

# **A ARTE DE REPRESENTAR COMO RECONHECIMENTO DO MUNDO: O ESPAÇO GEOGRÁFICO, O CINEMA E O IMAGINÁRIO SOCIAL**

JORGE LUIZ BARBOSA  
Universidade Federal Fluminense

O propósito do presente artigo é convocar o debate a respeito da Arte como possibilidade de leitura e interpretação do espaço socialmente construído. Conduzimos nosso pensamento na direção das imbricações entre o fazer arte e o fazer ciência, buscando abrir um campo de reflexões sem a coerção dos balizamentos racionalistas do discurso da verdade absoluta. Representar e pensar podem compor um mesmo exercício de desvelamento da vida? As obras de arte podem contribuir para o nosso reconhecimento do mundo? As criações estéticas ainda nos oferecem elementos decifradores do movimento de realização da sociedade? Tais indagações percorrem o caminho onde o espaço geográfico o cinema, o imaginário têm um encontro marcado para rascunhar um mapa de possibilidades.

## **A obra de arte como leitura reveladora do mundo**

Segundo David Harvey (1993), as práticas estéticas e culturais possuem particular sensibilidade para captar o movimento cambiante do espaço e do tempo, uma vez que estão envolvidas com a construção de representações que sinalizam experiências localizadas entre o *ser* e o *porvir*. Lefebvre (1969) assegura que as Artes são momentos de negação que apontam as transformações em curso nas sociedades; obras de “desconstrução construtiva” que abordam a verdade e o devir do mundo em movimento. Nesse sentido, podemos inferir que a Arte possui uma importante dimensão histórica de lei-

tura do espaço socialmente produzido e se traduz como um instrumento de percepção e reconhecimento da realidade.

Na arte se ilumina a possibilidade de libertar o sensível dos esquemas racionalistas e preencher os limites entre o presente e o futuro com imaginação e simulação, expressões portadoras de renovados jogos sógnicos de mundo. Revela-se uma nova concepção de estética que permite superar a sua tradução corrente de juízo do gosto e de normas para definição do Belo, para assumir a qualidade de *um modo* “específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (VÁSQUEZ, 1999:47).

Um poema, uma pintura, uma sinfonia, um romance ou um filme podem significar algo além de um segredo do gosto ou pura virtude humana? A obra de arte poderá, então, ser entendida (ou concebida) como expressão de um deciframento ou um pensamento que registra o movimento do mundo porque interpreta e anuncia a vida? A obra de arte pode ensinar a ciência a conhecer ou, pelo menos, a aprimorar as suas interrogações a respeito do sentido do mundo real? A arte pode iluminar aquilo que a ciência deixou de interrogar ou já considerou definitivamente respondido?

Geralmente identificamos o pensamento decifrador com o trabalho científico, como se não houvesse outros meios de expressão da sociedade fora do *logos* e de seus ritos e suas provas de Verdade. O trabalho da obra de arte e do pensamento decifrador parecem ser distintos e distantes. Entretanto, guardam um destino comum: “o desejo da experiência desmesurada do obscuro e do ausente” (NOVAES, 1994:9). Esse destino comum os tornam - ciência e arte - parceiros permanentes do encontro com o desconhecido. A obra de arte pode ser uma interrogação da vida e da história e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de resposta. Mais do que um segredo da criação subjetiva ou pura expressão da sensibilidade humana é a arte capaz de apresentar um lado ignorado ou mesmo esquecido do mundo habitado pelos homens. Inventar uma nova linguagem para desvelar uma realidade nem sempre clara ou, quase sempre oculta, conformaria, para Valery, o papel do artista [poeta]:

*O dever, o trabalho, a função do poeta consistem em pôr em evidência e em ação as potências do movimento e do encantamento, os excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual que se confundem, na linguagem usual, com os sinais e os meios de comunicação da vida ordinária e superficial. O poeta dedica-se a definir e a construir uma linguagem na linguagem.* (apud Novaes, 1994:11)

O convite parece ser bastante explícito: ultrapassar a dualidade e a relação de indiferença entre o inteligível e o sensível, como se cada um tivesse um domínio reservado ou privado. O conhecimento e o encantamento, o banal e o extraordinário, o estranho e o familiar, o inesperado e o repetitivo podem, enfim, reunirem-se como movimento que explicita a diversidade da existência humana. O pensamento decifrador

está dentro da obra de arte. E a própria Obra nos permite o acesso ao reconhecimento interpretante do mundo:

*O que faz de uma obra de arte algo insubstituível e mais do que um instrumento de prazer é que ela é um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em toda obra filosófica e política, se forem produtivas, se contiverem não idéias, mas matrizes de idéias, emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, justamente porque elas se instalam em nós e nos instalam num mundo cuja chave não possuímos (...). Quando isto acontece, o sentido da ação não se esgota na situação que foi a ocasião, nem em algum vago juízo de valor, mas ela permanecerá exemplar e sobreviverá em outras situações, sob uma outra aparência. Abre um campo, às vezes, institui um mundo, e, em todo caso, desenha um porvir. (Merleau-Ponty: apud CHAUI, 1994: 492)*

Para Coleridge (apud BOSSI, 1991: 31), o princípio básico da arte é a imaginação criativa através da qual o artista se desenvolve e desenvolve seu trabalho, tanto no plano do conhecimento do mundo como no plano original da construção de um outro mundo. É o trabalho criativo que faz a distinção entre o que é obra de arte e o que é simplesmente um produto ordinário da indústria cultural.

A arte é, por essência, atividade criativa; *poiésis* que se converte em fonte permanente de comunicação, de entendimento e valoração dos produtos, objetos e relações humanas. O trabalho da arte permite ao ser humano superar o domínio do *factual e* conferir um significado inesperado para a sua existência. Stevenson (apud COMOLLI, 1994) também enfatizou que a arte existe e ganha importância não pelas suas semelhanças imediatas com a vida, mas na sua incomensurável diferença em relação a ela. Diferença deliberada e significativa, constitutiva do método e do sentido da obra. A arte assume uma posição de distanciamento do real para melhor interpretá-lo. E, apesar de todos os riscos do afastamento da vida, o fazer da arte precisa recorrer, necessariamente, a um certo distanciamento do cotidiano banalizado para poder (re)elaborar e (re)inventar novos sentidos para a nossa existência social.

