas e plurais e imunes a críticas. Essa é uma ilusão. Pelo contrário, é preciso que o trabalho pedagógico dos docentes incorpore efetivamente as imagens dos livros, mas que caminhe para além delas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Maria Adailza M. de. Livros didáticos e currículos de geografia, pesquisas e usos: uma história a ser contada. In: TONINI, Ivaine Maria et al. (Orgs.). *O ensino de geografia e suas composições curriculares*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

ALMEIDA, Renata Maria de. *Imagens do livro didático de geografia: representações do espaço geográfico*. 168f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Unioeste, Francisco Beltrão. 2013.

AZAMBUJA, Leonardo D. de. O livro didático e o ensino de Geografia do Brasil. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, Campinas, ano 4, número 7, p. 11–33. 2015.

BUSTAMONTES, Antenor F. de. *Charge no livro didático de Geografia do Ensino Médio*. 112f. Dissertação (Mestrado em Geografia) Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. 2016.

CABRAL, Gabriel C. *A fotografia na era da mobilidade: concepções e experiências contemporâneas para o ensino de Geografia*. 2024. 132 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024

CHERVEL, André. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. *Teoria & Educação*. Porto alegre, v. 2, p. 177-229, 1990.

DRIVER, Félix. Sobre a Geografia como uma disciplina visual. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 33. p.207-212, jan./jun. de 2013.

FIRMINO, Larissa C.; MARTINS, Rosa E. M. W. Imagens-clichês e Livros Didáticos: reflexões para o ensino de Geografia. TONINI, Maria Ivaine et al. (Org.) *O livro didático de Geografia e os desafios da docência para a aprendizagem*. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 103-112.

FIRMINO, Larissa C. *Fotoatlas: uma cartografia de gênero em imagens de livros didáticos de Geografia*. 140f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Florianópolis, 2020.

FRANÇA, Lucas. *Representações de gênero na Geografia Escolar: análise de imagens em livros didáticos do ensino fundamental*. 27f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Teorias e Práticas da Geografia Escolar) - Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2022.

FREISLEBEN, Alcimar Paulo. *Fotografias que revelam o espaço urbano nos livros didáticos de Geografia*. 2018. 152 p. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

GONÇALVES, Amanda. R. A geografia escolar como campo de investigação: história da disciplina e cultura escolar. *Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales*. Barcelona, v. XVI, n. 905, p. 1-20, 2011.

GOODSON, Ivor. *Currículo: teoria e história*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HOLLMAN, Verónica, Enseñar a mirar lo (in)visible a los ojos: la instrucción visual em la geografía escolar argentina (1880-2006). HOLLMAN, Verónica; LOIS, Carla. *Geografía y cultura visual*. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio. Primera Edición-Rosario: Prohistoria Ediciones, Universidad Nacional de Rosario, 2013, p. 55-78.

MOURA, Jaciara A. de. *O ensino de Geografia a partir das imagens dos livros didáticos dos anos finais do ensino fundamental*. 184f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Geografia) - Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, 2022.

NOVAES, André R. Um mapa do tráfico de drogas no livro didático: encontros e desencontros entre Geografia Escolar e cartografia midiática. *Geograficidade*, v.2, Número Especial, p. 134-154, 2012.

NOVAES, Ínia F de. *Resistência e proliferação: conversas com imagens de África(s) e professores de Geografia*. 166. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LACERDA, Rosana. *Livro Didático de Geografia do Ensino Médio: análise e discussão da linguagem imagética*. 145 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

OLIVEIRA JR., Wenceslao M. Grafar o espaço, educar os olhos: rumo a geografias menores. *Pro-Posições*, v.20, n.3, 2009.

OLIVEIRA JR., Wenceslao M. Tropas de imagens partilham o (não) saber geográfico: territórios contestados de poder. *Punto Sur*, p.5-19, enero/junio, 2020.

OLIVEIRA JR., Wenceslao M. Pelo espaço: desafixar pensamentos, desfigurar lugares em imagens. In: OLIVEIRA, Aldo *et al* (org.). *Geografia e Educação: singulares mãos docentes*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2023.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao M.; SOARES, Eliane, dos S. Entrevista com o prof. Dr. José Eustaquio de Sene: Fotografias e(m) livros didáticos de Geografia. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, Campinas, v. 3, n. 6, p.192-225, jul./dez. 2014.

PINHEIRO, Pedro B.. Discursos sobre Discriminação na Geografia Escolar. *Giramundo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 43-56, 2016.

PREVE, William S.; PREVE, Ana Maria Hoepers. “Uma rede jogada no mar”: exercícios com imagens da globalização. *Geograficidade*, v.10, n.1, p. 33-44, verão, 2020.

PREVE, William S; PREVE, Ana Maria Hoepers. Imagens da globalização em livros didáticos de Geografia: imagens que podem mais. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, Campinas, v. 7, n. 14, p. 185-199, jul./dez., 2017.

PRINTES, Rafaela. Presença indígena em Livros Didáticos de Geografia. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, Campinas, v. 4, n. 8, p. 195-220, jul./dez., 2014.

SENE, Eustáquio de. O livro didático como produto da Geografia Escolar. Obra Menor? *Revista Brasileira de Educação Geográfica*, n. 4, v. 7, p. 27-43, jan./ jun., 2014.

SILVA, Fernando R. C. *Para além do homogêneo: a representação imagética da região nordeste nos livros didáticos de Geografia do Ensino Fundamental II*. 168f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SOUZA, Catarina M. de A. *Experimentações com imagens: clichês e rasuras na dicotomia rural-urbana do ensino de geografia*. 2018. 133f. Tese. (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

TIMMERS, Juliano C. M.; WEPPPO, Branda E. Construindo sentidos nas leituras de imagens: um estudo sobre os livros didáticos de Geografia. *Revista Cerrados*, Montes Claros, v.15, n.1, p. 114-129, jan./jun. 2017.

TONINI, Ivaine Maria. Notas sobre imagens para ensinar Geografia. *Revista Brasileira de Educação em Geografia*, Campinas, v. 3, n. 6, p.177- 191, jul./dez, 2013.

TONINI, Ivaine Maria. Imagens nos livros didáticos de Geografia: seus ensinamentos, sua pedagogia. *Mercator*, ano 2, n. 4, 2003.

TONINI, Ivaine Maria. *Identidades Capturadas: Gênero, geração e etnia na hierarquia dos livros didáticos de Geografia*. 139f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

VILELA, Carolina Lima. *Currículo de Geografia: analisando o conhecimento escolar como discurso*. 201f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.



A FOTOGRAFIA NA ERA DA MOBILIDADE: CONCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS PARA O ENSINO DE GEOGRAFIA

■ GABRIEL CARVALHO CABRAL

Mestre em Geografia, UERJ.



Resumo: As peculiaridades no processo fotográfico (registro, edição e compartilhamento) vinculadas aos dispositivos móveis caracterizam as práticas atuais como a Mobgrafia, ou seja, todas as etapas do processo fotográfico estão associadas a um único aparelho. Sendo assim, este trabalho tem como finalidade o estudo da fotografia como recurso didático e como um instrumento para o ensino de geografia. Para isso, foi necessário entender a trajetória e consolidação da fotografia ao longo tempo para tratar das práticas fotográficas contemporâneas que estão vinculadas à era da mobilidade. E além disso, explorar e captar as potencialidades da fotografia mobile imersa no espaço escolar por meio de uma ordenação de atividades utilizando a mobgrafia. Ao considerar que a visualidade tem um papel central no cotidiano da sociedade atual, principalmente no âmbito escolar, a pesquisa tem como objetivo geral identificar a mobgrafia como uma prática móvel e espacial de percepção, representação e produção visual na atualidade. Da mesma forma, considerando que o ensino de geografia, na maioria dos casos, ainda traz a imagem em seu caráter secundário não tratando a visualidade como parte inerente de um processo ao qual todos já se encontram inseridos. Por isso, a necessidade de se alfabetizar o olhar através das imagens, transformando aspectos do cotidiano em algo extraordinário, contribuindo para o processo de ensino e aprendizagem da geografia. **Palavras chaves:** Mobilidade, ensino de geografia, fotografia.

PHOTOGRAPHY IN THE MOBILITY AGE: CONCEPTIONS AND CONTEMPORARY EXPERIENCES FOR TEACHING GEOGRAPHY

ABSTRACT: The peculiarities of the photographic process (recording, editing and sharing) linked to mobile devices characterize current practices as Mobgrafia, i.e. all the stages of the photographic process are

ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, JUN/DEZ DE 2022, N. 52, P. 01-25.

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>

associated with a single device. Therefore, the aim of this work is to study photography as a didactic resource and as a tool for teaching geography. To do this, it was necessary to understand the trajectory and consolidation of photography over time in order to deal with contemporary photographic practices that are linked to the age of mobility. In addition, it was necessary to explore and capture the potential of mobile photography immersed in the school space by organizing activities using mobography. Considering that visuality plays a central role in the daily life of today's society, especially in the school environment, the general aim of the research is to identify mobography as a mobile and spatial practice of perception, representation and visual production today. Likewise, considering that geography teaching, most of the time, still gives images a secondary status, it does not treat visuality as an inherent part of a process to which everyone is already inserted. This is why it is necessary to literate the eye through images, transforming aspects of everyday life into something extraordinary, contributing to the process of teaching and learning geography.

KEYWORDS: Mobility, geography teaching, photography.

LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DE LA MOVILIDAD: CONCEPCIONES Y EXPERIENCIAS CONTEMPORÁNEAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA GEOGRAFÍA

RESUMEN: Las peculiaridades del proceso fotográfico (grabar, editar y compartir) vinculadas a los dispositivos móviles caracterizan las prácticas actuales como Mobgrafía, es decir, todas las etapas del proceso fotográfico están asociadas a un único dispositivo. El objetivo de este trabajo es, por tanto, estudiar la fotografía como recurso didáctico y como herramienta para la enseñanza de la geografía. Para ello, ha sido necesario conocer la trayectoria y consolidación de la fotografía a lo largo del tiempo para abordar las prácticas fotográficas contemporáneas vinculadas a la era de la movilidad. Además, era necesario explorar y captar el potencial de la fotografía móvil inmersa en el espacio escolar mediante la organización de actividades utilizando la mobgrafía. Considerando que la visualidad juega un papel central en la vida cotidiana de la sociedad actual, especialmente en el ámbito escolar, el objetivo general de la investigación es identificar la mobgrafía como una práctica móvil y espacial de percepción, representación y producción visual en la actualidad. Asimismo, teniendo en cuenta que la enseñanza de la geografía, la mayoría de las veces, sigue dando a las imágenes un estatus secundario, no trata la visualidad como parte inherente de un proceso en el que todos ya están insertos. Por eso, es necesario alfabetizar el ojo a través de las imágenes, transformando aspectos de la vida cotidiana en algo extraordinario, contribuyendo al proceso de enseñanza y aprendizaje de la geografía.

PALABRAS CLAVE: Movilidad, enseñanza de la geografía, fotografía.

INTRODUÇÃO

Assim como a fotografia, a geografia também percorreu longos caminhos que modificaram as formas de enxergar o mundo. A trajetória de ambas converge para o momento inicial da aplicabilidade do registro imagético na ciência geográfica. De todo modo, esse passado é marcado pela observação e investigação científica a partir das pesquisas de campo em que, mesmo sendo um instrumento inovador na coleta de informações, a fotografia não transcende seu papel de um elemento acessório.

Possivelmente, nessa aproximação com a geografia, as limitações técnicas nas expedições geográficas pretéritas evitaram a aceitação da fotografia, ou seja, o respaldo

para a ciência não era suficiente ou apresentava questões de potencialidades explicativas. Torna-se essencial enfatizar o processo de desenvolvimento que direciona para a inter-relação atual: a função e o lugar da fotografia no processo de ensino e pesquisa da geografia.

Primeiro, é necessário considerar que há uma disposição espacial, social, política, econômica e cultural que oportuniza o registro fotográfico, isto é, uma imagem que revela como o espaço foi concebido pela sociedade que o produziu. Segundo, a fotografia é um fruto de uma construção de um significado que adquire signos sociais diferentes devido ao tempo e ao espaço em que são produzidas. Isso nos leva a necessidade da compreensão das práticas fotográficas passadas e as que se encontram em ascensão para, assim, entender sua difusão e motivações nas práticas sociais presentes (Sontag, 2004; Bourdieu, 1990; Barthes, 1980; Chalfen, 1987).

Além disso, sobre seu caráter representativo constitui uma mensagem sujeita a inúmeras leituras, uma vez que entre quem registra e a fotografia existe uma intencionalidade, uma escolha, uma preferência de ângulo, enquadramento, foco, luz, sombra, movimento, “que definem omissões e destaques na re-presentação dos espaços” (Novaes, 2011, p. 11).

Concomitantemente, sobre a relação, “em Geografia, assim como em Fotografia, há de início o olhar” (Steinke; Junior; Costa; 2014, p. 6) e, indo ao encontro dessa afirmação, Oliveira Junior e Girardi (2011, p. 4) afirmam/ressaltam/sustentam/... que “as linguagens produzem o mundo”, então se entende que o modo que conhecemos o mundo a nossa volta está totalmente relacionado às formas de simbolizá-lo.

Essa prática de observação que a fotografia implica se liga ao trabalho de campo, uma prática que há tempo vem sendo realizada na geografia enquanto ciência. Como citado anteriormente, desde as expedições mais tradicionais de observação, as incursões a campo foram trabalhadas e ressignificadas, mas, em 1956, Sauer exprimia algo em comum que permaneceria em quase todas as abordagens, que a “a formação principal dos geógrafos deve vir, sempre que possível, através do trabalho de campo” (Sauer, 1956, p. 296).

Na atualidade, a compreensão e a representação simbólica do mundo passam pelas lentes fotográficas dos smartphones. Mais do que meros receptores, os indivíduos se tornam produtores nesse novo momento da fotografia digital, se envolvendo desde os processos de captura, até o processamento e o compartilhamento de fotografias. A

reunião de todo esse processo em um único dispositivo dá origem ao que atualmente se denomina mobgrafia.

Contudo, mesmo com a inegável evolução e desenvolvimento tecnológico, certos pontos permanecem desde o início do vínculo da fotografia e da geografia. Falamos da estrutura necessária para a fotografia - fotógrafo, ferramenta e assunto - e o contexto - espaço e tempo -; bem como a centralidade do campo na geografia.

Sendo que a sociedade contemporânea presencia um momento de intensa disponibilidade, variedade, evolução e disseminação de elementos e recursos visuais. À vista disso, o processo de ensino e aprendizagem encontra-se inserido em um contexto imagético, tecnológico e midiático marcado pela massificação dos processos de consumo e produção de imagens. Um dos frutos desse contexto é a fotografia como um instrumento de produção e percepção visual e o reforço na afirmação e no debate da geografia como uma disciplina que possui como essência a visualidade (Rose, 2003; Driver, 2013; Matless, 2003; Ryan, 2003; Crang, 2003).

Diante das transfigurações expostas até aqui e, por isso, considerando a importância do indivíduo na experiência espacial e a relação com a produção visual atual, o trabalho de campo será considerado um caminho para efetivação da produção fotográfica abordando-o de forma sucinta e alternativa em suas perspectivas teóricas para o ensino de geografia e a construção da mobgrafia.

A proposta é um campo que aproxima-se do cotidiano, com a espacialidade de cada indivíduo. Ao pensar que todos os alunos têm contato com a realidade, independente ou apesar da escola, na perspectiva proposta a finalidade é ajudar a ver, tornar extraordinário o que é comum, aquilo que já naturalizamos cotidianamente.

Visto isto, a pesquisa tem como objetivo geral identificar a mobgrafia como uma prática móvel e espacial de percepção, representação e produção visual na atualidade. Sendo de grande importância apresentar fatores teóricos, técnicos, procedimentais, práticos, histórico-culturais e pedagógicos que viabilizam uma alfabetização imagética a partir da mobgrafia. Além de discutir a prática e a expressão fotográfica como forma de observação, representação e compreensão dos processos geográficos relacionando o uso da fotografia, com a geografia e o trabalho de campo sob uma ótica de atribuição de significados no cotidiano.

O trabalho torna-se pertinente uma vez que a Geografia é confrontada diariamente com novas formas de ler - a mobgrafia - e experienciar o espaço - campo através do cotidiano -, essas novas formas de captar o espaço estão cada vez mais imersas

no cotidiano escolar e põem em questão como a comunidade escolar as utilizam para potencializar o aprendizado.

Como se pode ver, esse vínculo tanto no passado quanto na contemporaneidade, aponta que o contato com a realidade, usualmente, acompanha o registro do que é observado e identificado, utilizando uma ferramenta a fim de representar o fenômeno, assim como nas práticas de campo. Esse registro pode ser uma anotação, um desenho, um croqui, uma gravação, **fotografia**, etc. (Canto; Cabral, 2017).

METODOLOGIA

Para viabilizar os objetivos propostos, essa pesquisa foi pautada em um método qualitativo disposto em duas etapas: revisão bibliográfica e a pesquisa de campo. No primeiro momento, foi realizada a pesquisa bibliográfica em livros, revistas e artigos científicos a respeito do papel que a fotografia desempenha na construção do conhecimento geográfico, especificamente na cultura visual atual com a mobgrafia, suas aproximações entre o ensino e as vivências dos alunos, além da importância do uso da fotografia como forma de representação na prática de campo.

A pesquisa de campo caracteriza-se pela coleta dos dados e informações junto aos indivíduos no local alvo da pesquisa, ou seja, compreende ir à escola, observá-la, realizar as atividades com a fotografia, coletar os dados, estabelecer diálogos com alunos e professores. Além disso, se configura como uma pesquisa participante, uma vez que existe uma relação, um vínculo entre o pesquisador e o pesquisado (Gerhardt; Silveira, 2009).

A fase de campo foi realizada com alunos do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia Fluminense - Campus Campos Centro, integrantes do curso técnico em edificações integrado ao Ensino Médio, especificamente, o último ano do ciclo básico (3º ano). A turma em questão foi selecionada devido à falta de compatibilidade com os outros anos/turmas e planejamento dos professores. O IFF localiza-se na parte central da cidade de Campos (Figura 1) e recebe alunos de diferentes regiões, de diferentes camadas sociais e com realidades distintas. Tal fato, foi uma das principais razões para a definição da escola para a aplicação.

Devido ao calendário escolar do instituto os alunos se encontram no 2º bimestre letivo e por isso, de acordo com o currículo, o conteúdo abordado é urbanização. As discussões dentro da temática se relacionam bem com as propostas de campo e cotidiano,

sendo possível, fazer uma aproximação com a realidade local na qual eles estão inseridos, a cidade de Campos dos Goytacazes. Da mesma forma, podem entender as influências do processo de urbanização e das dinâmicas urbanas em seu dia a dia.

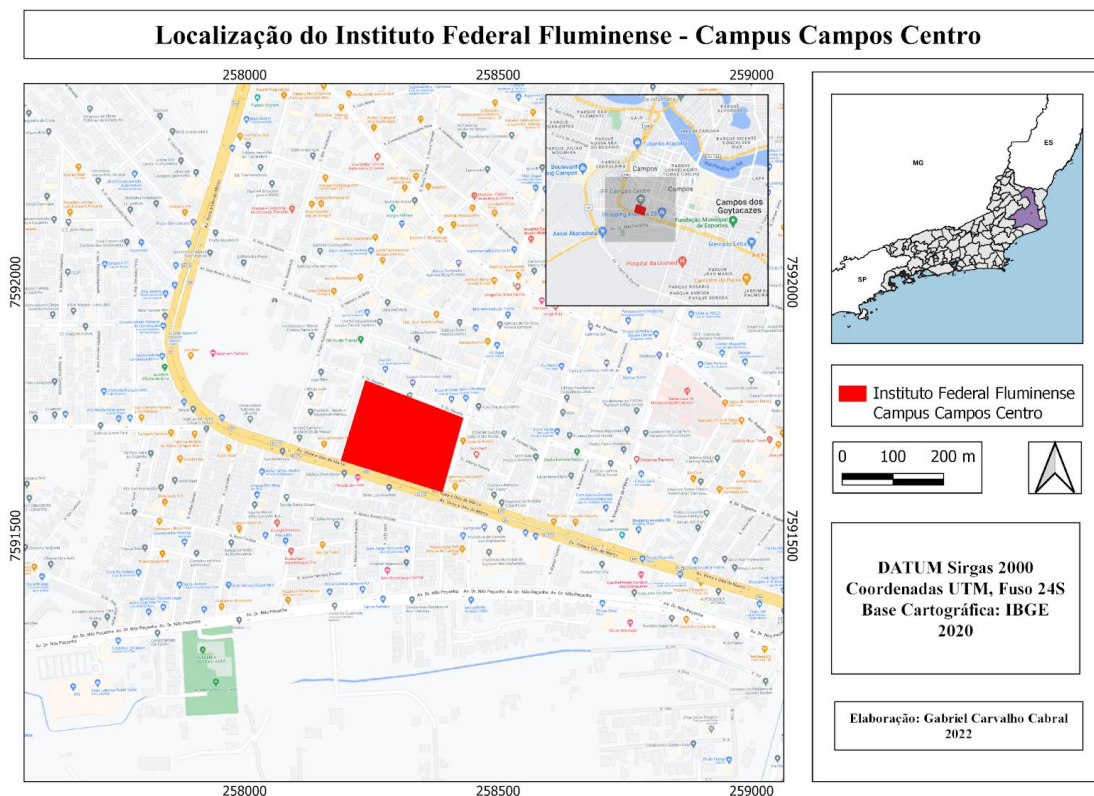


Figura 1. Localização do Instituto Federal Fluminense. Fonte. O autor, 2022.

Nessa etapa, as possibilidades com a linguagem fotográfica foram apresentadas aos alunos. Realizou-se três encontros divididos conforme o quadro a seguir. Os encontros variaram de acordo com o calendário e planejamento da professora apresentando um intervalo de 30 a 45 dias do primeiro para o segundo encontro. Contudo, após o segundo encontro foi estabelecido um tempo maior para os alunos conseguirem produzir as fotografias e o retorno aconteceu após 60 dias.

1º Encontro	2º Encontro	3º Encontro
Discussão inicial, Leitura e Comparação de imagens, mobgrafia e técnicas.	Edição e Compartilhamento	Conversa final.

Quadro 1. Distribuição das atividades. Fonte. O autor, 2023.

No primeiro encontro pretendeu-se entender como os alunos percebem a fotografia e a mobgrafia como uma prática fotográfica, como as imagens se apresentam em sua vida cotidiana, compreender como veem o papel das imagens na atualidade, averiguar se costumam se comunicar através desses elementos visuais, etc.

A discussão inicial forneceu essa base a partir da apresentação da proposta para os alunos e também por intermédio de uma breve conversa sobre o que é imagem, o que é fotografia, e de forma geral, como esse formato de representação visual conduz suas vidas cotidianas e seu processo de aprendizagem.

Posteriormente, ainda no primeiro encontro, foi realizada a leitura e comparação de imagens. A princípio é imprescindível discutir a leitura de imagens, os múltiplos olhares e interpretações de uma fotografia e que o uso e manejo da fotografia para a Geografia envolve uma série de elementos técnicos como composição, enquadramento, ângulo, exposição, entre outros, que interferem no produto final do processo fotográfico. Nessa perspectiva:

entende-se como fotografia o produto final de uma ação do fotógrafo que, diante do recurso tecnológico disponível e acessível num dado momento cronológico e de um espaço geográfico, selecionou um tema e um enquadramento para ser registrado (Steinke, 2014, p. 60).

Esse entendimento também foi subsidiado por meio de uma comparação de imagens produzidas pelo celular e outras por câmeras. Falamos do fato da mobgrafia por vezes ser diminuída frente a câmeras digitais por recursos técnicos ou por uma ideia de banalização da fotografia. Para isso, os alunos devem entender que a mobgrafia não deixa de ser uma fotografia devido a seus elementos técnicos nem pelo seu acesso e disseminação. Por vezes, mobgrafias se confundem com fotografias de câmeras digitais já que, quando comparadas, o resultado final quase não apresenta dissemelhanças.

