

COLETIVOS CULTURAIS CINECLUBISTAS DA BAIXADA FLUMINENSE: um conjunto de panoramas

Leonardo Cesar Alves Moreira¹

Marcio Luiz Gonçalves D'Arrochella²

Pedro de Almeida Cupolillo³

Resumo

O presente estudo tem como objetivo realizar algumas reflexões sobre dois Coletivos Culturais Cineclubistas da Baixada Fluminense, o Mate com Angu e Buraco do Getúlio, traçando um conjunto de panoramas das suas potencialidades educativas e de ocupação do espaço urbano através das relações entre os seus participantes, sujeitos periféricos (D'ANDREA, 2013), situados nos grupos que pluralizam e diversificam as juventudes contemporâneas (FEIXA, 2004; MARTÍN-BARBERO, 1997; DAYRELL, 2007). A partir deste estudo, são discutidos os conceitos de coletivo cultural e de cineclube, à luz da bibliografia disponível na plataforma de periódicos da CAPES e de pesquisa em documentos históricos, como revistas e estatutos que apresentam definições da prática cineclubista. Procurando refletir quanto a dualidade entre centro e periferia, a partir da Baixada Fluminense, contexto onde esses Coletivos se mobilizam, discutimos sobre o direito à cultura na cidade e a forma de atuação dos coletivos culturais através de entrevistas realizadas com integrantes dos Coletivos Culturais Cineclubistas. Por fim, apresentamos um conjunto de panoramas, refletindo acerca de temas como a cotidianidade, as cidades, as culturas em sua estrita relação à juventude contemporânea, mais especificamente dos sujeitos periféricos.

Palavras-chave: Juventude; Sujeitos Periféricos; Coletivo Cultural; Cineclube; Redes.

¹ Pedagogo e Mestre em Educação pela UFRJ, atualmente professor da Educação Infantil na SME- Duque de Caxias. ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-0378-4448>. E-mail: leeocesar7@gmail.com.

² Doutor em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Bacharel e Licenciado em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9005-1888>. E-mail: mdarrochella@gmail.com.

³ Bacharelado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - habilitação em rádio e tv. Atualmente desenvolve experiências de iniciação ao Cinema em Escolas Públicas através do Programa de Extensão Universitária CINEAD/UFRJ e do REALIZACINE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8452-6899>. E-mail: pedrocupolillo96@gmail.com.

CULTURAL COLLECTIVES OF MOVIE CLUBS IN BAIXADA FLUMINENSE: a set of panoramas

Abstract

This essay aims to conduct a study on two film clubs in Baixada Fluminense, mapping an overview of its educational potentialities and occupation of urban space in relation to its participants, groups that pluralize and diversify contemporary youth. From this study, the concepts of cultural collective and film club are discussed, in the light of the bibliography available on the CAPES journal platform and research into historical documents as magazines and statutes that seek to define functions and configurations of the cineclubist practice. For this, we try to discuss the relationship between the authors of the field of contemporary youths (Feixa, 2004; Jesús Martín-Barbero, 1997; Juarez Dayrell, 2007) discussions related to the right to culture in the city. To present some excerpts from interviews with members of the Cineclubistas Cultural Collectives: Mate com Angu e Buraco do Getúlio. Seeking to discuss the duality between center and periphery, from Baixada Fluminense, context where these Collectives mobilize, through action. Finally, we present considerations about the day-to-day, the cities, the cultures in relation to contemporary youth, more specifically their peripheral subjects.

Keywords: Youth; Peripheral Subjects; Cultural Collective; Movie Club; Networks.

COLETIVOS CULTURALES CINECLUBISTAS DA BAIXADA FLUMINENSE: un conjunto de panoramas

Resumen

Este ensayo tiene como objetivo realizar un estudio sobre dos Colectivos Culturales Cineclubistas de Baixada Fluminense, o Mate com Angu y Buraco do Getulio, una visión general de sus potencialidades educativas y la ocupación del espacio urbano a través de las relaciones entre sus participantes, sujetos periféricos (D'ANDREA, 2013), grupos que pluralizan y diversifican a los jóvenes contemporáneos (FEIXA, 2004; MARTÍN-BARBERO, 1997; DAYRELL, 2007). A partir de este estudio, se discuten los conceptos de colectivo cultural y club de cine, a la luz de la bibliografía disponible en la plataforma de la revista CAPES y la investigación en documentos históricos, como revistas y estatutos que presentan definiciones de práctica cineclubista. Buscando reflexionar sobre la dualidad entre el centro y la periferia, desde la baixada Fluminense, contexto

en el que estos Colectivos se movilizan, discutimos el derecho a la cultura en la ciudad y la forma en que los colectivos culturales actúan a través de entrevistas con miembros de cineclubistas. Por último, presentamos un conjunto de panoramas, reflexionando sobre temas como la continuidad, culturas en su estricta relación con la juventud contemporánea, más específicamente temas periféricos.

Palabras clave: Juventud; Sujetos Periféricos; Colectivo Cultural; Club de cine; Redes.

INTRODUÇÃO

Os estudos de Carles Feixa (2004), Jesús Martín-Barbero (1997) e Juarez Dayrell (2007) discutem as juventudes contemporâneas levando-se em conta a diversidade entre os diferentes grupos que dela fazem parte e de suas participações no âmbito da produção de cultura. Que podem ser, inclusive, considerados como principais gestos políticos e educativos que esses grupos organizam através de seus modos de sociabilidade e das relações que estabelecem em Rede.

Nos estudos de Feixa (2004), que ao traçar um panorama histórico sobre as culturas juvenis, são apresentadas algumas diversidades intrínsecas desses grupos, havendo como uma das principais características comuns entre eles, justamente as formas criativas que surgem das relações no coletivo, muita das vezes pautadas pela via da ação. As formas de sociabilidade entre esses grupos, cada vez mais plurais, possibilitam gestos educativos para muito além dos processos de escolarização (DAYRELL, 2007), valendo-se por exemplo da ocupação de espaços públicos, que não são necessariamente o da escola, como forma de produzir cultura e conhecimento.

