O CINEMA COMO FORMA DE REPRESENTAR O ESPAÇO URBANO E DE CONSTRUIR IMAGINÁRIOS GEOGRÁFICOS

CINEMA AS A WAY OF REPRESENTING URBAN SPACE AND BUILDING GEOGRAPHIC IMAGINARY

EL CINE COMO FORMA DE REPRESENTAR EL ESPACIO URBANO Y CONSTRUIR IMAGINARIOS GEOGRÁFICOS

NATIELLE VITÓRIA CASTEX ARANTES
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
E-mail: castexgeo@gmail.com

Resumo:
Esse trabalho propõe traçar uma análise acerca de como a concepção da indústria cinematográfica se relaciona, intrinsicamente, com a sociedade e o espaço geográfico ao longo do tempo. Perpassando obras de estudiosos da própria Geografia, assim como da Filosofia, como Milton Santos, Henri Lefebvre e outros, busca-se um diálogo entre o cinema e a Geografia, para assim tornar possível a compreensão de como o cinema deixa de ser apenas um aparato de lazer e entretenimento à sociedade urbano-industrial e passa a atuar como um instrumento tecido em relações de poder hegemônico e de controle social. É importante que o geógrafo tenha um pensamento crítico a respeito do que foi e do que é o cinema dentro do modelo social, político e econômico capitalista, podendo assim discernir as obras cinematográficas que pretende usar como recurso no seu processo de formação e, consequentemente, levantar reflexões e tecer críticas a respeito.

Palavras-chave: Geografia e cinema, espaço urbano e cinema, representação do espaço urbano através do cinema, imaginários geográficos.

Abstract:
This paper proposes an analysis of how the conception of the film industry is intrinsically related to society and geographic space over time. Through the works of scholars in Geography itself, as well as Philosophy, such as Milton Santos, Henri Lefebvre and others, a dialogue between cinema and Geography is sought, in order to make it possible to understand how cinema ceases to be only a leisure and entertainment tool for the urban-industrial society and starts to act as an instrument woven in relations of hegemonic power and social control. It is important that the geographer has critical thinking about what cinema was and what it is within the capitalist social, political and economic model, thus being able to discern the cinematographic works he intends to use as a resource in his training process and, consequently, raise reflections and criticisms about it.

Keywords: Geography and cinema, urban space and cinema, representation of the urban space through cinema, geographic imaginary.

Resumen:
Este trabajo propone un análisis sobre cómo la concepción de la industria cinematográfica está intrínsecamente relacionada con la sociedad y el espacio geográfico a lo largo del tiempo. A través de los trabajos de estudiosos de la propia Geografía, así como de la Filosofía, como Milton Santos, Henri Lefebvre y otros, se busca un diálogo entre el cine y la Geografía para posibilitar la comprensión de cómo el cine deja de ser sólo un aparato de ocio y entretenimiento para la sociedad urbano-industrial y pasa a actuar como un instrumento tejido en las relaciones de poder hegemónico y control social. Es importante que el geógrafo tenga un pensamiento crítico sobre lo que fue y lo que es el cine dentro del modelo social, político y económico capitalista, pudiendo así discernir las obras cinematográficas que pretende utilizar como recurso en su proceso de formación y, en consecuencia, plantear reflexiones y críticas al respecto.

Palabras-clave: Geografía y cine, espacio urbano y cine, representación del espacio urbano a través del cine, imaginários geográficos.

Introdução

Esse trabalho, que é oriundo da minha pesquisa de monografia, propõe traçar uma análise acerca da concepção da indústria cinematográfica e como que ela se relacionava, e ainda se relaciona, intrinsicamente, com a sociedade e o espaço geográfico ao longo do tempo. Perpassando obras de estudiosos da própria Geografia, assim como da filosofia, como Milton Santos, David Harvey, Henri Lefebvre e outros, busca-se um diálogo entre o cinema e a Geografia, para assim podermos compreender como o cinema deixa de ser apenas um aparato de lazer e entretenimento à sociedade urbano-industrial e passa a atuar como um instrumento tecido em relações de poder hegemônico e de controle social. É importante que o geógrafo tenha um pensamento crítico a respeito do que foi e do que é o cinema dentro do modelo social, político e econômico capitalista, podendo assim discernir as obras cinematográficas que pretende usar como recurso no seu processo de formação e, consequentemente, levantar reflexões e tecer críticas a respeito.