É através de sua qualidade de abrir-se para o invisível que se funda a possibilidade da arte atualizar o passado e indagar sobre o futuro. Di Chirico, pintor surrealista italiano, afirmava que uma obra de arte deveria sempre exprimir algo que não aparecesse na sua forma visível. O desconhecido e o inesperado tomam lugar no *artifício* de criação crítica da diversidade que se nos apresenta como sociedade, mundo e vida. Lukács (1970) percebia tais relações quando afirmava que através das grandes obras de arte os homens reviviam o presente e o passado da humanidade, assim como assinalavam as perspectivas de seu desenvolvimento futuro. Contudo, esse ato de reviver (e/ou elaborar) não é algo exterior aos homens ou expressão de um fato mais ou menos importante para ser conhecido. É sim um ato essencial para a própria vida e um momento importante para a existência humana, pois a arte significa um modo de entender e agir no mundo.

Portanto, é da ação criadora de novos significados que se edifica a possibilidade de invenção de novas linguagens e, a partir delas, de ampliação das reflexões inovadoras a respeito do mundo em que vivemos e dos projetos de mundo que concebemos. Nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de Marx também encontramos referências importantes a respeito do papel da arte na constituição de novas formas de percepção do mundo:

*O objeto artístico – bem como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz do prazer estético. A produção, por isso, produz não apenas um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto.* (MARX, 1984:74)

Em Marx, o estético aparece como uma dimensão essencial do homem na qualidade de um ser criador. Por outro lado, o estético põe em manifesto o homem como ser produtor e transformador, prática original que funda a consciência e a existência humana. Ao vincular o estético à práxis, o pensamento do filósofo alemão se move na direção da crítica às concepções idealistas e coloca a atividade artística como prolongamento da construção dos sujeitos sociais.

Adentrar no terreno da arte como possibilidade de inquirir/decifrar o mundo construído/construtor dos sujeitos sociais significa tomar as representações como *artifício* de construção de nossas leituras e reflexões sobre o espaço geográfico. E, quando dedicamos atenção à arte de representar do cinema, a representação assume uma qualidade especial no plano epistêmico e, sem dúvida, exige-nos um aprofundamento dos seus termos teórico-conceituais e de suas relações com o espaço geográfico.

## **As representações e a (re)produção do Espaço**

Segundo Lefebvre (1983), o conceito de representação, como todo conceito, emerge e se formula em um duplo movimento histórico: da história geral (da sociedade) e da história particular (da filosofia ou da ciência) e, inclusive, do desenvolvimento de uma disciplina científica em particular.

O conceito é descoberto durante uma investigação e implica em uma crítica negativa daquilo que tomava o seu lugar (símbolos, alegorias, imagens). Portanto, quando formado e formulado historicamente, o conceito se torna explícito e, ao mesmo tempo, descobre-se os seus limites. O pensamento crítico os assinala, fazendo suscitar novos conceitos e, conseqüentemente, oferecendo a oportunidade de uma atualização teórico-metodológica dos problemas e das sínteses investigadas. Nesse sentido, é preciso expor o conceito de representação, relacionando-o historicamente para circunscrever seus limites e investir nas suas virtualidades.

Se entre os chamados “pré-socráticos” a representação configurava um campo situado entre o *ser* e o pensamento, ou seja, entre o sensível e o *logos*, em Spinoza a representação é definida como um momento do conhecimento. Portanto, nas duas

perspectivas aludidas se faz necessário passar pela representação (e superá-la) para se alcançar o conhecimento. A representação assume o sentido de um nível mediador entre o sensível e a abstração verdadeira. E, por isso, é considerada como um ato através do qual a mente torna presente em si uma imagem, uma idéia ou um conceito correspondente a um objeto externo. A função da representação seria, exatamente, a de tornar presente à consciência a realidade externa, estabelecendo relações entre a consciência e o real.

Na Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, percebemos que estes entendem a representação como a arte do verossímil e, por conseqüência, separam a apropriação sensível do mundo da possibilidade de sua cognição científica. Desse modo, a prática artística é tomada como um puro exercício da imaginação, enquanto a elaboração e experimentação consistiriam a essência do conhecimento. O procedimento da tradição iluminista impõe à representação a mera condição de um ato de reapresentar o real já percebido, sem nada retirar ou colocar neste. Aqui podemos observar postulações que corroboraram a formação dicotômica do nosso imaginário cultural, que ainda insiste em separar a arte e a ciência em instâncias ou campos distintos.

Entretanto, Freud (1995) já alertava que a reprodução da percepção na representação nem sempre significava um regresso fiel daquela. A representação poderia modificar sensivelmente a percepção, seja pela omissão ou pela combinação de diferentes elementos, isto porque *a representação de uma coisa consiste num investimento, se não de imagens mnésicas diretas da coisa, pelo menos nos traços mnésicos mais afastados, derivados dela.*

Nessa proposição, a representação não é a imediatez dos recortes mnésicos: ela reinveste e reaviva estes, que não são em si mesmos nada mais do que a inscrição de acontecimentos. Portanto, as representações não podem ser concebidas como passivas e inertes, uma vez que se constituem de formas e momentos diversos que ganham superposições, alterações e transformações historicamente determinadas.

A representação não é redutível ao objeto externo, assim como não é produto imediato da memória ou uma tradução mimética da experiência. A representação possui um caráter construtivo e autônomo que comporta a percepção/interpretação/reconstrução do objeto e a expressão do sujeito. A representação é uma criação, por isso, plena de historicidade no seu movimento de enunciar ou revelar pelo discurso e pela imagem o movimento do mundo.

Nesse sentido, podemos concordar quando Lefebvre (1983) afirma que as representações não se distinguem em verdadeiras ou falsas, mas sim em estáveis e móveis, em reativas e redundantes, tópicas e estereótipos incorporados de maneira sólida em espaços socialmente construídos. Do mesmo modo, as representações não podem reduzir-se nem ao seu veículo linguístico nem aos seus suportes sociais [e tecnológicos], porque são produtos intermediários entre o vivido incerto e o concebido elaborado, que guardam conteúdos inerentes às formas construídas pelas relações sociais (natureza e sexo, vida e morte, corpo e espírito, debilidade e poder, tempo e espaço).

Tal é o plano em que se pode compreender a relação entre o espaço e as representações. Para Cadoret (1991), uma sociedade constrói o seu espaço a partir de determinados critérios de uso instituídos no seu sistema de representações do mundo; ela o explora, o transforma e o modela segundo tais critérios. Toda sociedade exprime sua marca sobre o seu espaço e, como contrapartida, o espaço aparece como um modo de manifestação ou de expressão da sociedade. Portanto, o espaço geográfico não é simplesmente um dado da realidade, mas “um produto progressivamente construído pelas sociedades, a sua imagem ou em função da imagem que elas atribuem a si mesmas, na historicidade de suas práticas” (RACINE, 1985). Harvey (1989) é enfático ao afirmar que o modo pelo qual representamos o espaço possui profundas implicações na maneira como nós (e os outros) interpretamos o mundo e agimos em relação a ele. Portanto, o espaço geográfico pode ser concebido como uma construção complexa onde intervêm o sujeito, a realidade espacial terrestre e suas representações (BERDOULAY, 1988).