Martín-Barbero (1997) ao discutir a dimensão simbólica das lutas na cultura popular, destaca um aspecto fundamental: a espontaneidade da solidariedade. De modo que os sujeitos se agrupam em torno de uma ação de forma livre e sem maiores pretensões. No contexto da contemporaneidade diversas formas organizadas no sentido de desenvolver o cenário artístico e

cultural de determinada região vêm emergindo nas cidades brasileiras e (re)criando modos de participação política no cotidiano urbano. Essa atuação, em grande parte, pode ser atribuída às mobilizações das “juventudes periféricas”, ou ainda, dos “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013) que emergem como uma nova subjetividade na contemporaneidade. Sendo grupos que atuam nas cidades e que cada vez mais são denominados ou se autodenominam como “Coletivos Culturais”.

Por se tratar de um tema recente, verificou-se na literatura brasileira poucos estudos que dêem conta de uma explicitação mais aprofundada em relação ao termo. Alguns autores apresentam algumas considerações iniciais sobre a noção de coletivos, termo que é discutido ao longo da primeira parte deste estudo, de modo a apresentar algumas noções do que sejam os Coletivos Culturais. A exemplo, Cezar Migliorin (2012) que no texto *O que é um coletivo* procura ampliar a definição do termo, sugerindo aproximá-lo à noção de redes. Além de outros autores, como Olivieri e Natale (2010), com forte atuação no campo da Produção Cultural e que apresentam uma definição do que sejam os Coletivos Culturais, aproximando-os de uma ideia que permita associar pessoas de várias funções diferentes em torno de um objetivo comum, o de desenvolver o cenário artístico e cultural de determinada região. Como alternativa para ampliar as discussões sobre o que venham a ser os Coletivos Culturais, buscamos através da plataforma de periódicos da CAPES estudos que apresentassem a participação política da juventude periférica nas cidades através da atuação em Coletivos Culturais, optando pela escolha de dois artigos que discutem, respectivamente, o processo de apropriação do espaço urbano através de intervenções artísticas (ALMEIDA, 2013) e da arte associada à cotidianidade como forma de visibilidade da juventude periférica (ARRUDA, 2020).

Por outro lado, procuramos destacar a prática cineclubista como um campo de atuação desses coletivos culturais na contemporaneidade. Sob uma perspectiva mais histórica, buscamos contextualizar o que venham a ser essas formas organizadas de exibição de filmes e como foram iniciadas no Brasil. Segundo o artigo *O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica*, partir do ano de 1950 houve uma ampliação

exponencial destes “clubes” no Brasil, acarretando na criação do Conselho Nacional de Cineclubes, nos anos 60, e dos estatutos cineclubistas. Além das Jornadas Nacionais de Cineclubes, onde estes estatutos vão sendo modificados e reconstruídos de acordo com os contexto histórico do país. No site cineclube.utopia.com é possível encontrar na página de documentos os Estatutos do Conselho Nacional de Cineclubes e entre outros documentos que buscam definir e orientar um pouco do que pode ser a prática cineclubista. Assim, com base nos estudos de Felipe Macedo (2010) discutem-se algumas das potencialidades educativas em torno dos Cineclubes, traçando um panorama desde o seu surgimento como prática organizada.

Na Baixada Fluminense⁴ (BF) identificamos um conjunto de Coletivos Culturais da Rede Fora do Eixo⁵ que apresentam algumas das características apresentadas por Martín-Barbero (1997), sobretudo pelo desenvolvimento de Redes, permitindo formas de atuação articuladas, sendo a principal alternativa para viabilizar uma série de projetos e iniciativas. Nesse sentido, foi uma escolha de pesquisa aprofundar algumas das características dos Coletivos Culturais e Cineclubes, antes de discutir mais especificamente sobre dois Coletivos Culturais Cineclubista que atuam no contexto da Baixada Fluminense: o Mate com Angu e o Buraco do Getúlio.

Para isso, situamos o contexto da Baixada Fluminense de acordo com o fenômeno que Souza (2006) chama de fragmentação do tecido sócio-político espacial, discutindo categorias como o Espaço (Henri Lefebvre, 2013) e o Lugar (SANTOS, 2017), em sua estrita relação com a noção de sujeitos periféricos, suas práticas de produção de cultura e ocupação de espaços públicos (DAYRELL, 2007). Nesse sentido apresentamos duas entrevistas⁶ realizadas com

⁴ Baixada Fluminense - Termo que se refere a parte das baixadas litorâneas (classificação de relevo) a oeste da Baía da Guanabara.

⁵ De acordo com Daniel Domingues Barbosa (2015, p.10) trata-se de uma “rede cultural colaborativa que teve início em 2005, por meio da união de esforços de gestores culturais de quatro cidades no interior do Brasil, que atualmente possui representatividade em todos os estados brasileiros, somando cerca de 2.000 agentes culturais”.

⁶ As entrevistas foram produzidas e disponibilizadas no *Youtube* pelo Grupo de Pesquisa Escuta Baixada Etnomusicologia Crítica Contemporânea: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3132749912390432>> Acesso em 15/10/21.

idealizadores destes dois Coletivos Culturais cineclubistas Mate com Angu⁷ e Buraco do Getúlio⁸, procurando discutir quanto ao direito à cultura na cidade e a forma de atuação dos coletivos culturais.

Este texto se apresenta como um estudo, um conjunto de reflexões iniciais que, na interface entre os campos da Educação, da Comunicação Social, da Produção Cultural e da Geografia, permite justamente uma ampliação das discussões sobre os coletivos culturais como movimentos políticos das Juventudes Contemporâneas, que representam alternativas educativas de resistência e emancipação (RANCIÈRE, 2002), que pela via da ação, provocam outras formas de se aprender e ensinar, desestabilizando aquelas tradicionalizadas pelas instituições escolares que se pautam na necessidade de um mestre explicador.