Quando Ballerini (2020, p. 19) afirma que "o cinema é, basicamente, a projeção, para um coletivo de pessoas, de sequências de imagens em movimento", é possível entender que, desde seu nascimento, o cinema traz consigo o caráter de atender à demanda criada pelos processos de revoluções tecnológicas, dais quais foi fruto, de servir como grande apoio ao modelo do que as sociedades urbanas ocidentais visavam alcançar. Foi na capital francesa, em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café Paris, que foi executado pela primeira vez o que entendemos como cinema. Os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière exibiram, em uma sessão paga que contava com pessoas da burguesia parisiense e da imprensa, uma série de

pequenos filmes, inclusive *A chegada do trem à estação*[1], tido como o primeiro filme da história do cinema. Concebido na Europa e exportado aos Estados Unidos ao final do século XIX, o cinema viveu sua era pré-industrial entre 1895 e 1914, em que vários setores da sociedade, desde inventores e artistas a empresários, buscavam se aventurar dentro desse novo meio de comunicação e entretenimento, todos atrás das novidades e lucros que essa invenção poderia proporcionar.

Figura 1 - A locomotiva a vapor do curta *A chegada do trem à estação* (1895), dos irmãos Lumière



Fonte: Le Soleil

[1] *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1895)* com direção de Auguste e Louis Lumière, foi o primeiro documentário curta-metragem do cinema. O curta exibia a chegada de uma locomotiva a vapor à estação de La Ciotat.

Para Mascarello (2006, p. 17):

> a história do cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das práticas de projeção de imagens, mas também a dos divertimentos populares, dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas.

O cinema é produto consequente da Revolução Industrial, sendo concebido através de uma série de pesquisas, experimentos e invenções, no século XIX, de aparatos técnicos. Desde a primeira fotografia permanente (1826), de Joseph Nicéphore Niépce; o daguerreotipo (1839), de Louis Daguerre, um instrumento que acelerava a popularizava a fotografia; o experimento *The horse in motion* (1878), do fotógrafo Eadweard J. Muybridge, que consistia no registro fotográfico do galope de um cavalo com 24 câmeras estereoscópicas a 21 polegadas de distância umas das outras, registrando o movimento a cada milésimo de segundo; o cinetógrafo (1891), de William K. L. Dickson, aparelho que registrava imagens em sucessões fotográficas; até a exibição dos pequenos filmes dos irmãos Lumière em 1895. A transição de sua era pré-industrial (1895-1914) para a industrial se deu nos Estados Unidos, que, ao longo do século XX, tornaram o cinema uma indústria autossustentável.

O papel das representações e da imaginação na produção do espaço geográfico urbano

O cinema tem como proposta primordial trazer um valor de entretenimento para o público. A leitura e interpretação crítica de determinada obra cinematográfica é uma consequência da pretensão da mesma e é resultado do exercício de colocar em prática o senso

crítico, individual ou coletivo. Logo, esse valor de entretenimento, segundo Adorno (1944), revela ser uma forma do poder hegemônico assumir o controle social sobre a parcela da população dita massa. As formas de lazer, materializadas no espaço, são um modo dessa hegemonia delimitar, restringir e negar a utilização dos espaços por sujeitos marginalizados na estratificação social da sociedade capitalista.

A fim de explicitar a teoria e o conceito de representação, Serpa (2014) se debruça sobre a obra *A presença e a ausência* (2006), do filósofo francês Henri Lefebvre, um importante pensador da corrente marxista, essencial à Geografia no que tange os estudos acerca da produção do espaço e do direito à cidade. Ele trabalha o conceito de representação, buscando elucidá-lo através do pensamento filosófico, como um "conceito guarda-chuva". Lefebvre (apud SERPA, 2014, p. 48), com o intuito de desvincular o conceito de representação do conceito de ideologia na obra de Karl Marx, afirma que:

> representação não é necessariamente ideologia, por outro, afirma que é impossível a vida sem representação, que as representações são formas de comunicar e reelaborar o mundo, aproximações da realidade que, no entanto, não podem substituir o mundo vivido.

Para Lefevbre, as representações são um meio de aproximar a realidade e de recriar o mundo; todavia, elas não podem atuar como artifícios com a finalidade de cambiar o mundo vivido. É justamente nessa obra que Lefebvre nos estimula a pensar nas representações que usamos para trabalhar a produção do conhecimento geográfico. Ele se utiliza da história do pensamento filosófico para entender e

ultrapassar as representações até então estabelecidas previamente, bem como compreender que as "verdades" têm de estar sempre contextualizadas conforme o espaço e a temporalidade. A partir de um exercício de análise das obras de importantes teóricos do pensamento filosófico, de Descartes a Spinoza, Marx e Engels, Lefebvre assinala a filosofia como uma "fenomenologia das representações", e, sendo assim, tanto os filósofos como cada filosofia servem como canal para o mundo das representações.

