

CONTRIBUIÇÕES PARA O DEBATE SOBRE AS DES-RE-TERRITORIALIZAÇÕES DO ESPAÇO CINEMÁTICO

Ronell da Cunha¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Porto Alegre, RS, Brasil



Enviado em 11 maio 2024 | Aceito em 30 maio 2025

Resumo: Este artigo se enquadra em um conjunto de estudos que tem como tema a Geografia e o Cinema, e visa apresentar contribuições para o debate sobre como poderiam ser pensados os processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização do espaço cinematográfico. Para isso, buscou-se fundamentação teórico-metodológica na Geografia, em especial, em Haesbaert, e na Filosofia, em Deleuze e Guattari, instrumentalizada para a leitura e análise de eventos emblemáticos da História do Cinema.

Palavras-chave: Geografia e cinema; des-re-territorialização; espaço cinematográfico.

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF DE-RE-TERRITORIALIZATION OF CINEMATIC SPACE

Abstract: This article is part of a series of studies whose main subject is Geography and Cinema, and aims to present subsidies to the debate on how the processes of territorialization, deterritorialization and reterritorialization of cinematic space could be thought. For this, a theoretical-methodological foundation was built based on Geography, mainly on Haesbaert, and on Philosophy, on Deleuze and Guattari, applied for the reading and analysis of important events in the History of Cinema.

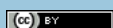
Keywords: Geography and cinema; de-re-territorialization; cinematic space.

APORTES AL ESTUDIO DE LA DES-RE-TERRITORIALIZACIÓN DEL ESPACIO CINEMÁTICO

Resumen: Este artículo forma parte de una serie de estudios cuyo tema principal es Geografía y Cine, y tiene como objetivo presentar subsidios al debate sobre como podrían pensarse los procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización del espacio cinematográfico. Para ello, se construyó una fundamentación teórico-metodológica basada en la Geografía, principalmente en Haesbaert, y en la Filosofía, en Deleuze y Guattari, aplicado a la lectura y análisis de acontecimientos importantes de la Historia del Cine.

Palabras clave: Geografía y cine; des-re-territorialización; espacio cinematográfico.

1. Doutor em Geografia (UFRGS). Professor da Secretaria de Educação do Município de Porto Alegre. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9878-6733> E-mail: Ronell_cunha@hotmail.com.



Considerações Iniciais

O conceito de território é de suma importância para a Geografia e assume posição central nas produções intelectuais de diversos autores. Porém, quando o recorte temático analisado se restringe aos estudos de Geografia e Cinema, esta relevância do conceito não se observa na mesma proporção, conforme observa Fioravante (2016). Diante deste cenário, propõe-se neste artigo trazer o território à posição de destaque, discutindo a adaptação do conceito filosófico-geográfico de des-re-territorialização, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no campo da Filosofia, e por Rogério Haesbaert, no campo da Geografia, para o âmbito do espaço cinemático.

Por espaço cinemático entende-se o espaço que envolve todas as esferas do processo cinematográfico, inclusive o impacto social decorrente do cinema. Desta forma, consoante ao desenvolvido em Cunha (2019, 2025), e baseado em Metz (1980), para melhor compreensão deste espaço em suas especificidades, optou-se por segmentá-lo em quatro dimensões interdependentes e relacionadas: espaços pré-fílmico, a-fílmico, fílmico e pós-fílmico. A dimensão do espaço pré-fílmico abarca toda a parcela do espaço relacionada ao cinema que é anterior ao filme finalizado, mas que de alguma forma concorreu para a sua produção, seja na forma e/ou no conteúdo. No processo cinematográfico ela abrange as fases de pré-produção, produção e pós-produção de uma determinada obra. A dimensão do espaço a-fílmico, por sua vez, abrange as fases de distribuição e exibição do processo cinematográfico, e compreende todo espaço relacionado ao cinema, mas que não tem influência direta no filme e nem em sua recepção.

Para a definição do espaço fílmico buscou-se amparo nas teorias do cinema, em especial em Aumont *et al.* (2012), onde ele é compreendido como o espaço que é visto no campo (o que aparece na tela de cinema) e o respectivo prolongamento que não é visto, mas que pode ser concebido mentalmente com base naquilo que o universo diegético² permite inferir. O espaço fílmico não se reduz apenas ao sentido da visão, pois os sons emitidos (trilha sonora, ruídos, diálogos) também fazem parte deste espaço e contribuem para a criação de sentidos de uma obra. Por fim, a dimensão do espaço pós-fílmico abrange a questão da recepção e do impacto social do cinema, e diz respeito, também, às questões identitárias do cinema, a imagem que ele projeta de si mesmo.