Essa comparação inicia com a apresentação de duas fotografias de minha produção, sendo uma feita por uma câmera, e outra produzida totalmente pelo celular e ao visualizarem devem realizar essa identificação justificando sua escolha. As duas etapas anteriores contribuem para entender como os alunos realizam a leitura de imagens. Afinal, a marca da cultura visual contemporânea é a disseminação de imagens com finalidades ideológicas, como exercício de poder e alienação, por isso, o exercício tem como objetivo captar como os alunos estão recebendo essas imagens cotidianamente e aguçar o olhar para destaques e omissões que as imagens podem apresentar.

De modo semelhante, as técnicas são imprescindíveis a qualquer recurso de representação. De forma geral, para a fotografia, as técnicas definem o produto final de um processo que é caracterizado por escolhas, ou seja, a partir delas que são definidos os destaques e as omissões da imagem fotografada, assim como o foco no objeto, como as linhas, ângulos e perspectivas que guiam o olhar. Além disso, as técnicas são utilizadas tanto para produção quanto para a leitura e interpretação das fotografias. Um ponto que

não pode deixar de ser destacado é que as técnicas são cumulativas e estão sobrepostas nas imagens, neste caso, a separação é feita para fins didáticos e explicativos.

Isto posto, o segundo encontro foi iniciado referenciando que o processo fotográfico no caso da mobgrafia insere a edição e o compartilhamento no mesmo aparelho utilizado na captura da imagem. Então, no segundo momento da atividade abordei a edição em seus aspectos teóricos, técnicos, práticos e aplicativos principais para editar as imagens. Falamos da exposição, contraste, realces, sombras, pretos, brancos, cortar a imagem (crop), e cor. E também os aplicativos recomendados para a edição foram apresentados, que são o Lightroom, PicsArt e Snapseed. Esse caminho percorrido tem como finalidade a produção dos alunos, momento no qual poderão exercitar os conhecimentos técnicos da mobgrafia.

Exposto que a produção das mobgrafias considera os três encontros, além do tempo de produção a fim de que fotografem elementos cotidianos, ou seja, considerem sua espacialidade na produção das imagens. Foi também nesta fase que se inseriu o compartilhamento das imagens na plataforma do Instagram¹, concluindo o tripé da mobgrafia.

Nesta última fase, um perfil na plataforma foi criado exclusivamente para a disseminação das imagens e todos os alunos terão acesso. Assim, cada aluno realizou as postagens de forma anônima e antes da legenda utilizou o codinome **mob.aluno** mais um algarismo qualquer (1, 2, 3, 4...), o que diferencia os autores das publicações e garante a discrição dos alunos.

O recurso dos stories poderiam ser utilizados de forma livre, por exemplo, vídeos, fotos, relatos, processo de edição, etc. Cada aluno também podia utilizar os destaques usando seu codinome como título, contudo, as fotos publicadas no feed foram consideradas como resultados.

Nas movimentações cotidianas, cada aluno teve o desafio de compartilhar no mínimo duas mobgrafias por dia. Junto à imagem puderam ou não explorar as legendas a fim de criar uma descrição, uma reflexão, um pensamento. Essa escolha opcional da legenda parte do princípio que a imagem atrelada obrigatoriamente à legenda poderá ser um fator limitador na produção das imagens. O Instagram continua respondendo a sua

¹ A plataforma do Instagram foi desenvolvida em 2010 para o sistema iOS e, posteriormente, em 2012 para o sistema Android. Desde sua chegada ao mercado passou por diversas atualizações e se consolidou como uma das principais redes sociais para compartilhamento de imagens e vídeos pelos usuários. O Instagram foi criado e desenvolvido em um momento oportuno, isto é, da consolidação dos dispositivos móveis. Isso fez com que houvesse a ampliação de uso, reforçando ao longo do tempo a sua popularidade.

essência de apresentar uma visão particular do cotidiano em tempo real, mas, em uma perspectiva geográfica desvelando por meio das mobgrafias produzidas a experiência pessoal no espaço.

A plataforma também criou uma percepção familiar de sala de aula, isto é, uma atividade integrada e colaborativa em tempo real que envolve aspectos educacionais similares aos que são retidos nas paredes da classe convencional. Um ambiente que reflete a realidade midiática, tecnológica e visual na qual todos que integram o processo de ensino encontram-se imersos.

Após a produção das mobgrafias, foi necessário entender como aconteceu o processo particular de cada aluno com a apropriação de uma nova forma de vislumbrar seu cotidiano. Esse diálogo pós-produção sobre as atividades na escola buscou apresentar fatores que fortaleceram a questão principal da pesquisa que é o uso da mobgrafia como uma prática fotográfica móvel na nova cultura midiática, mas também, entender como essa prática fotográfica se apresentava na vida cotidiana, como é enxergada no espaço escolar, se é utilizada, como é utilizada, identificar o nível de aceitação da ferramenta.

A coleta e análise foram realizadas à luz da bibliografia e do embasamento teórico produzido, e aconteceram através de toda a realização e produção em todas as etapas do campo. As fotografias feitas pelos alunos também constituíram a análise, que permitiram constatar o uso e eficácia da mobgrafia a partir das técnicas básicas para representação e a sistematização, o desenvolvimento intelectual e crítico dos alunos no que se refere à estruturação de uma percepção visual e espacial.

REGISTRO FOTOGRÁFICO E PERCEPÇÃO

A sequência das atividades iniciou com uma apresentação de todo o processo didático que seria construído ao longo dos encontros, isso inclui, os conteúdos, os dias, as etapas, as discussões e o que seria produzido como resultado. Essa etapa inicial é importante para que os alunos tenham conhecimento e estejam dentro de todo o caminho a ser percorrido no processo de ensino e aprendizagem da atividade.

De modo subsequente, algumas discussões foram travadas para dar base às atividades posteriores. Com isso, questões como o que seria imagem, o papel das imagens na vida cotidiana e também para o ensino de geografia, o que é fotografia, foram abordados e uma conversa foi estabelecida acerca dessas temáticas.

Esse debate que será relato precedeu a atividade de leitura de imagens. Mesmo que algumas questões fossem direcionadas aos temas, os alunos puderam ir além levantando outras abordagens sobre o que estava sendo conversado. Dispostos e organizados em meia-lua para que criássemos um ambiente confortável e que instigasse as participações de todos.

O que é imagem? Uma das questões principais do debate inicial desvelou alguns pensamentos dos alunos sobre o tema, como cultura, visualidade, memória, história e significado. Assim, a partir do debate foi possível constatar diferentes sentidos e significados atribuídos ao que seria uma imagem.

“A imagem é uma cultura, uma representação de algo que existe na sociedade”;
 “Acho que a imagem é algo mais amplo quando a gente fala sobre o sentido visual, pode ser representada de vários modos, várias percepções”;

Da mesma forma, questionados sobre o que seria fotografia perceberam que existia uma diferença entre fotografia e imagem por se tratar de perguntas distintas e separadas. A partir disso, formou-se a ideia de fotografia como restrita e a noção de imagem como ampla, isto é, a fotografia está inclusa em uma gama de representações visuais da imagem.

“A fotografia seria a representação da imagem, uma forma de imagem. Porque a imagem é mais ampla, o sentido da fotografia já é mais específico”;

Tendo em vista que as concepções de imagem e fotografia estavam construídas, foi conduzido o debate para a influência desses aspectos visuais para o cotidiano dos alunos, isto é, entender como a vida e o processo de ensino e aprendizagem da geografia são impactados pela visualidade. Assim, a questão foi como eles visualizam o papel das imagens na vida diária:

“A principal coisa é que as imagens fazem parte de tudo na nossa vida. Desde que a gente nasceu, lá com as fotos de família até agora. Na tv, no celular, nas redes sociais, nos livros, em tudo. Então, na nossa vida ela tem um papel importante né, na comunicação, no entendimento das coisas que acontecem no mundo”;

E como veem as imagens para a aprendizagem da disciplina de geografia:

“Eu vejo que as imagens ou a fotografia me ajudam no entendimento do conteúdo. Tem coisas que ficam mais fáceis quando a gente consegue enxergar como aquilo é ou funciona no espaço”;

As noções estabelecidas pelos alunos a partir dos questionamentos refletem a influência da visualidade tanto no cotidiano quanto no ensino de geografia. Muitos destacaram a perspectiva histórica, cultural e de memória que as imagens possuem ao

longo de suas vidas. Ademais, para a Geografia, o atributo visual aparece como principal fator no ensino e aprendizagem da disciplina.

Conforme a distribuição das atividades, algumas imagens foram utilizadas para o exercício de leitura de imagens apresentando fotografias de diferentes temporalidades da cidade de Campos dos Goytacazes para aguçar nos alunos leitores as possibilidades da fotografia em permitir a observação de elementos que diferem na paisagem.

A atividade tinha como intuito perceber como o cotidiano dos alunos se apresenta nas aulas de geografia, qual a relação que eles estabelecem com o espaço que habitam, verificar como se estabelece a leitura de imagem que antecede a apresentação das técnicas, e além disso, realizar uma comparação entre fotografias produzidas por câmeras e celulares.

As fotos usadas nesta etapa foram produzidas por mim e as que retratam a cidade nos tempos pretéritos são do Arquivo Público Municipal. Algumas dessas imagens foram capturadas, editadas e compartilhadas pelo celular, sendo mobgrafias, e outras registradas por uma câmera fotográfica.

Essas imagens tiveram como intuito instigar a percepção dos alunos para os quesitos técnicos de produção fotográfica a partir da identificação de quais imagens foram produzidas por um celular e quais produzidas por câmera. Assim, com a apresentação e identificação das imagens realiza-se uma aproximação das diferenças de produção das imagens e aguça a observação e leitura imagética.

Dessa forma, constatou-se uma aproximação já consolidada com aspectos tecnológicos que seriam tratados durante os encontros. O celular, aplicativos de edição de imagens e o Instagram são ferramentas que já ocupavam um papel na vida cotidiana dos alunos envolvendo aspectos sociais e comunicacionais.

O que ocorreu de modo diferente em relação às técnicas fotográficas e o que seria abordado posteriormente como mobgrafia. Por mais que houvesse uma familiaridade com o smartphone, o ato de fotografar representava uma ação automática, ou seja, apontar o celular e disparar o click. Do mesmo modo, os discentes desconheciam o termo mobgrafia para a prática fotográfica que já está presente em suas vidas cotidianas, representando uma surpresa quanto ao termo.

As comparações entre imagens também despertaram surpresa e curiosidade nos alunos. Ao entender que as imagens produzidas por câmera e por celular quase não se diferem em elementos técnicos e estéticos causaram certo espanto. Nesse sentido, uma mobgrafia produzida utilizando corretamente as técnicas aproxima-se de fotos de

câmeras mais sofisticadas. Não é possível negar que há uma limitação nos smartphones quando comparados a câmeras, contudo, o poder e uso das técnicas diminui as disparidades existentes no resultado final.

REGISTRAR, EDITAR E COMPARTILHAR

Após as discussões levantadas nos capítulos anteriores, essa sessão terá como foco a produção *mobile* dos alunos. As imagens serão bases para a retomada dos pontos principais neste trabalho na busca de reforçar as concepções sobre mobgrafia, sobre ensino de geografia, sobre representação imagética e fotografia, alfabetização geoimagética (Steinke, 2014) e outras temáticas aqui elencadas.

Conforme o percurso metodológico e o Quadro 1 que consta a divisão dos encontros realizados no Instituto Federal Fluminense, as fotografias compõem parte do 3º e último encontro. Neste caso, as fotografias escolhidas foram expostas e a partir delas conduziu-se o debate sobre as motivações da captura, da edição e do compartilhamento na plataforma.

O debate sobre as mobgrafias foi desprovido de perguntas prontas e direcionadas para que os alunos pudessem ficar livres para exprimir seus pensamentos sobre as imagens produzidas. Assim, criou-se um ambiente propício em que as imagens provocaram discussões imprescindíveis para o trabalho e também para cada um de forma particular para cada sujeito envolvido na atividade, alunos, alunas, professora e eu enquanto pesquisador.

As mobgrafias foram diversas e versaram sobre os aspectos urbanos e os espaços de convívio cotidiano. As imagens abaixo foram retiradas da conta do Instagram utilizada pelos alunos para o compartilhamento das mobgrafias. Ao longo de toda a atividade foram 256 publicações no total e que ultrapassaram mais de 260 fotografias.



Figura 2. Página do Instagram. Fonte: <https://www.instagram.com/mob.ediff/>

A tabela a seguir exhibe as 256 publicações da página por temas recorrentes nas mobgrafias produzidas. A análise do Instagram e das mobgrafias produzidas possibilitou a separação das imagens em torno de um ponto em comum, mas que apresentaram

diferentes linguagens/técnicas utilizadas na captura e edição que estão exemplificadas no quadro.

TEMA	ASSUNTO PRINCIPAL	PUBLICAÇÕES	LINGUAGEM/TÉCNICA
1	Problemas urbanos	4	Imagens em primeiro plano e plano médio, expostas à luz do dia. Editadas com alto contraste e cores quentes.
2	Rugosidades	44	Imagens em diferentes planos de captura, prevalecendo médios e grandes planos. Luz noturna e diurna. Edição que apresenta correção de corte, cor, luz e ângulo.
3	Cotidianas	158	Imagens capturadas em todos os planos (primeiro, médio, geral e grande plano geral). Luzes noturnas, diurnas e artificiais. Edição com correção de ângulo, exposição e cor.
4	Arte urbana	4	Imagens captadas em médio e primeiro plano. Luz diurna. Pouca edição, apenas correção de cor e luz.
5	Contrastes na paisagem	46	Imagens capturadas em todos os planos (primeiro, médio, geral e grande plano geral). Luzes noturnas, diurnas, baixa exposição e artificiais. Edição com correção de ângulo, exposição e cor. Utilização de desfoque de planos e movimento.

Quadro 2: Eixos temáticos das mobgrafias produzidas. Fonte: O autor, 2023.

Antes de abordar cada grupo temático de forma isolada com suas respectivas mobgrafias, existem breves comentários gerais para serem feitos sobre a divisão dos temas. O tema 3, categoria “cotidianas”, apresentou mais mobgrafias produzidas. Essa temática retrata imagens diversas em que os assuntos abordados não se enquadram nos demais temas como paisagens da cidade, manifestações, movimentações cotidianas, eventos, entre outros. Mas não somente isso, essa categoria também se justifica por serem imagens que retratam espaços e movimentações do dia a dia dos alunos, principalmente locais muito frequentados por eles. Além disso, a variedade de abordagens também permitiu uma variedade de linguagens utilizadas na captura e na edição.

Os temas 1 e 4, arte urbana e problemas urbanos, foram temas que apresentaram mobgrafias mais direcionadas ao assunto proposto. Imagens que por mais que estivessem inseridas em uma abordagem cotidiana dos alunos diferenciam-se das demais pela

linguagem/técnica utilizada. Enquadramentos mais fechados foram utilizados para que não houvesse desvio do olhar do espectador quanto ao problema e/ou a arte retratada.

O tema 2 e 5, apresenta uma semelhança nas imagens retratadas devido ao contexto que os alunos estão inseridos, mas também há uma parcela do conhecimento adquirido durante as aulas do bimestre. Aspectos da urbanização estavam intrínsecos as imagens, as abordagens, legendas e até mesmo falas dos alunos quando perguntados sobre o processo de produção.

As duas temáticas apresentaram também diferentes usos das linguagens fotográficas que evidenciam como os alunos exploraram as potencialidades adquiridas. Os contrastes bem como as rugosidades na paisagem manifestaram-se nas comparações entre os planos nas imagens, o “novo e o velho” expressão utilizada por muitos deles.

A escolha das imagens levou em consideração um conjunto de características como a técnica, a edição, legenda, relato sobre as imagens, e a relação com o conteúdo do bimestre abordado pela professora. Cada mobgrafia conta uma história sobre o momento da captura, as motivações de ângulo, corte e edição, tornando cada imagem única e imprescindível para os resultados da pesquisa.

Portanto, a partir de alguns breves comentários e relatos do 3º encontro sobre as imagens produzidas pelos alunos será abordado cada temática do quadro de forma particular utilizando as mobgrafias e análises da produção imagética realizada. Uma das abordagens nas mobgrafias consiste nos problemas urbanos, tema 1. O Mob.aluno9 criou um carrossel (conjunto de imagens em uma mesma publicação) com várias imagens dos fios da rede elétrica de diferentes pontos da cidade (Figura 3). Durante a discussão em sala abordou que os fios sempre chamaram a sua atenção e que são uma espécie de poluição visual ao redor de toda a cidade de campos, principalmente no centro histórico, e que muitas vezes também são um problema por serem velhos, danificados e irregulares.

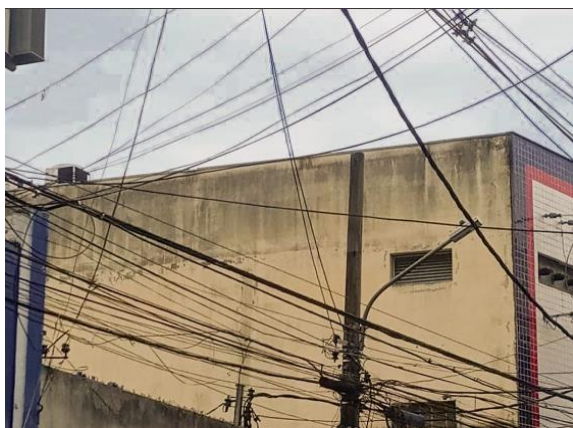




Figura 3. mobgrafias do mob.aluno9.

Fonte.: https://www.instagram.com/p/CkEIYtgJrqP/?img_index=1

Ainda sobre o tema 1, problemas urbanos, houve um registro de uma forte chuva que alagou alguns pontos da cidade com a seguinte legenda: “A cidade-problema. Foto tirada após uma forte chuva no dia 22 de Outubro, mostrando um alagamento no centro de Campos” (Figura 4). O aluno responsável pelo click conta que próximo a sua casa em dias de chuva frequente é impossível andar pela rua pois sempre fica tomado por água e que não somente ali, mas em diversos pontos da cidade o sistema de drenagem não é suficiente e causa diversos problemas principalmente na parte central.

Uma das causas da drenagem das águas da chuva ser interrompida é o lixo jogado nas ruas da cidade. Outro problema urbano recorrente que foi registrado por um aluno à medida que se sente incomodado também com a poluição visual que o lixo causa próximo a sua casa e expõe na legenda: “Vista do meu bairro para os prédios que ficam próximos à ponte Saturnino de Brito. Ela seria mais bonita se as pessoas não jogassem o lixo ali..”. O mesmo conta que “o pior é que não adianta limpar. As pessoas vão lá e jogam lixo de novo”.



Figura 4. Mobgrafias do mob.aluno3 e mob.aluno14.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CkZn1yZLFFW/> <https://www.instagram.com/p/CkFEU5DLjIY/>

As imagens que compõem essa temática apresentaram abordagens diferentes tanto na linguagem técnica quanto nas motivações e posicionalidades dos autores no momento do registro. Ressalto, de forma semelhante, a utilização das técnicas de edição de imagens para fins estéticos, tal qual para fins corretivos.

Algumas imagens capturadas pelos alunos também contam um pouco da reestruturação da cidade de Campos. Sua consolidação econômica, por muito tempo, se deu através da economia sucroalcooleira e, posteriormente, sua substituição quase completa pela economia petrolífera. Todavia, muitos resquícios do passado ligados a cana de açúcar ainda permanecem na paisagem campista.

Um exemplo dessas formas remanescentes são as usinas de moagem que conflitam com as formas mais atuais e contrastam na paisagem. De acordo com os alunos, tal fato foi abordado durante as aulas a partir do conceito de rugosidade, tema 2, e que essas formas pretéritas coabitam com as mais recentes em vários outros pontos da cidade. As imagens inseridas nas rugosidades campistas, em sua maioria, apresentaram planos gerais e médios para retratar e destacar elementos na paisagem que refletem uma comparação de dois momentos estruturais que com a acumulação espacial passam a coexistir e produzir certos contrastes visuais (Figura 5).



Figura 5. Imagens do mob.aluno8 e mob.aluno10.

Fonte: https://www.instagram.com/p/CkWK23kJeo6/?img_index=2 <https://www.instagram.com/p/Cj9HmjRJYCP/>

As mobgrafias a seguir estão inseridas no tema 3 (Figura 6). As imagens tratam a política no espaço urbano abordando o mesmo marco temporal no qual o Brasil passava com as eleições presidenciais. A primeira imagem, “A cidade também é política”, mostra um cartaz com uma mensagem em relação às decisões presidenciais em meio a pandemia da covid-19. A aluna explorou de forma interessante as linguagens fotográficas, a diferença entre planos permitiu que os cartazes fossem mostrados em evidência em relação ao fundo que destaca o local no qual foi colado, os arcos do canal Campos-macaé. O “jogo” feito com a diferença entre primeiro e segundo plano construiu um desfoque do fundo e um foco maior no cartaz, ponto central da mensagem.

A segunda moggrafia - “Retratos de um espaço urbano intrinsecamente político” - aborda uma manifestação a favor de um dos candidatos à eleição e a terceira retrata uma manifestação dos votantes devido a comemoração do candidato eleito. No primeiro caso, a aluna explicou de forma breve as motivações para a captura e como foi o momento exato do registro: “preferi tirar a foto em um plano mais aberto para não ter que me aproximar demais dos manifestantes, o clima estava tenso com os carros que passavam e eram favoráveis ao outro candidato”. Neste caso, fortalece a ideia de como o plano tem a ver com a posicionalidade e situação de quem tira a foto. Para além de uma simples escolha técnica, o plano é parte da mensagem e evidencia os contextos de produção da imagem.

Na terceira imagem, a linguagem técnica segue os mesmos padrões de distância do objeto fotografado, condições semelhantes de luz e cores. Todavia, chamo atenção para as luzes artificiais, postes e faróis dos carros, que se diferenciam da mobgrafia anterior. Neste caso, percebe-se que os pontos de luz ficaram expostos demais na imagem na hora da captura e que dificulta uma possível correção através da edição. Contudo, a edição pode contribuir para criar uma maior exposição aos pontos de luz, sendo neste caso, uma escolha estética e não apenas uma dificuldade de manuseio das luzes disponíveis no momento do registro.



Figura 6. Mobgrafias do mob.aluno25, mob.aluno26 e mob.aluno28.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/Cj-vzZ1LAJp/>, <https://www.instagram.com/p/Cj-SiNgLFia/>, <https://www.instagram.com/p/CkVhJf1OGYd/>

Ressalto outras técnicas utilizadas para além do plano geral. Em uma fotografia noturna é necessário atenção às luzes disponíveis, que geralmente são as artificiais (postes, faróis de carro, etc.), e saber manusear a exposição no momento do registro para não criar distrações por meio do excesso de luz. Neste caso, a imagem apresentou a atenção necessária para exposição à luz disponível no momento da captura.

As três mobgrafias anteriores marcaram um debate sobre como a cidade a qual eles experienciam viveram o período de eleições. Muitos falaram sobre o medo das manifestações, o medo da violência, a falta de empatia com as divergências de pensamento político e um clima caótico com os rumos que o país tomaria pós eleições.

ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, JUN/DEZ DE 2022, N. 52, P. 01-25.

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>

Contudo, pautaram essas características na forte presença e marcas que a cidade pode apresentar para a política por ser um espaço diverso quando consideramos os aspectos sociais que o compõem.

Consoante a análise das mobgrafias anteriores, cabe um destaque para a posicionalidade dos alunos no momento do registro. Embora mobilizados espacialmente pelo acontecimento em questão, os alunos não estavam participando ativamente do protesto ou na comemoração, ressaltando o aspecto ou a impressão de que alguém “de fora” a registrou. Isso foi possível devido ao plano ser parte da informação sobre o contexto de produção da imagem aliado ao conhecimento sobre o enquadramento no momento do registro, ou seja, a mudança de planos numa fotografia acontece a proporção que se afasta ou se aproxima do objeto a ser capturado.

As artes conversam com o espaço urbano de diferentes formas. Muitas vezes por meio de mensagens de cunho político, reflexão, enfatizar e chamar atenção para problemas sociais, desenhos, e muitos outros (Figura 7). Assim, fazem parte do conjunto de expressões artísticas urbanas que muitas vezes saltam aos olhos em meio a vida cotidiana. Como o aluno registrou e apresentou sendo uma das formas mais comuns e culturais da cidade: “Grafite no centro da cidade, uma das coisas mais comuns e culturais”.

