

## **A GEOGRAFIA E A IMAGEM: A PINTURA E O CINEMA NA CONSTRUÇÃO DE UMA CIÊNCIA VIAJANTE**

*GEOGRAPHY AND IMAGE: PAINTING AND CINEMA IN THE CONSTRUCTION OF A  
TRAVELING SCIENCE*

**Rodrigo Emídio**

Universidade Federal de Goiás (UFG)  
rodrigo.emidio02@gmail.com

**Resumo.** O artigo objetiva apresentar a importância da arte como um dos possíveis caminhos da geografia contemporânea. As perspectivas pós-modernas colocaram em xeque o pragmatismo teórico metodológico com que essa ciência conviveu ao longo do século XX. A temática da imagem foi escolhida para, primeiramente, dedilharmos as intersecções da ciência com a arte. Nota-se que a imagem exerceu fortes marcas de presença na produção do conhecimento geográfico. Posteriormente, o cinema, a imagem em movimento, será abordado como uma possibilidade para entendermos os discursos e as mentalidades que regulam o olhar e a invenção do “outro”.

**Palavras-Chave.** Imagem – Geografia- Pintura- Cinema.

**Abstract.** The article aims to present the importance of art as one of the possible paths of contemporary geography. Post-modern perspectives have challenged the theoretical and methodological pragmatism which this Science has lived throughout the 20th century. The theme of image was chosen, in the first place, to establish intersections between science and art. It is to be noted that the presence of image has held strong influences in the production of geographic knowledge. Thereafter, cinema, the image in movement, will be approached as a possibility to understand the discourses and mentalities that regulate the looking towards and the invention of the “other”.

**Keywords.** Image - Geography - Painting – Cinema.

## TAKE 01: A GEOGRAFIA E A PINTURA - AS IMAGENS QUE FORAM SELECIONADAS

No livro *O lugar do olhar*, Gomes (2013) entende que o regime de visibilidade é resultado das imagens e narrativas que elaboram o nosso olhar para ler as paisagens. Os valores, os discursos, os ângulos da imagem e as legendas da cena corroboram para vermos e darmos significados para as leituras que fazemos das paisagens que nos circundam. Elas podem ser lidas como resultados das lutas de classe ou da experiência fenomenológica da existência.

À guisa de introdução, é importante sintetizar como as imagens foram sendo construídas ao longo da modernidade e como elas resultaram na construção imagética do outro. A geografia, enquanto narrativa científica, foi uma importante ferramenta ideológica, que capturava povos que estavam além das fronteiras eurocêntricas. Viajar, conhecer e catalogar outros horizontes tornaram-se facetas de uma racionalidade europeia. Lemos o mundo não somente pelos olhos, mas, também, pela palavra e, claro, pela vontade de dar sentido ao que nos envolve.

Na história da arte europeia, após o fim da Idade Média, o movimento Renascentista tirava Deus do centro da sala estar da existência humana e colocava o próprio humano. As concepções filosóficas e estéticas gregas alimentavam as teses da Renascença. O humanismo elaborava um “homem ideal”, que seria um ser dotado da potência racional. A pintura renascentista retoma alguns preceitos artísticos do período grego, entre eles, podemos citar o desejo da *mimesis*, ou seja, que a arte tem uma função imitativa da realidade. Percebe-se que as esculturas gregas, no período clássico, são exemplos da tridimensionalidade do simulacro.

A pintura europeia, ao longo da idade moderna, dividiu-se em dois grandes grupos: o racionalista e o empírico. O Renascimento católico, no sul da Europa e o neoclassicismo são exemplos do movimento racionalista. Um século depois, o movimento de ouro holandês, no norte da Europa, converge no empirismo. Enquanto o primeiro era antropocêntrico, geométrico e os personagens estavam dispostos em serenas poses e buscavam o harmônico e a suavidade, o segundo cultivava a experiência, a emoção, o excesso de detalhes e as paisagens panorâmicas com ou sem a presença humana.

Na convergência das teses de Gomes (2017), desde o Renascimento, a perspectiva torna-se o método para representar pessoas e paisagens com a maior fidelidade possível ao real. Os traços lineares e suaves tentavam esconder as emoções. O pintor, teoricamente, usaria o método e a técnica para esconder suas paixões e loucuras. A paisagem, na pintura europeia renascentista, nasceu com o desejo de ordenar o mundo inicialmente caótico aos olhos. No entanto, ela é pensada, descrita e falada antes de ser pintada.