Representações podem ser concebidas a partir de práticas, se dando através de relações estabelecidas em contextos espaciais e temporais específicos. Elas são perpetuadas com repertórios habituais e são um meio de se relacionar com o outro, sua cultura e seus espaços. As representações de mundo, de culturas, de lugares, de pessoas, dentro do contexto da aprendizagem, por exemplo, não estão restritas apenas aos métodos descritivos das aulas de geografia ou às revistas e enciclopédias que compreendem os temas da ciência geográfica. Alternativas que fogem à tradicionalidade metodológica e pedagógica de representação do espaço, como a mídia cinematográfica, a título de exemplo, servem como um veículo de reconhecimento de povos, paisagens e lugares. Através de um filme é possível reconhecer determinado espaço, mesmo sem conhecê-lo fisicamente. O cinema, assim como qualquer expressão artística, desempenha uma importante função como instrumento capaz de dimensionar a leitura do espaço socialmente produzido, bem como se configura como recurso de reconhecimento da realidade. Lefebvre (1969) aponta as expressões artísticas como uma espécie de termômetro das transformações sociais, o que dialoga diretamente com a visão de Harvey (1992) de que as práticas culturais são dotadas de uma sensibilidade capaz de assimilar a mutabilidade temporal e

espacial. Ao se utilizar a Arte, e aqui, em especial, o cinema, como dispositivo de leitura crítica e reveladora do mundo, é possível entender as representações como meio de ler e refletir sobre o espaço geográfico.

A imaginação exerce um papel fundamental no processo de produzir e representar o espaço geográfico. O ato de imaginar possibilidades para a materialização do espaço, que por vezes é executado com facilidade visto a concretude do que se imagina, e por outras com bastante dificuldade pela imaginação ser considerada abstrata demais ou inconcebível, seja ela como for, é um instrumento essencial aos geógrafos que desejam fazer uma Geografia que foge aos preceitos rígidos e hierárquicos da ciência. Com isso em mente, é interessante pensar nos espaços lúdicos que Lefebvre (1971, p.211, apud AGUIAR, 20, 7-8) discorre a respeito quando ele aborda a questão da possibilidade de existência de "centralidades lúdicas", através do contexto de cidades contemporâneas. Aguiar (2016, p.7) salienta:

> Observamos essa cidade lúdica imersa no rico pensamento *lefebvreano* sempre carregado da utopia, apresentando a utopia não como o inalcançável, mas como um impossível possível, onde a partir dele miremos a construção da nossa cidade, de todos e com espaços não infectados pela lógica agressiva do capitalismo moderno.

Os espaços lúdicos constituem uma estratégia, ou melhor, uma expressão cultural de oposição aos espaços centrais, que são hegemônicos e hierarquizados, predominantes do sistema capitalista, fincados em valores de troca e estratégias hegemônicas de dominação. Trata-se, portanto, de uma lógica que se pauta pelo perfil qualitativo dos conteúdos, e não pelo quantitativo e suas mensurações.

> Para la ciudad del futuro, donde el ócio desempeñará un papel importante, propondería un esquema de ciudad lúdica utópica, cuyo centro se dedicaria a juegos y espacio lúdico comprendiendo todas las variedades de juegos, desde los juegos sin objetivo prévio, hasta los culturales; desde el teatro hasta los deportes. Lefebvre (1971, p.211, apud AGUIAR, 2016 p.8)

É trazido o pensamento do filósofo francês em relação ao conceito de espaços lúdicos a fim de ilustrar e sustentar a necessidade de imaginar para produzir conhecimento geográfico, para enxergar a geografia em lugares não tradicionais, que fogem à orientação convencional do fazer geográfico da ciência. E é por isso que o cinema tem um papel fundamental e arrebatador nesse contexto, uma vez que, através dele, é viável exercitar a imaginação quanto à produção de espaços vividos, onde é concebível imaginar as relações entre os seres humanos e esses espaços, desde microescalas, como as espacialidades das casas (lares) que habitam a rotina de transeuntes nas ruas da cidade, a escalas maiores, como, por exemplo, a concepção de paisagens naturais e urbanas de outros países. É um oceano de possibilidades que surge através desse diálogo, tendo o cinema o papel de agente e instrumento geográfico para refletir sobre a sociedade e seu modo de vida de produção e consumo, a relação de dominação do homem com a natureza e a própria humanidade, mas também para imaginar outros modos de vida possíveis para além desse.