Objetivando definir o que sejam as des-re-territorializações do espaço cinemático, este artigo se fundamenta na Geografia, em especial, em Haesbaert (2007, 2014, 2016), e na Filosofia, em Deleuze e Guattari (1995a, 1995b, 1996, 1997a, 1997b, 2010), aplicadas às particularidades do cinema, à sua história e à sua geografia. Para isso, estruturou-se o estudo da seguinte forma: (a) discussão das diretrizes teórico-metodológicas e defesa da necessidade de adaptação conceitual no bojo do espaço cinemático; (b) revisão do conceito de território e suas derivações a partir do conhecimento geográfico; (c) leitura dos conceitos na filosofia de Deleuze e Guattari; (d) análise exemplificada de algumas territorializações; e (e) des-re-territorializações do espaço cinemático, focada em alguns eventos simbólicos da História do Cinema; e, por fim, (f) fundamentação do conceito de território e suas derivações para sua instrumentalização em estudos do espaço cinemático.

² Para Souriau, os "fatos diegéticos" são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. (AUMONT e MARIE, 2006, p. 77).

Diretrizes teórico-metodológicas e necessidade de adaptação do conceito

Há de se reconhecer, em primeiro lugar, uma aparente contradição teórico-metodológica na presente proposta, a qual procura-se esclarecer neste tópico. Ao se conceber o espaço cinemático de modo segmentado em dimensões (baseado no estruturalismo de Metz), adota-se uma diagramação do tipo arborescente, como definem Deleuze e Guattari (1995a), na qual procedem hierarquias sucessivas a partir de um ponto central que remonta cada elemento. Por exemplo, ao se centralizar o espaço cinemático na categoria “filme”, hierarquiza-se as demais fases do processo em sua relação com o elemento central. Na proposta filosófica pós-estruturalista deleuze-guattariana, na qual este estudo também se fundamenta, procedem-se os sistemas do tipo rizoma, que podem derivar infinitamente estabelecendo conexões transversais sem que seja possível cercá-las ou centralizá-las, isto é, sem hierarquizações entre os pontos. À vista disso, propõe-se uma diagramação arborescente sem ignorar os sistemas rizomáticos das micropolíticas. Se por um lado não é negada a existência de uma metanarrativa histórica do cinema que o hierarquiza, por outro, não se deixa de reconhecer que essa metanarrativa não deve se dar por meio de uma linha única, sucessiva e cumulativa de tempos, mas sim por meio de avanços e recuos, bifurcações, imbricações de trajetórias, acumulações desiguais, luta e resistência, defesa de projetos experimentais e autorais coexistindo e disputando o espaço com os modelos dominantes e centralizantes. Como advertem Deleuze e Guattari (1997b), a história traduz em sucessão uma coexistência de devires. Na perspectiva deste estudo, à geografia interessa encontrar e analisar as coexistências que direcionam os caminhos da sucessão, e que por esta são esmaecidas.

Em segundo lugar, a instrumentalização do conceito de des-re-territorialização no âmbito do espaço cinemático deve se dar através de adaptação. Assim como Haesbaert (2016) entende que para a Geografia não é operacional um conceito de território tão amplo como o desenvolvido por Deleuze e Guattari, e que é preciso buscar os elementos de interesse geográfico no modelo teórico dos filósofos; para o estudo da Geografia e Cinema é preciso se compreender que nem a amplitude do conceito deleuze-guattariano, e nem o uso prático do conceito para análise de dinâmicas territoriais feito pelos geógrafos, podem ser aplicados de modo absoluto para o espaço cinemático, dado que este espaço apresenta especificidades e dinâmicas próprias em relação ao espaço geográfico. É preciso que se busque então os elementos de interesse nas teorias filosófica e geográfica que sejam instrumentais para a análise da realidade do cinema em suas múltiplas espacialidades.