UM PANORAMA SOBRE COLETIVOS CULTURAIS: O CONTEXTO DAS JUVENTUDES PERIFÉRICAS

A ideia de coletivo faz parte do senso comum. Sabemos, também, que a premissa do termo corresponde a práticas e/ou organizações em conjunto, isto é, algo que envolva mais de uma pessoa. De acordo com a definição do dicionário, esta premissa está correta, uma vez que coletivo é definido como ¹ *o que abrange muitas coisas ou pessoas*; ² *pertencente* ou ainda ³ *relativo a muitas coisas ou pessoas*. Cezar Migliorin (2012) procura desenvolver uma ampliação da definição do termo, aproximando-o da noção de redes, tendo em vista que o coletivo também não é, necessariamente, algo fechado. Ou seja, assim como as redes, permite mutações, se constituindo como algo mais flexível. Segundo o autor, um coletivo é mais que um e é aberto (MIGLIORIN,

7 EscutaBaixada | Heraldo HB | 06/08/2014, entrevista com Heraldo HB, idealizador do Cineclubes Mate com angu. <https://www.youtube.com/watch?v=4_Ym34YDtog>. Acesso em 17/10/2021

8 EscutaBaixada | Buraco do Getúlio | Parte I | 17/10/2013, entrevista com os idealizadores do Cineclubes Buraco do Getúlio. <<https://www.youtube.com/watch?v=SW3b5HSUtRI>>; EscutaBaixada | Buraco do Getúlio | Parte II | 17/10/2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=6UTcVLUwyvk>> Acesso em 20/10/2021.

2012). Isso vai no sentido da concepção de rede por Leila Dias (2006) que se baseia na solidariedade entre atores sociais, que se conectam como fixos e fluxos (RAFFESTIN, 1993). Sendo essa, portanto, a primeira característica que evita tratarmos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que "um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações." (*Ibidem*, 2012, p.308).

Sobre uma definição mais específica do termo coletivo cultural, encontramos certa dificuldade para categorizá-lo academicamente. Podemos pensar que essa dificuldade exista em função deste tipo de organização ser ainda muito recente, ocasionando um número reduzido de estudos acadêmicos publicados a respeito. Com o intuito de ampliar as discussões sobre o que venham a ser coletivos culturais realizamos um levantamento bibliográfico através do portal de periódicos da CAPES⁹. O levantamento que segue, busca aproximar-se de um panorama que identifique justamente publicações científicas acerca da noção de coletivos culturais e possíveis relações com as juventudes contemporâneas. Buscam-se, portanto, estudos que apresentem investigações e discussões que se relacionam ao grupo, que emerge justamente como uma nova subjetividade, o sujeito periférico (D'Andrea, 2013), priorizando a ocupação do espaço urbano como gesto educativo e, portanto, político. Tendo em vista principalmente a participação da juventude periférica, que através da atuação em diferentes coletivos culturais, estabelecem movimentos de Educação em Rede, conforme apontam os estudos de Almeida (2013) e Arruda (2020) sem que haja a necessidade de um mestre explicador. Pelo contrário se aprende/ensina e ensina/aprende, pela via da ação. Como um movimento de mão-dupla entre os envolvidos e que, de acordo com os estudos dos autores apresentam-se como uma característica marcante da/na atuação política dos coletivos culturais, como movimento de resistência e emancipação (RANCIÈRE, 2002)

Ao realizar levantamento bibliográfico na plataforma CAPES, a partir do descritor "coletivo cultural", foram apresentados 15 resultados. Dentre eles,

⁹ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

foram selecionados 2 artigos com maior pertinência ao trabalho, levando-se em conta os objetivos supracitados. Sendo o primeiro intitulado *Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo*, de Renato Souza de Almeida¹⁰ que apresenta a experiência de um coletivo cultural da Zona Leste da Cidade de São Paulo, destacando a sua participação política junto a outros coletivos juvenis que atuam nas periferias da cidade, enfatizando o processo de apropriação do espaço urbano através de intervenções artísticas. Conforme apresenta:

Desde aproximadamente às quinze horas, uma movimentação diferente acontece: caixas de som com alta potência são montadas e tão logo um sonoro rap começa a ser tocado. Dois jovens grafitam um muro. Na parede da casa, vizinha ao campo, é estendido um painel branco de aproximadamente 6 metros de largura por 6 metros de altura. Próximo a uma das traves, um projetor com menos de 30 centímetros de largura é conectado a um aparelho de DVD e a outras potentes caixas amplificadoras. Atrás do projetor, umas cem cadeiras são distribuídas de forma não muito linear no chão batido do campinho. Crianças e jovens trouxeram-nas nos braços, emprestadas de uma escola municipal do outro quarteirão. A noite cai e já são quase vinte horas. Nas lajes das casas em volta do campo, cadeiras mais confortáveis que as da escola são ajeitadas. Até um sofá de três lugares é deslocado da sala para a calçada. Alguém monta uma barraca de pipoca e outra de hot dog. O rap é desligado e o projetor é ligado: é hora de iniciar a sessão do Cine-Campinho! (ALMEIDA, p. 153, 2013).

O autor descreve um panorama do Cine-Campinho, apresentando “o caminho que o coletivo vem desenvolvendo desde o início do projeto” (*Ibidem*, p.156, 2013). Destacando a participação política de um dos jovens¹¹ do coletivo, que no ano de 2008 participou de uma discussão sobre políticas públicas de cultura na Casa da Cidade, na Vila Madalena. Na ocasião um dos debatedores era Carlos Augusto Calil, então secretário da Cultura do município de São Paulo:

No momento de intervenção do plenário, o jovem questionou-o sobre a desigualdade na distribuição de equipamentos culturais na cidade e o fato de que, em

¹⁰ De acordo com o texto informado no autor, em seu currículo Lattes, “Pesquisa temas ligados à história e sociologia da juventude, participação e condição juvenil, contracultura, cultura de periferia, desigualdades urbanas, políticas culturais, educação popular, história e formação dos movimentos sociais”.

¹¹ Não foi citado o nome do jovem pelo autor.