Todavia, como possibilidade de apreensão do real, o espaço pode ser reproduzido numa representação e se constituirá, certamente, como uma morfologia da sociedade que o criou: “as representações participam da (re)produção do espaço; elas possuem escala de pertinência e as dimensões dos fenômenos que o sujeito pode reportar à sua própria existência” (PELLEGRINO, 1982). Este último aspecto, como insiste Jodelet (1989), reafirma o caráter construtivo, criativo e autônomo das representações que comportam uma parcela de reconstrução, de interpretação do objeto e de expressão do sujeito no processo de produção do espaço geográfico.

Podemos inferir que as representações interpretam a vivência e as práticas sócio-espaciais, intervêm nelas e assumem tamanho poder porque são uma realidade ou identidade específica. Tendem a uma presença na ausência (LEFEBVRE, 1983), seja por intervenção subjacente ou por adjunção de um saber. Daí resulta também o necessário exercício da crítica, pois o processo de alienação social também se realiza através de signos, imagens e, sobretudo, nas representações redutoras que ocultam as contradições sociais e deslocam, inclusive, os afetos (emoções e paixões). Isto torna-se mais evidente no contemporâneo, como nos alerta Lefebvre, pois este contém uma contradição cada vez mais manifesta entre a abundância e o esgotamento das representações, e o esforço para renová-las ou aboli-las.

Perfilam-se, entretanto, interrogações a respeito da força das representações na particularidade do imaginário ocidental, no momento particular de predomínio do visual sobre os demais sentidos. Teria a imagem visual o poder de dirigir nossas vidas? Que relações existem entre as representações e as recordações pessoais e históricas gravadas como espaço e tempo? Quais seriam os envolvimento das representações do espaço com o imaginário social ?

## **As representações e o imaginário socialmente construído**

Na reflexão filosófica e nas ideologias contemporâneas, o imaginário não designa os produtos de uma faculdade ou capacidade criadora que supera o “real” e inclusive

transcende o “mundo” (LEFEBVRE: 1983, 63). O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo que lhe é “externo”, seja pelo sujeito (Coleridge), a consciência (Sartre), a psique (Freud), ou pelo social-histórico (Castoriadis) e, acrescentaríamos, pelo fictício, que desenvolve as potencialidades do imaginário, pois é invenção que transgride os limites do *factível*. Porém, esta ausência de uma “intencionalidade exclusiva” do imaginário não esgota as possibilidades de sua mobilização, manifestação e realização através das práticas sociais. Daí, como esclarece Le Goff (1989), o imaginário compõe o universo de representações criadas pelos sujeitos sociais nas relações que constituem com as imagens elaboradas pela sociedade.

Segundo Lefebvre (1983), a extensão do campo das imagens (fotografia, cinema, televisão) faz com que o sentido do imaginário seja deslocado na direção dos aparelhos de visão. Instituem-se novas mediações tanto na composição de imagens como na sua recepção/incorporação pelos sujeitos e espaços sociais. Porém, como afirma o filósofo francês, o imaginário ainda designa a relação da consciência (reflexiva, subjetiva) com o real, com outro lugar e com outro corpo por mediação das imagens. Assim, o possível, o virtual, o futuro não são representados senão através do imaginário. Trabalhadas e elaboradas as imagens se tornam potências da experiência social, conferindo ao imaginário um papel igual ou superior ao do saber que se refere ao real. Por outro lado, também podemos interpretar a imagem como um gesto de comunicação que se define como representações do mundo a partir de um sistema de signos.

É no seio das contradições acima apontadas que as concepções neoplatônicas de Braudillard (1981) ganham certo vigor. Para ele, vivemos numa época de “ficção material da imagem”, onde não há mais contradição entre o real e o imaginário, dado o processo de autonomização da imagem face ao mundo objetivo, condição que anulava qualquer possibilidade de um discurso em relação à verdade da imagem. O “universo simulacional” age, segundo Baudrillard, como um solvente da história para exercitar seu poder disciplinar sobre a nossa subjetividade e, esgotando, na própria imagem, as possibilidades de apropriação do mundo, contribuindo para a progressiva substituição da experiência pelas *representações de representações*. Desse modo, a intencionalidade das representações, como produto de práticas sociais, ganha o sentido de tomar para si o estatuto da verdade e dissocia-se do mundo material e objetivo.

Na contra vertente da posição de Baudrillard, destaca-se F. Jameson que, mesmo reconhecendo a profusão simulacional das representações como uma perda de referenciais, ainda acredita na possibilidade do aceno débil da realidade no horizonte da imagem. Para ele, é uma tarefa inadiável o debate a respeito das representações, sobretudo aquelas construídas sobre o primado dos recursos eletrônicos e difundidas sob a forma audiovisual. Explica-se, portanto, o significado especial conferido à análise das relações entre o espaço e a imagem na obra de Jameson e, sobretudo, o privilégio dado à arte cinematográfica nos seus mais recentes trabalhos. Tal posição vai ao encontro dos argumentos de Benjamin (1983) quando este, ao abordar o uso da foto-

grafia, sugeriu “(...) buscar a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem”.

Percebemos que a relação entre as representações e o imaginário social possui na imagem visual um eixo de sua potência criativa/destrutiva. Isto pode ser explicado por nossa experiência sócio-espacial estar marcada pela aceleração do ritmo de produção e reprodução de imagens. Depreende-se, daí, a importância da construção de um diálogo mais efetivo entre a teoria do espaço com a teoria da imagem como instrumento de leitura e interpretação da sociedade contemporânea. Para cumprir tal propósito escolhemos convidar o cinema para participar do debate das relações entre o espaço geográfico e as representações, uma vez que consideramos o cinema uma forma de arte cujo pressuposto fundante de realização é a invenção de representações a partir da reprodução de imagens audiovisuais.