Território e des-re-territorialização em Haesbaert

A concepção de território a que está se referindo é o primeiro passo para discorrer sobre o referido conceito. Para Haesbaert (2016), as concepções de território comumente difundidas se dividem em 4 grupos: (1) *política* ou *jurídico-política*, na qual o território é visto como um espaço delimitado e controlado onde se exerce um determinado poder, em especial (mas não o único), o poder político estatal; (2) *cultural* ou *simbólico-cultural*, a qual prioriza a dimensão simbólica do território como produto da apropriação, e dialoga com conceitos como lugar e espaço vivido; (3) *econômica*, a qual enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas, e concebe o território como fonte de recursos e/ou como produto da divisão territorial do trabalho; e (4) *natural*, pouco difundida hoje nas Ciências Sociais, que parte de uma noção de território baseado nas relações entre

sociedade e natureza, enfatizando o comportamento “natural” dos seres humanos em seu ambiente físico. Esta última, por certo, não possui aplicação no âmbito dos estudos de Geografia e Cinema.

Diante das vertentes apresentadas, Haesbaert (2016) então procura desdobrar as conceituações de territórios a partir de um patamar mais amplo de fundamentação filosófica para cada abordagem, e propõe a conceituação segundo dois binômios. O primeiro deles é o binômio *materialismo-idealismo*, que, por sua vez, desdobram-se em duas perspectivas: (a) a *visão parcial* do território, que enfatiza uma dimensão do território (seja ela “natural”, econômica, política ou cultural); e (b) a *visão integradora*, a qual intenta condensar através do espaço todas as esferas do território. O segundo binômio é o *espaço-tempo*, novamente se desdobrando em outras duas perspectivas: (a) em seu caráter mais *absoluto ou relacional*, seja no sentido de considerar ou não a dinâmica temporal, seja na distinção entre entidade físico-material (como coisa ou objeto) e social-histórica (como relação); e em (b) sua *historicidade e geograficidade*, no caso de se tratar de uma condição geral de uma sociedade e espaço geográfico quaisquer, ou se está historicamente circunscrito a um dado período, ou grupo social, e/ou espaço geográfico em sua especificidade.

A abordagem territorial em Haesbaert apresenta uma concepção híbrida de materialidade e idealidade, enfocando as dimensões jurídico-política e simbólico-cultural, sem, contudo, ignorar as dimensões “natural” (não naturalista, mas sim como natureza física transformada pelos usos que a sociedade dela faz) e econômica, bem como os processos históricos que atuam na configuração dos territórios³. Segundo o autor, nas perspectivas materialistas se enquadram os territórios de base naturalista, economicista e jurídico-política; e os de perspectivas idealistas, por sua vez, são os de base simbólico-cultural. Haesbaert advoga por uma perspectiva integradora que considere tanto a perspectiva materialista quanto a idealista, em uma complexa interação espaço-temporal. Além disso, os processos de apropriação e dominação de inspiração lefebvrea tomam posição de destaque na conceituação de território em Haesbaert. Em suas palavras:

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com o poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação (“possessão”, “propriedade”), o primeiro sendo um processo muito mais simbólico, carregado das marcas do vivido, do valor de uso, o segundo mais objetivo, funcional e vinculado ao valor de troca. (HAESBAERT, 2014, p. 57).

Observa-se a influência da teoria da produção do espaço de Lefebvre (2013) na concepção de território de Haesbaert. Segundo o autor, o que diferencia a produção do espaço lefebvrea das dinâmicas de territorialização por ele abordadas é uma questão de foco, centralizado mais, no segundo caso, nas relações de poder que constituem o espaço. Para Haesbaert (2014, p. 60), “(...) todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes amálgamas, funcional e simbólico, pois as relações de poder têm no espaço um componente indissociável tanto na realização de ‘funções’ quanto de ‘significados’.”

A questão do poder é de suma importância para a compreensão de território. Segundo Sack (2011, p. 63), “territorialidade é uma expressão geográfica primária do poder social. É o meio pelo qual espaço e sociedade estão inter-relacionados.” Para Sack, a territorialidade é uma estratégia de controle de pessoas e coisas por meio do controle de acessos a áreas, em qualquer nível escalar. Raffestin (1993, p. 52), por sua vez, afirma que “O poder é parte intrínseca de toda relação (...) está em todo lugar; não que englobe tudo, mas vem de todos os lugares.” Na visão relacional de Sack e

³ Haesbaert (2021, p. 221) afirma que “(...) não há uma história espacial (e territorial) genérica e neutra, a história se densifica pelas diferentes geografias em que se realiza –e vice-versa, a geografia se molda pela historicidade que a envolve–.