Guaianases¹², eram praticamente inexistentes, com exceção dos Centros Educacionais Unificados (CEUs) Jambuí e Lajeado. Mesmo sendo muito polêmica, a intervenção teve boa recepção por parte do secretário que afirmou já ter escutado falar do projeto Cine-Campinho e demonstrou interesse em conversar com grupos culturais de Guaianases para saber quais propostas teriam para a região. (*Ibidem*, p.156, 2013).

O autor aprofunda algumas discussões da apropriação do espaço urbano pelos jovens dos coletivos culturais, partindo de uma noção de pertencimento ao território, conforme é possível observar:

A relação que os jovens moradores das periferias da cidade de São Paulo estabelecem com a região central diferencia-se da relação que possuem com o seu território, com o seu bairro. Há aí um sentimento de pertença ao lugar que, por vezes, não se percebe em relação a nenhum outro espaço e território da cidade (ALMEIDA, p. 157, 2013).

Por outro lado, apresenta também, a importância de refletir quanto ao direito à cidade, tendo em vista “a necessidade e o desejo de poder circular pela cidade utilizando transporte público gratuito” (ALMEIDA, p. 160, 2013), ao relacionar o direito à cidade e mobilidade urbana. Enfatizando que “a apropriação da cidade, de seus espaços e equipamentos, constitui-se como um elemento fundamental da condição juvenil contemporânea” (*Ibidem*, p. 161, 2013). Ainda, de acordo com o autor, “para os coletivos culturais juvenis, o lazer não se tornou apenas um direito, mas uma estratégia política. É a forma que encontraram para se comunicar com outros jovens e com a sociedade” (p. 166, 2013).

O segundo artigo, de Daniel Péricles Arruda (2020), intitulado *Cultura Hip-Hop e serviço social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica* apresenta uma leitura crítica na interface entre invisibilidade social da juventude periférica e a arte, mais especificamente da

¹² O autor, em nota de rodapé descreve: “O bairro do Jardim Bandeirantes está localizado no distrito do Lajeado, na subprefeitura de Guaianases, divisa com o município Ferraz de Vasconcelos. Este distrito nos anos 1990 estava no ranking dos mais violentos da cidade e chegou a alternar o primeiro lugar com o distrito do Jardim Ângela, na Zona Sul. O bairro, localizado no extremo leste, foi um dos pontos de ataque do Primeiro Comando da Capital (PCC) no famoso dia em que “São Paulo parou”, em maio de 2006” (ALMEIDA, p.154, 2013).

cultura *hip-hop*. Através de entrevista com aporte qualitativo da história oral com foco temático (ARRUDA, 2020), realizada com 3 integrantes dessa cultura, o autor apresenta a importância de que a arte esteja articulada à cotidianidade da juventude, levando-se em conta as percepções de si e das relações que estabelece no mundo, sendo ações políticas e de expressões afetivas. Conforme é possível perceber no trecho a seguir, a partir do depoimento de um dos *rappers* entrevistados:

Agora, fazendo arte, eu vejo uma mudança aí, da forma como as pessoas me veem, mas também como eu me vejo no mundo; acho que essa é a questão, depois que eu começo a fazer [arte], eu começo a me ver diferente no mundo, assim, de uma forma... É... Não só de me enxergar, mas também de ver o outro também (depoimento do *rapper* Bobina) (ARRUDA, p. 116, 2020).

Ao contextualizar sobre o *rap*, Arruda (p. 116, 2013) apresenta que este gênero “serviu e serve para a educação sentimental’ de milhares de jovens, bem como foi responsável pela educação política deles.” Exemplificando a partir de letras das músicas, dos discursos realizados pelos *rappers*, além da postura adotada frente às inquietações da vida, como pobreza, preconceito, racismo e violência. Ainda segundo o autor, esse estilo musical não dá voz à juventude periférica, e sim possibilita algo que deveria ser comum a ela: o espaço para falar e ouvir. Sobre o termo periferia, o autor apresenta que “na cultura hip-hop, é um termo que simboliza a posição política e discursiva dos sujeitos (ARRUDA, p. 117, 2020). Descreve ainda o potencial de organização que estas iniciativas artísticas demandam:

Por meio da música rap, muitos jovens formaram grupos, organizaram-se socialmente, trocando vivências com jovens de outras comunidades; foram se organizando territorialmente; na maioria das vezes, sem apoio do poder público. Essas questões são influenciadas pelo desenvolvimento territorial, por isso, comumente, o termo “periferia” é muito mencionado nas letras de rap como local de existência, permanência e resistência. (*Ibidem*, p. 117, 2020).

Embora ainda se apresentem poucas publicações acadêmicas a respeito, a noção de coletivo cultural está muito presente nos tempos atuais em que, cada vez mais, grupos de pessoas se mobilizam no âmbito da produção cultural como alternativa para se produzir em conjunto, priorizando o afeto e o diálogo, conforme aponta Migliorin (2012).

Outros autores, do campo da Produção Cultural, como Olivieri e Natale (2010, p.35), no *Guia brasileiro de Produção Cultural*, apresentam uma definição dos coletivos culturais, aproximando de uma ideia que permite caracterizá-los como associações entre pessoas de várias funções diferentes, que possuam como objetivo comum desenvolver o cenário artístico e cultural de determinada região. Entretanto, apesar da existência de um objetivo comum entre os membros dos coletivos culturais, não quer dizer que todos compartilhem as mesmas ideias. Conforme apresenta Migliorin:

tal prática coletiva não significa que um coletivo se crie simplesmente com todos produzindo junto: ele se cria porque pessoas compartilham uma intensidade de trocas maiores entre elas do que com o resto da comunidade, do que com outros sujeitos e práticas (2012, p.308).

Ainda segundo o autor sobre uma noção do que venham a ser os coletivos culturais, o coletivo representa:

uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco (*Ibidem*, 2012, p. 308).