Doreen Massey (2017), ao discorrer a respeito da mente geográfica, trata diretamente a respeito de nossas imaginações geográficas. Massey (2017, p.37) afirma que:

> todos nós operamos o tempo todo, todos nós - estudantes, professores, todos nós em nossos papéis como membros públicos ou cidadãos - com a imaginação de como o mundo está organizado, ou como pode ser organizado em um futuro melhor.

Para ela, é fundamental que haja um compromisso do geógrafo questionador para com seu papel de por luz sobre essas imaginações geográficas, questionando de onde elas vêm. A geógrafa argumenta em seu trabalho que muito da nossa "Geografia" está na mente, uma vez que estão condicionadas a nós as imagens mentais de mundo, ou seja, as percepções construídas sobre a imagem de um país, de uma cidade vizinha, de uma paisagem, e assim por diante. O fato de se poder refletir sobre essas imagens, e todos os conflitos aos quais estão submetidas ou que ocasionam, para ela, é um ótimo meio de abordar o que significa "pensar geograficamente". Massey (2017, p.37), a respeito dessas imaginações, afirma categoricamente que:

> Nós também podemos examinar como tais imaginações são produzidas, seja através dos nexos de poderosos conglomerados de mídia internacionais ou do imaginário persistente e implantado em conversas locais ("essa rua não é muito boa, não é tão segura quanto a nossa"). E podemos explorar, também, como tais imaginações têm efeitos poderosos sobre as nossas atitudes para com o mundo e sobre o nosso comportamento. Uma das nossas (muitas) habilidades como professores de Geografia é de mostrar a irrelevância dessas imaginações e submetê-las a interrogatório.

Fica nítido, portanto, que as percepções de mundo, e com isso a formulação de imagens acerca do mundo, estão submetidas às subjetivações provenientes de agentes externos. E é importante que

seja compreendido que essas subjetivações são orientadas a partir de uma hierarquia vertical de ordem mundial – e antiga; ou seja, elas foram construídas através da visão de mundo de países ditos centrais sobre e em detrimento de países periféricos. É o que Massey (2017, p. 38) afirma, ao falar das narrativas de modernização ou progresso do espaço geográfico, ser a "camada de imaginação geográfica que se concentra em imagens de lugares". Dito isso, o cinema pode e deve ser uma ferramenta no processo de imaginar a produção do espaço e de futuros possíveis, principalmente quando advindo de grupos opositores à cultura dominante. O cinema desempenha não só o papel de reproduzir o mundo, de remontar nas telas os espaços, mas também de produzi-los. As imagens, afinal, participam ativamente da produção do espaço.

A percepção do imaginário geográfico por trás de *Corra!* e *O Show de Truman*

É dedicado neste trabalho tempo e espaço para analisar acuradamente uma seção de mais um fruto de anos de estudos e investigações acerca do espaço urbano, a obra *Espaços de Esperança* (2004), da referência em nossa área, David Harvey, que se debruça sobre as possibilidades de se pensar e produzir uma cidade menos desigual e que atenda aos interesses das camadas populares da sociedade, ao invés de servir às demandas da burguesia, das corporações, isto é, das conveniências do capital. No capítulo 8, *Os espaços de utopia* (p.181), da parte 3, O Momento Utópico, Harvey desenvolve seu pensamento quanto à necessidade da utopia como combustível para estimular nossa imaginação a respeito da produção de espaços mais justos, os espaços de esperança. E é com base nele, também, que esse trabalho encontra fundamento para propor o valor

do cinema – entendendo que ele tem sua concepção, desenvolvimento e história diretamente ligados à história da cidade – no que tange seu papel para construção dessas imaginações acerca do espaço urbano, bem como a necessidade de desmantelar representações do mesmo advindas do cinema.

Utilizando um recorte espacial específico, a cidade de Baltimore (Maryland, EUA), Harvey faz um resgate histórico e geográfico acerca das disparidades desse centro urbano, entre os anos 1960 e 1990, expondo as contradições sociais que normalmente se dão nesses espaços, como o fato de que "a pobreza crônica e todo tipo de sinais de tensão social reinam à sombra de algumas das mais sofisticadas instituições médicas e de saúde pública do mundo, inacessíveis às populações locais." (HARVEY, 2004, p.184). Ao desenvolver sua análise a respeito do movimento de deslocamento de classes abastadas de Baltimore para os subúrbios, explicando que essas pessoas buscam tranquilidade, segurança e empregos nesses espaços, uma vez que não os encontram no centro urbano, elucida que:

> Os empresários do desenvolvimento habitacional oferecem esses grandes focos doentios de conformidade suburbana segura (claro que atenuados por citações arquitetônicas de *villas* italianizadas e colunas góticas) como uma panaceia para curar o colapso e a desintegração da urbanidade, primeiro nos centros da cidade e, mais tarde, quando o foco mortal se dissemina, no centro dos subúrbios. E é aí, nesse mundo insípido e indistinto, que a maioria da população metropolitana, tal como a maioria dos norte-americanos, que nunca se sentiu tão bem, alegremente vive. (HARVEY, 2004, p. 187)

É a partir dessa análise, portanto, que ele traz o conceito de "utopia burguesa", de Robert Fishman (1989), para tratar justamente dessa idealização do subúrbio como um lugar de segurança e conforto, isolado do centro da cidade, ou seja, alheio às turbulências sociais do centro urbano. Uma projeção espacial de opulência – que ele denomina "privatopia", que delimita espacialmente a segregação das classes abastadas da camada popular da sociedade. Harvey (2004, p.201) afirma:

> Assim, a riqueza se movimenta, seja se afastando ainda mais da cidade, rumo a ex-urbes que excluem explicitamente os pobres, os desprivilegiados e os marginalizados, seja se fechando por trás de altos muros, em 'privatopias' suburbanas ou 'comunidades fechadas' na área urbana.

Munindo-se da análise de Harvey, podemos observar esse fenômeno e traçar um breve paralelo das "comunidades fechadas" com a realidade brasileira, a partir do recorte espacial do bairro da Barra da Tijuca, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, com suas colossais construções verticais de condomínios fechados que determinam uma paisagem bastante peculiar na região. O desejo utópico burguês por trás dos subúrbios estadunidenses pode ser traduzido para a idealização de espaços semelhantes, mas em contextos e proporções diferentes, em solo carioca. Como explica Paterman (2020, p. 96), caracterizando o processo de formação de condomínios fechados no bairro, ao afirmar que:

> para além de um espaço geográfico, a Barra concentra modos de imaginar a cidade, apresentando por esse caminho um potencial para explorar significados que organizam ações de construção, destruição e preservação de espaços, em variados contextos.

O propósito por trás de implementar a contribuição de Harvey (2004) em relação às utopias, sua importância na construção de imaginários geográficos, bem como o exemplo da "utopia burguesa" para elucidar o poder do processo de imaginação da materialidade, é ilustrar a relevância que a utopia exerce para se pensar e produzir o espaço geográfico. O cinema *hollywoodiano* tem um grande histórico de produções que retratam representações desses espaços urbanos, justamente por reproduzirem – e ao mesmo tempo contribuírem para produzir – uma imagem cotidiana da vida de milhares de estadunidenses.

Para ilustrar esse ponto, é interessante salientar duas obras cinematográficas que têm a idealização do subúrbio como elemento importante. A trama básica que envolve o terror psicológico *Get Out (Corra!)*[2], um subgênero do cinema de horror, é a visita de um casal inter-racial à casa dos pais da namorada – no subúrbio de uma metrópole estadunidense – em vista do namorado conhecê-los pela primeira vez. À parte da análise imediata acerca de todas as dinâmicas de poder, simbólico e material, por trás das intenções dos personagens que representam a branquitude no filme para com o protagonista, um jovem homem negro, destaco um elemento em particular que contribui imensamente a esse trabalho e que o filme retrata muito bem: a estruturação social majoritariamente branca dos subúrbios estadunidenses.

O paralelo imediato que se pode traçar com o que Harvey (2004) trabalha a respeito da "utopia burguesa" dos subúrbios, onde atua a lógica da segurança e tranquilidade, é de que esses espaços

[2] *Get Out (Corra!),* 2017, escrito e dirigido por Jordan Peele, é um longa de suspense e terror psicológico que acompanha um jovem que viaja para a casa dos pais da namorada a fim de conhecê-los.

representam um refúgio às turbulências da cidade – onde há violência, pobreza, degeneração – e, ao mesmo tempo, servem como o perfeito pano de fundo para que o cinema de horror revele as verdadeiras particularidades por trás da concepção e organização desses espaços. Um trunfo do filme em relação a outros que também se passam nos subúrbios estadunidenses, e que não são necessariamente do gênero de terror, é que ele, desde o início, carrega, propositalmente, uma percepção desconfortável acerca do ambiente que retrata, caracterizando o subúrbio como um lugar que não inspira confiança nem segurança ao protagonista e ao público, que são levados a enxergar esse espaço como perigoso e alienante.