Como são aspectos específicos inseridos no espaço urbano, as mobgrafias produzidas dentro do tema 4 apresentam médio e primeiro plano. O enquadramento mais fechado permite ressaltar a mensagem da arte como fez o Mob.aluno25 sem causar distrações ao olhar do espectador. Na maior parte das vezes, esse enquadramento busca levantar uma espécie de sensação, emoção ou reflexão para quem olha e absorve a mensagem da imagem.



Figura 7. Mobgrafia do mob.aluno28
 Fonte. <https://www.instagram.com/p/CkJRyfaLz5h/>

Conforme levantado anteriormente, os alunos estavam abordando o tema de urbanização durante o bimestre no qual a atividade foi aplicada. Assim, várias imagens produzidas retomaram debates importantes construídos em aula. Compondo o tema 5, as mobgrafias a seguir tratam como as cidades se estruturam ao longo da história em torno de um dos mais importantes símbolos para a sociedade, as igrejas (Figura 8). Dotadas de poder, grandeza, as igrejas sempre constituíram uma importante entidade na história da humanidade sendo, como afirma Cosgrove (2012, p. 234), “poderosas inscrições simbólicas em nossa paisagem”.

O mob.aluno25 utilizou duas condições de iluminação diferentes para a mobgrafia, ou seja, a mesma igreja foi registrada durante o dia e durante a noite, mas com o mesmo enquadramento. A linguagem técnica na produção evidencia uma alta manipulação desses conhecimentos acerca da fotografia. Além disso, a imagem também compõe os conhecimentos adquiridos em sala de aula quando consideramos a legenda - “retratos de uma urbanização iniciada nos entornos das igrejas” - que fala sobre um aspecto do processo de urbanização e importância das igrejas para a construção e solidificação da sociedade na história.

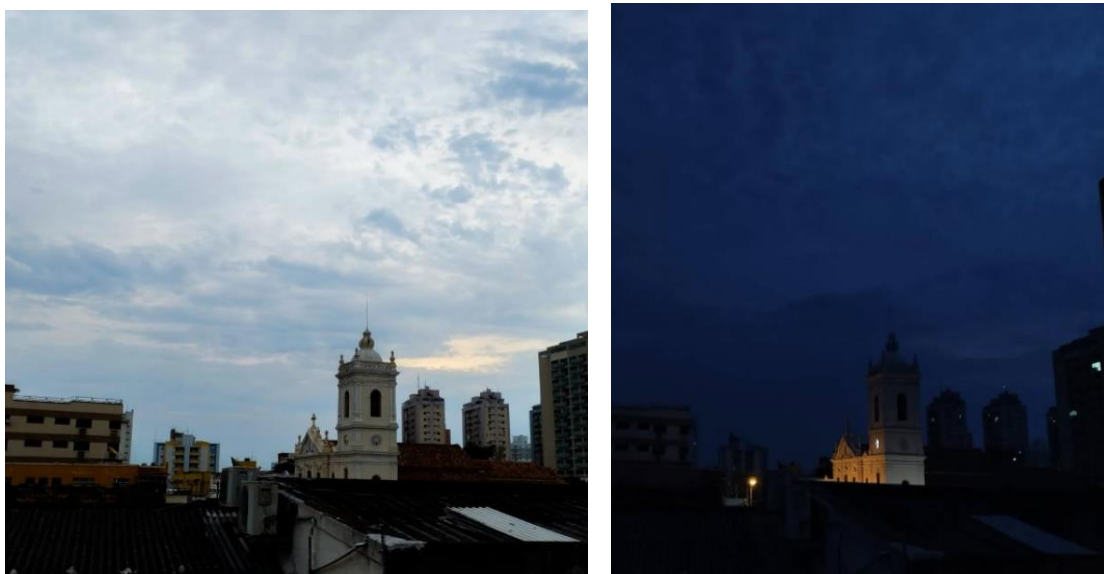


Figura 8. Mografia do Mob.aluno25

Fonte. https://www.instagram.com/p/CjqVbJnAlQD/?img_index=2

Sendo assim, a partir das mobgrafias produzidas pelos alunos e das discussões travadas acerca das motivações e aspectos gerais que há por trás de cada imagem, falamos sobre o desenvolvimento do olhar ligado à sensibilidade do registro do cotidiano. Sem desconsiderar o fator de conhecimento sobre as técnicas de produção e pós produção que dão base à disposição dos elementos na imagem fotográfica.

Neste caso, o enquadramento, o foco, o ângulo, as cores, profundidade, e outros elementos quando aprofundados comunicam de modo mais eficaz as informações que precisam ser transmitidas. Esse conhecimento distancia a imagem apenas pela imagem, ou seja, o simples movimento de apertar o botão construindo imagens sem informações e que não comunicam. A instantaneidade do período atual a partir das redes sociais também proporcionou um conteúdo voltado para o cotidiano. As pessoas acostumaram-se a criar uma intimidade virtual através de fotos e vídeos nas redes sociais, conferindo a dinâmica de produção de imagens que alimentam a vida diária individual e coletiva.

CONCLUSÕES

A forma como a fotografia vem sendo amplamente utilizada na vida cotidiana e dentro da geografia como disciplina se modifica e evolui substancialmente. O aspecto ubíquo da fotografia nos dias de hoje insere na vida diária de cada aluno a prática fotográfica tornando-os indivíduos capazes de manipular facilmente a fotografia e compartilhá-las. Isso tornou a mobgrafia uma conduta diária de todos que possuem um aparelho celular com câmera reafirmando a sua popularidade aludida anteriormente. As

transformações dentro do contexto escolar colocam os alunos como sendo o ponto central na construção do conhecimento já que estão cada vez mais envolvidos com o espaço, o lugar e os artefatos de representação geográfica como a fotografia.

A geografia já estabelecida e consolidada como uma disciplina visual (Rose, 2003; Driver, 2013; Matless, 2003; Ryan, 2003; Crang, 2003) mostra a amplitude do papel imprescindível da imagem fotográfica na maneira como se ensina a geografia. Isso faz com que a alfabetização geoimagética (Steinke, 2014) seja decisiva e importante para a construção dessa geografia visual, pois, embora os estudantes estejam familiarizados com o mundo mobile e virtual muitos deles ainda não compreendem como utilizá-las para potencializar sua aprendizagem. Os estudantes são hoje um produto de um mundo digitalizado e imerso na tecnologia. Neste universo, as mídias sociais são as plataformas que mais incorporam a interatividade e dinamismo no cotidiano dos alunos. Assim, a escolha do Instagram como mídia social vai ao encontro de toda a atividade proposta no trabalho as possibilidades da plataforma para a realização da dinâmica fotográfica. As bases que constituem o Instagram como uma rede social são a mobilidade e a instantaneidade para o compartilhamento de momentos da vida diária, se diferenciando de outras plataformas que não permitiam a interatividade a este ponto.

A pesquisa que apresentamos busca uma abordagem que valorize a aproximação do ensino de geografia com as peculiaridades da vida cotidiana dos alunos. A necessidade da disciplina na atualidade é mergulhar no universo midiático e buscar uma conexão com a aprendizagem da geografia, ou seja, explorar como o Instagram pode ser convencionalmente agregado ao processo de ensino e aprendizagem dos alunos.

Concentrar os esforços no potencial educacional da rede é também entender a atenção e primazia que plataformas como o Instagram possuem na rotina de vida. Assim, todas as situações são registradas e compartilhadas, o mundo se tornou “instagramável” quando há um *smartphone* na palma das mãos.

Pensar em práticas participativas com as mídias sociais pode contribuir para um pensar e fazer criticamente e pedagógico para a geografia escolar. A partir das considerações feitas com as mobgrafias produzidas e os relatos percebe-se o estabelecimento de um ambiente virtual íntimo aos participantes da atividade. Isto significa dizer, que a sala de aula estendeu-se e ampliou-se. Assim, o conhecimento foi produzido para além da lousa, das carteiras enfileiradas, livros didáticos nas dependências da instituição. Não quer dizer que estas características são ineficazes ao

ensino, mas possivelmente, devam ser complementadas para um melhor ensino e aprendizagem voltados para as características do alunado contemporâneo.

Ao contrário de utilizar a fotografia como acessório ou de forma secundária, buscou aproximar a prática aos alunos para que visualizassem ativamente os processos discutidos em aula através das imagens que estavam sendo produzidas. O conteúdo de urbanização e a prática fotográfica criaram uma participação e uma interação dos estudantes incitando a observação de aspectos teóricos na paisagem por meio das mobgrafias. A partir dos dados obtidos no capítulo anterior com as falas dos envolvidos no processo da atividade e com as mobgrafias produzidas elencadas neste artigo o, pode-se inferir que o processo fotográfico foi capaz de envolver os alunos durante a atividade. Para a maioria foi uma forma diferente de enxergar não só os aspectos urbanos, mas também a geografia enquanto disciplina escolar. Ainda, o Instagram segue a ideia da incorporação dos usos cotidianos dos alunos na sua própria aprendizagem. Nas palavras de alguns deles: “a gente conseguiu utilizar o lado bom das redes sociais”; “consequimos tirar boas fotos para a atividade, muito diferente das que usamos nas contas pessoais”.

Visto assim, o Instagram e a mobgrafia não substituem as discussões e a interação em sala. Pelo contrário, cria-se uma nova possibilidade de contato, um modelo adicional e qualitativamente interessante para criar e recriar as aprendizagens necessárias. Tornando cada vez mais importante discutir novas formas de incorporação de metodologias visuais já que estão presentes no dia a dia de todo e qualquer indivíduo, inclusive no espaço escolar através dos alunos, podendo ser utilizadas para uma aprendizagem significativa e novos olhares para a geografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. Random house, London, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *Photography: a Middle-brow art*. Polity press, Cambridge, 1990.

CANTO, Tânia Semene; CABRAL, Thiago Manhães. A fotografia e o trabalho de campo na Geografia Escolar: uma proposta de oficina pedagógica. In: _____. *Anais do XIII Encontro Nacional de Prática de Ensino em Geografia*. Belo Horizonte: IGC, 2017, p. 2041-2053.

CHALFEN, Richard. *Snapshot versions of life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.

DRIVER, Felix. SOBRE A GEOGRAFIA COMO UMA DISCIPLINA VISUAL. *Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, n. 33, p.207-212, jan./jun. de 2013

COSGROVE, Denis. *A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens*

humanas. In: _____. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Geografia Cultural, uma antologia. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2012.

CRANG, Mike. The Hair in the Gate: Visuality and Geographical Knowledge. Editorial Board of Antipode, 2003.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. Métodos de Pesquisa. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. v. 1. 120p.

SAUER, C. O. The Education of a Geographer,. In: of the Association of American Geographers, 46, p. 287–299, 1956.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MATLESS, David. Gestures around the Visual. Editorial Board of Antipode, 2003.

NOVAES, André Reyes. Uma Geografia Visual? Contribuições Para O Uso Das Imagens Na Difusão Do Conhecimento Geográfico. Espaço E Cultura, UERJ, RJ, N. 30, P.6-22, JUL./DEZ. DE 2011.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de; GIRARDI, Gisele. Diferentes linguagens no ensino de geografia. In: _____. ANAIS DO XI ENCONTRO NACIONAL DE PRÁTICA DE ENSINO DE GEOGRAFIA, ENPEG, Goiânia, 2011, v. 1, p. 1-9

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. De saberes e de territórios – diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. IN: CRUZ e OLIVEIRA (org). *Geografia e Giro Descolonial: experiências, idéias e horizontes de renovação do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 37-52.

RYAN, James R. Who's Afraid of Visual Culture?. Editorial Board of Antipode, 2003.

ROSE, Gillian. ON THE NEED TO ASK HOW, EXACTLY, IS GEOGRAPHY "VISUAL"? Antipode, v.35, n.2, 2003, 212-221.

STEINKE, Valdir Adilson; REIS JUNIOR, Dante. Flávio da Costa; COSTA, Everaldo Batista. Geografia e fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias - LAGIM, UnB, 2014.

SANTOS, Renato Emerson. *Movimentos Sociais e geografia: sobre a(s) espacialidades(s) da ação social*. Rio de Janeiro, Consequência, 2011.

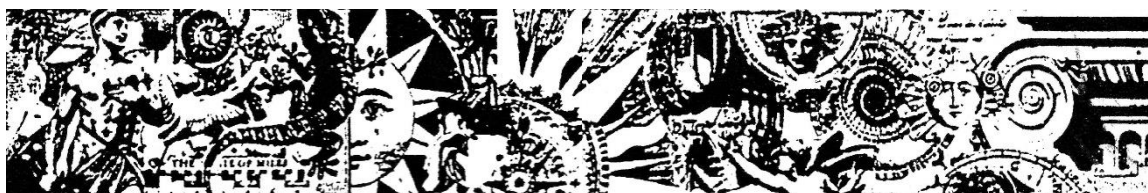
STEINKE, Valdir Adilson. Imagem e Geografia: o protagonismo da “fotogeografia”. In: _____. STEINKE, Valdir Adilson; REIS JUNIOR, Dante. Flávio da Costa; COSTA, Everaldo Batista. Geografia e fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos. Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias - LAGIM, UnB, 2014, p. 45-77.



PAISAGEM E REPRESENTAÇÃO EM PEDRA DE GUARATIBA: UM ESTUDO DE CASO

■ BRUNO SILVA

Doutorando Universidade do Estado do Rio de Janeiro. saraivavieira@gmail.com



RESUMO: A imagem sobre o bairro de Pedra de Guaratiba, para os que nele vivem ou para os mais esporádicos frequentadores, parece perpassar por algo pictórico, dando a impressão de que suas paisagens nascem como pinturas. Este artigo tem como objetivo oferecer um estudo de caso apresentando como produtos culturais, neste recorte com enfoque na pintura em tela, podem oferecer um rico material para estudos geográficos, especialmente aqueles que se inserem em uma perspectiva da geografia cultural renovada. Dividido em duas partes, este ensaio busca inicialmente apresentar ao leitor o contexto de produção destas telas, para então, em seguida, refletir como estas podem nos ajudar a compreender melhor o bairro.

Palavras chaves: Pedra de Guaratiba; pintura; representação.

LANDSCAPE AND REPRESENTATION IN PEDRA DE GUARATIBA: A CASE STUDY

ABSTRACT: Summary: The imagery of Pedra de Guaratiba, for those who live here, even for the most sporadic visitors, seems to permeate something pictorial, giving the impression that his landscapes seem to be born as paintings. This article aims to offer a case study of how cultural products, in this section focusing on painting on canvas, can offer rich material for geographic studies, especially those that are part of a renewed cultural geography perspective. Divided into two parts, this essay initially seeks to present to the reader the context of production of these screens, so that we can then reflect on how these can help us understand the neighbourhood better.

KEYWORDS: Pedra de Guaratiba; painting; representation.

PAISAJE Y REPRESENTACIÓN EN PEDRA DE GUARATIBA: UN ESTUDIO DE CASO

RESUMEN: El imaginario de Pedra de Guaratiba, para quienes viven aquí o incluso para los visitantes más esporádicos, parece impregnar algo pictórico, dando la impresión de que sus paisajes parecen nacer como pinturas. Este artículo pretende ofrecer un estudio de caso sobre cómo los productos culturales, en este apartado centrados en la pintura sobre lienzo, pueden ofrecen material rico para estudios geográficos,

especialmente aquellos que son parte de una perspectiva renovada de la geografía cultural. Dividido en dos partes, este ensayo busca inicialmente presentar al lector el contexto de producción de estas pantallas, para luego reflexionar sobre cómo estos pueden ayudarnos a comprender mejor el vecindario.

PALABRAS CLAVE: Pedra de Guaratiba; cuadro; representación.

CONTEXTUALIZANDO A PINTURA COMO PRÁTICA LOCAL

O bairro de Pedra de Guaratiba situa-se na zona oeste da Cidade do Rio de Janeiro às margens da Baía de Sepetiba. Os registros da denominada, à época, Guaratiba dos Tupinambás, remontam a 1579, doação da sesmaria a Manoel Veloso e Jerônima Cubas, filha de Brás Cubas. Ao longo de seus 445 anos, completados em 2024, Pedra de Guaratiba permaneceu como uma vila de pescadores durante a maior parte do tempo, sendo a pesca importante fonte econômica de seus moradores, mantendo o seu ar bucólico, apesar das transformações que gradualmente irão transicionar a realidade local.

Estas mudanças se explicam a partir da dinâmica espacial da região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, com sua notável expansão da malha urbana (Ver Abreu 1987). Muitos procuravam o sossego, a natureza, os restaurantes e também a lama medicinal que o bairro oferecia. Essas qualidades logo serão usadas para a venda de suas terras, inicialmente pelo projeto loteador Vila Mar de Guaratiba de 1953. Uma busca no acervo do jornal O Globo no ano de 1954 evidencia a recorrência de anúncios da venda de terrenos que exaltam as qualidades do bairro como uma área residencial do ainda Distrito Federal.



Figura 1: 8 de Julho de 1954, Matutina, Geral, página 6
 Figura 2: 25 de Novembro de 1954, Matutina, Geral, página 9

A onda de loteamentos na zona oeste carioca, depois dos anos de 1950, era uma extensão da valorização do solo urbano que vinha ocorrendo em toda a cidade do Rio de Janeiro. Este processo se acelerou a partir dos anos 1970 em direção à Barra da Tijuca e Recreio que, recebiam fortes investimentos imobiliários, segregando a classe média e média alta (Ver Oliveira, 2017). Acentuando a especulação fundiária na zona oeste que ainda contava com grandes áreas de verde. Esta parte da cidade, segundo Fernandes (2015) possuía “os atributos naturais, a disponibilidade de terras, a proximidade relativa da área central e de bairros dotado de sub centros comerciais e de serviços” (p.114) apontados como os principais fatores da valorização imobiliária. Com a cidade cada vez mais cara, estas grandes áreas eram tratadas como um imenso campo a ser loteado e a receber camadas da população de outras partes da cidade.

Este pequeno recorte histórico serve para orientar-nos de como, nas décadas seguintes, o local começa a receber mais pessoas em busca da vida mais pacata nesta parte da cidade. De modo que este bairro, por décadas era reconhecido por sua lama medicinal e frequentado por artistas que vão desde Roberto Burle Marx à João Gilberto, viveu um apogeu cultural nas décadas de 1970 e 1980, quando vivem artistas que vivenciam esta realidade espacial em seu cotidiano e, representam estas paisagens através de um expressivo acervo de imagens que podem ser correlacionadas em seu contexto local, produzindo assim uma rica fonte de pesquisa para os estudos culturais.

É comum encontrarmos no bairro quadros de artistas locais que se encontram em casas, bares e restaurantes, constantemente imagens de paisagens do bairro. Estes quadros são de pessoas que ainda vivem ou viveram em Pedra de Guaratiba em período de grandes transformações que começam a correr a partir da década de 1960 e se intensificam nas décadas seguintes quando a ocupação do bairro cresce exponencialmente. É quando ocorre uma confluência de artistas que foram contemporâneos em Pedra de Guaratiba que foi tão grande que, de uma exposição coletiva, em 1982, nasceu a AAPAPG (Associação dos Artistas e Amigos das Artes da Pedra de Guaratiba). Ainda sobre a fundação do coletivo, segundo depoimento do pintor e músico Heitor dos Prazeres Jr, no início dos anos 1980, a associação de pintores reunia-se mensalmente na casa de Delson Pitanga para falar de arte e fazer exposições dos seus trabalhos. Segundo o artista:

“ali foi se criando esse núcleo, chamando pessoas de fora, tinha médicos, pessoas de outros ramos, ficávamos lá, fazendo exposição e tomando pinga. Frequentavam também os pescadores, os vendedores de frutas, o carroceiro... participavam como cantor, descobrimos compositores, como João de Corina, falecido também, era peixeiro e pescador, muito conhecido...”

Como exemplo de registro histórico da pintura como prática local, podemos observar nos trechos do filme “As aventuras amorosas de um padeiro” que, destacam-se, nestas cenas, localizações que revelam parte da beleza cênica do bairro. Gravado em 1975, quando era comum encontrar grupos de pessoas tendo aulas de pintura a céu aberto nas margens da Baía de Sepetiba. Neste trecho do filme (Figura 2), já podemos observar pelo posicionamento estratégico da câmera a intenção de revelar a beleza do cenário externo, fato confirmado na fala da personagem exaltando a beleza daquela paisagem. Em seguida (Figura 3), temos a cena na orla, entre algumas pessoas pintando enquanto outras carregam suas telas e há ainda outras manifestações artísticas acontecendo simultaneamente. Enquanto na última cena (Figura 4), o personagem local, que contracena com a mulher que vem “de fora”, carrega telas e cavaletes, evidenciando a prática corriqueira no bairro àquela época.



Figura 3: As Aventuras Amorosas de um Padeiro (1975).
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=eTSS7XAzrhE>



Figura 4: As Aventuras Amorosas de um Padeiro (1975).

Link: <https://www.youtube.com/watch>



Figura 5: As Aventuras Amorosas de um Padeiro (1975).

Link: <https://www.youtube.com/watch>

PAISAGEM E REPRESENTAÇÃO

A prática de representar paisagens em Pedra de Guaratiba através da pintura, produz e compartilha significados, participando assim diretamente na construção do pensamento geográfico. Sob esta mesma perspectiva, Correa (2018) resgata a espacialidade sendo integrante dos mapas de significados construídos e reconstruídos pelos diversos grupos sociais no bojo de suas práticas” (p.222). Cabe lembrar ainda que “imagens e signos visuais, mesmo quando carregam uma semelhança próxima às coisas a que fazem referência, continuam sendo signos, eles carregam sentido e, então, tem que ser interpretados (Hall, p.39).

Assim, a pintura como possibilidade de comunicação de sentidos, produzidos e compartilhados através das telas, significou para Gomes (2022) um objeto estético de cunho pedagógico, nos ensinando a olhar de outra forma e nos ensinando a ver coisas, conteúdos e valores, onde antes não parecia nada haver de admirável e que aprendemos a apreciar a partir dos fragmentos expostos ao olhar.

Identificando os sentidos e significados presentes nestas imagens, busca-se entender como é sua relação na incorporação dos imaginários geográficos contidos nestas representações. Neste sentido, esta análise parte da identificação dos signos presentes nas imagens e que, revelem tema caro à geografia cultural “os significados que a cultura atribui à sua existência e às suas relações com o mundo natural” (Cosgrove, 1994). Na próxima imagem, por exemplo, aparece um imaginário constante sobre o bairro como: crianças brincando às margens da baía, casas beirando a areia, o colorido da natureza (nas figuras do céu, água e vegetação) e a presença de barcos em uma paisagem bucólica e harmônica.



Figura 6: Sergio Vidal – Pedra de Guaratiba – Ano desconhecido.

Considerando que as imagens não nos comunicam tudo de forma direta, o filósofo Mearleu Ponty declara que “num quadro lemos uma história silenciosa, visto que o problema não é explícito” (1990, p294) Cabe então, neste ensaio, analisar as representações das paisagens contidas nestas telas produzidas por artistas locais, identificando os sentidos que os signos possuem para parte da comunidade. Segundo a definição dada por Hall (p37) “os signos indicam ou representam os conceitos e as

relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura”.

Para Staskav “As representações permitem que as imagens derivadas dos sentidos ou da imaginação deixem de ser individuais e se tornem coletivas”(apud Zusman, 2012) . Deste modo, como sugere Hall (2016) “uma vez que nós julgamos o mundo de maneira relativamente similar, podemos construir uma cultura de sentidos compartilhada” assim, construímos sistemas de significado que servem para decodificar coisas que estão no mundo ou nas nossas mentes e que são representadas através de signos.

Podemos identificar um conjunto de signos, utilizados nas telas por artistas locais. Comungo assim, com estudos que aliam sentido, linguagem e representação como fundamentais para o estudo da cultura. A discussão aqui sobre o papel desempenhado pela cultura na construção de uma sociedade significa descobrir significados e orientações comuns, seguindo os estudos de Williams “As perguntas que faço sobre nossa cultura são perguntas sobre nossos propósitos comuns e gerais, mas também sobre significados pessoais profundos. A cultura é algo comum em todas as sociedades e em cada uma das mentalidades” –Livre tradução (2008[1958]: 39-40)

Reconhece-se, entretanto, em uma abordagem construtivista que nem os usuários individuais, nem as coisas elas mesmas, podem fixar os significados na linguagem. Portanto, somos nós que construímos socialmente o sentido, usando sistemas representacionais- conceitos e signos, não sendo o mundo material que transmite sentido, mas, antes, são os atores sociais que utilizam os sistemas representacionais da sua cultura para construir sentido (Hall, 2016).