No estudo de Almeida destacamos uma passagem que sugere algumas reflexões desta característica, mais especificamente através da prática cineclubista, contexto do qual procuramos apresentar com maior ênfase na continuidade do estudo:

O filme começa. Olhos atentos no telão. O público sentado nas cadeiras são crianças, casais de namorados, idosos. Alguns grupos de jovens começam a se aglutinar. Eles não

sentam nas cadeiras. Ficam em pé e muitos parecem não demonstrar interesse pelo filme, pois conversam o tempo todo. No entanto, gostam daquela cena. Estão à vontade, mas mostram certa ansiedade com o que virá posteriormente ao filme. Muitos grupos de jovens do bairro transformaram o evento em ponto de encontro das saídas para a “balada”. Outros grupos fizeram do evento sua própria balada (2013, p. 153).

Nesse sentido os Coletivos Culturais apresentam-se como possibilidades legítimas para que os sujeitos periféricos, interseccionados pelas juventudes contemporâneas, desenvolvem formas de atuação políticas pela cidade através de movimentos artísticos e culturais.

UM PANORAMA SOBRE A ORIGEM DOS CINECLUBES

No trabalho anteriormente citado de Priscila Constantino Sales, a autora afirma que dentro das diversas ações protagonizadas pelos Clubes de cinemas brasileiros, uma se destaca: o papel importante dos cineclubes para formação de público, exibição e distribuição de filmes nacionais. De acordo com André Gatti (2000: 128) em 1917, no Rio de Janeiro, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley e outros intelectuais organizaram um grupo que frequentava os cinemas Íris e Pátria, com discussões após as exibições, na casa do colecionador de filmes Álvaro Rocha. Contudo, diferentes fontes como o portal “Estação Cidadania - Cultura”, em seu caderno 4, apontam O *Chaplin Club* como o primeiro cineclubes que formalmente manteve uma atividade sistemática e um estatuto sintetizado. Ao pesquisar o termo *Chaplin Club* na plataforma CAPES é possível encontrar apenas 5 resultados. No site da Jornada Brasileiro de Cinema Silencioso é possível encontrar 9 exemplares da revista O FAN, publicada entre 1928 e 1930, nos exemplares de número 8 e 9 é possível encontrar algumas citações sobre o Chaplin Club, que afirmam a existência de intensas exibições de filmes internacionais e sua importância em incentivar a produção cinematográfica brasileira.

Sabe-se que durante a ditadura militar os cineclubes tiveram suas atividades perseguidas e, em 1968 as práticas dos encontros nacionais foram interrompidas. Somente em fevereiro de 1974, na VIII Jornada nacional de

cinelubistas, foi lançado um documento oficial intitulado Carta de Curitiba. Em luta contra a censura e defesa do cinema brasileiro, o documento teve a função de definir as ações cineclubistas até a volta da democracia.

Em seu artigo primeiro a carta de princípios redigida na VIII Jornada Nacional de Cineclubes (1984) estabelece:

O cineclubismo se situa no plano geral do cinema nacional como elemento de divulgação e de formação de público, atuando como preocupação cultural, o cineclubista supera os limites comerciais do exibidor cinematográfico e participa do trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro. Reconhecendo este fato básico, a 8ª Jornada Nacional de Cineclubes considera como dever principal do cineclubismo brasileiro o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional e adota para isso uma clara e definida posição em defesa do nosso cinema.

A Carta de Curitiba também anunciou a criação de uma distribuidora que forneceria filmes em 16mm em escala nacional. Neste encontro foi levantado a defesa do cinema nacional na produção, distribuição e exibição. Assim, dentro das diversas ações protagonizadas pelos Clubes de cinemas brasileiros é possível identificar o papel importante dos cineclubes para exibição e distribuição de filmes nacionais.

A partir do ano de 1950 houve uma ampliação exponencial destes clubes pelo Brasil, acarretando na criação do Conselho Nacional de Cineclubes nos anos 60 e dos estatutos cineclubistas. Em diferentes Jornadas Nacionais de Cineclubes estes estatutos foram frequentemente modificados. No site cineclubes.utopia.com é possível encontrar na página de documentos a Carta de Curitiba, o Estatutos da Federação Internacional de Cineclubes, o Estatutos do Conselho Nacional de Cineclubes e entre outros documentos que buscam definir e orientar um pouco do que pode ser a prática cineclubista.

A partir de uma fala de Felipe Macedo (ex-presidente do Conselho Nacional de Cineclubes) em *Cineclubes e a autoformação do público*, é possível refletir quanto a relevância da prática cineclubista para a formação social e humana, destacando a importância da sua existência nas escolas de todos os níveis. Uma oportunidade de compartilhar conhecimento e subjetividade

durante o encontro nas sessões, ver e discutir filmes que geralmente estão fora do circuito comercial.

Podemos também reafirmar a função desempenhada pela Lei 13.006/2014 que determina a obrigatoriedade de exibição de 2 horas mensais de cinema brasileiro nas escolas de educação básica como componente curricular obrigatório das escolas (BRASIL, 2014).

Para realizar suas atividades, os movimentos cineclubistas criaram instituições, revistas, sites na web e, sobretudo, um conjunto de exibições que, muitas vezes, resultam na divulgação de filmes independentes. Também é possível observar a função que o movimento desempenha para articular redes, permitindo a discussão e desenvolvimento de projetos culturais por parte de indivíduos que são apresentados em tal contexto. Os estatutos podem servir como uma espécie de direcionamento para que as futuras gerações de cineclubes tenham uma base concretizada. Esses conjuntos de práticas coletivas permitem entender o desenvolvimento do cinema como manifestação cultural e deslocam a percepção de um filme para uma posição historicamente consagrada como obra de arte.

PERIFERIA OU CENTRO? UM PANORAMA SOBRE DOIS COLETIVOS CULTURAIS CINECLUBISTAS DA BAIXADA FLUMINENSE

Ao pensarmos em áreas periféricas não há como dissociá-las de uma relação de dependência de áreas centrais (LIMONAD e COSTA, 2015). Walter Christaller (1966) nos traz essa noção a partir do questionamento da posição do Centro enquanto ente geométrico, alegando que a noção de centralidade não depende de uma posição cartográfica. Nesse sentido, Claval (2000) nos coloca a centralidade como um polo de atração econômica e simbólica, que em se tratando de uma rede urbana (CORRÊA, 2004), gera pontos de dependência hierarquizada.