### **O cinema: uma arte de representar o espaço e decifrar o imaginário social?**

Garaudy (1994) afirmou que a obra de arte, além de uma forma de percepção e interpretação do mundo, é também a representação de projetos de mundo, e, tal como a política ou a guerra, é capaz de impulsionar transformações na sociedade. A arte revelaria sua inscrição na história como portadora e transformadora em potencial de valores e de sentidos atribuídos à vida. Aflora o significado ético das práticas estéticas e culturais. E, ao se apresentarem ao mundo como obras de representação e desvelamento, as obras de arte sacrificam seus componentes sagrados, para inscreverem-se na *mundanidade* do mundo. Para o filósofo alemão Walter Benjamin, a sociedade moderna operou uma radical transubstanciação da arte como objeto de culto em arte como objeto da reprodução em massa. Isto revelava novas dimensões do sentido da arte na sociedade, aprofundando as contradições entre o trabalho criativo e o trabalho alienado, entre a obra de arte e o produto ordinário da indústria e, entre a estética e a ideologia. Essa mudança ganharia sua maior expressão e identidade com o advento do cinema.

No seu conhecido ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936/1983), Benjamin saúda o cinema como uma arte redentora da própria arte. Para ele, o cinema liquidava com os elementos tradicionais e auráticos que até então dominavam as obras artísticas (música, pintura e escultura) e que a fotografia, com todos os seus dispositivos técnicos de produção e reprodução, começara a realizar:

*A fim de se estudar a obra de arte na época das técnicas de reprodução, é preciso levar na maior conta esse conjunto de relações. Elas colocam em evidência um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos aqui aparecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem repro-*



*duzidas. Da chapa fotográfica pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política. (p.11)*

A técnica da fotografia, segundo Benjamin, preparava a substituição da memória involuntária (no sentido proustiano) pela memória voluntária, constituída pelas fotos antigas que podem ser consultadas para ativar as lembranças. Deriva dessa argumentação o significado (secreto) da fotografia como uma nova forma de *práxis* política, porque “*exigem ser acolhidas num certo sentido, e não se prestam mais à contemplação desinteressada. Elas inquietam quem as olha; para atingi-las, o espectador adivinha ter de seguir uma via específica*” (BENJAMIN, 1983: 13).

Apesar do advento da fotografia contribuir para que o valor de exibição colocasse o valor de culto para segundo plano, ainda permanecia, para Benjamin, a resistência do elemento aurático na fotografia. A aura permanecia no rosto humano [ e nas paisagens ?] como seu último refúgio para o culto das imagens. As recordações de pessoas queridas distantes ou desaparecidas ainda substituíam de modo fugidio a aura e lhes conferia uma certa beleza melancólica.

A Exposição Universal de 1855, onde o público lotou a sessão especial dedicada à fotografia, com o objetivo de ver os retratos de personalidades famosas que, até então, eram admiradas apenas à distância, é um exemplo contundente da permanência do valor do culto. Todavia, uma outra experiência se realiza: o encontro da obra de arte com a multidão:

*Multiplicando as cópias, [as técnicas de reprodução] transformam o evento produzido uma só vez em um fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e audição em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe a atualidade permanente. (BENJAMIN, 1983: 15).*

Essa nova experiência estética de (re)produção e recepção das obras de arte configuram mudanças radicais na forma de percepção e concepção de mundo em curso na sociedade européia ocidental, em particular nas grandes cidades. A grande cidade se tornou o espaço das transformações políticas, culturais e técnicas que definiam os rumos da civilização e inventavam novos sentidos para a arte.

A liquidação do elemento aurático na obra de arte só seria possível, segundo Benjamin, com o poder catártico do cinema. Forma particular de arte onde as técnicas de reprodução são, essencialmente, o seu modo de criação e realização:

*De modo diverso do que ocorre, em literatura ou em pintura, a técnica de reprodução não é para o filme uma simples condição exterior a facultar a sua exibição maciça; a sua técnica de produção funda diretamente a sua técnica de*

*reprodução. Ela não apenas permite, de modo mais imediato, a difusão maciça do filme, mas exige-a* (BENJAMIN, 1983:11)

O cinema surgia como uma arte destinada a ser exibida às massas. Os altos custos da produção exigiam públicos cada vez mais amplos. Ao mesmo tempo, constituía uma forma de manifestação artística que mais se aproximava da sensibilidade do homem moderno. Com razão, M. Canevacci (1984) concluiu que a cultura do cinema forma um sistema de relações que o articula, por um lado, com a produção de mercadorias e, por outro, com a reprodução de pulsões e memórias.

Redesenhando as relações entre o espaço e o tempo, modificando/acelerando ritmos e acentuando os choques através das mudanças de lugares e situações, a técnica cinematográfica construiu um novo modo de olhar a realidade e se configurava como uma *estética da máquina*:

*Sua natureza ilusionística é de segunda ordem, o resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade pura, liberta do corpo estranho da máquina, é o resultado de um procedimento especial, a saber, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras similares. A realidade aparentemente depurada de qualquer intervenção do aparelho torna-se aqui o máximo do artifício: a visão da realidade imediata tornou-se uma flor azul (Blaue Blume) no jardim da tecnologia.* (BENJAMIN, 1983:27)

Para Benjamin (1983), a imagem do real fornecida pelo cinema seria infinitamente mais significativa do que qualquer outro instrumento ou meio. Essa qualidade do cinema anunciava-se, não apenas no modo pelo qual o homem se apresentava ao aparelho mas, sobretudo, na maneira pela qual, graças a esse aparelho [técnico e artístico], ele representa para si o mundo que o rodeia:

*(...)Procedendo ao levantamento das realidades através de seus primeiros planos que também sublinham os detalhes ocultos nos acessórios familiares, perscrutando as ambiências banais sob a direção engenhosa da objetiva, se o cinema, de um lado, nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes sobre nossa vida, consegue, de outro, abrir imenso campo de ação do qual não suspeitávamos. Os bares e as ruas de nossas grandes cidades, nossos gabinetes e aposentos mobiliados, as estações e usinas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Então veio o cinema e, graças à dinâmica dos seus décimos de segundo, destruiu esse universo carcerário, se bem que agora abandonados no meio dos seus restos projetados ao longe, passemos a empreender viagens aventurosas.* (BENJAMIN, 1983: 22)

Adorno e Horkheimer (1996) criticaram severamente as concepções otimistas de Benjamin, tanto no que diz respeito à relação entre a técnica e a arte, como ao próprio

cinema enquanto expressão artística. Para eles, a técnica seria exterior à arte e teria como objetivos principais a reprodução em série de artefatos e a homogeneização cultural, que sacrificavam o trabalho criativo em favor da racionalidade econômica capitalista. Ainda segundo Adorno e Horkheimer, o cinema não poderia ser tomado como uma obra de arte, bastando-lhe a denominação de ideologia, uma vez que se tratava de um negócio diretamente vinculado à exploração sistemática e estrategicamente programada de produção industrial e consumo em massa de “bens culturais”.