A análise destas telas, busca a decodificação geográfica dos múltiplos significados das paisagens simbólicas no bairro. Para Cassirer (2001) o simbólico constitui condição crucial para o conhecimento da realidade, sendo este o fundamento último do conhecimento. Cabe ressaltar aqui, como nos lembra Andriolo (2014) sobre analisarmos as representações na pintura que “tais imagens não são reproduções de um mundo objetivo, outrossim, apresentam um traço da relação do sujeito com o mundo percebido” (p.35).

A partir dos artistas do recorte em tela que atuam como sujeitos culturalmente inseridos na realidade local e pertencentes, grosso modo, ao mesmo universo de saberes compartilhados localmente, a dimensão simbólica irá caracterizar estas telas na representação das paisagens, apontando ao que Costa denomina “patrimônio cultural

enquanto um conjunto de símbolos presentes na paisagem” (2008,P. 156) para o autor este patrimônio comum enuncia não somente uma história oficial do local mas, também pode ser identificado em paisagens aparentemente banais porém repletas de significados e experiências sociais. Essa relação entre indivíduo e paisagem, mediatizada por uma rede simbólica, constitui, segundo Bourdieu (1989) como instrumentos de conhecimento e de comunicação, portanto de integração social.

Na próxima imagem que é uma foto do artista Virgílio Dias logo após a pintura desta tela, podemos observar elementos desta dimensão simbólica: o artista inseriu intencionalmente as garças que não estavam presentes na cena, como personagens importantes pois vivem a beira dessas margens em busca de alimento, além da lama, personagens típicas dos manguezais, trazendo a natureza para cena. Não há figura humana representada, mas esta pode ser identificada no próprio píer ou nas cordas amarrando os barcos, mostrando assim que eles têm proprietários. Cabe aqui, desenvolvermos um pouco mais a ideia da imaginação atuando na representação destas paisagens nas telas, ressaltando que a representação da experiência paisagística por esses artistas não somente revela a materialidade inegável das paisagens, assim como, incorpora elementos da imaginação (Cosgrove 2008b).



Figura 7: Virgílio Dias, 2018.

Figura 8: Quadro de Virgílio Dias.

PAISAGEM E IMAGINAÇÃO

A produção artística destas pessoas, que vivenciam o recorte em tela, está impregnada de suas vivências e experiências nestes espaços. Lidando com as inter-relações de grupos humanos, segundo Cosgrove (1994) a imaginação torna a informação captada através dos sentidos não reprodutiva de forma mimética mas “metamorfoseada” gerando novos significados. Consequentemente, a imaginação e a subjetividade são qualidades fundamentais a se considerar nos estudos geográficos. Em seu seminal texto sobre as *terrae incognitae*, Wright (1946, p.3) desmente a equivocada crença na antítese existente entre subjetividade e objetividade. Para o autor seria o mesmo que dizer que a subjetividade estaria relacionada a uma irrealidade, mas, claramente essa não é uma definição adequada para subjetividade, para ele “a imaginação não apenas se projeta nas *terrae incognitae* e sugere rotas para seguirmos, mas também trabalha sobre as coisas que descobrimos e cria concepções imaginativas que buscamos dividir com os outros”.

Reconhecendo a força criativa da imaginação, Cosgrove (1984, p106) lembra que “o primeiro modo de transformação, como condição para a existência humana, dá-se por meio da imaginação”. O autor defende a centralidade da imaginação em gerar significado para o mundo e a enfatiza como elemento central nos estudos de geografia cultural. Ainda nas palavras de Ricotta (2003), os limites na compreensão do mundo são as bases necessárias para o cenário da imaginação, aquilo que torna humana a interpretação da natureza.

Ilustrando bem o papel da imaginação nas paisagens representadas nas telas, Lenita Holtz pintou uma paisagem com um píer que ainda não existia no momento da pintura, mas foi construído anos depois no mesmo local, conforme nos alerta Cosgrove as metamorfoses do mundo da imaginação podem gerar transformações materiais da natureza. Qual seria o papel da imaginação no desencadeamento de processos criativos que podem implicar na transformação da geografia material? A imagem a seguir mostra o píer imaginado por Lenita Holtz, onde no mesmo lugar fora construído um píer anos depois.



Figura 9: O Píer – Lenita Holtz – Ano desconhecido.

POR UMA LEITURA SEMIOLÓGICA DAS IMAGENS

A abordagem semiológica afirma que qualquer coisa que tenha significado- um aviso, uma pintura, uma conversa ou um poema- podem ser entendidas por seus símbolos (Rose, G., 2016). Assim, seguindo a perspectiva de Saussure (1975), distinguimos o símbolo em duas partes: a primeira o símbolo como significante, ou seja, observamos as imagens como elas aparecem nas telas, identificando a frequência de alguns símbolos na representação das paisagens em Pedra de Guaratiba e, em seguida buscamos os significados contidos nestas telas a partir da decodificação dos atributos que se vinculam à utilização destes símbolos. É o que faremos na próxima imagem, de Sérgio Vidal, que vive há mais de 40 anos no bairro, e oferece bom exemplo de um tema comum nas pinturas que circulam no bairro, o de um modo de vida ligado à pesca.



Figura 10: Sérgio Vidal – Tecendo a rede – Ano desconhecido.

Nesta tela o artista (Vidal) nos mostra quatro pessoas concentradas na confecção de uma rede de pescador; o cenário é à beira da praia com a presença de barcos de pesca. Compondo a tela ainda temos algumas casas, árvores e animais. Parece que o mais velho passa ensinamento para os mais novos. O mais velho, de camisa vermelha, num segundo plano parece ensinar aos outros personagens tendo posição de destaque na imagem, fato que pode ser observado ao nos atentarmos ao seu olhar, enquanto temos um homem no primeiro plano de costas p tela, mas em uma posição que parece participante da atividade. Não sabemos exatamente o que fazem, mas o objeto que o homem de vermelho segura nas mãos remete a um objeto de pesca. A personagem de rosa que parece adulta porém bastante jovem possui adereços, parece muito interessada no assunto. O menino de amarelo tem um semblante mais distante que os outros e pensativo.

Podemos identificar a ideia de uma cena harmoniosa na relação que se estabelece entre as personagens humanas, ao observarmos a imagem das quatro pessoas, aparentemente, de distintas gerações, todas negras e que estão reunidas ao redor da confecção da rede de pesca, também associada aos outros elementos presentes na mesma tela. Claro que, a conclusão de satisfação que obtemos desta pintura advém do destaque nas expressões faciais na figura do homem aparentemente mais velho que parece

satisfeito no exercício do seu ofício. Como também podemos associar esta rede aos barcos de pesca e ao mar que está ao fundo. Entendemos, a partir destes elementos, a construção narrativa de um modo de vida ligado à pesca e, também, a importância desta atividade no cotidiano das pessoas representadas na pintura. Cabe destacar que, o bairro ainda hoje possui na atividade pesqueira, importante fonte de renda para diversas famílias que vivem há gerações em Pedra de Guaratiba. Importante destaque podemos observar nos elementos da natureza, como as árvores, o mar e os animais, evidenciando a representação de uma paisagem vinculada a um estilo de vida mais simples, reafirmado pelo modelo da casa ao fundo das personagens.

Aplicado o método semiológico ao analisar uma imagem, Penn (2012) esclarece que “não há uma maneira única de apresentar os resultados de análises semiológicas” (p.333) e ainda aponta que “não há garantia que diferentes analistas irão produzir explicações semelhantes” (p.334), ainda que, a imagem possa limitar o potencial de leituras. Assim, idealmente, para a autora “o mais importante para o analista não é o idiossincrático, mas as associações e os mitos culturalmente partilhados que os leitores empregam” (p.334). Esta crítica relativiza a qualidade da análise, tornando-a dependente da habilidade do analista e questiona a possibilidade do estabelecimento de uma maneira única de apresentar os resultados de leituras semiológicas. No entanto, caberia ao semiólogo, para a autora, procurar os sentidos culturais implícitos em uma imagem, assim, “a explicação semiológica afina e torna explícito aquilo que está implícito na imagem” (p.336).

Tornar explícita a espacialidade é parte integrante dos mapas de significados contidos nestas telas, evidenciar o simbolismo que as impregna e se revela na repetição de motivos, pode contribuir para uma maior compreensão desta relação entre as formas simbólicas (Ver Corrêa, 2005) e seus significados espaciais, sobretudo nos informa sobre “os significados que a cultura atribui à sua existência e às suas relações com o mundo natural” (Cosgrove, 1994,p106).

PASSADO E PRESENTE NA REPRESENTAÇÃO DO BAIRRO

A imaginação geográfica de cada artista pode adicionar outros temas e signos no decorrer do tempo, a partir das transformações espaciais vivenciadas no bairro, bem como pode haver redução ou mesmo o desaparecimento de signos que não mais sejam tão compartilhados. Na próxima tela, pintada na década de 1980, podemos identificar na imagem o que já foi um signo importante naquele local, o coreto que já não mais existia

há alguns anos, em uma tentativa de provocar a mudança material na paisagem visando a reconstrução do mesmo. O novo coreto na imagem não foi pintado onde era (no meio da praça), mas sim, onde hoje está construído um píer. O antigo coreto que fora demolido já não aparece em pinturas mais recentes, como também outros signos tais como o orelhão ou o pipoqueiro caíram em desuso por não participarem das paisagens hodiernamente.



Figura 11: Quadro Projeto de Reconstrução do Coreto de Pedra de Guaratiba – Sérgio Vidal -1985. O artista (2022).

Esta tela era parte de um projeto que visava à reconstrução do Coreto da Pedra de Guaratiba que já não mais existia. O artista tem atualmente um projeto de representar novas paisagens do bairro e, perguntado qual seria um novo signo destas novas representações de paisagens do bairro, destacou o comércio como de seu interesse, evidenciando o crescimento do setor terciário no bairro. Ainda sobre como estas telas podem revelar a possibilidade de interpretação de novos sentidos e imaginários sobre Pedra de Guaratiba, no ano de 2022, o artista local Wallace das Oliveiras, de 27 anos, em conversa com o autor deste artigo, refletindo em quais seriam para ele os signos representativos do bairro, onde foi criado e reside ainda hoje, começou a pintar telas com o Guará, ave que dá nome ao local e em conversa revelou que nunca havia visto um, mesmo morando no bairro por toda a sua vida. Podemos identificar o Guará, assim como o coreto da imagem anterior como signos de nostalgia, presentes nas imagens de representação do bairro e que não estão mais presentes em suas paisagens. A curiosidade

em saber como é a ave o fez pesquisar imagens dela na internet e trazer para sua arte na representação de Pedra de Guaratiba.



Figura 12: “O Guará ” – Walle das Oliveiras – 2022. O artista (2022)

Cabe aqui refletirmos sobre as possíveis transições que já vinham ocorrendo sobre o imaginário de Pedra de Guaratiba. Neste sentido, as transformações espaciais as quais o bairro vem passando, como a intensa poluição ambiental de sua baía, oferecem pistas para o desvelamento de novos significados. Assim, a lama de Pedra de Guaratiba que outrora era um símbolo de cura e usada até como cosmético, hoje aparece em fotos de denúncia ambiental. Dito isto, observemos as próximas duas telas, feitas de lama, sob encomenda em 2019 para um documentário do longa metragem chamado: Doidos de Pedra: Em Busca do Paraíso Perdido. Para que os artistas expressassem a situação atual de poluição da Baía de Sepetiba, foi pedido para que pintassem uma tela utilizando a lama do local como material, revelando em seu uso aqui um símbolo da degradação de seus manguezais.



Figura 13: Geraldo Clemente –Lama sobre tela - Pedra de Guaratiba 2019. Filme Doidos de Pedra (2020).



Figura 14: Lenita Holtz – Lama sobre tela – Pedra de Guaratiba 2019. Fonte: Filme Doidos de Pedra (2020).

PARA PROSSEGUIR...

Para melhor compreensão desses símbolos como constitutivos da imaginação geográfica, a história do bairro nos ajuda a ter dimensão das relações que se estabelecem em seus espaços e paisagens. Este ensaio, fundamentalmente, busca conhecer um pouco mais sobre o bairro, a partir de uma interpretação geográfica destas imagens, que servem

como verdadeira produção de texto, pelas quais estes artistas transmitem significados simbólicos sobre paisagens, ao mesmo tempo que as representa. O tema suscita interesses futuros, para o autor, no aprofundamento em entender ainda como as transformações espaciais que o bairro continua passando são representadas em telas mais recentes e quais relações sociais intrínsecas esta arte reverbera, assim como da circulação dessas imagens, dentro e fora do bairro, quais seriam seus espaços de visibilidade e como eles afetam a interpretação destas imagens na relação com seu espectador? O reconhecimento ou não destes símbolos no imaginário local nos ajudariam a definir os valores comunitários ou quais aspectos que essas imagens são capazes de evocar? Haveria então relativa distância entre as intenções de determinadas imagens e os aspectos revelados posteriormente pela audiência? São questões ainda não respondidas, mas que instigam a pensar a riqueza do tema da visibilidade tratada sob um ângulo geográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland et al. Introducción al análisis estructural de los relatos. Análisis estructural del relato, v. 4, 1977.
- BESSE, Jan-Marc. Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia- Jean Marc Besse, tradução Vladimir Bartalini – São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. O Gosto do Mundo: Exercícios de Paisagem- por Jean-Marc Bess, tradução de Annie Cambe. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989
- CASSIRER, Ernest. A Filosofia das Formas Simbólicas: III – Fenomenologia do conhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 818p.
- COSGROVE, Denis. E. Social Formation and Symbolic Landscape. Londres: Croom Helm, 1984
- _____. Mundos de Significados: Geografia Cultural e Imaginação. In: CORRÊA, Roberto Lobato, ROSENDHAL, Zeny (Org). Geografia Cultural – Uma Antologia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1994
- CORRÊA, Roberto Lobato. Caminhos Paralelos e Entrecruzados- Roberto Lobato Corrêa. – São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- FERNANDES, Marcio. Um Lugar do Rio. Tese de doutorado em Geografia. Programa de Pós Graduação em Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015
- LOWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. Projeto História – Revista do programa de estudos pós graduados de história, São Paulo, v17,1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of perception. Routledge, 2013.

MOTA, Maria Sarita e PEIXOTO, Fabio Costa. O continuum rural-urbano na formação da zona oeste do município do Rio de Janeiro. In: IX Seminário de história da cidade e do urbanismo. São Paulo, 4 a 6 de setembro de 2006.

PINTO, Rivadávia. Guaratiba: Um Orgulho de 407 anos. Razão: o jornal positivo. Rio de Janeiro, não paginado, nov 1986.

ROSE, Gillian. Visual Methodologies. 4 edition. SAGE Publications Ltd, 2016

SANTOS, Leonardo Soares dos, e Renato de Souza Dória. 2015. Do Sertão Carioca Ao Centro Metropolitano: As Disputas Por Terra Na Zona Oeste Do Rio De Janeiro 1940 – 2010. Mneme, Revista De Humanidades 14 (33). <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/4502>.

SANTOS, Noronha. As Freguesias do Rio Antigo. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1965

SAUSSURE, F. Curso de Linguística Geral. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein Cultrix, São Paulo: 1975.

SERPA, Angelo. Por uma geografia dos espaços vividos: geografia e fenomenologia. Editora Contexto, 2019.

WRIGHT, John K. Terrae incognitae: O lugar da imaginação na geografia. Annals of the Association of American Geographers , v. 37, n. 1, pág. 1-15, 1947.

SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória, São Paulo: Companhia das Letras, 1996

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. De saberes e de territórios – diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. IN: CRUZ e OLIVEIRA (org). *Geografia e Giro Descolonial: experiências, idéias e horizontes de renovação do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 37-52.

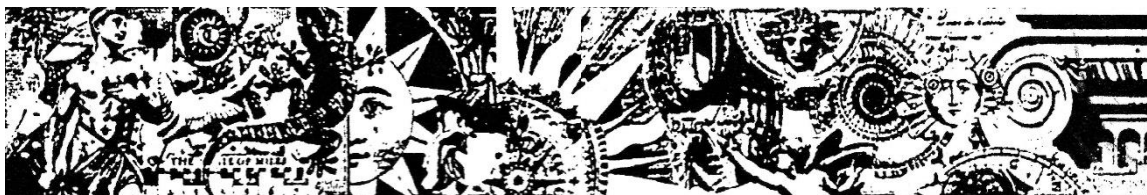
SANTOS, Renato Emerson. *Movimentos Sociais e geografia: sobre a(s) espacialidades(s) da ação social*. Rio de Janeiro, Consequência, 2011.



O BRASIL ATRAVÉS DO PAPEL-MOEDA: IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS E INTERTEXTUALIDADE (1972-1994)

■ THIAGO SILVESTRE DA SILVA

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO-UERJ). Possui graduação (bacharelado e licenciatura) e mestrado em Geografia pela UERJ – Campus Maracanã. Bolsista de doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: thiagosilvestre.geo@gmail.com.



Resumo: Compreendendo o papel-moeda como objeto de comunicação oficial dos Estados nacionais e instrumento de construção simbólica da identidade nacional, o presente artigo discute a iconografia das cédulas monetárias brasileiras emitidas entre a ditadura militar (1964-1985) e a redemocratização do país. As cédulas brasileiras emitidas em 1970 formam o primeiro conjunto totalmente idealizado e fabricado em território nacional, dando início à nacionalização dos projetos de papel-moeda no Brasil. No que se refere às cédulas da ditadura militar, foi possível identificar relações entre os ícones escolhidos para as estampas e discursos políticos específicos predominantes entre os militares no poder. Conjuntamente, as cédulas lançadas na ditadura militar apresentam a evolução e modernização do território brasileiro, além de exaltar as realizações do regime militar através de projetos de infraestrutura. Por outro lado, as notas da redemocratização apresentam exemplos de composição intertextual das estampas, demonstrando o trabalho de pesquisa iconográfica realizado pelos funcionários da Casa da Moeda do Brasil.

Palavras chaves: Papel-moeda. Ditadura Militar. Redemocratização. Ideologias geográficas. Intertextualidade.

BRAZIL DEPICTED BY THE PAPER MONEY: GEOGRAPHIC IDEOLOGIES AND INTERTEXTUALITY (1972-1994)

ABSTRACT: Understanding paper money as an object of official communication of national states and an instrument of symbolic construction of national identity, this article discusses the iconography of Brazilian banknotes issued between the military dictatorship (1964-1985) and the redemocratization of the country. The Brazilian banknotes issued in 1970 constitute the first set entirely designed and manufactured in

national territory, beginning the nationalization of paper money projects in Brazil. Analyzing the banknotes issued during the military dictatorship, it was possible to identify relationships between the icons chosen for the designs and specific political discourses predominant among the military in power. Together, the banknotes issued during the military dictatorship present the evolution and modernization of the Brazilian territory, in addition to extolling the achievements of the military regime through infrastructure projects. On the other hand, the banknotes issued during the redemocratization present examples of intertextual composition of the designs, demonstrating the iconographic research work carried out by employees of the Brazilian Mint.

KEY-WORDS: Paper Money. Military Dictatorship. Democracy. Geographic Ideologies. Intertextuality.

LE BRÉSIL À TRAVERS LE PAPIER MONNAIE: IDÉOLOGIES GÉOGRAPHIQUES ET INTERTEXTUALITÉ (1972-1994)

RÉSUMÉ: Considérant le papier-monnaie comme un objet de communication officielle des États nationaux et un instrument de construction symbolique de l'identité nationale, cet article examine l'iconographie des billets de banque brésiliens émis entre la dictature militaire (1964-1985) et la redémocratisation du pays. Les billets de banque brésiliens émis en 1970 constituent le premier ensemble entièrement conçu et fabriqué sur le territoire national, marquant le début des projets de nationalisation de la monnaie papier au Brésil. En ce qui concerne les billets de banque de la dictature militaire, il a été possible d'identifier des relations entre les icônes choisies pour les impressions et les discours politiques spécifiques prévalant parmi les militaires au pouvoir. Ensemble, les billets émis pendant la dictature militaire montrent l'évolution et la modernisation du territoire brésilien, en plus de vanter les réalisations du régime militaire à travers des projets d'infrastructure. D'autre part, les notes de la période de redémocratisation présentent des exemples de composition intertextuelle des estampes, démontrant le travail de recherche iconographique réalisé par les employés de la Casa da Moeda do Brasil.

MOTS-CLÉS: Papier monnaie. Dictature militaire. Redémocratisation. Idéologies géographiques. Intertextualité.

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa apresentar algumas questões discutidas no interior de minha dissertação intitulada “Iconografia do papel-moeda-brasileiro da ditadura à redemocratização: ideologias geográficas, projetos de Estado e composição intertextual (1972-1994)”, defendida em 2021 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO-UERJ), sob a orientação do professor Dr. André Reyes Novaes.

Tal dissertação teve como objetivo principal propor uma abordagem comparativa da iconografia das cédulas monetárias emitidas entre a ditadura militar (1964-1985) e a redemocratização do Brasil. Esse recorte histórico é importante na história do papel-moeda pois as cédulas emitidas a partir da década de 1970 representam as primeiras emissões após a nacionalização da produção monetária no Brasil. Dessa forma, inicialmente o enfoque da pesquisa se concentrou nas cédulas produzidas após 1970, por

serem exemplares de notas produzidas por indivíduos e instituições brasileiras. Devido ao fato de outros trabalhos já terem proposto um estudo da iconografia das cédulas brasileiras desde a nacionalização da sua produção a partir da década de 1960, tais como vemos em Gomes e Kornis (2002) e em Silva Junior (2008), o presente trabalho buscou identificar processos específicos nas cédulas do período da ditadura militar e da redemocratização.

No caso das cédulas da ditadura militar, foi escolhido um exemplar que apresenta representações do território brasileiro. Ao identificar tal cédula, a questão norteadora da análise buscou investigar que discursos políticos poderiam estar relacionados aos ícones e imagens do território escolhidos para as estampas. Do total das cédulas emitidas na ditadura, três apresentam a evolução e modernização do território brasileiro. Elas expressam concepções sobre o território predominantes no imaginário dos militares vinculados ao governo autoritário e, por esse motivo, merecem atenção em relação às narrativas visuais construídas a partir da sua circulação.

Em relação às cédulas emitidas na redemocratização, especificamente após 1984, cinco modelos de estampa apresentam casos de intertextualidade entre diferentes modalidades de imagens visuais e dois levantam a temática regional através da representação dos chamados tipos regionais. A identificação das imagens utilizadas como modelo para a construção dos desenhos dispostos nas cédulas nos ajudou a demonstrar o trabalho de pesquisa iconográfica realizado pela equipe da Casa da Moeda do Brasil durante a concepção dos projetos de papel-moeda.

Ao selecionar cédulas de períodos distintos da história brasileira, o objetivo foi o de promover um olhar comparativo entre esses dois conjuntos de notas, isto é, aquele emitido na ditadura militar e aquele emitido na redemocratização do país. Embora a iconografia do papel-moeda brasileiro tenha seguido padrões visuais diferentes nesses dois períodos da história do Brasil, foi possível identificar continuidades nas cédulas da redemocratização no que se refere às instruções concebidas pela equipe de Aloísio Magalhães na década de 1970, como, por exemplo, aquela que sugeria a escolha da mesma temática para notas de mesmo valor facial.

O PAPEL-MOEDA BRASILEIRO: DA IMPORTAÇÃO À NACIONALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO

A década de 1940 marca o primeiro passo em direção à uniformização do meio circulante brasileiro através da criação do padrão monetário denominado Cruzeiro, o qual foi “instituído pelo Decreto-lei nº 4.791, de 5 de outubro de 1942” (Trigueiros, 1987, p. 192). Todavia, a intenção de promover a substituição do padrão monetário brasileiro teve sua primeira manifestação em 1926 durante a presidência de Washington Luís, “quando se cogitou da abolição do mil-réis” (Trigueiros, 1987, p. 191). Para dirigir a substituição do padrão monetário brasileiro, o Governo determinou, através do “Decreto nº 5.108 de 18 de dezembro de 1926” (Trigueiros, 1987, p. 191), a criação da Caixa de Estabilização e do novo padrão monetário brasileiro, o Cruzeiro.