A Região Metropolitana é uma expressão disso, já que é o conjunto de municípios à volta da metrópole que dependem dela no oferecimento de empregos, bens e serviços (FREITAS, 2009). Nesse sentido, os municípios da

região conhecida como Baixada Fluminense integram a Região Metropolitana do Rio de Janeiro, sendo dependentes economicamente da metrópole, capital do estado. O centro do município do Rio de Janeiro nos mostra que a noção de centralidade não pode ser geométrica, já que está localizado no leste do município, às margens da Baía da Guanabara.

Nele concentram-se escritórios de inúmeras empresas multinacionais e sedes de autarquias federais herdadas de quando era a capital do Brasil¹³, além de estruturas arquitetônicas de grande valor para a história e patrimônio do país. Abreu (1987) relembra que, a avenida Rio Branco foi projetada para reproduzir uma “Paris dos Trópicos”, concentrando importantes centros de cultura como o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal.

Do Centro do Rio de Janeiro, na famosa estação Central do Brasil, partem linhas de trem que se estendem aos confins do território municipal e chegam aos municípios da Baixada Fluminense. A história das emancipações municipais da Baixada Fluminense está intimamente ligada à constituição das estações de trem dos diferentes ramais (ABREU *op. cit.*).

Até 1943 existia um grande município que fazia limite ao norte do Rio de Janeiro chamado Iguaçu. Antes disso, seu território era dividido em diferentes distritos e suas respectivas áreas urbanas (vilas), sendo o distrito sede (cidade) onde atualmente é o centro do município de Duque de Caxias. Com a construção do ramal de trem que ligava o Rio de Janeiro a São Paulo (atual ramal de Japeri), cortando o município de Iguaçu em uma área longínquo de seu centro e construindo-se uma estação na Vila de Maxambomba, a sede municipal foi transferida para lá, acarretando a mudança do nome do município para Nova Iguaçu. Com a transferência da sede municipal, transferiram-se também os investimentos públicos e privados, tornando o antigo centro, decadente. O resultante político disso gerou a emancipação de cinco¹⁴ distritos para formar Duque de Caxias (ABREU *op. cit.*)

¹³ A exemplo disso temos a sede do IBGE, BNDES e da Petrobrás.

¹⁴ Em 1947 o distrito de São João de Meriti se emancipou de Duque de Caxias, tornado-se um novo município. Com a instalação de outras estações e novos ramais de trem, ao longo das

Desse modo, a história de Duque de Caxias e Nova Iguaçu estão intimamente imbricadas, derivando de decisões de cunho econômico da capital. No entanto, cada um desses municípios possui também sua centralidade interna, mas na hierarquia da rede urbana, são centros dependentes do centro da metrópole. São a periferia da metrópole, mas possuem suas próprias centralidades e construções de sentidos.

Recorrendo a Henri Lefebvre (2013) temos a ideia de Produção do Espaço, sendo o resultado ou produto das interações sociais, repletas de intencionalidades, lutas, tensões que ocorrem sob a natureza segunda, efeito da ação da sociedade sobre a natureza primeira. Portanto, o Espaço, enquanto categoria de análise geográfica, é um produto social, resultante das forças produtivas, da divisão do trabalho, do acesso à propriedade, das instituições, da cultura e do saber. O Espaço é o resultado das relações sociais e de produção, mas ele é também o receptáculo ou planície isotópica onde elas ocorrem.

CINECLUBE MATE COM ANGU

O Cineclube Mate com Angu foi criado em 2002, na sede da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Duque de Caxias (FEUDUC) e é considerado um dos pioneiros do movimento cineclubista na Baixada, já tendo sido objeto de estudo de trabalhos acadêmicos, como Silva (2011) e Gouvêa (2007).

Na resenha feita pela antropóloga Adriana Facina (2014) sobre o livro “O cerol fininho da Baixada Fluminense”¹⁵, de Heraldo HB, um dos fundadores do cineclube, encontramos a explicação, o significado e origem do nome inusitado do cineclube: “Mate com Angu era o apelido desqualificador que a Escola Regional de Meriti possuía nos anos 1920. Era no tempo em que Caxias ainda era Meriti, e uma mulher revolucionária, Armanda Álvaro Alberto, criou uma escola voltada para os filhos da classe operária, com métodos e proposta pedagógica de vanguarda. Como foi a primeira escola da América Latina a servir

décadas seguintes Nova Iguaçu passou por intensa fragmentação com as municipalizações de Nilópolis, Queimados, Japeri, Belford Roxo e Mesquita.

¹⁵ HB, Heraldo. O cerol fininho da Baixada. Histórias do Cineclube Mate com Angu. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2013.

merenda, feita com doações de comerciantes locais, foi apelidada de “mate com angu”. Essa história, esse nome, dizem tudo sobre o Cineclube Mate com Angu: vanguarda popular enraizada, comida-diversão-arte. A proposta é essa. Sem pedantismos. Pés no chão e cabeças nos sonhos. (FACINA, 2014, p. 199).

Heraldo HB recorda que, na época, sentia falta de um trabalho permanente de audiovisual na região; foi quando teve a ideia de fazer um cineclube, com a meta de “incluir a Baixada no imaginário nacional” (HB, 2014). No site do Mate com Angu¹⁶, o grupo afirma que o cineclube foi criado, também, a partir da “necessidade de alimentar na Baixada Fluminense uma movimentação e uma discussão da produção/exibição de imagens e suas implicações sociais e estéticas na realidade e no modo de vida da região”.¹⁷ Para Maria José Motta Gouvêa (2007), em sua dissertação, na qual discute o Mate com Angu, reflete que:

As motivações individuais que geraram a formação do Mate com Angu partiram da necessidade de expressão e de afirmação das identidades tanto pessoais quanto coletivas e locais”. O encontro acontece, porém de forma não linear tendo em vista as experiências e trajetórias particulares. O que podemos identificar pelas narrativas é que existe uma convergência de ideias fortemente ancoradas pelo desejo de romper com os estigmas de pertencer a um território marcado pela falta, pela ‘carência’, quase um ‘não lugar’. A cultura foi o caminho em comum, onde, por meio do sentimento de pertencimento à cidade, encontraram formas de ampliar as possibilidades de apreensão da realidade em que se encontravam e de alguma forma, nela interferir (GOUVÊA, 2007, p.66-67).