Entretanto, Benjamin não era definitivamente um otimista ingênuo. Nos ensaios *Sobre a Fotografia* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin sinalizava que a “reprodução técnica em massa”, no domínio da arte, encontrava seu objeto privilegiado na “reprodução das massas sociais”, e culminava esta nas estratégias de controle e dominação daquele período. O cinema como técnica de (re)produção de imagens se inscrevia num momento onde os imensos cortejos, as manifestações de rua, a encenação do Estado e a própria barbárie da guerra tornavam-se espetáculos grandiosos de realização da hegemonia ideológica e cultural das classes dominantes. A *estetização* da política tinha como suporte de realização a reprodução técnica em massa de imagens audiovisuais que fazia do cinema um *espaço espetacular* de representação de ideologias.

O cinema é um *lugar* de revelação ou de ocultamento da realidade política e social? Para tal pergunta é preciso chamar atenção para os duplos que envolvem e constituem o cinema: técnica e imaginário; obra de arte e produto da indústria cultural; liberdade e alienação.

Do ponto de vista da (re)produção de imagens, o cinema pode ser entendido como um sistema complexo incorporando tanto tecnologia como “discursos” da câmera, da iluminação, edição, cenário e som (TURNER, 1997) – os quais contribuem para a constituição de representações do mundo. Então, podemos afirmar que a representação fílmica cria corpos visíveis, porém imaginários, que possuem como referentes imediatos ou distantes os corpos reais. Abre-se a possibilidade do jogo da imaginação e da simulação, uma vez que as representações audiovisuais criam possibilidades de reconhecimento e identificação com o real em movimento. Portanto, as representações cinematográficas estabelecem relações entre o visível e o invisível, permitindo uma *interação* entre o ver imediato (a forma) e sua significação (o conteúdo).

Segundo Laffay (1966), o cinema possui uma dimensão especial de combinar a técnica da reprodução com a arte do encantamento, dando vida a uma evocação da multiplicidade do mundo. É isso que faz do cinema um entretenimento das massas e uma possibilidade de entendimento das condições da existência humana. Contudo, o cinema seria capaz de sugerir outro mundo? Seria o cinema um espaço para as representações do nosso cotidiano social? Para Laffay residem nessas interrogações as possibilidades e os limites do cinema como uma forma de arte que se instala na borda do fantástico.

O cinema é um dispositivo de representação que recorre à tecnologia de produção/montagem/metamorfose de imagens visuais que, associada à narrativa de dra-

mas/tramas, realiza espetáculos onde significados e significantes entrecruzam-se. Desse movimento particular que reúne a técnica e a dramaturgia em suas representações de experiências espaço-temporais, o cinema faz emergir relações e situações reais do aqui e do agora, assim como desenha as que se encontram em estado latente na sociedade. Ao percorrer o caminho de atualizar o passado e interrogar a respeito do futuro, o cinema atua como um duplo registro de uma presença e de uma ausência no imaginário social.

Por outro lado, o processo de criação do cinema apoiou-se largamente na captura de formas espaciais. Desde a origem do cinema, o espaço tornou-se um recurso de ambiência dos personagens, de localização das tramas dos roteiros e de índice de relações e sentimentos. Essa particularidade da arte cinematográfica faz com que autores, a exemplo de Antonio Costa, definam o cinema como dispositivo de organização de espaços para determinar papéis que envolvem o diretor, ator e o próprio espectador.

Para R. Jakobson, a qualidade do cinema reside nesta possibilidade de trabalhar com fragmentos de espaço (e tempo) em diferentes grandezas, mudando-lhes as proporções e entrelaçando-os segundo as relações de contigüidade ou mesmo de similaridade ou de contraste. Para aquele autor, o trabalho com o espaço permite ao cinema seguir o caminho da metonímia ou da metáfora, recursos principais da linguagem cinematográfica. Podemos concluir que o *artifício* particular do cinema está na possibilidade de manejar o espaço e o tempo em diferentes direções, fazendo de suas representações um deslizamento de significados. Munford já antecipava em *Técnica e Civilização* (1934) esse papel especial da Sétima Arte:

*O cinema com seus close-ups e sua vista sinóptica, com seus recursos de tornar eventos sempre presentes através da câmera-olho, com sua forma espacial de exibir o tempo, com sua capacidade de representar objetos interpenetrados e localizar ambientes distantes numa imediata justaposição e, finalmente, de representar elementos subjetivos, distorções e alucinações é, hoje, a forma de arte capaz de representar em diferentes graus de concretude o mundo emergente de nossa cultura.* (MUNFORD, 1934: 15)

Para Deleuze (1990), o cinema não é uma língua, universal ou primitiva, nem mesmo pode ser definido como um linguagem. Para ele, o cinema traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus “objetos” (unidades e operações significantes). Contudo, esse correlato, mesmo inseparável, é específico, e consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), como também em pontos de vista tomados sobre esses mesmos movimentos e processos (signos pré-significantes).

Pier Paolo Pasolini, celebrado cineasta italiano, afirma que o cinema se constitui de uma linguagem não convencional, diversa da escrita e da falada, pois exprime o mundo não *através de símbolos, mas por meio de uma realidade própria*. A criação

dessa realidade própria se constitui a partir das representações do espaço que o cinema constrói de maneira singular, tecendo envolvimento entre o que se vê (a forma) e o que se apreende daquilo que é visto (o conteúdo). O registro cria seus objetos de elucidação, fazendo do sensível e do inteligível uma só matéria constitutiva da linguagem-imagem. Portanto, podemos concluir que o cinema é um meio de expressão capaz de transmitir idéias, valores e emoções sob “forma estética altamente elaborada na qual predomina o agenciamento das imagens em movimento transformadas em sistemas de signos e de símbolos” (GEADA, 1987: 157)

Na qualidade de um documento de estudo, a força do filme reside naquilo que o diferencia de outras fontes visuais. Na originalidade da imagem cinematográfica encontramos uma qualidade especial de registrar tensões e, assim, dar visualidade ao concebido juntamente com o vivido. O cinema nos oferece a possibilidade de inquirir o real através do impulso imaginativo e da prova documental, de fazer ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma “imagem fugaz mais pregnância do que o espetáculo cotidiano é capaz de oferecer” (MARTIN, 1990:19). Contudo, como salienta Sorlin (1977), o filme não é História, nem uma duplicação do real fixado na celulóide, mas sim *um mise en scène* social que transmite concepções de realidade. Glauber Rocha (1979) já havia explicitado tal proposição quando afirmava ser o autor o maior responsável pelo sentido da verdade de sua obra, pois *sua estética é uma ética e, sua mise-en-scène, uma política*.