Contudo, com a chegada de Getúlio Vargas à presidência em 1930, os planos de substituir o padrão monetário mil-réis pelo cruzeiro foram adiados, dando fim ao Decreto 5.108 de 1926 que havia dado início à criação do novo padrão monetário do Brasil. Como explica Trigueiros (1987, p. 192), as motivações por trás da criação de um novo padrão monetário para o Brasil na primeira metade do século XX estavam ligadas, em primeiro lugar, à indefinição do padrão monetário Mil-Réis, que representava o múltiplo de um padrão monetário inexistente na prática, isto é, o Real. Em segundo lugar, a substituição do padrão monetário brasileiro para o Cruzeiro tinha relação com questões técnicas ligadas ao tamanho das cédulas, de modo que, até a criação oficial do Cruzeiro em 1942, “a disparidade de tamanho existia até entre cédulas do mesmo valor” (Trigueiros, 1987, p. 192).

Embora tenha sido criado em 1942 por meio do Decreto-lei 4.791 de 5 de outubro, o padrão Cruzeiro somente teve suas cédulas postas em circulação em 1943. Inicialmente, as cédulas de Mil-Réis foram aproveitadas na substituição do padrão monetário para o Cruzeiro, de modo que eram carimbadas com o valor equivalente em Cruzeiros. Dessa forma:

O Ministro da Fazenda determinou o aproveitamento do estoque de cédulas de mil réis do Tesouro Nacional existente na Caixa de Amortização, autorizando a Casa da Moeda a imprimir nas notas o valor respectivo em CRUZEIROS, por meio de aposição de carimbos, os quais foram repetidos mecanicamente, no ângulo superior esquerdo e no ângulo inferior direito de cada cédula. (Trigueiros, 1987, p. 193).

A definição das estampas das cédulas de Cruzeiro ocorreu em 27 de maio de 1943, quando se reuniram “os membros da Junta Administrativa da Caixa de Amortização com Augusto Bracet, Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, Raul Lessa Saldanha da Gama e Rodolfo Chamberlland, professores da mesma Escola” (Trigueiros, 1987, p. 193). Desse modo, entre 37 projetos participantes do concurso para a definição das cédulas de Cruzeiro de 1943, classificaram-se os seguintes projetos:

CrS 10 — Unidade Nacional — Primeiro lugar, o da American Bank Note Company; segundo, o de Luís Bartolomeu Pais Leme; terceiro, o de Porciúncula de Moraes.

Cr\$ 20 — Proclamação da República — Não houve projeto classificado. Depois usou-se o desenho de Cadmo Fausto de Sousa.

CrS 50 — Lei Áurea — Primeiro lugar, o de Cadmo Fausto de Sousa; segundo, o de Oswaldo Pereira da Silva; terceiro, não houve projeto classificado.

CrS 100 — Cultura Nacional — Primeiro lugar, o de Cadmo Fausto de Sousa; segundo o da American Bank Note Company; terceiro, o da American Bank Note Company.

CrS 500 — Abertura dos Portos — Primeiro lugar, o de Cadmo Fausto de Sousa; segundo, o de Valdir Leal da Costa; terceiro, não houve projeto classificado. (Trigueiros, 1987, p. 194).

É interessante observar, entre os projetos ganhadores do concurso para as cédulas de Cruzeiro de 1943, a repetição do nome de uma empresa, a saber, a American Bank Note Company. Esse é um dado importante que demonstra que o papel-moeda brasileiro nem sempre foi produzido em território nacional. Pois, da segunda metade do século XIX até a década de 1960, as notas de dinheiro do Brasil eram fabricadas no exterior, sobretudo em Nova Iorque e Londres. As duas principais empresas responsáveis por imprimir nosso papel-moeda eram a estadunidense *American Bank Note Company* e a inglesa *Thomas de La Rue & Company Limited*. Portanto, por mais de um século nosso dinheiro era importado, apesar de possuírmos desde 1694 uma Casa da Moeda. Em alguns períodos históricos o Estado brasileiro recorreu ao Tesouro Nacional e à Casa da Moeda do Brasil para que fossem produzidas notas de dinheiro em caráter excepcional. Mas por que, então, não produzir cédulas através de suas próprias instituições de emissão monetária?

Para responder a essa questão, é importante ter atenção ao fato de duas empresas estrangeiras, sendo uma de origem norte-americana e a outra inglesa, terem produzido a maior parte do papel-moeda brasileiro da segunda metade do século XIX

até a década de 1960. As empresas American Bank Note Company e a Thomas de La Rue Company, em conjunto com outras poucas empresas, dominavam o mercado de impressão sigilosa em papel-moeda durante o tempo em que o papel-moeda brasileiro era produzido no exterior, isto é, entre a segunda metade do século XIX e a década de 1960. O domínio do mercado de impressão em papel-moeda, numa época em que o mesmo representava a modernidade econômica dos Estados nacionais, por parte de poucas empresas ocidentais revela as relações de poder assimétricas entre as nações, isto é, entre aquelas que produzem seu próprio dinheiro e aquelas que não dispõem de tecnologia necessária para realizar tal processo, precisando importar o próprio papel-moeda.

É preciso salientar que a produção de dinheiro é uma atividade bastante restrita ainda hoje, feita por poucas empresas no mundo inteiro. Uma parte dessas empresas são estatais e, *a priori*, somente estão autorizadas a produzir para seus respectivos Estados, exceto em caso de acordo comercial. Além de restrita, a produção monetária é uma atividade sigilosa que envolve um tipo de impressão que requer alta especialização do corpo técnico e que demanda um resultado que garanta segurança em relação às falsificações.

A opção do Estado Brasileiro em encomendar papel-moeda do exterior, até a década de 1960, deveu-se ao fato de as empresas estrangeiras contratadas disporem de técnicas sofisticadas de impressão que dificultavam as falsificações, ao passo que as instituições de emissão monetária brasileiras apresentavam alto grau de obsolescência no que se refere ao maquinário (ver Silva Junior, 2008, cap. 3; Gonçalves, 1989). Além disso, a formação de um corpo técnico especializado em impressão sigilosa em papel-moeda “sempre foi um processo lento e fechado, circunscrito aos trabalhadores destas empresas de impressão” (Silva Junior, 2008, p. 88), ou seja, para formar um profissional brasileiro com essa competência era necessário firmar acordo com uma empresa de ponta e enviá-lo ao exterior para aperfeiçoamento.

Durante esse período em que o papel-moeda brasileiro foi impresso no exterior, o governo brasileiro pouco interferia na composição visual da cédula, ou seja, grande parte das imagens e personagens que compunham a iconografia da cédula era decidida pelo corpo técnico das empresas estrangeiras, fato que gerava certa incongruência em relação à imagem do país propagada internamente pelo papel-moeda. Como destaca Amaury Fernandes, ex-funcionário da Casa da Moeda do Brasil e autor de tese de doutorado sobre os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil:

[...] Os projetos gráficos são “oferecidos” como parte dos contratos para impressão de novas cédulas. Uma das principais razões alegadas por essas empresas é de que assim a segurança contra a falsificação estaria assegurada pelos tipos de desenhos, matrizes e pelas técnicas de impressão que somente elas podem desenvolver [...] (Silva Junior, 2008, p. 88).

Além de um descompasso entre a produção do papel-moeda e a representação da identidade nacional, é preciso ressaltar a padronização realizada pelas empresas estrangeiras que produziam dinheiro para o Brasil. Pois, a maioria das empresas que prestavam esses serviços de fabricação de papel-moeda para o Brasil também o faziam para dezenas de outras nações. Estima-se que uma das empresas que mais fabricou papel-moeda para o Brasil, a American Bank Note Company, imprimiu durante um século as cédulas nacionais de 115 países, incluindo toda América, grande parte da Ásia e da Europa, todos os países da Oceania e parte da África e do Oriente Médio (Griffiths; Colclough, 1959, p. 45).

A principal tentativa do governo brasileiro de reverter esse quadro de compra de papel-moeda no exterior foi feita em 1961, com a fabricação totalmente nacional daquela que ficou conhecida como a “cédula do índio”. Produzida pelos desenhistas e gravadores da Casa da Moeda do Brasil sob a direção de Orlando Maia, a cédula de cinco Cruzeiros de 1961 constitui “um contraponto para as cédulas em circulação semelhantes àquelas emitidas em outros países” (Silva Junior, 2008, p. 103).



Figura 1. Cédula de 5 Cruzeiros (1961). Fonte: Banco Central do Brasil.

De acordo com o relatório de técnico da Casa da Moeda do Brasil disponível em Gonçalves (1989, p. 406-7), a “cédula do Índio” entrou em circulação em quatro de julho

de 1961 e teve sua última emissão em vinte e sete de março de 1963, com uma tiragem inicial de 1.200.000 notas. Segundo Trigueiros (1987, p. 156), no entanto, a “cédula do Índio” teve curta duração de circulação porque apresentava problemas de ordem técnica, o que revelava as condições precárias dos recursos produtivos da Casa da Moeda do Brasil. Escancarava também a necessidade de uma reforma que desse à instituição a capacidade industrial de suprir a demanda por meio circulante no país e assim diminuir a perda de divisas, uma vez que as despesas com a importação de papel-moeda “totalizaram, em 1964, mais de nove milhões e quinhentos mil dólares” (Trigueiros, 1987, p. 157).

O insucesso da “cédula do índio” trouxe à tona o sucateamento da Casa da Moeda do Brasil, gerando grande insatisfação nos servidores da instituição. Foi diante desse cenário de completo desmantelamento que, no final do ano de 1963, os funcionários da Casa da Moeda “se reuniram em passeata, dirigindo-se ao Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, munidos de cartazes e faixas em que pediam “TRABALHO” (Gonçalves, 1989, p. 446). Com a manifestação os servidores alcançaram algum êxito, na medida em que “uma comissão foi recebida pelo presidente João Goulart, a quem foi entregue Memorial expondo o verdadeiro caos em que se encontrava a instituição” (Gonçalves, 1989, p. 446).

Finalmente, em 1º de dezembro de 1964, já sob o regime militar, é aprovada a Lei nº. 4.510, a qual garantiria à instituição:

Condições, juridicamente, de atender, com exclusividade, a fabricação e o controle de valores relativos à Receita; dos títulos da Dívida Pública Federal; da moeda nacional e de quaisquer outros títulos ou valores da União. (Gonçalves., 1989, p. 446).

Uma nova história do dinheiro brasileiro passa a ser escrita com a promulgação da Lei nº. 4.510 de 1º de dezembro de 1964, pois, a partir dela, é iniciado o processo de nacionalização da produção do meio circulante brasileiro, após mais de um século de importação. Inicia-se também o processo de reaparelhamento da Casa da Moeda do Brasil, através de “estudos técnicos para a implantação da nova fábrica” e “contratos para a compra de equipamentos” (Gonçalves, 1989, p. 457).

As transformações de ordem técnica na Casa da Moeda do Brasil a partir de 1965 garantem mais autonomia criativa aos desenhistas e gravadores que, daí em diante, poderão imprimir ao dinheiro brasileiro uma representação da nacionalidade construída

internamente, ao contrário daquela que vinha sendo imposta pelas empresas estrangeiras que produziam o nosso papel-moeda.

Ainda em 1965, uma nova mudança ocorre na história do dinheiro brasileiro através do Decreto-Lei nº. 1 de 13 de novembro de 1965, que promovia a alteração do padrão monetário Cruzeiro para a denominação Cruzeiro Novo, do qual uma unidade representaria 1.000 unidades de Cruzeiro. O mesmo decreto-lei, entretanto, determinava o retorno a denominação Cruzeiro assim que as novas cédulas nacionais fossem produzidas. A reforma monetária teria sido necessária devido à escalada nas taxas de inflação apresentada em anos anteriores. O projeto do Cruzeiro Novo estabelecia a completa substituição do numerário, ficando a cargo da Casa da Moeda do Brasil e do Banco Central do Brasil a direção do processo.

Visando efetivar a substituição do meio circulante brasileiro, o Banco Central “promove um concurso para escolher o profissional que vai estabelecer o novo padrão gráfico do dinheiro brasileiro” (Silva Junior, 2008, p. 123). O concurso tem caráter fechado, de modo que cabe ao Banco Central e à Casa da Moeda a indicação de seus designers para a competição. O vencedor do concurso que iria produzir as cédulas de Cruzeiro Novo foi Aloísio Magalhães. Considerado um dos patronos do design brasileiro, Aloísio Magalhães desenvolveu os projetos da maior parte das cédulas emitidas durante a ditadura militar no Brasil.

A ICONOGRAFIA DO PAPEL-MOEDA BRASILEIRO NA DITADURA MILITAR (1970-1985): IDEOLOGIAS GEOGRÁFICAS E PROJETOS DE ESTADO

Para empreender qualquer estudo sobre o papel-moeda, é importante localizar os atores sociais envolvidos em sua fabricação, pois, tal como argumenta Amaury Fernandes da Silva Junior “a posição social específica desses grupos lhes faculta participar da determinação de elementos constitutivos da narrativa oficial da brasilidade” (Silva Junior, 2008, p. 126). Que narrativas são essas? A partir de que ícones são construídas visualmente as cédulas brasileiras da Ditadura Militar (1964- 1985) e do período pós-1985, caracterizado pela retomada da democracia? É possível identificar rupturas e/ou continuidades nas narrativas evocadas pelas cédulas desses dois períodos da história brasileira?

Essas são questões importantes na construção argumentativa que se propõe neste trabalho. Tais questões demonstram a intenção de destacar a relação entre papel-moeda e processo político no Brasil durante a ditadura civil-militar e a redemocratização do país. Desse modo, a análise das cédulas brasileiras emitidas tanto durante quanto após a Ditadura Militar (1964-1985) pode revelar um processo específico de construção da identidade nacional brasileira que relaciona simultaneamente política, cultura e signo monetário.

Embora ainda possuam tecnologia importada em sua produção, as cédulas da ditadura militar podem ser consideradas as precursoras da fabricação nacional de todo o meio circulante brasileiro. Tal cenário de produção totalmente nacional do papel-moeda foi possibilitado pelo aumento da capacidade produtiva da Casa da Moeda que ocorreu paulatinamente ao longo das décadas de 1970 e 1980, através da compra de equipamentos e aperfeiçoamento dos servidores da instituição. A nacionalização do meio circulante brasileiro foi igualmente possível devido à regulação exercida pelo Banco Central do Brasil, atuando tanto no sentido de controlar a política incidente sobre a moeda e o crédito quanto no de supervisionar e influir no processo criativo das cédulas.

No interior do Banco Central do Brasil, encontramos o conselho deliberativo máximo do sistema financeiro brasileiro, a saber, o Conselho Monetário Nacional. Criado pelo mesmo decreto que deu origem ao Banco Central em 1964, o Conselho Monetário Nacional atua diretamente na deliberação dos ícones escolhidos para figurem nas cédulas brasileiras, em conjunto com o setor de projetos da Casa da Moeda do Brasil e, em alguns casos, com o próprio presidente da República. Portanto, essas são as três instituições envolvidas na deliberação das estampas do papel-moeda brasileiro, isto é, o Banco Central através do Conselho Monetário Nacional, a Casa da Moeda através do Setor de Projetos e, eventualmente, o Poder Executivo através da presidência da República.

Dessa forma, as cédulas emitidas na ditadura militar (1964-1985) apresentam um conjunto bastante interessante para a análise do processo político, econômico e cultural que se desenvolveu durante os anos do “regime”. Em primeiro lugar, devido ao próprio contexto em que se inserem, no qual tem-se início o processo de nacionalização da fabricação do papel-moeda brasileiro, abandonando a “falta de representatividade histórico-cultural dos projetos vindos do exterior” e garantindo “uma melhor representação da identidade nacional através das cédulas” (Silva Junior, 2008, p. 100). Além do contexto de nacionalização do papel-moeda, os projetos gráficos de cédulas

idealizados durante o Regime Militar inauguram novos padrões visuais para o papel-moeda brasileiro.

Os projetos gráficos de papel-moeda realizados durante a vigência da ditadura são dirigidos por Aloísio Magalhães, que, em diferentes ocasiões, será contratado pelo Banco Central na qualidade de consultor em design. É importante saber que Aloísio Magalhães não trabalha isolado nos projetos de papel-moeda, embora possua relativa autonomia na determinação dos elementos visuais das cédulas.

Ao todo, entre 1970 e 1981, Aloísio Magalhães e sua equipe tiveram 12 projetos gráficos de cédula aprovados, de modo que uma das cédulas desse conjunto teve sua estampa remodelada, a saber, a cédula de 1.000 Cruzeiros, a qual possuía a representação do Barão do Rio Branco. Inicialmente, tal cédula havia sido projetada por Aloísio Magalhães em 1978, mas teve posteriormente em 1981 suas cores alteradas e realçadas. Classificando as cédulas de autoria de Aloísio Magalhães por grupos ou “família de cédulas”, podemos observar a existência de duas famílias, isto é, a família dos medalhões – conjunto de 5 cédulas emitido em 1970 e que marca oficialmente a primeira emissão após a nacionalização da produção de papel-moeda – e a família dos cartemas – conjunto de 6 cédulas emitido em 1978 e 1981 e que representará o último trabalho de Aloísio Magalhães na idealização de projetos gráficos de papel-moeda no Brasil.

Entre a emissão da família dos medalhões em 1970 e a da família dos cartemas em 1981, houve a emissão da cédula de 500 Cruzeiros em 1972 por ocasião da comemoração aos 150 anos da Independência do Brasil. Dessa forma, podemos definir 4 projetos de cédula idealizados por Aloísio Magalhães e sua equipe: 1) o projeto da família dos medalhões, de 1970; 2) o projeto da cédula comemorativa de 500 Cruzeiros, de 1972; 3) o projeto da cédula do “barão” (1.000 Cruzeiros), de 1978; 4) o projeto da família dos cartemas, de 1981. Analisados em conjunto, os projetos idealizados por Aloísio Magalhães e sua equipe não representam meros desenhos, “mas sim um projeto de design que leva em conta elementos historiográficos, culturais, plásticos, comunicacionais e numismáticos” (Silva Junior, 2008, p. 129).



Figura 2. Projeto de Aloisio Magalhães para cédula da “família dos medalhões” (1970). Fonte: Banco Central do Brasil.

A análise das cédulas produzidas pela equipe de Aloísio Magalhães entre 1970 e 1981 demonstra a existência de três cédulas que possuíam representações que podem ser ditas geográficas, no sentido de apresentarem diferentes momentos da construção do território brasileiro. É interessante perceber como há uma tentativa de reconstruir histórica e simbolicamente o território nacional através de sua representação nas cédulas. A partir da constatação da existência de cédulas que conferiam centralidade à representação do território brasileiro, é preciso investigar como elementos geográficos do Brasil são transmitidos pelas cédulas, procurando saber que elementos visuais e aspectos histórico-geográficos são realçados nas estampas dessas três cédulas. Cabe refletir também o papel do dinheiro na construção de discursos sobre o território ou, em outras palavras, na formação de “ideologias geográficas” (Moraes, 2005).

Em suma, a cédula analisada a seguir é dotada de representações do território brasileiro que estavam alinhadas a alguns discursos dominantes durante a vigência da ditadura militar (1964-1985). Vista em conjunto com as demais produzidas na década de 1970, demonstra o uso do dinheiro como instrumento de propaganda política e exaltação das realizações do Regime Militar. Analisada individualmente, apresenta a tentativa de construir a identidade nacional brasileira por meio de discursos hegemônicos entre os militares no poder, destacando três processos políticos, isto é, as ideologias geográficas, a propaganda política e os projetos de Estado. Em última instância, tal incursão na estampa dessa cédula brasileira tem como objetivo demonstrar a centralidade concedida ao território na construção de discursos sobre a identidade brasileira durante os anos da ditadura militar (1964- 1985).

CÉDULA DE 500 CRUZEIROS (1972-1987): FORMAÇÃO ÉTNICA E EVOLUÇÃO TERRITORIAL DO BRASIL

A cédula de Quinhentos Cruzeiros (Cr\$ 500,00) emitida em 1972 está inserida no contexto de nacionalização da fabricação do papel-moeda. Além do contexto específico de nacionalização do papel-moeda brasileiro, a cédula de 500 Cruzeiros de 1972 está engendrada no contexto do chamado “Milagre Econômico Brasileiro” (1967-1973), o qual começa a se desvanecer ainda em 1972 com “a redução da oferta de carne por pecuaristas, frigoríficos e açougueiros em protesto contra os preços oficiais” (Singer, 2014, p. 197). Entretanto, não se pode esquecer que “o processo político e o processo econômico sempre se condicionaram mutuamente, mas esse intercondicionamento foi particularmente intenso durante o regime militar por ser um regime de força” (Singer, 2014, p. 199). Em suma, é preciso estar atento à imbricação entre o processo econômico e o contexto político na construção visual das cédulas brasileiras, visando identificar atores, instituições e práticas envolvidas na produção monetária em dado período histórico.

O projeto da cédula em questão foi realizado por Aloísio Magalhães e sua equipe por ocasião do sesquicentenário da Independência do Brasil, tendo, portanto, um caráter comemorativo e extraordinário. O uso de cédulas como veículos de comunicação oficial e como símbolos de datas comemorativas pode ser encontrado em diferentes contextos. Eric Hobsbawm, por exemplo, ao discutir a produção em massa de tradições estatais durante o século XIX na Europa, descreve uma série de monumentos, bandeiras, hinos

e demais símbolos nacionais criados ao longo deste século, dentre os quais, o autor cita o papel-moeda. Como conta o historiador, a moeda constituía no século XIX “a forma mais universal de representação pública” a ser atraída para a invenção de tradições estatais (Hobsbawm, 1984, p. 281). Uma das tradições estatais da qual o papel-moeda passou a fazer parte no século XIX constituiu exatamente a emissão de notas comemorativas, as quais eram emitidas durante datas oficiais com o objetivo de reforçar a legitimidade dos regimes monárquicos (Penrose; Cumming, 2011, p. 821).

Os festejos do Sesquicentenário “contaram com ampla participação social”, marcando um período dotado “do prestígio do general Médiç, com altos índices de popularidade, e dos milagrosos resultados econômicos e esportivos” (Reis, 2014, p. 96). A cédula de 500 cruzeiros de 1972 representa o segundo projeto do padrão Cruzeiro após a nacionalização da produção, pois em 1970 havia sido lançada a primeira família de cédulas do Cruzeiro, também idealizada por Aloísio Magalhães.

A diferença entre o primeiro e o segundo projeto de Aloísio Magalhães, no que se refere à produção, está no fato de o primeiro ter sido feito em partes na Europa e a cédula de Quinhentos Cruzeiros de 1972 já ter sido totalmente fabricada em solo nacional. A respeito do primeiro projeto de Magalhães com as cédulas de 1970, sabe-se que, embora tenha sido realizado por Aloísio Magalhães e a impressão tenha sido feita na Casa da Moeda do Brasil, as matrizes de gravação foram totalmente fabricadas na Europa entre 1966 e 1967, pela empresa De La Rue Giori, com a supervisão de Magalhães e dos funcionários do Banco Central do Brasil (Trigueiros, 1987, p. 232).

Entretanto a cédula de Quinhentos Cruzeiros de 1972, ao contrário do primeiro projeto de Aloísio Magalhães em 1970, precisou ser concluída em poucos meses ao invés de anos (Silva Junior, 2008, p. 145). Com fabricação nacional e rápida, a cédula de Quinhentos Cruzeiros apresenta no anverso uma “sequência de rostos idealizados de indivíduos do sexo masculino em ordem cronológica segundo suas aparições no território que hoje é o Brasil” (Costa, 2011, p. 99).