A paisagem, como instituição do pictórico, tem marcas profundas do viajante. Besse (2014, p. 16), na convergência dessa ideia, afirma que “o pintor reproduz o que lhe conta o viajante e não o que ele próprio poderia ter visto diretamente, mas, ao mesmo tempo, o viajante elabora a sua descrição no que ele julga ser pitoresco”. Os quadros abriam-se como “janelas do mundo”, o humano no centro e, com a exploração da profundidade das paisagens bucólicas, estas escolhas são elaborações da consciência e não exatamente uma execução racional e neutra.

O movimento setentrional representa o concreto, com cenas do cotidiano, os vários ângulos da mesma cidade, frutas e animais. Não existe a preocupação em colocar o humano no centro da cena, na verdade, os quadros não possuíam centro. Gomes (2017) afirma que aqueles trabalhos seriam excepcionalmente cartográficos. Novas escalas são usadas: das frutas dispostas na mesa às panorâmicas, estas paisagens uniam animais e viajantes.

De forma audaciosa, Peixoto (2004) entende que o movimento de ouro holandês nasceu com a essência do cinema. Ou seja, a pintura holandesa, no século XVII, representou a mesma cena, o mesmo personagem em diferentes escalas e ângulos. O exemplo seria o de J. Veermer (1632-1675), que pintou a mesma cidade, a velha Delft, em diferentes escalas e a mesma mulher, em diferentes situações.

No final do século XVIII e início do século XIX, emerge o Romantismo que foi um movimento que se opunha ao racionalismo neoclassicista iluminista e se alimentava da experiência, da contemplação, da emoção e da subjetividade. A interlocução e a indagação, entre o interior e o exterior da arte, marcam o espaço percorrido pelo olhar e trazem o sentido de distância e estranhamento e, sobretudo, de fronteira.

As fronteiras são tensões múltiplas: existe a descoberta do novo ou a insistência do antigo. Acerca dessa reflexão, lembramos do poeta Goethe (1749-1832), quando, no final do século XVIII, viajou à Itália e as experiências com as paisagens italianas tomaram forma em palavra escrita no livro *Viagem à Itália*. Besse (2014a, p. 45), ao explorar as imagens dessa viagem, pelo viés fenomenológico, escreve que “O deslocamento no espaço é simultaneamente uma travessia no tempo, em direção ao passado mais distante. Mas as paisagens encontradas ressoam segundo o que elas evocam e tornam possível na dramaturgia pessoal do viajante”.

Citamos esses três movimentos para dizer que eles orientaram o regime de visibilidade de Alexander Von Humboldt (1769-1859). Deste modo, entendemos que a geografia moderna é uma ciência viajante. O geógrafo e viajante alemão, pai dessa ciência moderna, por exemplo, tem uma aproximação indelével com o Romantismo e com racionalismo. O seu texto “Cosmos”, publicado em 1845, tem uma presença marcante da experiência, da contemplação

e, sobretudo, da intuição. Numa confirmação, Humboldt (1994, p. 161) diz “El poder de la naturaleza se manifiesta, por así decirlo, en la conexión de impresiones, en la unidad de emociones y sentimientos que se producen, en cierto modo, de una sola vez”. Humboldt diante da experiência da observação tenta conceituar e procurar leis que gestam o universo. A experiência e a busca por uma explicação da ordem cósmica são os traços que marcam a sua produção.

As suas expedições pelos mundos não-europeus foram marcadas por minuciosas descrições e catalogações. As imagens que o autor recolheu estiveram presentes nas pinturas e desenhos que representam catalogações de botânica, de relevos e as situações de viagens. Definitivamente, as imagens feitas por Humboldt buscavam uma estética influenciada pelo Romantismo: para o viajante e cientista não havia uma oposição entre estética e ciência. Humboldt fez desenhos botânicos, como gravuras de uma única folha, até gravuras geológicas do relevo contidas no livro *Naturgemalde* (Quadro Físico), que foi publicado em 1807.

Partindo de um quadro da montanha vulcânica do Chimborazo, nos Andes, ele fez uma descrição minuciosa e tentou relacionar as combinações naturais que gerariam aquela fisionomia. Portanto, ultrapassou a fronteira estética que as paisagens tiveram nas correntes pictóricas, trouxe o conceito de fisionomia para a geografia.