A escritura cinematográfica se exprime como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa. Construindo ficções visíveis, o cinema se apropria de modo particular do espaço e do tempo através das texturas de cenário, montagem, luz, som e edição. Nesse sentido, representações são construídas através da escrita cinematográfica como arquivos e narrativas da diversidade do espaço social.

## **O espaço (urbano) e as representações cinematográficas**

É preciso ressaltar que o cinema é uma forma particular de arte que emergiu do extraordinário desenvolvimento técnico-científico iniciado pela Revolução Industrial, e, sobretudo, uma nova forma de sensibilidade humana aberta com a Modernidade. Podemos afirmar, então, que o cinema é fruto/semente de uma nova experiência de tempo e espaço vivida pela sociedade, em particular da sociedade ocidental. Novas tessituras de relações trazem novos conflitos, contradições, esperanças e perspectivas que invadem e tomam movimento no cotidiano social. E a cidade, sobretudo a grande cidade, afirmava-se como o espaço de realização e celebração do mundo que se tornava moderno.

O cinema nasce para a vida social juntamente com a grande cidade. A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole. Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema

mais registrou ao representar o mundo. A história do cinema se cruza com a geografia das cidades. Cruzamento inaugurado com as experiências dos irmãos Lumière - as imagens primordiais captadas na estação ferroviária de Ciotat ou no movimento frenético da saída de operários de uma fábrica - e se estendendo à localização dos estúdios e salas de exibição nas cidades. Estúdios cinematográficos que recriavam, em cenários, as partes das cidades no seu interior, se tornam partes integrantes da cidade, tal como aconteceu com Cinecittá e Hollywood. Por outro lado, as salas de exibição transformavam-se em verdadeiros templos de entretenimento das massas urbanas e se tornavam espaços de referência da cultura moderna. Processo histórico e geográfico que faz do cinema uma forma de arte representativa da própria cidade e de representação da virtualidade da sociedade urbana. A cidade emergia como *a flor azul no jardim da tecnologia*.

Nascido com as grandes cidades e produto de suas transformações socioculturais, o cinema constitui-se como um arquivo dos atos, relações e do próprio imaginário presentes e construtores do espaço urbano. Um arquivo definido em um nível particular que permite fazer surgir múltiplos enunciados e variados tratamentos de apreensão do movimento de transformação e reprodução do ato de viver no espaço urbano.

Portanto, a cidade, como uma escrita do imaginário e da memória social, integra o cinema em seu movimento permanente de recriação. Por outro lado, a imagem dos lugares criada/reproduzida pelo cinema se torna parte constitutiva da própria cidade.

O cinema se torna um arquivo que reúne não somente um vasto repertório de documentação sobre o espaço urbano, quanto sobre as mudanças nas concepções de cidade no imaginário coletivo, uma vez que esse também percebe as mudanças da/na cidade. Formas, volumes, cores, marcas, movimentos, eventos, relações, vidas são registrados pelo olhar da cinegrafia urbana e inscrevem uma cartografia dos lugares através da captura /recriação de suas imagens. A cidade começa a falar de si mesma e, reconhecendo a sua história, impulsiona a renovação de seu entendimento :

*Inscrições da cidade sobre a cidade: a cidade-palimpsesto. Traços tornam-se textos, que por sua vez se tornam traços para um outro texto. A inscrição cinematográfica vem substituir as inscrições já formadas e, ao mesmo tempo, as desperta, tornando-as ativas. (COMMOLLI 1994: 170)*

A concepção de *arquivo* não significa que o cinema é um estojo, pasta ou armário onde acumulamos imagens desbotadas. Significa um conjunto de inscrições que se revelam como possibilidade de perversão do tempo útil que condena o passado ao esquecimento e, ao mesmo tempo, como um elemento de resistência diante da destruição da memória do/no espaço social provocada pelas mudanças velozes das intervenções urbanas e da fragmentação impulsionada pela lógica do mercado.

O cinema é uma fábrica de *arquivos* onde as representações do espaço social ganham abrigo, revelando-nos o imaginário social de um período e os usos sociais que engendram as topografias urbanas. O papel do *espaço arquivo* não é tornar-se um

registro de coisas que caíram em desuso ou sobras da erosão do tempo. O *arquivo* é uma presença na ausência que nos permite reportar o vivido através de um conjunto de imagens audiovisuais. É memória voluntária que ativa a lembrança e desperta nossas perguntas a respeito do presente. Portanto, remete-nos ao espaço das representações 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. As representações cinematográficas guardam a possibilidade de cumprir o dever do artista preconizado por Valery: colocar em evidência e em ação as potências do movimento e do encantamento para despertar a sensibilidade intelectual e construir uma renovada leitura do mundo.

O cinema também se constitui como um *espaço narrativo*, ou seja aquele que se institui através de um jogo de relações entre significantes (imagens) e significados (conteúdos) e se apresenta como um discurso... como um enunciado que estabelece vias diferenciadas de leitura do espaço das representações. Assim, o *espaço narrativo* incorpora o trabalho de registro dos acontecimentos e o supera, pois se constitui de invenções, criações, interpretações, reconstruções, enfim, de representações do espaço social em movimento. Podemos falar de três momentos particulares do *espaço narrativo*: a exposição, a tradução e a abdução. Na exposição se coloca em causa as vertentes das concepções e práticas sociais, desenhando cartografias dos conflitos e contradições na apropriação do/no espaço; na tradução é possível encontrarmos relações de identidade e de diferenciação no processo de reprodução do espaço, reconstituindo as matrizes do seu ordenamento social, e, na abdução temos as virtualidades da sociedade apontadas para conduzir o nosso pensamento na direção das possibilidades do futuro. Esses três momentos não obedecem limites rígidos na construção de representações do espaço. Entram em fusão e também em fissão para construir *lugares invisíveis*. Espaços que não conseguimos reconhecer de imediato em nosso cotidiano oprimido e banalizado, mas que emergem através da mediação das representações. Com elas construímos sentidos inesperados que despontam como contradições, conflitos, encontros, desencontros e nos fazem repensar e compreender melhor o sentido do invisível. O *espaço narrativo* potencializa o nosso imaginário e traz à luz *uma matéria inteligível através da qual podemos construir nossos objetos de leitura como unidades e operações significantes*. Relembrando Merleau-Ponty, o cinema abre um campo de leitura, institui um mundo e desenha um porvir.