Raffestin, o território pode se configurar em qualquer nível escalar, pois as relações de poder e os controles de áreas por elas realizados se dão, em maior ou menor grau, em todas as relações sociais e escalas, não sendo, portanto, um fenômeno estritamente estatal.

Di Méo e Buléon (2007) buscam identificar alguns atributos que caracterizam os atores e agentes sociais que territorializam o espaço. Para eles, o “ator” não é apenas uma pessoa em geral, mas uma pessoa que age, que está em movimento e que concorre diretamente para o movimento espacial; ele é mais ativo e autônomo que o “agente”, que, por sua vez, é qualquer tipo de pessoa sem qualidades específicas. Os atores coletivos dispõem de certas competências institucionais e estratégicas e são portadores de um discurso. Já os atores individuais dispõem de uma interioridade subjetiva, de uma consciência específica, autônoma e reflexiva. Toda pessoa que participa intencionalmente de um processo com implicações territoriais é um ator ou agente territorializado. Para Di Méo e Buléon (2007), embora agentes e atores tenham capacidade de territorializar, são os atores quem possuem essa capacidade mais latente e concorrem em maior grau para a construção do território.

Transpondo a discussão para o âmbito do espaço cinemático e suas territorializações, pode-se compreender que é na ação articulada dos atores sociais coletivos e individuais, portadores de discursos e de poder decisório sobre o cinema (todos que concorrem para a produção do espaço cinemático em suas dimensões pré-fílmica e a-fílmica), que se encontra a engrenagem dos processos de territorialização deste espaço. Mas não somente estes atores sociais que efetivamente produzem os filmes, e que promovem sua distribuição e exibição, territorializam o espaço cinemático. Os agentes sociais que entram em contato com a obra e carregam sua “mensagem”, seus valores, compartilhando-os com outros agentes sociais, incorporando-os em discursos e práticas espaciais, também estão contribuindo para a territorialização do espaço cinemático em sua dimensão pós-fílmica, que é a fase que influenciará a próxima dimensão pré-fílmica, indicando as novas tendências. De mais a mais, deve-se reconhecer também o papel dos críticos de cinema, analistas, teóricos e demais influenciadores que, pelo maior alcance de suas opiniões, tornam-se atores sociais territorializadores do espaço pós-fílmico, concorrendo em maior grau para a reterritorialização pré-fílmica em um incessante devir.

Não menos importante na discussão territorial, a territorialidade pode tomar diferentes compreensões por si mesma e em sua relação com o conceito de território. Para Haesbaert (2007), a territorialidade é uma dimensão imaterial que, como imagem ou símbolo do território, pode ser utilizada como estratégia político-cultural de um grupo social. Haesbaert (2007, 2014) elenca as concepções de territorialidade mais reproduzidas, sendo elas: (1) a territorialidade como abstração ou condição genérica para a existência do território; e (2) a territorialidade em um sentido mais efetivo como (a) materialidade (por exemplo, por meio do controle físico de áreas, como propõe Sack); como (b) imaterialidade (controle simbólico através de uma identidade territorial); ou como (c) espaço vivido (conjugando materialidade e imaterialidade). Além disso, o autor discute também as definições de territorialidade em associação com as concepções de território correspondentes: (a) territorialidade como concepção mais ampla que território (a todo território corresponde uma territorialidade, mas nem toda territorialidade possui um território material); (b) territorialidade como “quase” sinônimo de território (territorialidade como qualidade inerente ao território); (c) territorialidade em concepção distinta de território, sendo a (1) territorialidade como domínio da imaterialidade, enquanto dimensão imaterial ou identidade territorial, ou a (2) territorialidade como domínio do “vivido” ou do não-institucionalizado frente ao território formal-institucionalizado; e (d) territorialidade como uma dimensão do território, a dimensão simbólica ou identitária (HAESBAERT, 2007, 2014).