La Blache (1845-1918) e Jean Brunhes (1869-1930), por sua vez, corroboram a ideia de que o conceito de fisionomia é uma herança humboldtiana, mas entendem que este conceito ultrapassa as classificações botânicas. O próprio Humboldt (1847, p. 86) observa que “A pintura de paisagens, não sendo meramente uma arte imitativa, tem, pode dizer-se, um substrato mais material e terrestre: requer uma massa maior e uma variedade de impressões diretas, que a mente deve receber em si mesma, [...]”. A arte gráfica foi um instrumento usado por Humboldt para imagem sair da condição estética e ter contornos científicos e racionais. O exemplo que corrobora com essa afirmação é o uso dos trabalhos gráficos do daguerreótipo nos textos do geógrafo alemão.

Exuberante, talvez foi o primeiro adjetivo que os pintores europeus pensaram sobre a botânica da América da Sul. Explorar, experimentar e inventariar foram as primeiras imagens que o olhar, considerado científico, elabora para racionalizar mundos botânicos e geológicos tão distantes. No entanto, transportar a cena vista para a tela não é um exercício de neutralidade, mas, ideológico e elabora uma reminescente ideia oposta e negativa para os outros povos que não comungam da racionalidade burguesa. O viajante europeu torna-se símbolo do movente, descobridor, colonizador e civilizado; os povos estudados são cristalizações do permanente,

estático e do selvagem. O Europeu é um colecionador de paisagens e o “outro” está enraizado geograficamente nos lugares.

## TAKE 02: O CINEMA E A FILOSOFIA DO MOVIMENTO - O PENSAMENTO DA IMAGEM

No final do século XIX, em Paris, os irmãos Lumière assustavam o público com a projeção de um trem que vinha ao encontro dos espectadores. Nascia naquele momento uma arte que se apoderava da ilusão do movimento, nada mais justo que a projeção da máquina, símbolo da técnica, do movimento e, por consequência, da viagem. Da lente objetiva da câmera ao projetor cinematógrafo, todas as fases de construção, montagem e apresentação dependiam da técnica.

O racionalismo, desde o Renascentismo, desejou uma arte realista e sustentou-se no domínio da técnica. Portanto, a sétima arte seria o coroamento da *mimeses*. Nesse trânsito, concordamos com Bazin (2018), quando ele afirma que o cinema é uma arte de síntese das outras seis artes. Somente ele, por domínio da técnica, pode conter a literatura, a música, o teatro, a dança, a escultura e a pintura. Assim também, o movimento cinematográfico é o fluxo tensionado que dá movimento ao quadro.

Bergson (1859-1941) (2011), que foi contemporâneo ao nascimento do cinema, escreveu que ele é a ilusão do movimento, pois é feito por um rolo de inúmeras poses fotográficas e a sucessão cria imagens moventes num receptáculo branco – a tela. A filosofia bergsoniana, no livro *Matéria e Memória* (2011), entende que os humanos, nas suas experiências, são colecionadores de imagens, chamadas de lembranças, que são guardadas na memória como se fossem quadros estáticos ou poses. A imaginação está no trânsito da experiência presente, lembrança e memória.

Toda imagem capturada no presente é envolta numa força de representação anterior: a memória. O ser humano, nas suas densas relações com o mundo exterior – os espaços geográficos – trança cargas emocionais que passam pela percepção, ação, reação e representação. Quando assistimos a um filme, estamos a todo momento reconhecendo e representando as cenas que vemos. Para Bergson (2011), essa operação só é possível em decorrência da atuação da memória. Nossas lembranças são imagens despossuídas de corporeidade objetiva, sendo assim, a grande essência filosófica cinematográfica é projeção da imagem dissociada do objeto representado.

A fotografia, na sua origem, é a impressão da luz na placa de estanho, uma sombra fixada para sempre, uma gravura de luz. A imagem é uma impressão de luz presa na superfície

plana. Manchas de luz trazem a impressão dos objetos. Uma bela expressão de pintura impressionista. Os fotogramas são imagens que posam para descrição, mas, quando são projetadas numa tela branca com uma velocidade constante, nasce a cena.