É importante ressaltar a escolha exclusiva de tipos masculinos para representar a formação do povo brasileiro, pois expressa a hegemonia masculina na construção de narrativas oficiais da identidade nacional. Além disso, demonstra especificamente que a iconografia do dinheiro segue uma “tradição inventada” (Hobsbawm, 1984) de apenas recorrer ao corpo feminino através de uma representação idílica, como as figuras alegóricas femininas que constituem a imagem de determinadas nações como Marianne

(França), Lady Liberty (Estados Unidos) e a efígie da República do Brasil inspirada em Marianne e que figura atualmente em todas as cédulas brasileiras.



Figura 3. Cédula de Quinhentos Cruzeiros (1972), anverso e reverso. Fonte: Banco Central do Brasil.

Observando o outro lado da cédula, isto é, o reverso podemos perceber que o conjunto da nota busca representar, simultaneamente, a formação do povo e a formação do território brasileiros. Seguindo uma tendência historicista, ambos os lados da cédula podem ser entendidos como expressão da ideologia da integração nacional disseminada à época pelo governo militar. Dessa forma, “Aloísio Magalhães concebe um trabalho com narrativa historiográfica voltada para o conceito de integração” (Silva Junior, 2008, p. 145).

Desse modo, fica explícito o alinhamento da narrativa visual da cédula com a ideologia política do regime militar. Essa constatação atenta especificamente para o produtor da cédula, Aloísio Magalhães e, de modo geral, para as instituições e indivíduos que fabricam o dinheiro, pois fazem parte de um grupo restrito no conjunto da sociedade que detém o poder de criar representações oficiais e de alta circulação sobre a identidade

nacional. Assim, vinculado ao governo autoritário Aloísio Magalhães funciona como uma espécie de “conselheiro de Estado” (Pécaut, 1989, p. 105). Sua atuação é moldada pelo pensamento de que “o intelectual fala a partir de uma posição de poder, enquanto intérprete da modernização. Nesse papel aproxima-se de outras elites modernizadoras, militares, tecnocratas etc.” (Pécaut, 1989, p. 138).

O reverso da cédula traz uma perspectiva historicista do território brasileiro aliada ao conceito de integração nacional aplicado às fronteiras. Contrariamente à formação étnica do anverso da cédula, a formação do território é apresentada segundo uma ordem cronológica que evolui da direita para a esquerda, de modo que os mapas representam, respectivamente, o descobrimento, o comércio, a colonização, a independência e a integração.

Dessa forma, o mapa mais à esquerda, isto é, o mapa da integração nacional expressa a imaginação geográfica de um projeto de Estado do regime militar, traduzido na cédula pelas setas do mapa. Estas, por sua vez, representam “as vias de transporte (ferroviário e rodoviário) que os governantes militares prometem construir como parte do processo de integração nacional” (Silva Junior, 2008, p. 146). Observando o mapa da integração nacional (extremo esquerdo da cédula) e comparando com o mapa das fases de integração do território nacional idealizado por Golbery Couto e Silva em seu Geopolítica do Brasil (1967), podemos questionar se o desenho da cédula poderia ter sido influenciado pela cartografia usada no mapa de Couto e Silva (1967). Não podemos, todavia, afirmar que se trata do mesmo mapa, isto é, que o mapa da integração disposto na cédula representa o mapa de Golbery do Couto e Silva. Fato que não nos impede de destacar as relações entre a produção do papel-moeda e a visão estratégica do território brasileiro tal como proposta por Couto e Silva (1967), pelo contrário, permite-nos questionar os limites dessa influência mesmo sem poder defini-los com exatidão.

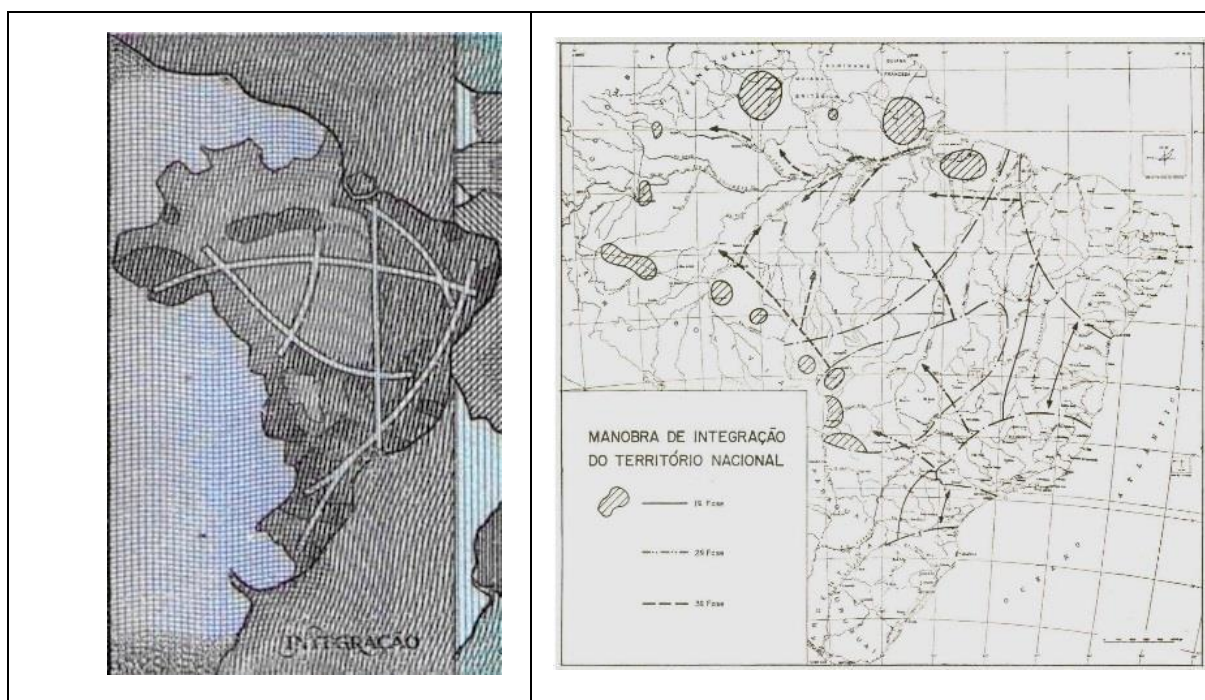


Figura 4. Detalhe do extremo esquerdo da cédula de Cr\$ 500,00 (1972) e mapa intitulado “Manobra de integração do território nacional” de Golbery do Couto e Silva. Fonte: Banco Central do Brasil e Couto e Silva (1967), respectivamente.

O projeto de integração nacional do Brasil através das rodovias, representado na nota de 1972, pode ser entendido de modo mais amplo como elemento representativo de propostas de intervenção territorial ocorridas na ditadura militar. Em trabalho recente, o geógrafo André Novaes destaca a atuação de diferentes práticas cartográficas na formação de concepções a respeito do espaço amazônico durante a ditadura militar brasileira. Analisando os diferentes suportes de circulação dos mapas sobre a Amazônia na ditadura, Novaes (2020) demonstra a alta circulação de mapas sobre os projetos territoriais dos militares no poder. Desse modo, um mapa feito por Golbery para o governo militar transitava não apenas na esfera técnica, mas também na popular, por meio de revistas e jornais. Assim, Novaes (2020) nos permite questionar as relações exercidas pelas políticas públicas propostas por Golbery e pelo governo militar sobre os mapas esquemáticos que circulavam na esfera popular, tal como o mapa apresentado na nota de 1972, e que guarda relação com a cartografia dos projetos territoriais da ditadura militar e, especificamente, de Golbery do Couto e Silva.

A ICONOGRAFIA DO PAPEL-MOEDA BRASILEIRO NA REDEMOCRATIZAÇÃO (1984-1994): A CÉDULA DE 1000 CRUZADOS (1987) E SUAS INTERTEXTUALIDADES

Um novo padrão visual das cédulas brasileiras será estabelecido entre 1984 e 1994, caracterizando-se pela substituição de personagens e símbolos ligados exclusivamente à história político-administrativa do Brasil por indivíduos e imagens relacionadas a outros domínios sociais, como o das artes e da cultura, por exemplo. A mudança de padrão visual no papel-moeda brasileiro foi influenciada por transformações no quadro técnico da Casa da Moeda do Brasil, ocorridas a partir da década de 1970. Ainda nesta década, há a contratação de três dos seis profissionais que irão projetar as cédulas brasileiras lançadas entre 1984 e 1994, a saber, Júlio Pereira Guimarães, Experidião Marcelo Mynssen da Fonseca e Álvaro Alves Martins. Na primeira metade da década de 1980, também serão contratados como projetistas de papel-moeda Marise Ferreira da Silva, Amaury Fernandes da Silva Junior e Thereza Regina Barja Fidalgo. Em conjunto, esses são os seis profissionais responsáveis pelos projetos gráficos de papel-moeda aprovados e postos em circulação no Brasil entre 1984 e 1994 (ver Silva Junior, 2008, p. 176-7).

Diante desse contexto de retomada democrática, novos projetos de papel-moeda são concebidos, aprovados e colocados em circulação. A relação entre as novas estampas de papel-moeda e a conjuntura política pode ser notada pela reorientação dos ícones escolhidos para compor as cédulas. Tal reorientação iconográfica, operada nas cédulas brasileiras a partir de 1985, foi analisada pela historiadora Mônica Kornis sob a perspectiva da identidade nacional, de modo que a questão norteadora de seu trabalho busca compreender:

Como as imagens se apropriam de personagens e fatos históricos formando um conjunto de símbolos articuladores do momento de produção do numerário com a conjuntura histórica, responsáveis pelo desencadeamento de um processo de redefinição da identidade nacional. (Kornis, 2003, p. 59).

A tentativa de redefinição da identidade brasileira por meio das cédulas nacionais apontada por Kornis (2003) deve ser entendida em conformidade com a conjuntura política atravessada pelo país a partir de 1985, com a retomada democrática. O processo de substituição das cédulas brasileiras tem início com a emissão de cédulas que ainda invocam nomes da política, como é o caso de Rui Barbosa em 1984 e de

Juscelino Kubitschek, em 1985. Entretanto, as emissões que ocorrerão até 1994 irão privilegiar, em sua maioria, a escolha de artistas e cientistas como ícones para figurar nas estampas de papel-moeda, embora haja uma exceção com o Marechal Rondon em 1990, homenageado no início do governo Collor. A cédula, porém, destaca a atuação de Rondon como indigenista, e não como engenheiro e militar vinculado ao Estado.

A introdução de figuras ligadas ao campo artístico nas estampas das cédulas brasileiras foi impulsionada durante o governo do presidente José Sarney (1985-1990). Compreendendo as categorias “literatura” e “música erudita na qualidade de atividades artísticas, podemos afirmar que, dentre as oito estampas de cédulas diferentes emitidas durante o governo Sarney, cinco delas homenageiam artistas (Villa Lobos, Machado de Assis, Cândido Portinari, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles). Como explica Amaury Fernandes:

Essa mudança de perfil de escolha não é casual. [...] O fator determinante para essas escolhas é que as figuras da área da cultura são mais bem aceitas por parte de membros do primeiro escalão do governo, a começar pelo próprio presidente do Banco Central. Como há um esforço do Presidente José Sarney para marcar sua vinculação à área intelectual, o grupo de personalidades desse setor passa a ser privilegiado no processo. (Silva Junior, 2008, p. 188).

No conjunto das cédulas emitidas na redemocratização do Brasil, sete apresentavam casos de intertextualidade na construção das estampas, possibilitando a identificação das imagens originais usadas como modelos para a produção do desenho da cédula e a demonstração de procedimentos como a pesquisa iconográfica realizada pelos funcionários da Casa da Moeda “com o auxílio de familiares dos homenageados e de instituições culturais consagradas às suas obras” (Silva Junior; 2008, p. 239).

A cédula a seguir é a de Cz\$ 1.000,00 (Mil Cruzados) emitida em 1987. No anverso observamos a efígie do escritor Joaquim Maria Machado de Assis, com o detalhe ao seu lado direito da marca de segurança que traz o símbolo do brasão imperial, demonstrando a afeição explícita que o escritor tinha com o regime monárquico. Sobreposto ao brasão imperial brasileiro, podemos ver uma parte do “texto dos originais de Esaú e Jacó” (Kornis, 2003, p. 67). Do lado direito da nota, notamos o emblema da Academia Brasileira de Letras, representando sua íntima relação com a instituição que ajudou a fundar.



Figura 5. Cédula de Mil Cruzados (1987), anverso e reverso. Fonte: Banco Central do Brasil.

No reverso da cédula, notamos uma vista da Rua Primeiro de Março, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Esse desenho também revela um caso de intertextualidade, na medida em que o desenho foi projetado tendo como base uma fotografia datada de 1915 de autoria de Augusto Malta (1864-1957).



Figura 6. Fotografia de Augusto Malta (1915), com destaque para a Rua 1º de Março – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2778> (Acesso em: 15/02/2019)

O uso de fotografias de paisagem como modelos para a construção de estampas de cédulas pode ser encontrado em outros contextos nacionais. A geógrafa Emily Gilbert, por exemplo, cita o processo de renovação do meio circulante promovido pelo Banco do Canadá em 1954. Como explica a autora, houve a substituição de figuras alegóricas tradicionais por paisagens típicas do Canadá, de modo que os desenhos das paisagens eram feitos com base em fotografias preexistentes, tal como no caso apresentado acima da cédula de Cz\$ 10.000,00 – emitida pela primeira vez em 1987 – cujo reverso foi concebido a partir de uma fotografia de Augusto Malta. Sobre as cédulas do Canadá de 1954, Gilbert afirma que “cada denominação da série destacava uma paisagem canadense específica, e até identificável, baseada em fotografias de localizações existentes”¹⁸ (Gilbert, 1999, p. 31).

Em suma, podemos concordar com a historiadora Mônica Kornis quando afirma que:

Os destaques do anverso e do reverso desta cédula ficam para o próprio escritor e para a imagem de modernização da cidade, quando da reforma urbana do prefeito Pereira Passos, numa referência à cidade sobre a qual Machado de Assis escreveu, mas também que se torna cosmopolita no início do século XX. (Kornis, 2003, p. 67).

Ao conceder destaque ao Rio de Janeiro do início do século XX, a modernidade urbana aparece certamente como o valor central evocado pela cédula de Cz\$ 10.000,00.

Num momento em que o Brasil passava por uma grave crise inflacionária e retomava sua democracia, as cédulas brasileiras do Cruzado resgatam símbolos da história republicana brasileira que remetiam à construção de um país moderno e urbano. Tal como a nota estampando o escritor Machado de Assis, a cédula de Cz\$ 10.000,00 contendo a efigie de Carlos Chagas também evoca a modernidade trazida pela urbanização e a saúde coletiva. Emitida em 1988, a cédula de Carlos Chagas pode ser entendida, em conjunto com a cédula de Machado de Assis, como expressão de um Brasil que se modernizava no início do século XX, seja pela via da cultura e da urbanização, seja pela via da ciência e da saúde pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A iconografia do papel-moeda brasileiro da ditadura à redemocratização apresenta um verdadeiro projeto pedagógico de construção do panteão da nacionalidade brasileira, capitaneado pelo Estado e pelos atores de produção monetária. Com a nacionalização dos projetos de papel-moeda no Brasil, ocorrida na década de 1960, um padrão visual com elementos tipicamente brasileiros começa a ser idealizado. Na direção do processo de criação de uma marca visual para as cédulas brasileiras, estavam o recém-criado Banco Central e a Casa da Moeda, que passava por reestruturações no que se refere ao maquinário e ao aperfeiçoamento dos funcionários.

Se, em conjunto, as cédulas brasileiras emitidas entre a 1970 e 1994 representam um projeto pedagógico de construção da identidade nacional por parte do Estado, as cédulas lançadas na ditadura se assemelham a uma aula de geografia. Lançando mão de instrumentos e objetos conhecidos pelos geógrafos, tais como o mapa e o teodolito – instrumento usado na demarcação de fronteiras, expressam ideologias dominantes entre os militares no poder à época de sua produção e circulação. A cédula de 500 Cruzeiros de 1972 aqui analisada apresenta uma sequência de mapas históricos que representa a evolução territorial do Brasil, de modo que um dos mapas da sequência demonstra uma preocupação persistente entre os militares no poder ligada à integração territorial.

O período que compreende os anos de 1984 e 1994 marca a ascensão de um novo padrão visual para as cédulas brasileiras. A partir do padrão visual inaugurado com as últimas emissões do cruzeiro em 1984 e 1985, as cédulas brasileiras passam a estampar escritores, artistas, cientistas e educadores em substituição aos personagens da história

política-administrativa que tradicionalmente ocuparam a iconografia do meio circulante nacional. Produzidas por diferentes desenhistas, ao contrário das cédulas da ditadura que foram assinadas apenas por Aloísio Magalhães, as cédulas emitidas na redemocratização do Brasil apresentam exemplos de intertextualidade em sua composição, de modo que identificamos a utilização de imagens pintadas, desenhadas, esculpidas e fotografadas como modelos para a concepção dos projetos de cédulas.

Em suma, o presente trabalho buscou discutir a iconografia das cédulas brasileiras emitidas entre a ditadura militar e a redemocratização do país considerando o contexto de produção e circulação, de modo que foi possível estabelecer relações entre os ícones das notas e discursos políticos específicos. Ao associarem o território e o povo a determinados discursos políticos, as cédulas brasileiras emitidas da ditadura à redemocratização podem ser entendidas como objetos difusores de “ideologias geográficas” (Moraes, 2005), as quais reconstroem a história territorial do Brasil sob a ótica do “modernizar”, como é o caso das cédulas da ditadura militar. Além disso, as cédulas brasileiras propagam uma ideologia geográfica que promove o território como substituto do povo, sendo este encarado como instrumento na construção do país (Moraes, 2005, p. 94).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Guilherme Ribeiro Tardin. O design das cédulas brasileiras do cruzeiro ao real (1970-2010). *Dissertação de mestrado*. Rio de Janeiro, UERJ/ESDI/PPGD, 2011.
- COUTO E SILVA, Golbery do. *Geopolítica do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- GILBERT, Emily. Ornamenting the facade of hell: iconographies do 19th- century Canadian paper money. *Environment and Planning D: Society and space*, 1998, Vol. 16, p. 57- 80.
- GOMES, Ângela de Castro; KORNIS, Mônica Almeida. Com a história no bolso: moeda e a República no Brasil. IN: *SEMINÁRIO INTERNACIONAL "O outro lado da moeda"*. (2001. Rio de Janeiro, RJ). Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002. p. 107-134.
- GONÇALVES, Cleber Baptista. *Casa da Moeda do Brasil*. 2. ed., revista, ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Casa da Moeda do Brasil, 1989.
- GRIFFITHS, W.H.; COLCLOUGH, W.F. *The Story of American Bank Note Company*. Nova Iorque: ABNC, 1959.
- HOBSBAWM, E; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KORNIS, Mônica. A moeda brasileira em tempos de reconstrução democrática. IN: OLIVEIRA; RIBEIRO. *A linguagem das moedas: três leituras sobre iconografia numismática*. São Paulo: Museu Paulista-USP, 2003. p. 59-77.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Território e História no Brasil*. 2ªed. São Paulo: Annablume, 2005.

NOVAES, André Reyes. Amazônia “em construção”: linguagem e circulação de mapas esquemáticos sobre projetos de ocupação territorial. IN: RODRIGUES, Juliana Nunes; REGO MONTEIRO, Lício do. *Crise e reinvenção dos espaços da política*. Rio de Janeiro: Consequência, 2020. p. 63- 94.

PÉCAUT, Daniel. *Entre le Peuple et la Nation: Les intellectuels et la politique au Brésil*. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l’homme, 1989.

PENROSE, Jan; CUMMING, Craig. Money talks: banknote iconography and symbolic constructions of Scotland. *Nations and Nationalism*. V. 17 (4), pp. 821–842, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2011.00514.x>.

REIS, Daniel Aarão. A vida política. IN: REIS, Daniel Aarão (coord.). *Modernização, ditadura e democracia 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 75-126.

SILVA JUNIOR, Amaury Fernandes da. Uma Etnografia do Dinheiro: os projetos gráficos de papel-moeda no Brasil após 1960. *Tese de doutorado*. Rio de Janeiro, PPGCIS/IFCH/UERJ, 2008.

SINGER, Paul. O processo econômico. IN: REIS, Daniel Aarão (coord.). *Modernização, ditadura e democracia 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (p. 183-232).

TRIGUEIROS, Florisvaldo dos Santos. *Dinheiro no Brasil*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1987[1966].



DE METRÓPOLIS A MIDGAR: UM ESTUDO SOBRE PAISAGEM E INTERTEXTUALIDADE EM *FINAL FANTASY VII* E *FINAL FANTASY VII REMAKE*

■ PATRICK MARTINS DE SOUZA

Mestrando em Geografia. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. pamaso413@gmail.com



Resumo: Para James Duncan, quando interpretamos as paisagens enquanto textos, estamos admitindo a sua intertextualidade, onde esses textos são influenciados por textos anteriores. Para além das paisagens da cidade de Cândia, a ótica de Duncan nos auxilia a compreender as paisagens das cidades nos videogames. O presente artigo mobiliza as contribuições de Duncan sobre paisagem e intertextualidade a fim de construir uma ponte analítica entre os *Game Studies* e a leitura das paisagens enquanto textos. Para isso, o trabalho utiliza a metodologia de Maria Helena da Costa para analisar brevemente os filmes *Blade Runner – O Caçador de Androides* (Ridley Scott, 1982) e *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), adaptando sua metodologia para realizar uma análise conjunta dos jogos eletrônicos *Final Fantasy VII* (Square, 1997) e *Final Fantasy VII Remake* (Square Enix, 2020), com o objetivo de realizar uma investigação das intertextualidades presentes nos dois jogos a partir dos dois filmes e como elas atuam em suas significações. Conclui-se que os discursos de ambos os jogos tomam inspiração da cidade de Nova Iorque, assim como ambos os filmes, estabelecendo uma proximidade entre suas paisagens textuais mediante o papel de suas significações na construção do realismo social em suas congruências com as realidades de seus jogadores.

Palavras chaves: Paisagem; intertextualidade; *Final Fantasy VII*; *Blade Runner*; *Metrópolis*

FROM METROPOLIS TO MIDGAR: A STUDY ABOUT LANDSCAPE AND INTERTEXTUALITY IN *FINAL FANTASY VII* AND *FINAL FANTASY VII REMAKE*

ABSTRACT: For James Duncan, when we interpret landscapes as texts, we are admitting their intertextuality, where these texts are influenced by previous texts. In addition to the landscapes of the city of Kandy, Duncan's perspective helps us understand the landscapes of cities in video games. This article mobilizes Duncan's contributions on landscape and intertextuality in order to build an analytical bridge between *Game Studies* and the reading of landscapes as texts. To this end, the work uses Maria Helena

da Costa's methodology to briefly analyze the films *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) and *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), adapting her methodology to carry out a joint analysis of the video games *Final Fantasy VII* (Square, 1997) and *Final Fantasy VII Remake* (Square Enix, 2020), with the aim of investigating the intertextualities present in both games based on the two films and how they act on their significations. It is concluded that the discourses of both games are inspired by New York City, as are both films, establishing a proximity between their textual landscapes through the role of their significations in the construction of social realism in their congruences with the realities of their players.

KEY-WORDS: Landscape; intertextuality; *Final Fantasy VII*; *Blade Runner*; *Metropolis*

DE METRÓPOLIS A MIDGAR: UN ESTUDIO SOBRE PAISAJE E INTERTEXTUALIDAD EN FINAL FANTASY VII Y FINAL FANTASY VII REMAKE

RESUMEN: Para James Duncan, cuando interpretamos los paisajes como textos, estamos admitiendo su intertextualidad, donde estos textos están influenciados por textos anteriores. Además de los paisajes de la ciudad de Kandy, la perspectiva de Duncan nos ayuda a comprender los paisajes de las ciudades en los videojuegos. Este artículo moviliza las contribuciones de Duncan sobre el paisaje y la intertextualidad con el fin de construir un puente analítico entre los Game Studies y la lectura de los paisajes como textos. Para ello, el trabajo utiliza la metodología de Maria Helena da Costa para analizar brevemente las películas *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), adaptando su metodología para realizar un análisis conjunto de los videojuegos *Final Fantasy VII* (Square, 1997) y *Final Fantasy VII Remake* (Square Enix, 2020), con el objetivo de investigar las intertextualidades presentes en ambos juegos a partir de las dos películas y cómo actúan sobre sus significaciones. Se concluye que los discursos de ambos juegos están inspirados en la ciudad de Nueva York, al igual que ambas películas, estableciéndose una proximidad entre sus paisajes textuales a través del papel de sus significaciones en la construcción del realismo social en sus congruencias con las realidades de sus jugadores.