Em uma convivência de um século já contado entre o cinema e a cidade, firmou-se um conjunto inesperado de relações materiais e simbólicas. Esse conjunto de relações criou um tecido denso de trocas de escrituras, fazendo do cinema e da cidade espaços de representação que se interpelam e se usam reciprocamente. A cidade como uma escrita do imaginário e da memória social passou a integrar o cinema em seu movimento permanente de recriação. Por outro lado, as imagens dos lugares criadas/reproduzidas pelo cinema se tornaram partes constitutivas da própria cidade. Desse modo, cidade e cinema se desvendam e se encobrem - misturam suas inscri-

ções, e provocam uma permanente elaboração de sentidos da vida nas suas representações espaço-temporais.

A experiência da vida urbana edificou novas condições de percepção, e o cinema surgiu como o seu principal dispositivo artístico de representação. Afirmou-se, desde então, uma linguagem sígnica onde os recortes entre o real e o imaginário são sempre traiçoeiros, na medida em que a cidade começou a ser evidenciada com uma *grafia* que confunde o vivido no espaço social com a imagem da tela cinematográfica. Uma relação direta se estabelece *entre a arte cinematográfica - especialmente o corte e a montagem - e o movimento característico do observador no ambiente denso e heterogêneo das ruas* (WILLIAMS, 1990: 327), criando novas experiências espaço-temporais. Silvie Ostrowetsky (1983) ilustra nosso debate ao lembrar que o movimento do *travelling* (onde a câmera desliza horizontalmente sobre trilhos) se torna um importante dispositivo espacial de visão do cinema, cujas referências imediatas estão no efeito ótico do movimento do automóvel. Com o domínio da rua pelo automóvel, a paisagem urbana se constitui como num movimento de *travelling* e, na velocidade, a topografia das cidades se dilui e imita os planos-sequências do cinema. A cidade real começa a se assemelhar com aquela da *cinografia*; a cidade começa a ser encenada como um filme - sem película nem máquina - mas com todos os movimentos de planos fixos, de contra planos, luzes e cores:

*Desde que o cinema filma a cidade (...) as cidades terminaram por se assemelhar ao que elas são nos filmes. Que uma cidade ou outra nunca tenha sido filmada, hipótese pouco provável, mesmo absurda, isto não impede a representação de viver na cidade, de organizá-la. Socialmente, politicamente, culturalmente, a cidade se desenvolveu na história segundo sistemas de representações variáveis e determinadas. O momento da história das cidades, contemporâneo ao cinema, adota um modo de representação que coincide como os modelos cinematográficos, ou se inspira neles. (COMOLLI, 1994:153)*

Estabelecendo relações cada vez mais profundas entre o espaço de representações e as representações do espaço, o cinema e as concepções urbanísticas redimensionaram o sentido da “corporeidade” da cidade. A vida real, o espaço-tempo real, a cidade real e os personagens reais vão se confundindo cada vez mais com as imagens da tela do cinema; experiência que teria como resultante uma sociedade inscrita *no universo simulacional* definido por Baudrillard. Não é mais a sociedade que projeta sua identidade codificada nas ruas, edifícios e lugares, mas sim o espetáculo conquistador de um mundo cinematográfico que surge ao inverso de uma “máquina de habitar”: uma “máquina de visão”.

Todavia, ainda nos cabe indagar a respeito das possibilidades de reconhecimento da cidade real e concreta através das representações cinematográficas, quando os limites entre o real e o simulado parecem estar definitivamente rompidos com o domínio da *ficção material da imagem*. Venturi nos apresenta pistas para responder a essa questão:



*Descrever não é o que se pede ao cinema. O objetivo do cinema é provavelmente o de mostrar o invisível. Se descrevemos uma cidade que já podemos ver com nossos olhos, isso não nos acrescenta nada.* (apud. COMOLLI, 1994: 150)

Venturi aponta uma outra face da relação cidade-cinema e nos mostra como determinados produtos cinematográficos deixam escapar as possibilidades de invenção nas suas representações, para se contentar em apenas descrever e repetir condições já dadas como espetáculo na escrita arquetípica do urbanismo. Se as cidades se inspiram nos modelos de representação cinematográficos, poder-se-ia dizer que há, por outro lado, um processo de esgotamento da estética contemporânea do texto fílmico como síntese reveladora da cidade? Podemos afirmar que boa parte da cinematografia que de algum modo tem a cidade como tema se acomodou numa descrição bem comportada, reproduzindo padrões e estilos que não colocam em questão – ou perderam a força de colocar - o ato de viver no espaço urbano, uma vez que a criação artística vem sendo cada vez mais subordinada às exigências da produção e do consumo em massa de imagens audiovisuais?

O cinema como evocação da multiplicidade do mundo propugnada por Laffay parece ter esvaziado o seu sentido decodificador do mundo visível? Apesar de constituir-se como a forma de arte mais próxima à sensibilidade da vida urbana, o cinema esgotou a sua capacidade estética de apropriação da cidade? Então, como proceder o reconhecimento da cidade tendo nas representações cinematográficas do espaço um instrumento do pensamento decifrador?

Comolli (1994) é enfático ao afirmar que a *mise-en-scène* cinematográfica deve se confrontar com outras *mises-en-scènes* sociais, colocando-se em uma situação capaz de reinterpretar as interpretações e retraduzir as traduções:

*Filmar a cidade recoloca (cruamente) a questão do sentido: reprodução de si? Produção do outro? Pode o cinema projetar na tela mental do espectador, que é possivelmente um homem das cidades, uma outra representação de cidade além daquela que já lhe é mais ou menos familiar e que o tranquiliza nas suas referências, no seu desejo? Como o cinema pode tornar perceptível uma outra cidade que não aquela contida na demanda de imagens? Será sem dúvida a cidade invisível, a parte menos visível de uma cidade, uma espécie de contra-campo do visível.* (COMOLLI, 1994:166)

Novas práticas estéticas são reclamadas para o reconhecimento da realidade social diante da forma de visualidade urbana dominante. Novas concepções de registros tornam-se necessárias para aprimorar as interrogações a respeito dos outros, de nós mesmos e da própria cidade. Isto significa a exigência da estética como uma ética criadora *não apenas de um objeto para o sujeito, mas de um sujeito para o objeto.*