O cinema é a arte do movimento. A sala de cinema mescla escuridão, poeira luminosa e imagens moventes. O olhar nos envolve na sucessão dos instantes. O teatro da imagem não está preso na tela, mas é capturado pelas retinas da consciência. Numa leitura cinematográfica da observação geográfica, Massey (2009, p. 176) afirma que “teatro da memória é um tipo de composição de instantes de diferentes tempos, um ângulo da imaginação que é a-histórico, trabalhando por oposição a um sentido de desenvolvimento temporal”. A tensão do movimento que espacializa diferentes temporalidades concretas no fluxo do presente. Assim, só o cinema pode capturar o invisível. Peixoto (2004) valsa a tese de que o vento, balançando uma roupa no varal nos filmes de Dreyer, em 1940, é, por excelência, o coroamento do mundo cinematográfico.

A cena é a tensão, é abertura para as possibilidades, vemos o presente movente e tudo está aberto para um instante seguir. Para Benjamim (2012, p.188), “Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas”. A montagem é a técnica que deu respaldo de arte ao cinema, tornando-o único. No contexto europeu, na década de 1930, um filme era resultado de uma imensa quantidade de colagens feitas a partir de vários outros rolos de filmagens. A escola soviética, liderada por diretores como Lev Kulechov, Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, transpõe para a montagem a ideia de movimento dialético. As cenas carregavam a tensão do movimento dos opostos.

Ainda na perspectiva da viagem e do movimento, Bazin, em meados do século XX, escreve que o *Western* é o gênero inventado pelo cinema. Os norte-americanos, aos olhos do crítico francês, produziram roteiros fílmicos essencialmente cinematográficos. Não há literatura de *Western* antes da invenção da sétima arte, diferentemente dos outros gêneros: comédia, romance, drama, suspense ou terror. Os filmes de *cowboys* são filmados nas abertas panorâmicas, e a câmera, sobre os trilhos, cavalga na mesma velocidade que os personagens. Há um duplo movimento – personagem e câmera – longos planos-sequência e a história quase nunca termina no cenário onde iniciou-se. A cidade é ponto cartográfico que traça o limite da marcha real e imaginária Marcha para Oeste.

O oeste selvático e a chegada civilizatória do trem, este pesado corpo técnico, que representa o *modus operandi* da penetração do capitalismo. Bandos de assaltantes cavalgam por vales e platôs. O estranho que entra na taberna é um vacante com história anônima, inicialmente

é um viajante. De certa forma, quase ninguém é do lugar. Na mesma clave, Deleuze (2018) assegura que os *Westerns* são tão abertos para as possibilidades de tensão que se fecham apenas na azulada abóboda celestial.

Um viajante carrega os sonhos na palavra, uma mistura de lembrança do visto e desejo pelo novo. Calvino (1999), no belo romance *Se um viajante numa noite de Inverno*, sublinha que viajar é sempre estar entre lugares e observar a perpétua mutação das paisagens. O cinema é a viagem que transmuta o evento métrico do próprio filme. Pode-se fazer um filme da vida de uma pessoa, de várias histórias que se entrecruzam ou de um dia. Pode-se quase tudo no cinema, porque ele é demasiadamente espacial: o espaço abre-se do detalhe ao infinito.

### TAKE 03: O CINEMA E A GEOGRAFIA - A ARTE E A CIÊNCIA

O cinema é feito de uma poeira luminosa. A Imagem afeta o visível de um modo que contradiz a percepção natural. O cinema mudo, salvo às vezes quando a música o acompanha, é o completo silêncio. Vemos aquelas figuras fantasmagóricas se agitarem na tela com a certeza de que pertencem ao passado. O cinema mudo, diz Deleuze (2018), sempre mostrou a cidade e tudo do que ela é feita, entretanto, com naturalidade, o segredo e a beleza da imagem silenciosa. O que marca o século que inventou o cinema é ter convertido a luz e o ar em temas pictóricos. A imagem explícita provoca o esgotamento de descrever.

Em 12 de abril de 1961, Yuri Gagarin viajou pelo espaço, quando olhou a Terra através janela da sua astronave, disse: “a Terra é azul”. Em 20 de julho de 1969, Neil Armstrong pôs os pés na Lua e as televisões do mundo eram janelas que olhavam a Terra. Daí, o astronauta prende em palavras sua emoção: “De repente eu notei que aquela pequena e bela ervilha azul era a Terra. Eu levantei meu dedão e fechei um olho, e meu dedão cobriu totalmente a Terra. Eu não me senti um gigante. Me senti muito, muito pequeno”. A linguagem, para Paz (1956, p.34), é uma potente criadora de imagens e tange “La constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es un prueba del carácter simbolizante del habla, de su naturaleza poética”. Ícones, estátuas, tudo é símbolo.