Para Haesbaert (2016), desterritorialização toma um sentido diferente daquele adotado por autores que a entendem como a extinção do território tal qual se conhece. Essa hipótese, rechaçada por Haesbaert (2016), vem na esteira da transformação da sociedade na qual o modelo de território contínuo, bem delimitado, de lógica zonal, comum da modernidade, perde seus contornos mais sólidos para novos territórios mais múltiplos, descontínuos, que parecem mais voltados às ideias de pós-modernidade). Uma nova qualidade de experimentação do espaço-tempo que está mais relacionada a uma lógica reticular. Haesbaert (2016) identifica três perspectivas que protagonizam o debate da desterritorialização, as quais estão relacionadas às três concepções predominantes de território. Para os territórios de matriz econômica, a problemática da desterritorialização reside na mobilidade crescente do capital e das empresas promovendo um desarranjo na localização do capital; para os territórios jurídico-políticos, a questão que se impõe é a permeabilidade das fronteiras nacionais; e, para os territórios de matriz cultural, desterritorialização estaria vinculada à disseminação de uma hibridização de culturas, tornando menos visíveis o elo entre um território e sua identidade cultural correspondente.

Inspirado em Deleuze e Guattari, Haesbaert compreende que os processos de desterritorialização não ocorrem isoladamente. Eles são sempre acompanhados pelos processos de reterritorialização.

Se territorializar-se envolve sempre uma relação de poder, ao mesmo tempo concreto e simbólico, e uma relação de poder mediada pelo espaço, ou seja, um controlar o espaço e, através deste controle, um controlar de processos sociais, é evidente que, como toda relação de poder, a territorialização é desigualmente distribuída entre seus sujeitos e/ou classes sociais e, como tal, haverá sempre, lado a lado, ganhadores e perdedores, controladores e controlados, territorializados que desterritorializam por uma reterritorialização sob seu comando e desterritorializados em busca de uma outra reterritorialização, de resistência e, portanto, distinta daquela imposta pelos seus desterritorializadores. (HAESBAERT, 2016, p. 259).

Os processos de territorialização-des-territorialização-reterritorialização são intrínsecos à organização social dos seres humanos no espaço. Para Haesbaert, não existe a hipótese de uma organização social sobre o espaço que seja des-territorializada. A des-territorialização de um determinado território é consequência de relações de poder que modificam as características de dado território, por apropriação e/ou dominação, o qual passa a ser territorializado por outra sociedade ou grupo, promovendo, assim, sua reterritorialização. O eixo central do argumento de Haesbaert para defender sua hipótese é que a forma pós-moderna ou contemporânea dos territórios é a multiterritorialidade, portanto uma reterritorialização dos territórios reorganizados em lógicas reticulares e zonais, funcionais e simbólicos, com blocos de continuidade e descontinuidade, onde a territorialização se dá também pelo movimento, diversamente do predomínio da lógica funcional e zonal de continuidade do território moderno, muitas vezes compreendida como território fixo (ou fixado ao solo).

Buscando o elo entre o conhecimento geográfico e o cinematográfico, pode-se afirmar que o espaço cinemático, sendo um recorte do espaço geográfico, ao mediar relações de poder entre atores e agentes sociais, também é passível de territorialização, desterritorialização e reterritorialização conforme a ação desses agentes e atores.

Notas de um conceito filosófico Deleuze-Guattariano

A propósito de agregar novos olhares à discussão, apresentam-se algumas considerações filosóficas que são de interesse geográfico, e que podem ser aplicadas ao contexto do cinema. Deleuze e Guattari concebem sua filosofia como uma filosofia de multiplicidades, e constroem seu modelo teórico-conceitual a partir da figura rizomática. Rechaçando as hierarquizações e estruturas binárias e biunívocas de lógica arborescente, os autores propõem suas análises por meio de agenciamentos que envolvem territorialidades. Os agenciamentos constituem uma noção mais ampla que as categorias tradicionais como estrutura, sistema, forma, e outras, e comportam componentes heterogêneos de ordem biológica, social, maquínica, gnosiológica, imaginária (GUATTARI e ROLNIK, 1996). Segundo os autores, em sua natureza os agenciamentos possuem dois eixos que se subdividem em dois segmentos. Um primeiro eixo horizontal comporta os segmentos de *conteúdo* e *expressão*. Por um lado, é agenciamento maquínico de corpos, ações e paixões, misturas de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro, é agenciamento coletivo de enunciação, atos e enunciados, transformações incorpóreas atribuídas aos corpos. E um segundo eixo vertical, que de uma parte o agenciamento possui *lados territoriais ou reterritorializados* que o estabilizam; e de outra, *picos de desterritorialização* que forçam sua ruptura. Os autores defendem que um campo social se define menos pelos conflitos e contradições do que pelas linhas de fuga que o atravessam (DELEUZE e GUATTARI, 1995b).