PALABRAS-CLAVE: Paisaje; intertextualidad; *Final Fantasy VII*; *Blade Runner*; *Metropolis*

INTRODUÇÃO

Em 1998, é lançado o jogo *Metal Gear Solid* (Konami, 1998), o primeiro da série *Metal Gear* a usufruir da tecnologia recém-desenvolvida de processamento de polígonos tridimensionais presente nos consoles *Playstation*. A capacidade de operar em ambientes com objetos em 3D impulsionou conceitualmente a série, que popularizou o gênero de jogo furtivo. Seu criador, Hideo Kojima, utilizou de peças de *Lego* para idealizar os ambientes presentes no jogo e de uma pequena filmadora 3CCD para visualizar o que (e como) seria mostrado em tela para o usuário — ou, aquilo que os jogadores chamam de “câmera”. Empresta-se de técnicas do audiovisual (particularmente do cinema) para agregar imersão à experiência do ato de jogar, como o posicionamento da câmera em relação ao protagonista e onde este se encontra no espaço do jogo, alterando o que é mostrado em tela ao jogador. As paisagens presentes no jogo também conferem sentido à aproximação com o mundo do cinema, pois há no jogo — que então passou a contar com elementos tridimensionais — um maior potencial de fidelidade em relação àquilo

que também diz respeito ao cinema: a impressão da realidade. Essa busca, no entanto, não está relacionada com uma melhor precisão gráfica a fim de construir uma cópia visualmente perfeita do que o jogo visa representar, mas sim com uma fidelidade simbólica que o jogo pode vir a ter com a realidade particular da vida do jogador (Galloway, 2004). Isso é, não importa quão visualmente idêntica uma caneca pode vir a ser dentro de um jogo tanto quanto o que essa mesma caneca evoca ao jogador a partir de seus códigos culturais particulares. Sendo os espaços nos jogos remodelados alegoricamente numa descontinuidade para preservar sua essência lúdica (Aarseth, 2001), é possível afirmar que as paisagens possuem uma maior função de enquadramento dos significados materializados espacialmente, assim como no cinema. Ao interpretarmos uma paisagem enquanto texto, a entendemos enquanto um sistema de criação de signos a partir de figuras de linguagem (Duncan, 1990), onde cada texto se baseia em outros textos, que por sua vez também se baseiam em demais textos (Barnes e Duncan, 1992). Esse processo é entendido como intertextualidade, ocorrendo tanto nas paisagens materializadas em nossas cidades como também nas cidades presentes nas telas de cinema, por exemplo (Costa, 2005). Aqui, as semelhanças entre as duas mídias — tanto na dimensão técnica quanto simbólica — não são exceção, pois configuram, também, uma relação de intertextualidade. A intertextualidade e a paisagem são conceitos de interesse da Geografia Cultural.

O campo da Geografia Cultural, nos anos 1980, foi palco de debates epistemológicos acerca da definição de cultura e como compreendê-la — tanto entre os geógrafos sauerianos e não-sauerianos quanto entre os próprios geógrafos não-sauerianos em si —, propiciando ao campo uma abordagem heterotópica, contando com as contribuições da fenomenologia, do materialismo histórico e dialético, da hermenêutica, dentre outros (Duncan, 2000). É com essa nova dimensão de saberes que torna possível ao campo da Geografia Cultural uma preocupação com os videogames. Essa preocupação pode ser percebida de três maneiras: as geografias **nos** videogames (as representações e os espaços contidos dentro dos mundos virtuais); as geografias **dos** videogames (produção, consumo e acessibilidade); e os videogames enquanto prática cultural geográfica (como os jogos eletrônicos governam o corpo e como o corpo governa os jogos eletrônicos) (Ash e Gallacher, 2011, *grifos meus*). Este seguinte trabalho se debruça nas geografias nos videogames, pois se preocupa em investigar as intertextualidades nas paisagens virtuais. Para além das contribuições inseridas dentro

do campo da Geografia, os *Game Studies* compreendem o espaço enquanto conceito central em jogos digitais (Aarseth, 2001).

Este artigo visa construir uma ponte analítica entre os videogames e os filmes, sem ignorar as particularidades de cada mídia; reconhecer os elementos de intertextualidade presentes nas paisagens entre os jogos *Final Fantasy VII Remake* (Square Enix, 2020) e *Final Fantasy VII* (Square, 1997) com os filmes *Blade Runner – O Caçador de Andriões* (Ridley Scott, 1982) e *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) e; apontar como essa intertextualidade afeta o jogador e/ou o ator de jogar. Para isso, o texto utilizará das chaves analíticas propostas por James Duncan (1990) para análise de paisagem em conjunto dos debates teóricos acerca do que é (e como interpretar) o videogame; analisará as mídias selecionadas através dos métodos propostos por Maria Helena da Costa (2009) e; desenvolverá os resultados obtidos nas análises através dos estudos de Penix-Tadsen (2016) e o conceito de congruência de Galloway (2004). Contudo, o trabalho não irá propor caminhos metodológicos definitivos para a interpretação de paisagens, jogos e/ou filmes; contrapor os conceitos teóricos articulados no trabalho; desenvolver uma genealogia das intertextualidades identificadas nos jogos e filmes a serem analisados; abordar um debate aprofundado sobre a ontologia e tipologia dos videogames e nem; analisar todas as paisagens presentes nos jogos e filmes selecionados.

O artigo é dividido em duas seções, contando posteriormente com suas considerações finais. Na sua primeira seção, discorre sobre a centralidade do espaço nos *Game Studies* e busca elucidar sobre a relação entre cultura e os videogames, relacionando em seguida a cultura com a paisagem. Esta seção objetiva, também, apresentar o conceito de paisagem propriamente elaborado por Duncan (1990) — a paisagem enquanto um sistema de criação de signos, a fim de discorrer sobre paisagem e intertextualidade. Por fim, a primeira seção introduz os objetos de pesquisa: as paisagens dos jogos *Final Fantasy VII Remake* e *Final Fantasy VII*, assim como as paisagens dos filmes *Blade Runner – O Caçador de Andriões* e *Metrópolis*. Na sua segunda seção, o artigo busca evidenciar a ponte teórica-conceitual entre as alegorias das paisagens (Duncan, 1990) e as alegorias dos espaços nos videogames (Aarseth, 2001), introduzindo logo após a metodologia baseada nos trabalhos de Maria Helena da Costa para analisar os filmes selecionados e sintetizar uma relação entre as suas paisagens com as paisagens dos jogos. A segunda seção também discorre sobre as intertextualidades analisadas e como as particularidades de cada mídia (cinema; videogame) as afetam, demonstrando, então, como tais particularidades se relacionam com o jogador/o ato de jogar. Por fim, as considerações

finais retomam o argumento central e apontam a potencialidade do caminho analítico trabalhado no texto para demais estudos.

PAISAGENS: CONCEITOS E APRESENTAÇÕES

Para entender como a Geografia e os videogames se relacionam, é necessário se atentar ao que é central para ambos: o espaço. Não é difícil tecer uma relação entre a ciência geográfica e o espaço — afinal, é o espaço a ferramenta fundamental para todas as suas investigações. No entanto, para os jogos eletrônicos, essa relação demanda certa atenção antes de prosseguir com o presente trabalho. Segundo Aarseth (2001), a espacialidade é o elemento definidor em jogos de computador, pois estes se preocupam com representações espaciais e podem ser classificados de acordo com como esses espaços são representados e implementados. Os espaços nos jogos eletrônicos são representações espaciais simbólicas imbuídas de um sistema de regras que conferem sentido ao ato de jogar, como pensado pelo autor:

Instead, drawing on both Leirfall and Lefebvre, I will posit spatial representation in computer games as a reductive operation leading to a representation of space that is not in itself spatial, but symbolic and rule-based. The nature of space is not revealed in this operation, and the resulting product, while fabricating a spatial representation, in fact uses the reductions as a means to achieve the object of gameplay, since the difference between the spatial representation and real space is what makes gameplay by automatic rules possible. In real space, there would be no automatic rules, only social rules and physical laws (Aarseth, 2001, p. 163).

Para exemplificar, Aarseth menciona os teletransportadores — elementos convencionais em jogos digitais que deslocam os avatares de seus jogadores de um espaço a outro, como se fossem portais. Partindo deste exemplo, é possível compreender a espacialidade como cerne dos videogames: ao escolher ir de uma determinada cidade a outra dentro do mundo de um determinado jogo, o jogador será teletransportado num piscar de olhos¹, sem precisar deslocar seu avatar por uma representação espacial equivalente em tamanho ao “espaço real” de uma cidade. Essa descontinuidade espacial é o que Aarseth considera como aquilo que concebe os videogames como alegorias do espaço e torna “a ilusão jogável” (p. 169). Sendo essas representações espaciais simbólicas e calcadas em regras, é seguro afirmar que a cultura desempenha um papel importante na concepção e interpretação dos videogames.

¹ A depender da capacidade de processamento dos hardwares e da conveniência do próprio jogo.

Para Raymond Williams (1983), “culture” é um dos dois ou três verbetes mais complicados da língua inglesa. Duncan (1990) usufrui de uma das definições apresentadas por Williams — “cultura” enquanto um sistema de criação de signos — para sustentar seus trabalhos. Assim como Duncan, o presente texto também se debruça nessa definição, pois sustenta a ideia de que “o contexto de um texto se encontra em outros textos” (Duncan, 1990, p. 4) — em outras palavras, a intertextualidade. Ao interpretar a paisagem como um texto e a cultura como um sistema de criação de signos, pode-se dizer que paisagens nos videogames podem ser baseadas contextualmente em paisagens de outras mídias (e/ou até mesmo do mundo real), ou, até mesmo, que paisagens do mundo real podem ser baseadas contextualmente em paisagens nos videogames. Isso quer dizer que a cultura usa o videogame e o videogame usa a cultura, como demonstrado por Phillip Penix-Tadsen (2016). Os videogames e o cinema constroem, portanto, uma relação de remediação, que são maneiras particulares pelas quais as novas mídias “remodelam as mídias mais antigas e as maneiras pelas quais as mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias” (Bolter e Grusin, 2000, p. 15). Uma dessas maneiras é a intertextualidade, seja pelas técnicas emprestadas de uma mídia à outra (como o exemplo da câmera utilizada por Kojima) ou pelas particularidades simbólicas estabelecidas entre suas paisagens. As remediações afetam as paisagens intertextuais de modo que cada paisagem é uma alegoria de outra. Para falarmos sobre a intertextualidade, remediação e alegorias entre as paisagens dos jogos e dos filmes a serem investigados neste texto, precisamos, primeiramente, falar sobre o que é a definição de paisagem por Duncan: a paisagem como um sistema de criação de signos.

Para Duncan (1990), a paisagem é uma inscrição ideológica de um sistema cultural localizada no espaço, que transmite e reescreve sistemas sociais através de discursos. A paisagem possui caráter discursivo porque opera textualmente — isso é, ela cria e reproduz seus signos a partir das linguagens, das narrativas. Esses signos podem ser interpretados visualmente dados como naturais e intransponíveis. W. J. T. Mitchell (1986, p. 36) afirma que “o olho inocente é cego” por não compreender o mundo enquanto sistemas de representações. Duncan compreende que a capacidade da paisagem de ser transformadora e transformada se dá pelo que é significado por esta — ou a significação da paisagem — e como essa significação é feita — Duncan chama este processo de “retórica” da paisagem (p. 106). O autor lança mão da problemática da hermenêutica para identificar três linhas investigativas a respeito da significação da paisagem: os relatos

dos locais; os relatos dos não-locais e; “a interpretação do geógrafo cultural quanto ao sistema de significação subjacente à própria paisagem” (p. 109). Em outras palavras, a significação da paisagem é realizada mediante à sua leitura por quem é “de dentro” (ou “insider”), por quem é “de fora” (ou “outsider”), pela justaposição de suas interpretações e, além disso, é realizada também pelas significações além da ordem do visível: eis o dever do pesquisador de decodificar os signos da paisagem. Outro elemento importante para a significação da paisagem é a retórica. Duncan destaca que é através da retórica que a paisagem opera como reprodutora da ordem social. Sendo assim, destacam-se duas linhas de investigação: a análise da objetificação da paisagem (a concretização daquilo que nos é visual) e a examinação dos tropos na paisagem. A objetificação da paisagem serve de linha de investigação pela sua tendência de naturalizar a paisagem, onde, uma vez dada como certo pelo “olho inocente”, são mascarados seus discursos ideológicos, atuando sutilmente na ordem social. Duncan também chama atenção ao apagamento histórico e cultural dos componentes da paisagem durante o processo de mascaramento, pois potencializa o efeito de naturalização da paisagem que é na verdade sintética, construída, reforçando seu caráter ideológico. Quanto à examinação dos tropos, Duncan evidencia três destes: a alegoria, a sinédoque, e a estrutura recorrente da narrativa. A paisagem alegórica é “uma representação concreta de paisagens de uma ordem mais elevada” (p. 112). Em relação à cidade de Cândia, as paisagens alegóricas eram construídas para representar a cidade celestial. Trata-se, portanto, não de uma relação mimética entre uma paisagem e outra, mas sim indexical — Cândia é inspirada na cidade dos deuses, mas não é, em si, uma cópia fiel, podendo ser uma representação de um aspecto, uma parte da cidade dos deuses: eis o segundo tropo — a sinédoque, onde uma parte diz respeito ao todo (ou vice-versa). A estrutura recorrente da narrativa, por fim, se trata da repetição de uma mensagem/signo através dos elementos das paisagens para efetivação de sua recepção por aqueles que os veem. Em Cândia, esse processo era reforçado pelo rei e pelos construtores da cidade para reprodução das ideologias do rei aos seus habitantes, por exemplo.

Essas linhas de investigação são possíveis porque, Segundo Duncan, a comunidade de Cândia era textual, pois replicava os escritos a respeito dos deuses e de sua cidade como tradições, que se repetiam — e se perpetuavam — pelas paisagens estrategicamente elaboradas pelo rei. Há aí, portanto, um caráter de textualidade nas tradições e nas paisagens, assim como uma relação de intertextualidade entre estas, explicada pela mediação dos tropos ao se inspirarem entre si mesmas. Em outras

palavras, as paisagens, enquanto textos, se anexam simbolicamente a outros textos — outras paisagens — para lhes conferirem sentido. Estas paisagens são elementos constitutivos de campos de discurso, que as inserem e as interligam dentro de um próprio contexto cultural e político (Barnes e Duncan, 1992). É reconhecendo estes elos que é possível decifrar os códigos subentendidos nas paisagens: para compreender a concepção cultural da cidade de Cândia, é necessário compreender as relações entre seus reis e as práticas religiosas locais. Dessa forma, entende-se que a cidade de Cândia é tão sintética quanto a cidade dos deuses — havendo a possibilidade de contemplar as intertextualidades entre estas duas cidades, se faz possível, também, compreender as intertextualidades entre as cidades representadas em telas (no cinema e no videogame, especificamente), estas tão sintéticas simbolicamente quanto Cândia. Maria Helena da Costa (2009) evidencia essa possibilidade ao sugerir métodos para investigação geográfica dos espaços representados em cinema, além de contribuir com reflexões teóricas acerca do tema. Sobre a intertextualidade entre o universo fílmico e a realidade, a autora diz:

Filme não é simplesmente um reflexo (mais ou menos distorcido) da realidade, mas uma reunião de significados intertextuais que deve ser entendida em face de outras representações e realidades que porventura tenham relação direta ou indireta com seu conjunto. [...] A forma da cidade moderna, com suas ruas, praças, parques, arranha-céus, pontes, monumentos etc., tem sido parte — e influência constante — do desenvolvimento histórico e estético cinematográfico. Sua imagem é cinematicamente construída de diferentes maneiras e contextualizada por meio de várias perspectivas socioculturais: “projeções do futuro” [...]; versões utópicas da cidade moderna, [...] e distópicas [...] (Costa, 2009, p. 46–47).

A partir dessa perspectiva, as cidades de Midgar (*Final Fantasy VII*), Los Angeles (*Blade Runner – O Caçador de Andróides*) e Metrópolis (*Metrópolis*) serão contempladas e decodificadas.

Final Fantasy VII é um jogo eletrônico desenvolvido e publicado pela Square (atual Square Enix) em 1997 para o console *PlayStation* e o sistema operacional *Microsoft Windows*. O jogo conta, mais recentemente, com uma releitura de sua obra feita com tecnologias mais atuais, dividida em, até então, mais de uma parte: *Final Fantasy VII Remake*, *Final Fantasy VII Rebirth* (Square Enix, 2024) e uma suposta terceira e última parte, ainda não revelada. Sua narrativa gira em torno de (mas não se limita a) Midgar, uma cidade pós-industrial dividida em oito setores circulares. Midgar (Figura 1) é regionalizada também pela sua estrutura verticalizada: erguidas a 300 metros acima do nível do solo estão oito grandes placas que sustentam uma parcela opulenta de sua

população, enquanto abaixo dessas placas estão localizadas grandes favelas habitadas pela parcela desamparada de seus habitantes. A metrópole possui em seu centro a sede da Companhia de Energia Elétrica Shinra (Shinra Electric Power Company), uma megacorporação similar aos *zaibatus*², responsável primariamente pelo serviço de distribuição de energia elétrica em Midgar, gerada a partir da extração da energia vital do planeta, chamada por mako. A Shinra também atua nos ramos militar, de engenharia genética, de exploração espacial e de mídia e jornalismo. A grosso modo, o conglomerado detém controle das esferas sociais, políticas e urbanas da cidade, contando com departamentos internos que administram desde o planejamento urbano até a segurança pública (com sua própria subdivisão encarregada de realizar operações secretas). Sendo responsável pela concepção da infraestrutura da metrópole, Shinra regula os direitos e deveres de seus residentes, detendo o poder em seu território, determinando quem tem acesso — ou são restritos — a determinados espaços, consequentemente ditando direta e indiretamente como estes espaços são estruturados e vividos. No Setor 8 (Figura 2), por exemplo, as ruas são largas e o meio de transporte principal são os automóveis. As arquiteturas das residências e dos bairros prezam pelas formas geométricas e as ruas são suficientemente iluminadas. Por outro lado, nas favelas do Setor 7 (Figura 3), abaixo das placas, predominam os estreitos caminhos de becos e vielas orientados pelas moradias irregulares, improvisadas com materiais descartados pela Shinra, sendo impossibilitado o uso de veículos em geral. A poluição produzida pelas fábricas e reatores da Shinra em conjunto das placas obstruem a luz solar de adentrar as favelas abaixo, por sua vez iluminadas artificialmente por enormes luzes artificiais com alto consumo de energia mako. Vendedores e demais prestadores de serviços destacam suas lojas com letreiros e símbolos em neon em meio às vielas repletas de multidões. A aventura começa com o mercenário Cloud Strife e o grupo eco terrorista Avalanche se infiltrando no reator 1 para implodi-lo, a fim de comprometer sua extração de energia mako e frear a exploração predatória dos recursos naturais pelas mãos da Shinra.

² Conglomerados industriais e/ou financeiros, integrados verticalmente do Império do Japão, cuja influência e tamanho propiciaram o controle de parte significativa da economia japonesa do período Meiji até o fim da Segunda Guerra Mundial.



Figura 1. Midgar. Fonte: Final Fantasy Wiki - Fandom (2024).



Figura 2. Rua Loveless, Setor 8. Fonte: Final Fantasy Wiki - Fandom (2024).



Figura 3. Favelas do Setor 7. Fonte: Final Fantasy Wiki - Fandom (2024).

As paisagens da cidade de Los Angeles de 2019 no filme *Blade Runner – O Caçador de Andrioides* se apresentam num contexto pós-industrial, onde a poluição atmosférica obstrui a luz solar à medida que se aproxima do solo (o único momento que a luz solar se faz presente durante o filme é na residência do magnata Eldon Tyrell). Com enormes arranha-céus e a emblemática pirâmide da Corporação Tyrell (Figura 4) cortando o horizonte, as instalações dos residentes desta porção superior da metrópole representam a opulência, em detrimento da paupérrima parcela inferior da cidade, onde a opressão causada pela decadência ecológica e valorização de um certo individualismo em face aos poderes que a Corporação Tyrell exerce nas esferas políticas, econômicas e sociais catalisam visual e simbolicamente o contraste de poder entre as classes altas e baixas. O ex-Blade Runner Rick Deckard retorna à atividade para perseguir o replicante Roy Batty e seu grupo, fugitivos das colônias de fora do mundo (isso é, fora da Terra) e, portanto, rotulados como perigosos. O diretor Ridley Scott concebe uma verticalização da cidade de Los Angeles e de seus habitantes. Lola Pons demonstra como a organização espacial da metrópole também é dicotômica:

Thus, the film establishes clear boundaries between each sub-group of the city's population. The class-based system depicted in the film is, above all, visually expressed so as to show a vertical hierarchy where a small group of privileged citizens living at the highest points of the city are given access to quiet spacious areas in complete opposition with the blatant lack of space in the lower levels. The cityscape's totalitarian control over those who reside within its boundaries is also doubled with the setting up of a controlling power to rule over the population (Pons, 2016, p. 19).

A organização espacial característica da obra de Scott também está presente no filme de Fritz Lang, *Metrópolis*. O dono da cidade, Fredersen, convive com sua elite em opulentos arranha-céus (Figura 5), enquanto os trabalhadores habitam o insalubre subterrâneo, onde operam as perigosas máquinas que abastecem a energia da cidade (Figura 6). Entende-se que tanto a obra de Ridley Scott quanto a de Fritz Lang estabelecem uma relação de intertextualidade com suas respectivas organizações espaciais, adequadas em acordo com demais intertextualidades — campos discursivos — presentes. *Blade Runner – O Caçador de Androides*, por exemplo, toma inspiração em ambas as cidades de Nova Iorque e Los Angeles da década de 1980; inicialmente, o filme seria situado na conurbada “San Angeles”, sendo realocado para Nova Iorque devido às chuvas e, posteriormente, retornando a Los Angeles a fim de preservar uma fidelidade diegética devido a algumas filmagens serem localizadas nos estúdios da Warner Brothers em Burbank (Sammon, 1996). Ambos os filmes, portanto, apesar de não terem relações diretas, utilizam dos mesmos tropos para compor seus campos discursivos. O longa de Scott faz uso de alegorias para apresentar em sua concepção visual de Los Angeles uma aproximação simbólica à cidade de *Metrópolis* — sua construção, em termos de semiótica, apresenta as mesmas problemáticas simbólicas, concretizadas visualmente pela hierarquia vertical onde, de maneira similar a uma pirâmide, uma elite ascende aos céus em detrimento de uma parcela marginalizada.

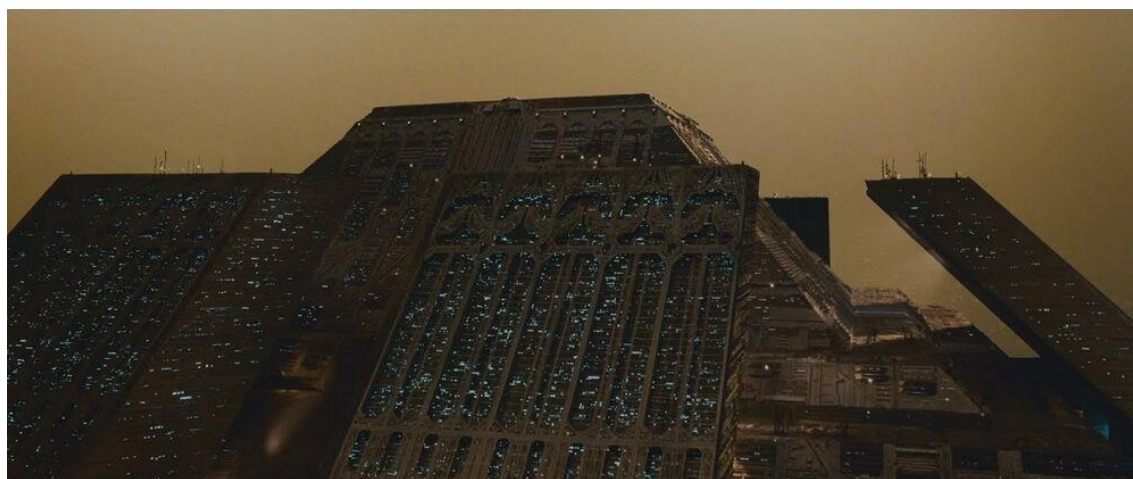


Figura 4. Corporação Tyrell. Fonte: The Blade Runner Wiki - Fandom (2024).