Naquele contexto, uma nova iconografia da Terra formava na imaginação dos seus moradores. As nossas imagens, que colecionamos acerca do mundo, são facilmente geridas, produzidas por observações e capturas imagéticas que não são feitas necessariamente por nós. A mídia parece querer transformar o mundo em imagens, multiplicando-as ao infinito, destituídas de necessidade interna, o problema está precisamente em apreciar o vago e o indeterminado. Em concordância, Peixoto (2004), ao estudar os imaginários da cidade,

confirma que a pintura, fotografia e o cinema nos guiam para darmos significados às paisagens. Calvino (2002), assim também, em *Cidades Invisíveis*, entende que nas cidades, os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas.

O excesso de imagens imediatas esgota a capacidade de narrar e descrever. O cinema e a fotografia aceleram a morte da narração clássica. Tudo se tornou visível demais, a literatura e a pintura perderam a paisagem. Neste sentido, sobre a “sociedade da imagem”, Chaveiro (2015, p. 43) sentencia que “atravessamento de informação e imagens, não apenas interfere na capacidade lógica, mas na emoção”. Há uma explosão de perspectivas de visibilidades que nos soterram. As imagens fragmentadas também nos fragmentam. O micro e o macro nas lentes trincadas dos óculos da existência, nos (des)orientam no mundo regido pela técnica.

Quando o fotógrafo Nadar subiu em um balão, em 1858, e tirou a primeira foto aérea da cidade de Paris – uma foto tirada dos céus olhando para baixo –, a imagem de cima capturou a cidade moderna por totalidade, que era amarrada em paredes e fragmentada na arquitetura descontínua, numa única imagem. Nascia a visão de pássaro. Começávamos a ver o mundo não apenas como Dédalo, mas também, e sobretudo, com os sonhos de Ícaro.

Ptolomeu também fez seus mapas imaginando olhar para baixo. Uma viagem de avião é o devir do olhar para baixo. Foram as câmeras, colocadas nos bicos dos “aviões de caça”, na Segunda Guerra Mundial, que puderam nos mostrar quão perversa e silenciosa é uma guerra, como podemos observar nas imagens coletadas dos pássaros da técnica, montadas nos famosos documentários *Why We Fight*, de Frank Capra.

O cinema é o absoluto domínio da técnica para ler o mundo. A arte que se apresenta como realista carrega a sagaz ideia de neutralidade. O cinema, como a geografia, nasceu com anseios viajantes, mas esta, a partir do final do século XIX, era nutrida, também, pelas vias etnográficas, antropológicas e não somente naturais. O movimento não está exclusivamente na tela, mas nas viagens que filmam outros povos ao redor do mundo. O olhar eurocêntrico, angulado na ideia de superioridade cultural, desejava capturar os grupos humanos não europeus.

O *travelogue* foi um dos primeiros gêneros cinematográficos que deu origem aos documentários. No início do século XX, os diretores europeus e norte-americanos, munidos de câmeras, viajavam para diversas porções do globo terrestre, quase todas eram colônias europeias, para filmar outros povos. O filme *Nanook, o Esquimó*, realizado em 1922, dirigido por Robert Flaherty, por exemplo, inaugura a leitura antropológica no cinema. Após o sucesso de *Nanook*, uma leva de filmes começaram a ser produzidos, entre eles: *Simba: o rei dos animais*, 1928, de Martin Johnson e *O Cruzeiro Negro*, 1926, de Léon Poirier. Após esses dois

últimos filmes citados, Bazin (2018, p. 49) pontua que “[...]o cinema de grandes viagens se deve, essencialmente, à recente renovação da exploração, cuja mística poderia certamente constituir uma variante do exotismo[...]”.

É com a geografia francesa, da escola lablacheana, que tivemos a construção de um grande acervo de documentários chamados de *Archives du planète* (Arquivos do planeta). No livro *Geografia Pop: o cinema e o outro*, Name (2013) afirma que o geógrafo Jean Brunhes, discípulo de La Blache, financiado pelo governo francês, viajou pelas colônias francófonas para produzir materiais visuais sobre os povos colonizados. O gênero de vida e a leitura etnográfica foram os recursos para construção desses documentários, que seriam grandes monografias regionais visuais que inventariam os colonizados.