Recorrer à criação estética cinematográfica que supere a condição de mera reprodução de imagens banalizadas e assuma a condição de potência reveladora da expe-

riência social significa construir um *artifício* de representações *do obscuro e do ausente: poiésis* que cria o mundo e decifra a vida. Portanto, o trabalho com o *espaço arquivo* e com o *espaço narrativo* implica construir um **contra-campo do visível**, capaz de instruir o reconhecimento do espaço geográfico como diversidade da existência humana e, ao mesmo tempo, fazendo com que as representações do espaço retornem ao plano do vivido, ou seja, ao espaço das representações... à prática social. Desafio que atualiza a proposição de Benjamin: *buscar a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem.*

## CONCLUINDO...

Ampliar o campo de diálogo com a Arte e, em especial, incorporar as obras cinematográficas como recurso de leitura do espaço geográfico é um exercício de alargar os horizontes de interpretação da realidade social. É buscar na aparência fragmentada das imagens os significados mais amplos elaborados no imaginário e evidenciados como práticas sociais. É percorrer o emaranhado onde o conhecimento e o encantamento, o banal e o extraordinário, o estranho e o familiar, o inesperado e o repetitivo tecem seus encontros. E, se considerarmos que a representação é mais do que uma mera duplicação mimética do real, nela o pensamento tem lugar privilegiado para formular o sentido do representado e indagar os propósitos de sua existência. A arte de representar nos oferece um caminho de reconhecimento do mundo, da vida, da memória e dos sonhos que pulsam do/no espaço geográfico.

## A ARTE DE REPRESENTAR COMO RECONHECIMENTO DO MUNDO: O ESPAÇO GEOGRÁFICO, O CINEMA E O IMAGINÁRIO SOCIAL

**Resumo:** As práticas estéticas constituem um importante campo de interrogação e desvendamento do espaço socialmente construído. Incorporar a arte da representação em nossos trabalhos de pesquisa significa abrir novas possibilidades de construção do saber geográfico e, ao mesmo tempo, renovar o reconhecimento do nosso ser e estar no mundo.

**Palavras-chaves:** Representação, imaginário, espaço.

## GEOGRAPHIC SPACE, CINEMA AND SOCIAL IMAGINARY

**Abstract:** The aesthetic practices establish an important field of query and explanation of socially constructed space. To embody the art of representations in our researches means opening new possibilities to the construction of geographic knowledge and also renewing the acknowledgement of our being in the world.

**Key words:** space, representation, imaginary.

## BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, T e HORKHEIMER, (1996 [1997]): *Dialética do Esclarecimento*. J. Zahar Editor: Rio de Janeiro.
- BAUDRILLARD, J. (1981): *Simulacres et Simulation*. Galilée: Paris.

- BAILLY, A (1990): *Les Representations de la distance et de l'espace: mythes et constructions mentales*. Revue d'économie régionale et urbaine, n.2, Paris.
- BENJAMIN, W. (1983) [1936]: A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução. In: Walter Benjamin. *Coleção Grandes Pensadores*. Abril Cultural: São Paulo.
- BERDOULAY, V. (1998): *Des mots et des liex*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique: Paris
- BOSSI, A. (1991):. *Reflexões sobre a arte*. Ática: São Paulo.
- CANEVACCI, M. (1990): *Antropologia do Cinema*. Brasiliense: São Paulo.
- CADORET, A. (1993): Espace. In Bonte P. et Izard M. (1993), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. PUF, Paris, p.235.
- CHAUÍ, M. (1994): Merleau-Ponty: a obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto et al. *Artepensamento*. Cia das Letras: São Paulo, p 467-492.
- COMOLLI, Jean-Louis. (1994): “*La Ville Filmée*”. Regard sur la Ville. Centre George Pompidou: Paris.
- DELEUZE, J. (1990): *A imagem-Tempo*. Brasiliense: São Paulo.
- FREUD, S. (1995): *O mal estar da civilização*. Imago: Rio de Janeiro.
- GARAUDY, R. (1996): *Minhas jornadas solitárias pelo século*. Nova Fronteira: São Paulo.
- GEADA, E. (1987): *O cinema espetáculo*. Edições 70: Lisboa.
- HARVEY, D. (1993): *A Condição Pós-Moderna*. Loyola: São Paulo.
- JAMESON, F.(1996): *Pós-Modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática: São Paulo.
- JODELET, D. (1989): *Les representations sociales*. PUF: Paris.
- LAFFAY, A. (1966): *Logica del Cine*. Labor: Barcelona.
- LEFEBVRE, H. (1969): *Introdução à Modernidade*. Paz e Terra: Rio de Janeiro.
- . (1983): *La Presença y la Ausencia*. Fundo de Cultura Econômica: Mexico.
- LE GOFF, J. (1989): *L'imaginaire medieval*. Gallimard: Paris.
- LUKÁCS, G. (1970): *Introdução a uma estética marxista*. Civilização Brasileira: São Paulo.
- MARTIN, M. (1990): *Linguagem Cinematográfica*. Brasiliense: São Paulo.
- MARX, K. (1974). *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Abril Cultural: São Paulo.
- METZ, C. (1972): *A Significação do Cinema*. USP/ Perspectiva: São Paulo.
- . (1971): *Linguagem e Cinema*. Perspectiva: São Paulo.
- MOREIRA, R. (1992): O Real e o Simbólico na Geografia. In *O Novo Mapa do Mundo*. Hucitec: São Paulo.
- NOVAES, Adauto et al. (1994): *Artepensamento*. Cia das Letras: São Paulo.
- OSTROWETSKY, S. (1983): *L'Imaginaire bâtisseur*. Librairie des Meridiens: Paris.
- PELLEGRINO, P. (1983): Espace, représentation de l'espace et negociation narrative des representations. In: A. Renier, *Espace et Representation*. La Villete (Col. “Penser l'espace”): Paris.
- RACINE, J. B. (1993): *La Ville entre Dieu et les Hommes*. Anthropos: Paris.

- ROCHA, Glauber et al.(1979): Manifesto Luz e Ação . In: *Arte em Revista*, Ano I, nº 1, jan/mar. Centro de Estudos de Arte Contemporânea: São Paulo.
- SORLIN, P. (1977): *Sociologie du cinéma: ouverture por l'histoire de demain*. A. Montaigne: Paris
- TURNER, T.(1997): *Cinema como prática social*. Summus: São Paulo.
- VÁZQUES, A .S. (1999): *Convite à Estética*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro.
- WILLIAMS, R.(1990): *O Campo e a Cidade*. Cia das Letras: São Paulo.