Figura 2 - A casa, arquitetonicamente característica de alguns subúrbios de classe média dos EUA, onde o protagonista de *Corra!* experiencia diversos traumas ao longo do filme



Fonte: *The Film Experience*

Já no filme *O Show de Truman*[3], o protagonista Truman Burbank é um homem ordinário que jamais conheceu o mundo para além da "cidade ideal" onde vive, *Sea Haven*. A trama principal do longa, descoberta pelo protagonista e pelo público, é que o ambiente em que ele vive e sua vida são, na verdade, um *set* de filmagens onde acontece a transmissão do seu dia a dia monitorado para todo o mundo, numa espécie de *reality show*. O filme possui várias camadas, mas o que salta aos olhos em um primeiro momento é a crítica à sociedade de consumo e como as grandes corporações e a mídia manipulam as vontades e subjetividades das pessoas. A cidade fictícia e controlada em que Truman vive é repleta de alegorias do que é a realidade da classe média estadunidense, principalmente no que diz respeito às casas suburbanas, como as que vemos na Figura 2.

Figura 3 - Conglomerado de casas de subúrbio do filme *O Show de Truman*



Fonte: *Arch Daily*

[3] The Truman Show (*O Show de Truman*), 1998, dirigido por Peter Weir e escrito por Andrew Niccol, estreia Jim Carrey no papel de Truman Burbank, um homem que não sabe que está vivendo numa realidade simulada.

A ciência e a arte, através de um primeiro olhar, parecem ser faces de concepção e compreensão de mundo completamente distintas e distantes, mas quando as aproximamos através de um olhar mais atento, conseguimos enxergar a particularidade que assemelha a expressão artística ao trabalho científico: a busca e o encontro com o desconhecido. Para Barbosa (2000), tanto a obra de arte quanto o fazer científico carregam consigo dualidades, como o conhecimento e o encantamento, o banal e o extraordinário, que são responsáveis por explicar a diversidade da existência humana.

Segundo Coleridge (apud BARBOSA, 2000, p. 71), a imaginação criativa é o princípio básico da arte, uma vez que ela é responsável por desenvolver o artista e o próprio trabalho através da liberdade que oferece para conceber mundos, ideias e realidades que fogem do que já é conhecido. E é justamente o trabalho criativo que difere uma obra de arte de mais um produto comum da indústria cultural. Para Stevenson (apud BARBOSA, 2000, p. 71), a existência da arte, bem como sua importância, não se dá pelo que a aproxima imediatamente à vida, mas justamente pelo que a difere dela. Isso é importante para entender que a arte, conferindo um distanciamento do real para uma melhor interpretação dele, pode oferecer ao ser humano a capacidade de superar o factual e repensar sua existência.

A relação entre o espaço socialmente construído e as representações consiste, no contexto das referências e análises aqui propostas, no fato de que cada sociedade concebe seu espaço a partir de características e critérios de uso e representação de mundo. A sociedade, portanto, manipula o espaço, através de sua exploração e transformação, mediante esses traços provindos das representações. Trata-se, portanto, de uma relação de causa e efeito mútua entre as duas partes: a sociedade inflige suas marcas sobre o espaço, ao

mesmo tempo que o espaço socialmente modelado manifesta a caracterização dessa sociedade. Ainda pensando o imaginário, ele é fruto da ação de agentes externos, ou seja, para que exista é preciso que seja engatilhado por algo, como aponta Barbosa (2000, p. 75), através do sujeito (Coleridge), da consciência (Sartre), da psique (Freud), do histórico-social (Castoriadis), bem como do fictício. Tratando-se do fictício, podemos então pensar o cinema como esse gatilho, uma vez que ele exerce a função de potencializar o imaginário, já que é algo que supera os limites do factível. O imaginário social é consequência da nossa experiência socioespacial, de como marcamos e somos marcados pelo espaço, e o que concebemos de representações a partir desse imaginário está relacionado à produção e reprodução de imagens. Sendo assim, o cinema é o instrumento ideal para trabalhar a leitura e interpretação do espaço geográfico, uma vez que o mesmo tem como princípio e função conceber representações a partir de sua essência técnica de reprodução de imagens. Para Baudrillard (1992), a representação é o simulacro, ou seja, é a simulação virtual de um objeto, uma presença na ausência. Os simulacros do mundo virtual ganham, na sociedade contemporânea, atraída muito mais pelas representações malfeitas do real do que de fato pelos objetos reproduzidos, mais força para exercer sua influência no espaço geográfico.