Para Name (2013), o exótico embalou as bilheterias ao longo do século XX e XXI. Filmes como *King Kong* (1933), dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack; a trilogia original *Indiana Jones* (1981, 1984 e 1989), dirigido por George Lucas e Steven Spielberg e, recentemente, *Turistas* (2006), de John Stockwell, são exemplos que enquadram o Equador e os trópicos no regime de visibilidade do exótico, do exuberante e do selvagem. Todos são filmes norte-americanos. Os dois primeiros demarcam o senso de superioridade intelectual viajante acerca dos povos autóctones e remontam à década de 1930, período emergente do cinema de expedição. Já “*Turistas*” reforça a imagem violenta do Brasil e os jovens viajantes têm seus órgãos roubados por um bando de contrabandistas.

O cinema produziu um potente regime de visibilidade que generaliza porções continentais a estereótipos que transitam entre o animalesco e o selvagem. Sujeitos e vegetações estão imbricados, a floresta torna-se selva e os grupos humanos, selvagens. O ambiente inóspito está no calor, nos insetos e nos galhos que arranham as faces dos personagens viajantes. Os autóctones são traiçoeiros, intelectualmente inferiores e, a qualquer momento, podem trair os chegantes.

Enfim, a geografia e o cinema tiveram vários encontros ao longo do tempo. Afinal, arte e ciência são criadoras de imagens acerca do outro.

#### TAKE 04: THE END

Uma pintura pode nos prender por minutos. Um filme pode nos engasgar, as lágrimas turvam a visão. O corpo do geógrafo é objeto do mundo e da sua própria consciência, sendo, portanto, quase impossível acionarmos a nossa ontologia abrindo os olhos para o mundo. Damos significados ao que vemos, vários regimes de visibilidade interagem na construção da

nossa consciência. Toda imagem carrega uma tensão no estático e as pinturas, que elucidaram a pesquisa de Humboldt, são fragmentos retirados do conjunto que forma uma fisionomia.

A tensão cria as cenas, o cinema captura-as e projeta-as numa tela. Toda e qualquer imagem possui uma tensão elaboradora. Capturar é também o ato de prender no imaginário. A razão tenta capturar o mundo no seu desejo narcísico de dar significados. O cinema foi um valente aliado no anseio de inventariar. Entende-se que colonizar não é meramente uma situação territorial, mas uma grande adjetivação que inferioriza os outros povos que não carregam face, língua e matriz cultural.

A geografia precisa reinventar a capacidade de olhar. As grandes meta-narrativas, que explicaram o mundo em grandes porções, tiveram suas lentes esmagadas pela explosão do micro. O ser humano é um universo infinito. Observar o detalhe não é se render ao micro, mas explorar as tensões que o formam. Afinal, uma pintura ou um filme são um tipo de ateliê do local e do tempo. A arte nos ajuda a compreender as tensões e as mentalidades de variados locais em distintos tempos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Oswaldo Bueno. A pluralidade da Geografia e as abordagens humanistas/culturais. **Caderno de geografia**. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial. Disponível em: <<http://www.neer.com.br/anais/NEER-1/mesas/oswaldo-mesa.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2020.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo:UBU, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito**. Tradução: Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Tradução: Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a.

----. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Tradução: Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Dizibilidades Literárias: a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos. **Revista Geograficidade**, V. 5. N1 – Niterói-RJ, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1- imagem e movimento**. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

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

HUMBOLDT, Alexander von. **Cosmos.** Ensayo de una descripción física del mundo. Tomos I. Madrid (1851 – 1852). Córdoba, 2005.

HUMBOLDT, Alexander Von. **Cosmos.** Sketch of a Physical Description of the Universe. Vol.II. Traduzido por Edward Lieut.-Col. Sabine. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1984.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço:** uma nova política da espacialidade. 2 ed. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

PAZ, Octavio. **El Arco Y La Lira:** El Poema. La Revelación Poética. Poesia e Historia. Mexico: Fondo Del Cultura, 1956.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** 3. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

## **SOBRE O AUTOR**

### **Rodrigo Emídio**

Geógrafo graduado pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), mestrando em Geografia pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos Socioambientais (IESA) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

---

**Recebido em julho de 2021.  
Aceito para publicação em setembro de 2021.**