Todo agenciamento possui linhas de fuga por onde correm os movimentos de desterritorialização. E todo agenciamento possui também linhas que se movimentam para consolidação do território. Para os autores, as reterritorializações sempre levam a novos agenciamentos maquínicos e de enunciação, e nunca para o estágio de territorialidade anterior (DELEUZE e GUATTARI, 1996). Por isso, somente a primeira territorialização pode ser assim considerada, e o território formado por agenciamentos, ao se projetar em uma linha de fuga e se desterritorializar, a territorialização que se segue não é mais uma “territorialização primária”, mas sim uma reterritorialização. As territorializações e reterritorializações contam com movimentos de força centrípeta e proporcionam a construção e estabilização dos territórios; as desterritorializações, por outro lado, são movimentos de força centrífuga que buscam “quebrar” os agenciamentos, ou, em outros termos, são movimentos de destruição dos territórios. Porém, da desconstrução segue-se sempre sua reconstrução.

Os processos de formação dos Estados territoriais, amiúde vinculados à ideia de territorialização, para Deleuze e Guattari (2010) são grandes processos de desterritorialização de comunidades primitivas (termo dos autores) seguidos de processos de reterritorialização sobre novas bases, destarte, formando novos agenciamentos maquínicos e de enunciação. Para os filósofos, as desterritorializações têm conotação positiva muitas vezes, pois são elas que permitem que a ordem social se movimente e se transforme. É o que Deleuze e Guattari (1996) chamam de desterritorialização positiva ou de fuga criadora. Contudo, há casos em que ela pode tomar uma conotação extremamente negativa ao cair no que os autores chamam de buracos negros, o que eles identificam como a origem dos fascismos. Para os geógrafos, desterritorializações tendem a ter conotação negativa, pois dizem respeito, muitas vezes, a questões de precarização territorial ou de alijamento de um determinado grupo social de seu território. Mas poderia também tomar um sentido positivo, por exemplo, em um caso de reforma urbana ou agrária, no qual uma determinada propriedade que não estivesse cumprindo sua função social, fosse desterritorializada na ordem

jurídico-política e reterritorializada por meio de sua distribuição a pessoas que dariam a ela uma função social de moradia e/ou produtiva. O sentido da desterritorialização deve ser interpretado sempre com o seu processo consequente, a reterritorialização.

Trazendo a discussão para o estudo da Geografia e Cinema, como esse modelo teórico poderia ser lido e instrumentalizado para análise do espaço cinemático? Assim como qualquer ordem do campo social, os fatos cinematográficos podem ser compreendidos pela identificação dos agenciamentos maquínicos de corpos e agenciamentos coletivos de enunciação. Em uma análise amparada neste modelo, é preciso identificar as linhas de territorialização e de fuga que envolvem os agenciamentos e compreender como elas atuam para as formações, estabilizações e quebras dos territórios. Conforme argumenta Haesbaert (2016, p. 117), “Pensar estes agenciamentos é, (...), pensar em uma Geografia (...) das multiplicidades e das simultaneidades como condição para o próprio movimento, a própria História (ou o devir), pois o agenciamento é, antes de tudo, territorial.”

As (primeiras) territorializações do espaço cinemático

A história mais difundida do cinema aponta na exibição pública do cinematógrafo dos Irmãos Lumière a sua gênese. Para uma segunda corrente historiográfica, o nascimento do cinema se dá na experiência com o cinetógrafo e cinetoscópio do estadunidense Thomas Edison⁴. Sabe-se, contudo, que outros inventores em diferentes partes do mundo também vinham desenvolvendo a técnica de captura e exibição de imagens em movimento (COSTA, 2012). Nos primeiros anos cinematográficos houve uma multiplicidade de inventores que, em maior ou menor grau, contribuíram para o nascimento do cinema. Desta multiplicidade decorre uma variedade de territorializações (primárias) do incipiente espaço cinemático com características próprias, o que vem a corroborar a interpretação aqui adotada de que não há um Primeiro Cinema apenas, mas sim múltiplos Primeiros Cinemas dispostos na ordem dos coexistentes. A transformação desses múltiplos Primeiros Cinemas em um Primeiro Cinema é a tradução das coexistências em sucessão.