Baudrillard (1992, p.11) afirma que:

> Simulacro é um procedimento relativo à produção de sentidos. Quanto mais próximo estiver da realidade, do objeto, menos deixará de ser uma representação. O distanciamento colabora para o surgimento das manifestações de simulacros. Quanto mais distante, mais se tem uma ideia do real, mais se imagina o que é o real, menos clareza se tem do que é a realidade. É como se houvesse

> uma transformação das coisas em algo parecido com sua forma original.

O que é visto nos filmes, portanto, não corresponde à concretude que compõe a materialização real dos objetos ali retratados, mas suas representações, uma vez que as imagens não são cópias autênticas da realidade. Este âmbito que engloba as discussões acerca do simulacro, que envolve a percepção de novas realidades, ou melhor, de entendermos que já superamos a realidade e vivemos sua representação, é um objeto rico à análise geográfica, pois abrange a compreensão dos efeitos das inovações do campo técnico-científico sobre o espaço. Santos (2008, p.30) afirma, dentre suas inúmeras investigações a respeito do espaço geográfico, que a "tecnoesfera é o resultado da crescente artificialização do meio ambiente. A esfera natural é crescentemente substituída por uma esfera técnica, na cidade e no campo", enquanto a "psicoesfera é o resultado das crenças, desejos, vontades e hábitos que inspiram comportamentos filosóficos e práticos, as relações interpessoais e a comunhão com o Universo".

É de suma importância que a Geografia investigue as tendências e transformações socioespaciais advindas da constante renovação das tecnologias de comunicação, entendendo os meandros sócio-temporais da tecnosfera e psicosfera. O cinema, para todos os efeitos, é um advento oriundo das inovações tecnológicas do século XIX, e assim como qualquer inovação do meio, também sofreu diversas transformações espaciais e temporais ao longo de sua história. Como vem sendo elaborado aqui, a arte cinematográfica exerce seu papel no desenvolvimento de concepções a respeito das representações de mundo. Esse distanciamento do real, em vista de se colocar em prática a imaginação (simulação) do mesmo, proposto

por Baudrillard, é visto nas películas de inúmeras formas; algumas são mais contidas, enquanto outras são propositalmente mais ambiciosas em sua missão de transmitir ao espectador um cenário tão distante, tanto espacial quanto temporalmente, que comprovam que somente o imaginário é a fonte para sua concepção. Como é o caso do filme *Blade Runner*[4] (1982), uma adaptação para o cinema do livro *Androides sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968), do autor Philip K. Dick, que é, sem dúvidas, uma das obras mais proeminentes da ficção científica, em ambos os âmbitos da cultura popular. O filme é uma demonstração ávida sobre as possibilidades provindas do imaginário, partindo da percepção de diversas características da nossa realidade, como a potencialização de controle midiático, da desigualdade de classes e da instauração de um Estado autoritário. São premissas que sempre se fazem presentes nesse gênero da literatura e do cinema porque elas partem de experiências reais que já existiram, ou ainda existem, na nossa realidade.

[4] Blade Runner, 1982, dirigido por Ridley Scott, é a adaptação cinematográfica do livro, de Philip K. Dick, Blade Runner: Androides sonham com ovelhas elétricas?

Figura 4 - Cartaz de exibição do filme *Blade Runner* (1982)



Fonte: *The Movie Times*

O cinema tem a incrível capacidade de trabalhar, em diferentes perspectivas, a espacialidade e a temporalidade. E, por isso, é interessante aproximar o meio cinematográfico a um conceito muito proeminente do professor Santos (2017), em que ele diz que o espaço geográfico é "formado por um conjunto indissociável, solidário e contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá." A ideia dos sistemas de objetos e de ações pode ser transposta para diferentes aplicações, e por isso podemos pensá-la sob a perspectiva do espaço cinematográfico. Trata-se de uma organização espacial em que a disposição dos atores que atuam sobre esse espaço fílmico se dá através da designação dos papéis que cada

um deve desempenhar: seja o diretor, os atores, a equipe de produção, o próprio público.

Considerações finais

Esse trabalho propôs traçar um diálogo entre os campos de conhecimento da Geografia e do Cinema, a fim de entender como o cinema é uma rica ferramenta de trabalho e pesquisa à Geografia, principalmente no que diz respeito à representação do espaço urbano e à construção de imaginários geográficos.

Sendo assim, pensar os processos primordiais de se fazer cinema está, de certo modo, intrinsicamente ligado a essa forma de pensar a organização espacial; isto é, em relação às técnicas de filmagem que os diretores adotavam para, dentro de suas competências, aprimorarem o valor narrativo das produções, como afirma Ballerini (2020, p. 24) ao falar da montagem analítica:

> [...] os cineastas tiveram de se preocupar, também, com a organização espacial das cenas, de modo que as câmeras fossem posicionadas para dar coerência aos espaços próximos e não deixassem o espectador 'perdido'.