Além das exibições, o Mate com Angu desenvolve, ainda, outros dois eixos: a produção e a formação. Conforme podemos encontrar no site do coletivo, no que diz respeito à produção, o cineclube “tem construído um portfólio no audiovisual nacional que inclui curtas-metragens, vinhetas, programas de TV, videoartes, além de coberturas audiovisuais de importantes

¹⁶ <<http://matecomangu.org/>>

¹⁷ (Cineclube Mate com Angu, 2015).

eventos”¹⁸. Quanto ao terceiro eixo, a formação, ela está presente nas discussões que o grupo está gerando “sobre o cinema e a produção audiovisual na Baixada Fluminense, além de contar com grande experiência em oficinas de cinema, novas mídias e outros processos criativos colaborativos”.

Heraldo HB ressalta, ainda, que “o Mate acaba virando um espaço de difusão também, nesse sentido de ser um meio de comunicação”. E quanto ao futuro, afirma que:

A meta agora do Mate, daqui pra frente, e pra isso a gente tá mudando a forma de gestão do grupo, que a nossa ideia é fazer uma coisa que a gente nunca fez, que é trabalhar com dinheiro, tentar agitar uns patrocínios, por que a gente quer fazer um trabalho agora mais enraizado mesmo, ir pra dentro das comunidades aqui, dos outros distritos, fazer um trabalho bem de base mesmo, que a gente faz, mas faz muito pouco, porque a gente não tem pernas pra fazer como gostaria (HB, 2014).

Atualmente as sessões do Cineclube Mate com Angu acontecem regularmente na Sociedade Musical e Artística Lira de Ouro¹⁹, em Duque de Caxias, toda última quarta do mês.

CINECLUBE BURACO DO GETÚLIO

O Cineclube Buraco do Getúlio foi criado em 2006, no município de Nova Iguaçu. Segundo dados do Censo 2010, Nova Iguaçu tem 796.257 habitantes, sendo o quarto município mais populoso do estado do Rio de Janeiro. No entanto, dispõe somente de três salas de cinema, totalizando apenas 646 lugares disponíveis. As três salas pertencem ao único cinema²⁰ da região, localizado no shopping de Nova Iguaçu²¹.

¹⁸ Disponível em: <<http://matecomangu.org/>>, de acordo com Pereira (2016). Acesso em: 22/02/2016.

¹⁹ “A Sociedade Musical e Artística Lira de Ouro, fundada em 1957, é ponto de cultura que procura disseminar todas as formas de arte e, principalmente, formar novos músicos.” Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/sociedade-musical-e-artistica-lira-de-ouro>> de acordo com Pereira (2016). Acesso em: 22/02/2016.

²⁰ O cinema faz parte da rede Kinoplex.

²¹ Top Shopping.

Esses números, sem dúvida, ressaltam a importância do movimento cineclubista em Nova Iguaçu e, por extensão, na Baixada Fluminense. É neste cenário que o Cineclube Buraco do Getúlio foi criado em 2006, por um grupo de amigos, dentre os quais: Diego Bion, Luana Pinheiro, Mazé Mixo, Fabiano Mixo, Raísa Flor e Drica Carneiro. Desde então, o cineclube realiza sessões gratuitas “difundindo o curta-metragem e promovendo intervenções artísticas de teatro, poesia e circo no intervalo entre os filmes, além de shows musicais e performances de DJs e VJs”.²²

Antes de aglutinar em torno de um cineclube, no entanto, estes amigos já se reuniam em um grupo de estudos, composto por jovens que compartilham do gosto pela arte, de modo geral, e pelo audiovisual, de modo específico, além do interesse comum pela comunicação e da necessidade de se expressarem. Neste primeiro momento, além de questões relacionadas às artes, discutiam as mudanças políticas que estavam ocorrendo na cidade de Nova Iguaçu naquele momento - como a transição na prefeitura da cidade, que após anos ocupada pelo PMDB, via em Lindbergh Farias, do Partido dos Trabalhadores (PT), uma possibilidade de mudança.

Dos integrantes que fundaram o Cineclube Buraco do Getúlio, os remanescentes são Diego Bion e Luana Pinheiro, com quem conversamos em outubro de 2013. Eles relatam que já moravam em Nova Iguaçu no período do surgimento do Cineclube, porém afastados do centro do município. Os demais componentes que fizeram parte da fundação do Buraco do Getúlio, em contrapartida, moravam e conviviam, prioritariamente, no centro de Nova Iguaçu. Para Diego Bion (2013), essas relações diferentes contribuíram para o ambiente de interesse mútuo, com espaço para trocas que sempre foram, e continuam sendo, fortes características do grupo. Diego aponta, também, o cinema e o audiovisual como fatores contributivos para que esse sentimento se perpetuasse. E foi justamente o audiovisual o principal responsável pelo

²² Disponível no blog do cineclube: <<https://www.blogger.com/profile/03675339082473135489>>, de acordo com Pereira (2016). Acesso em 01/02/2015.

encontro do Coletivo. Diego Bion recorda como iniciou o estudo de audiovisual, em oficinas realizadas por ex-alunos da TV Maxambomba²³:

Os meus primeiros professores que deram a mão nesse sentido para entrar no audiovisual, nessa linguagem, [...] como produtor né, [...] foram essas pessoas que foram alunos da TV Maxambomba. Então, por conta dessa experiência, eu me interessei tremendamente por essa linguagem e pela possibilidade de conseguir me expressar através dessa linguagem (BION, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências cineclubistas dos Coletivos Culturais Mate com Angu e Buraco do Getúlio possibilitam um olhar para além das telas onde os filmes são projetados. Isto é, através da ocupação de espaços públicos é que são produzidas as estratégias e condições para o conjunto de expressões artísticas que emergem dos encontros, criando e (re)criando formas de atuação coletivas, em Redes.