Figura 5. Nova Torre de Babel. Fonte: paper-dragon (2024).

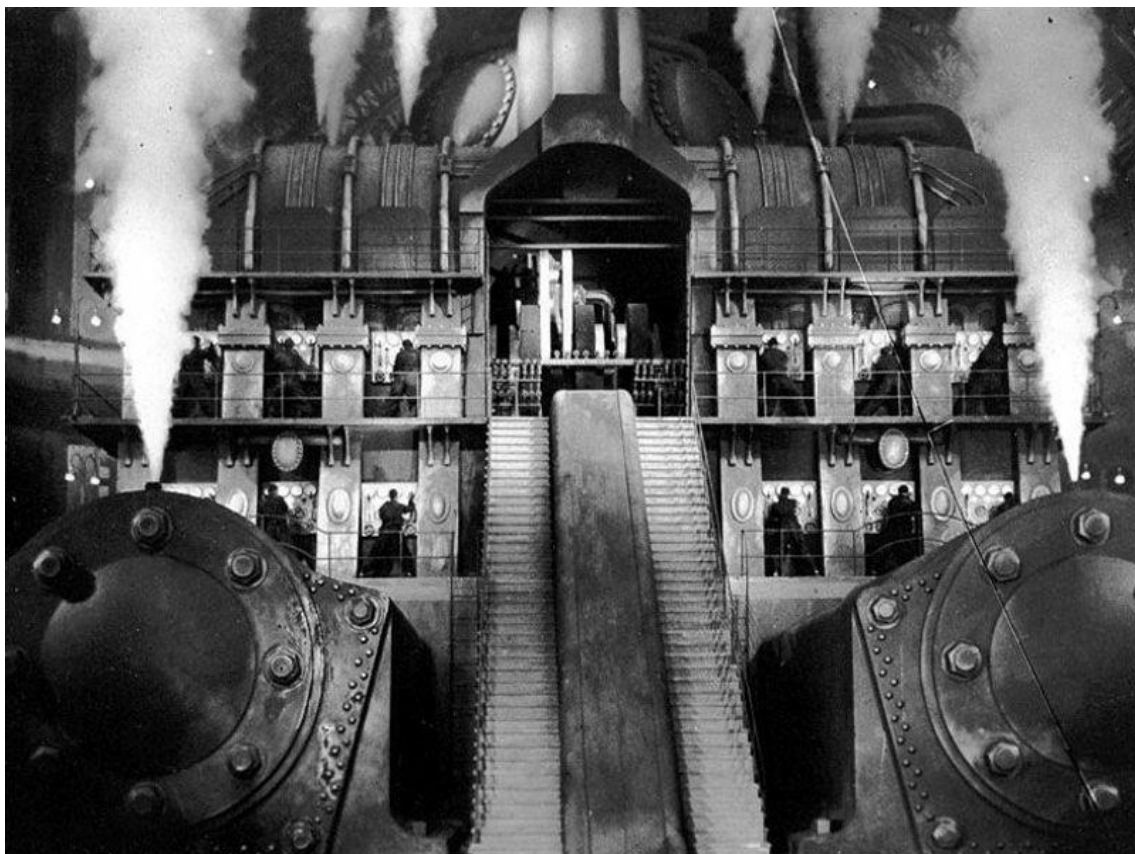


Figura 6. A máquina-corção. Fonte: paper-dragon (2024).

PAISAGENS: ANÁLISES E SÍNTESES

Segundo Aarseth (2001), os videogames operam como alegorias do espaço. Como podemos compreender as paisagens em videogames enquanto concepções alegóricas de outras mídias considerando tal definição? Aarseth (2004) argumenta que videogames não são primariamente textuais, sendo suas textualidades reduzidas a subtextos. Aarseth também diz, no entanto, que os videogames não são intertextuais, mas sim contidos em si, pois não há necessidade em ter jogado dominó para aprender a jogar xadrez, por exemplo. Ao que parece, Aarseth parece se preocupar mais com uma definição literal do que é a textualidade no jogo eletrônico, quando diz, por exemplo, que muitos videogames utilizam textos da mesma forma que as embalagens de comida fazem ao dar instruções sobre modo de preparo (p. 48). A textualidade enquanto método de investigação (ou ótica), no entanto, parece nos levar a outro caminho, pois, como dito anteriormente e em acordo com Duncan, a interpretação de espaços como textos nos permite utilizar de figuras de linguagem como ferramentas analíticas para compreender as relações destes espaços com outros demais (assim como Aarseth compreende os videogames enquanto alegorias de espaço) — em outras palavras, suas intertextualidades. Porém, é importante destacar que Aarseth apresenta essas elucidações a partir de três essenciais pilares na definição do que compõe o videogame: as regras do jogo; o seu sistema simbólico/material, isso é, o seu mundo particular; e a jogabilidade, ou aquilo que é holisticamente resultante da aplicação das regras no mundo do jogo (p. 48). Enquanto Aarseth se preocupa em compreender os videogames integralmente — o que explica sua preocupação em reduzir a textualidade dos videogames a subtextos —, este trabalho se volta principalmente para os sistemas simbólicos e materiais, onde os campos discursivos operam e nos fornecem as paisagens dos videogames aqui levantados. Todavia, também é possível compreender as outras duas esferas dos videogames enquanto textos para fins de decodificação e interpretação de possíveis intertextualidades em seus próprios termos (Carvalho, Vasconcellos e Araújo, 2023). As alegorias, os demais tropos e as relações indexicais estabelecidas entre as paisagens aqui apresentadas nos ajudam a decodificar suas intertextualidades.

Maria Helena da Costa (2009) propõe métodos analíticos para estudos fílmicos na Geografia Cultural, que levam em consideração o cineasta, as estruturas do filme, suas locações, seu “jogo” de câmera, suas trilhas e efeitos sonoros, suas intertextualidades e sua recepção pelos espectadores. É possível contemplar e relacionar as obras de Scott e

Lang em acordo com as propostas levantadas? Para além dos filmes, é possível analisar os videogames — mais especificamente *Final Fantasy VII Remake* — a partir dessa ótica? A análise a seguir visa comparar as três obras selecionadas através de alguns desses métodos. Apesar do trabalho de Aarseth (2004) estar calcado num contexto de falsa dicotomia entre o “narrativismo” e a ludologia (Ash e Gallacher, 2011), faz-se importante o diálogo entre suas reflexões — em especial aquelas que tratam dos três pilares que constituem o videogame (as regras, o mundo simbólico e a jogabilidade) — com as reflexões levantadas por Maria Helena da Costa para refletirmos sobre a potencialidade de suas chaves analíticas a fim de investigar não apenas a esfera simbólica do jogo (esta tendo muito em comum com o cinema), mas também as suas regras (ou ao menos a sua jogabilidade).

Para compreendermos o cineasta enquanto um elemento de análise, levemos em conta, de forma breve, as tendências e contextos onde estão inseridos aqueles que conceberam as três mídias deste estudo. *Metrópolis* é concebido durante os anos do expressionismo alemão, onde seu diretor, Fritz Lang, se inseriu, junto de demais obras suas, como *M – O Vampiro de Düsseldorf* (1931) e *Dr. Mabuse, O Jogador* (1922), sendo este último um dos pioneiros no gênero de *film noir*, posteriormente adotado por Ridley Scott para seu longa *Blade Runner – O Caçador de Andróides*, podendo ser percebido em suas temáticas de destaque do protagonista — muitas vezes tomado como anti-herói — em detrimento de demais personagens e alienação social, este último também explorado em *Metrópolis*. As estruturas fílmicas de ambas as obras também se relacionam, pois tratam de temas como (o valor da) vida humana, metrópoles pós-industriais, *retrofitting*³, dentre outros — sendo o mais evidente dentre estes a hierarquização vertical da metrópole. Os operários da parte subterrânea de *Metrópolis* — cujos trabalhos são tão insalubres que, ao ver um acidente de trabalho que mata e fere trabalhadores, Freder (um dos protagonistas) alucina sobre a grande máquina ser o demônio Moloque, recebendo os operários como sacrifício — retratam uma alienação social similar à que se faz presente nos níveis mais baixos de Los Angeles em *Blade Runner – O Caçador de Andróides*, onde seus residentes transitam por estreitas vielas escuras e poluídas sob uma chuva sem fim, sem esboçarem qualquer reação ao testemunharem a morte de uma pessoa (ou, no caso, a “aposentadoria” de uma replicante) (Pons, 2016). Assim como Eldon Tyrell e Joh Fredersen, uma elite se afasta verticalmente da classe abaixo,

³ Retrofitting é o processo de modernização de máquinas, até então ultrapassadas, fora de linha ou inadequadas às normas técnicas da indústria.

habitando luxuosos e espaçosos arranha-céus em ambas as metrópoles. Os filmes também se assemelham no “trabalho” da câmera: o ângulo de exibição do panorama da cidade de *Metrópolis* é sempre orientado “de cima para baixo”, mimetizando a perspectiva que Frederesen (e demais pessoas dos níveis superiores, especialmente aqueles na Nova Torre de Babel) tem de sua metrópole em seu escritório. Em *Blade Runner – O Caçador de Andróides*, a cidade de Los Angeles é exibida em tela através da mesma perspectiva, onde a pirâmide da Corporação Tyrell se encontra em destaque, com uma “paisagem de Hades” compondo o restante do cenário, onde enormes torres cospem labaredas para cima em meio a densas névoas petroquímicas em meio a uma paisagem urbana supostamente sem fim (Sammon, 1996, p. 1).

A intertextualidade, aqui, desempenha o papel de um prisma analítico. Em outras palavras, são tecidas relações intertextuais entre os dois filmes que nos permite compreender, a partir destas, como suas particularidades se relacionam entre as demais categorias de análise propostas por Maria Helena da Costa. Sendo assim, consideremos as intertextualidades de *Final Fantasy VII Remake*. Tendo atuado no design de personagens e narrativa de *Final Fantasy VII*, Tetsuya Nomura retorna à produção de *Final Fantasy VII Remake* como diretor. Nomura tem seu estilo influenciado pelos seus colegas de equipe Hironobu Sakaguchi e Yoshinori Kitase. Ao lado de Nomura, Sakaguchi atuou na elaboração da narrativa de *Final Fantasy VII*. Nomura possui preferência em adequar as vestimentas de seus personagens às suas personalidades e torna-os únicos, não sendo diferente com a conceitualização de Midgar, onde cada região possui sua própria “personalidade” expressa em suas paisagens:

We built out concepts for the Sector 7 Undercity, Sector 5 Undercity, and Wall Market in order to properly characterize and distinguish each of the areas beneath the plates. Since the Sector 7 Undercity is the first slum neighborhood the player encounters, and also the location of Avalanche's base, we made it a comparatively warm and friendly area with a Strong sense of community. The Sector 5 Undercity has a long and varied history; with many of its buildings lying in ruin, it has an overall atmosphere of disorder and decay. Wall Market is, of course, a place in which danger and pleasure exist in equal measure. We tried to keep these distinguishing features in mind during production to ensure that each area felt unique (Studio Bentstuff, 2021, p. 254).

Os longas de Scott e Lang também utilizam de suas paisagens urbanas para expressarem as particularidades de suas cidades, que significam significados semelhantes a Midgar, ao compararmos o contraste entre o animado clube onde Deckard encontra Zhora e as escuras e opressoras vielas do lado de fora, assim como o contraste entre o luxuoso e sereno Clube dos Filhos e a perigosa Máquina-Coração, no subterrâneo.

Sakaguchi inicialmente havia planejado que a narrativa de *Final Fantasy VII* fosse ambientada em Nova Iorque, em 1999 (Leone, 2017). Nova Iorque também serviu de inspiração para a conceitualização de Midgar em *Final Fantasy VII Remake* (Studio Bentstuff, 2021, p. 252), assim como seus enormes arranha-céus inspiraram Fritz Lang durante sua visita à cidade em 1924 (Minden e Bachmann, 2002, p. 4) e Ridley Scott durante a decisão da locação de seu filme, juntamente a Los Angeles (Sammon, 1996, p. 75–76). Assim como as cidades de ambos os filmes, Midgar estratifica seus habitantes numa hierarquização vertical, onde uma elite reside acima das grandes placas, enquanto os menos privilegiados habitam as favelas abaixo. O “trabalho” da câmera nas mídias também opera em suas intertextualidades. Em *Final Fantasy VII*, o movimento da câmera é fixo durante o jogar, mudando sua posição e angulação a cada “área” que Cloud acessa, dando preferência a uma perspectiva de cima para baixo (similar à “visão de pássaro”), onde o cenário é composto por imagens pré-renderizadas⁴. Tal configuração de câmera limita a agência que o jogador tem sobre o que lhe é mostrado em tela, causando uma sensação de claustrofobia, similar ao efeito que *Blade Runner – O Caçador de Androides* transmite através de seus becos e vielas estreitos e com baixa iluminação e intenso tráfego de veículos e pedestres (Pons, 2016). *Metrópolis* faz uso da mesma sensação ao exibir os operários marchando em densas e enormes filas durante a troca de turnos em seu subterrâneo. A câmera também desempenha outro papel fundamental para as mídias: destacam a paisagem dos níveis superiores em termos de perspectiva. Em *Final Fantasy VII Remake*, é possível orientar a câmera para exibir o que está acima dos personagens; ao estar nas favelas do Setor 5 e 7, é possível visualizar a enorme placa que cobre o céu de cada um dos setores, representando simbolicamente o poder que a Shinra exerce na construção de suas paisagens e a posição que atribui a cada um dos dois níveis de Midgar. A técnica de perspectiva também é explorada de forma similar em ambos os filmes, como explicitado anteriormente a respeito do destaque da Nova Torre de Babel e da pirâmide da Corporação Tyrell. A trilha sonora utilizada por Scott reforça a expressão das paisagens da metrópole, onde o compositor Vangelis faz uso especial de sintetizadores para simular sirenes e atribuir aspectos sonoros de uma poluída e densa cidade pós-industrial. O compositor da trilha sonora de *Final Fantasy VII* e *Final Fantasy VII Remake* Nobuo Uematsu também se inspira na possibilidade de representar uma opressora metrópole governada pelo corporativismo pós-industrial ao compor trilhas como o tema

⁴ imagens que não são renderizadas em tempo real pelo hardware de saída ou de exibição do vídeo.

da Shinra, que conta com uma percussão que nos remete ao seu poderio militar, assim como de metais colidindo, indicando sua hegemonia industrial.

Compreender essas paisagens através de tropos nos auxilia a entender, também, como que suas particularidades e contextos atuam nas suas intertextualidades e remediações. As quatro obras selecionadas tomam inspiração da cidade de Nova Iorque, onde os arranha-céus e a pluralidade étnica se destacam na paisagem urbana — nesse sentido, essas cidades fictícias podem ser vistas como alegorias de Nova Iorque. A sinédoque, que faz substituição de um termo por outro numa relação da “parte pelo todo”, também opera aqui enquanto linha de investigação, uma vez que as particularidades destacadas acima — elementos das paisagens, como os arranha-céus — visam representar uma totalidade — a cidade de Nova Iorque. É possível enxergar a estrutura recorrente da narrativa na repetição dos discursos presentes nessas paisagens — Lang, Scott, Sakaguchi e Nomura quiseram nos contar algo sobre Nova Iorque através das paisagens alegóricas de suas ficções —, como, por exemplo, a verticalização das classes sociais. Este discurso é alterado para se adequar às particularidades do diretor, do tipo de mídia e da própria narrativa da obra. Os videogames, diferentemente do cinema, se distinguem pelo poder de agência que o espectador adquire (e torna-se, portanto, um jogador), que é pré-estabelecido em suas virtualidades de acordo com as regras do jogo (em outras palavras, o que sua programação permite e não permite). A sensação de claustrofobia presente em *Blade Runner – O Caçador de Andróides* é transmitida através do preenchimento da tela por pedestres, objetos, da iluminação escassa (as vielas são geralmente iluminadas pelos neons dos guarda-chuvas e dos letreiros) e, também, da disposição dos edifícios. No entanto, em *Final Fantasy VII*, a sensação de claustrofobia é remediada através da impossibilidade do jogador de modificar a perspectiva do cenário exibido em tela — ao mesmo passo que tal sensação é concebida pelo filme ao limitar a nitidez visual e sonora do que está sendo exibido, ela é construída pelo videogame ao limitar, também, o potencial de agência do jogador. Ao considerarmos as paisagens enquanto textos e dotadas de tropos e intertextualidades para fins investigativos, é possível entender as remediações dessas intertextualidades como — comparativamente dizendo — diferentes adaptações em diferentes formas de escrita (como prosa e poesia, por exemplo) de uma mesma obra, mensagem ou discurso, assim como é com os filmes e os jogos eletrônicos que contam com paisagens alegóricas de outra(s) determinada(s) paisagem(ns) — no caso, as da cidade de Nova Iorque.

Duncan (1990) afirma que a sociedade de Cândia era altamente textualizada; ainda que boa parte de seus cidadãos fossem iletrados, as intertextualidades entre os textos em forma de paisagem, as práticas culturais e os escritos sagrados dos quais estas paisagens e práticas tomaram inspiração em conjunto da transmissão oral permitiram a perpetuação de narrativas grandiosas sobre o que era sagrado e as relações desse sagrado com seus reis. A sociedade de Nova Iorque também é altamente textualizada, contando com intertextualidades cada vez mais complexas. Da mesma forma que os habitantes de Cândia interpretavam as paisagens com base nos escritos e oralidades sagrados (e vice-versa), os habitantes de Nova Iorque compreendem, mesmo que de forma inconsciente, as intertextualidades entre as paisagens de Nova Iorque e suas representações textuais (sejam em livros, filmes ou videogames). Sobre isso, é possível identificar o realismo social que Galloway (2004) destaca — há uma congruência entre essas cidades e suas representações. *Final Fantasy VII Remake* e *Final Fantasy VII* (e até mesmo, a depender do ponto de vista, os filmes de Scott e Lang) não são realistas por apresentarem inovações da computação gráfica mais fidedignas ao mundo real (especialmente *Final Fantasy VII Remake*, que almejou realizar uma releitura mais “realista” de sua versão clássica), mas sim por apresentarem graus de congruência que evocam ou projetam a realidade do jogador (ou espectador) a partir dos significados construídos e apresentados pelas obras, que formulam discursos críticos sobre essas realidades em suas representações. É a partir dessas congruências que as intertextualidades podem ser mais facilmente percebidas: a cidade pós-industrial, a alienação social, a verticalização das classes, a poluição etc. Compreender os tropos enquanto linhas de investigação sobre as paisagens intertextuais nos videogames nos ajuda a identificar como a congruência atua na sua impressão de realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As contribuições de James Duncan para a interpretação das paisagens enquanto textos possibilitam a identificação das intertextualidades não apenas entre paisagens, mas também entre paisagens e diferentes meios textuais, como escrituras sagradas, contos oralizados, filmes e videogames. Mundos inteiros são criados e recriados através de textos que se baseiam por sua vez em outros textos. Os *Game Studies*, até então recentes, já nos oferecem ferramentas conceituais úteis para definir as particularidades dos videogames mediante outros tipos de mídia, como a pintura, a fotografia e, mais

especificamente, o cinema, abrindo novas possibilidades epistemológicas para enxergarmos os videogames, o que os influenciam e o que é influenciado por estes. Essas influências podem ser lidas pelas intertextualidades entre as paisagens de um determinado jogo eletrônico com demais textos — no caso, os jogos *Final Fantasy VII* e *Final Fantasy VII Remake* com os filmes *Blade Runner – O Caçador de Andróides* e *Metrópolis*. Com base nos métodos de Maria Helena da Costa, pôde-se analisar as paisagens dos jogos e filmes selecionados e tecer inferências a respeito de suas alegorias, como, por exemplo, a inspiração dessas obras nas paisagens da cidade de Nova Iorque, desde a década de 1920 até 2020, quase um século depois. Apesar da disparidade cronológica, as mídias dialogam com Nova Iorque a partir de tropos similares, com destaque à hierarquização vertical dos cidadãos de Metrópolis, Los Angeles de 2019 e Midgar, onde representam alegoricamente a desigualdade social da metrópole estadunidense expressa visualmente pelos imponentes arranha-céus. Esses tropos tornam visíveis o realismo social contemplado por estas obras, pois destacam as congruências que elas têm com as realidades dos cidadãos de Nova Iorque, como a alienação social, por exemplo.

O arcabouço teórico-conceitual e os métodos levantados aqui não se limitam aos caminhos tomados por este trabalho; há uma miríade de possibilidades a partir dos conceitos e metodologias utilizados, como, por exemplo, a investigação de intertextualidades entre a esfera lúdica de um determinado jogo e demais mídias. É o caso do trabalho *Interprocedimentalidade: intertextualidade das regras e mecânicas em jogos digitais* (Carvalho, Vasconcellos e Araújo, 2023), que leva em consideração o papel das regras do jogo no seu processo de significação e, conseqüentemente, intertextualidade. Atenta-se para futuros trabalhos, também, ao recorte espacial — quais as delimitações do recorte? Por quê? Quais os caminhos a serem tomados para pesquisar sobre intertextualidades a partir de outras óticas geográficas, como território, por exemplo? Por quê? Quanto às geografias imaginativas, é válido investigar o papel dos jogos eletrônicos — mais especificamente suas intertextualidades — na construção dos imaginários geográficos e como esses imaginários afetam a congruência do realismo social em determinado(s) jogo(s).

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores doutores André Novaes e Mariana Lamego pelo incentivo a pesquisar sobre a relação entre a ciência geográfica e os videogames. Agradeço também aos meus amigos, que me auxiliaram na produção e escrita deste presente artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARSETH, Espen. Allegories of Space: The Question of Spatiality in Computer Games. *Zeitschrift für Semiotik*, v. 23, ed. 3–4, p. 152–171, 2001.

AARSETH, Espen. Genre trouble: Narrativism and the Art for simulation. In: Wardrip-Fruin; P. Harrigan (Orgs). *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge: The MIT Press, 2004. p. 45–55.

ASH, James; GALLACHER, Lesley Anne. Cultural Geography and Videogames. *Geography Compass*, v. 5, ed. 6, p. 351–368, jun. 2011.

BARNES, Trevor.; DUNCAN, James. *Writing Worlds: Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. Londres: Routledge, 1992.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

CARVALHO, Flávia Garcia de; VASCONCELLOS, Marcelo Simão de; ARAUJO, Inesita Soares de. Interprocedimentalidade: intertextualidade das regras e mecânicas em jogos digitais. *Contracampo*, Niterói, v. 42, n. 3. set./ dez. 2023.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). *Geografia: Temas sobre cultura e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.43–78.

DUNCAN, James. *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge University Press, 1990.

GALLOWAY, Alexander. Social Realism in Gaming. *Game Studies*, v. 4, ed. 1, nov. 2004. Disponível em: <https://gamestudies.org/0401/galloway/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

LEONE, Matt. Final Fantasy 7: an oral history. Disponível em: <https://www.polygon.com/a/final-fantasy-7/>. Acesso em: 08 nov. 2024.

MINDEN, Michael; BACHMANN, Holger. Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear. Nova Iorque: Camdem House, 2002.

MITCHELL, William John Thomas. (org.). *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Penix-Tadsen. *Cultural Code: Video Games and Latin America*. Cambridge: The MIT Press, 2016.

PONS, Lola. The Dystopian Cityscape in Ridley Scott's 'Blade Runner' [Mémoire]. Université Toulouse, 2016.

SAMMON, Paul M. *Future Noir: The Making of Blade Runner*. Nova Iorque: HarperCollins Publishers, 1996.

STUDIO BENTSTUFF. *Final Fantasy VII Remake: Material Ultimania*. S.L.: Square Enix Books, 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1983.