O cinema é, portanto, uma expressão cultural urbana, que nasceu da sociedade urbana – e que por muito tempo existiu para contemplar apenas ela – sendo a cidade, principalmente as grandes metrópoles, o seu espaço geográfico de realização e desenvolvimento. "A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole." (BARBOSA, 2000, p.83). Justamente por ser o berço e a referência para a concretização da atuação do cinema, o espaço urbano foi o mais representado pelo mesmo ao longo de sua história, sendo

manejado através de diferentes espacialidades e temporalidades, por intermédio da criação de corpos visíveis, porém imaginários, que se movimentam por meio dessas representações audiovisuais para criar possibilidades de interpretação e identificação. A experiência da cidade representou mudanças colossais para a sociedade, e o cinema, justamente por ter sua história entrelaçada à da constituição da cidade, foi e continua sendo a manifestação artística que exprime muito bem suas representações. Ele é uma fábrica atemporal e mutável de representações, uma vez que desenvolve seu papel de reproduzi-las a respeito do espaço de acordo com o período e com suas características socioculturais.

Barbosa (2000, p. 82) aponta o cinema como uma espécie de arquivo do imaginário e da memória social, pois ele armazena a história conjunta desse entrelaçamento entre a cidade e o cinema, dispondo das nuances que compõem o "movimento de transformação e reprodução do ato de viver no espaço urbano". Esse *espaço arquivo* ao qual Barbosa se refere, e que tem como essência a memória que temos sobre o que já foi vivido através dos dispositivos audiovisuais, faz menção ao espaço das representações. Barbosa (2000: 83) pontua que:

> ao reavivar e refazer o imaginário social e, assim, nos oferece a oportunidade de salvar o passado do esquecimento e questionar a historicidade não só do habitat urbano como também da própria sociedade em que vivemos.

E isso é importante para questionarmos as próprias representações provindas do cinema, principalmente no que diz respeito à caracterização de espaços, culturas e sociedades outras, que historicamente foram retratadas, na grande maioria das vezes, de maneira equivocada, sendo vítimas de racismo e xenofobia em

obras cinematográficas oriundas de países ocidentais, fincados na propagação de sua cultura hegemônica.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, Luiz Antonio Furtado. O PAPEL DA ARTE URBANA NA CIDADE LÚDICA. **História, Natureza e Espaço - Revista Eletrônica do Grupo de Pesquisa NIESBF**, [S.l.], v. 4, n. 1, set. 2016. ISSN 2317-8361. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/niesbf/article/view/25708>. Acesso em: 19 abr. 2022. doi:https://doi.org/10.12957/hne.2015.25708.

BALLERINI, Franthiesco. **História do cinema mundial**. 1. Ed. – São Paulo: Summus, 2020.

BARBOSA, J.L. A Arte de Representar como reconhecimento do mundo: o Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social. In: **GEOgraphia (UFF)**, Niterói, v. II, p. 69-88, 2000. Disponível em: < https://periodicos.uff.br/geographia/issue/view/820> Acesso em: 19 abr. 2022.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992, 349p

(_____). **Espaços de Esperança**. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004, 384p.

LEFEBVRE, H. **Introdução à Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MASSEY, Doreen. A mente geográfica. **GEOgraphia**, v. 19, n. 40, p. 36-40, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/issue/view/857>Acesso em: 19 abr. 2022.

PATERMAN, R. Entre abismos coletivos e paraísos particulares: a paisagem na imaginação da Barra da Tijuca. **Revista Dilemas** IFCS-

UFRJ, v. 13, p. 95-117, 2020. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/issue/view/1387> Acesso em: 19 abr. 2022.

SANTOS, M. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico científico informacional.** 5. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

(_____) **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. Ed. 9. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SERPA, A. Teoria das representações em Henri Lefebvre: por uma abordagem cultural e multidimensional da geografia. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 487-495, 2014. Disponível em: < https://www.revistas.usp.br/geousp/issue/view/6460> Acesso em: 19 abr. 2022.

Submetido em: 8 de maio de 2022.
Devolvido para revisão em: 25 de agosto de 2022.
Aprovado em: 1 de outubro de 2022.

Como citar este artigo:

ARANTES, N. O CINEMA COMO FORMA DE REPRESENTAR O ESPAÇO URBANO E DE CONSTRUIR IMAGINÁRIOS GEOGRÁFICOS. **Terra Livre**, ano.37, V.1, n.58 2022, p. – 287-311. Disponível em: https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/2286.