Mais especificamente as práticas cineclubistas, no contexto deste estudo, se apresentam como práticas culturais que permitem uma forma singular de olhar sobre si, tendo em vista que a principal característica da curadoria dos dois cineclubes é justamente exhibir filmes produzidos pelos próprios atores e produtores de cultura que dela fazem parte, os sujeitos periféricos. Como privilegiavam produções locais ou que apresentavam temas ligados à Baixada Fluminense, uma característica comum a eles é a espontaneidade da solidariedade, que fortalecem (e ampliam) as redes de afetividade e cooperação mútua, algo que é próprio da convivência comunitária e das concepções do lugar na perspectiva de Santos (2017).

²³ Durante 16 anos (1986-2002), a TV Maxambomba conduziu na Baixada Fluminense atividades inéditas de TV comunitária, mobilizando os moradores para se expressarem e retratarem sua realidade por meio de vídeos produzidos por eles mesmos e exibidos em praças públicas. Disponível em: <<http://www.cecip.org.br/site/tv-maxambomba-2/>> , de acordo com Pereira (2016). Acesso em 15/01/21.

Ambos os coletivos cineclubistas trazem em si uma ideia de aprendizagem pela práxis e troca de experiências, tornando-se pontos de confluência de diferentes expressões artísticas que estavam marginalizadas pela ausência de espaços para serem vivenciadas nas cidades. Os cineclubes, por exemplo, ao não se “limitarem” à exibição de filmes e realizarem suas ações abertas ao público, permitem a efervescência de novas experiências e subjetividades contemporâneas, desenvolvidas por essas trocas de saberes, que se apresentam como as mais diversas. E que só são possíveis pela via da ação e mobilização dos jovens ao (re)inventar os espaços do seu próprio cotidiano.

A vida comunitária do bairro e a experiência de troca de saberes se configuram como características desses espaços ressignificados pelos sujeitos periféricos. Assim, podemos pensar que os cineclubes para além de alterar o cotidiano onde são realizados, permitem que os sujeitos participantes aprendam entre e sobre si, justamente ao criar as condições para que os espectadores reflitam sobre aquilo que vêem e ouvem nos filmes. Em se tratando de espaços de exclusão e de estigmas sociais, a valorização da Baixada Fluminense e das pessoas que nela residem, traz formas legítimas de visibilização das histórias de vida, de luta, de trabalho, enfim, das formas de produção de cultura e de artes por parte dos sujeitos periféricos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. - Rio de Janeiro -PLANRIO, 1987.

ALMEIDA, Renato Souza de. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 56, p. 151-172, June 2013. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000100007&lng=en&nrm=iso>. access on 23 Jan. 2021. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p151-172>.

ARRUDA, Daniel Péricles. Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica. *Rev. katálysis*, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 111-121, Apr. 2020. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-

49802020000100111&lng=en&nrm=iso>. access on 15 Jan. 2021. Epub Feb 27, 2020. <https://doi.org/10.1590/1982-02592020v23n1p111>.

CLAVAL, Paul. Réflexions sur la centralité. *Cahiers de Géographie du Québec*, Québec, v. 44, n. 123, pp. 285-301, 2000.

CHRISTALLER, Walther. *Central places in Southern Germany*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.

CORRÊA, Roberto. Lobato. Rede Urbana - reflexões, hipóteses e questionamentos sobre um tema negligenciado. *Revista Cidades*. v.1, n.1, 2004.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 319fg. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, USP, São Paulo, 2013.

DIAS, Leila Cristina. Redes: emergência e organização. In: CASTRO, Iná Elias.; GOMES, Paulo César da Costa.; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.) *Geografia: conceitos e temas*. -8ª Edição- Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006.

FACINA, Adriana. Resenha do livro HB, Heraldo. O cerol fininho da Baixada. Histórias do Cineclube Mate com Angu. Rio de Janeiro, Aeroplano. In *Recôncavo: Revista de História da UNIABEU*, v.4, nº .6, 2014, p.197-200. Disponível em: http://www.academia.edu/8676955/Comida_Boa_e_Farta. Acesso em: 20 fev. 2019.

FONSECA, Mina Juliana Santos. Jovens do século XXI na cultura analógica do cineclube. *Roteiro*. v. 41, n. 2, 2016.

FREITAS, Ruskin. Regiões Metropolitanas: uma abordagem conceitual. *HUMANAE*, v. 1, n. 3, p. 44-53, 2009.

LEFEBVRE, Henri. Prefácio - A Produção do espaço. *Estudos Avançados*. 27 (79), 2013.c

LIMONAD, Esther. e COSTA, Heloísa Soares de Moura Cidades excêntricas ou novas periferias? *Revista Cidades*. V.2, n. 21, 2015.

MACEDO, Felipe. Cineclube e autoformação do público. In: MACEDO, Felipe.; ALVES, Giovanni (Org.). *Cineclube, cinema e educação*. Londrina: Praxis 6, 2010. (Série Tela Crítica).

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. In: BRASIL, André (Org.) *Livro Teia 2002-2012*, 1a edição, Editora: Teia, Belo Horizonte, 2012, p. 307 - 313.

PEREIRA, Daniel Barros Gonçalves. *Coletivos culturais e rede afetiva de produção cultural na Baixada Fluminense*. 75f. Monografia (Bacharelado em Produção Cultural). Instituto Federal do Rio de Janeiro, Nilópolis, 2016.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. -São Paulo; Ática, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica; 2002.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. - 4ª edição- 9ª reimpressão- São Paulo; Edusp, 2017.

SOUZA, Marcelo Lopes. Território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná Elias.; GOMES, Paulo César da Costa.;

CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.) *Geografia: conceitos e temas*. -8ª Edição- Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006.