Dentre as primeiras territorializações cinemáticas se destacaram a estadunidense de Thomas Edison e a francesa dos Irmãos Lumière. Conforme podemos depreender em Costa (2012), na experiência cinematográfica de Edison, a dimensão do espaço pré-fílmico teve sua territorialização fixada ao solo. Por limitações técnicas do cinetógrafo (elevado tamanho e peso), as primeiras películas de Edison só podiam ser filmadas em estúdio. Diante desta limitação, Edison não podia filmar paisagens, mas somente corpos dotados de mobilidade própria, ou que pudessem ser movimentados por pessoas. Na dimensão do espaço a-fílmico, os espectadores tinham uma experiência individual ao assistir aos filmes no cinetoscópio, pois esse equipamento só podia ser utilizado por uma pessoa por vez. Além disso, o aparelho era encontrado em feiras itinerantes de *vaudeville*, característica que veio a promover a territorialização dessa dimensão pelo movimento⁵. Na dimensão do espaço fílmico, predominavam nos primeiros curtas americanos as encenações de lutas, apresentações de tiros, exibição de fisiculturismo e danças variadas. A primeira territorialização fílmica dos Estados Unidos foi marcada pela representação da violência e do erotismo, alimentando estes imaginários sociais na dimensão do espaço pós-fílmico, como descrito mais detalhadamente em Cunha (2019, p. 107-115).

⁴ Para mais detalhes sobre Primeiro Cinema ver Costa (2005, 2012).

⁵ Esta experiência de assistir a filmes individualmente, e em lugares outros que não as salas de cinema, só veio a se tornar comum décadas depois. Primeiro com o advento da televisão, depois com o mercado de vídeo doméstico, e mais recentemente com os aplicativos de *streaming*. Estes últimos levaram ao extremo a experiência fílmica ao proporcionar, além da possibilidade de se assistir aos filmes individualmente, também a mobilidade de os assistir à escala do corpo.

De modo antagônico ao ocorrido nos Estados Unidos, a territorialização do espaço cinemático na França se deu pela mobilidade na dimensão pré-fílmica e pela fixidez na a-fílmica. Como consequência de características eminentemente técnicas, o cinematógrafo, era mais leve e portátil que o cinetógrafo, o que permitia que as filmagens fossem feitas nas ruas, mesmo em locais de difícil acesso (CUNHA, 2019). Essa característica de mobilidade do espaço pré-fílmico proporcionou um espaço fílmico que privilegiava as paisagens do espaço urbano e da modernidade que se impunha. Enquanto Edison estava limitado a filmar pessoas e artistas que podiam ir ao estúdio, os Lumière podiam ir quase aonde quisessem para capturar as imagens que mais lhes interessassem. A territorialização da dimensão fílmica tinha por função registrar a vida urbana moderna e enaltece-la, destacando a produção industrial, a velocidade dos deslocamentos, a explosão de signos visuais da cidade, entre outras⁶. No espaço pós-fílmico, os imaginários sociais foram alimentados pelas imagens que os Lumière selecionaram e registraram, tornando o primeiro cinema francês um vetor de difusão da modernidade. E no espaço a-fílmico a territorialização francesa se deu pela fixidez, ao contrário da americana, pois as apresentações públicas dos filmes ocorriam em locais fixos, como os cafés, para onde os espectadores precisavam se deslocar⁷. Os cafés franceses foram os embriões das salas de cinema propriamente ditas, pois proporcionaram a experiência coletiva de assistir a filmes.

Algumas des-re-territorializações do espaço cinemático

Existe uma infinidade de territorializações, e ainda mais de desterritorializações e reterritorializações do espaço cinemático que podem ser mapeadas, cada uma com suas peculiaridades. Algumas se dão na dimensão do espaço pré-fílmico, outras no espaço a-fílmico, algumas no fílmico e ressoam no pós-fílmico, e outras se dão no fílmico, mas não completam sua proposta no pós-fílmico. Há aquelas que podem combinar duas ou mais dimensões, e outras que conseguem des-re-territorializar múltiplos espaços. Todas elas possuem importância e têm interesse geográfico, mas, do ponto de vista aqui adotado, quanto mais forte é a des-re-territorialização, e mais dimensões ela des-re-territorialize, maior se entende que é o interesse geográfico. Existe uma gradação dos coeficientes de potência das des-re-territorializações para alterar os atributos do espaço cinemático. Quanto mais radical é a transformação desses atributos (Deleuze e Guattari referem-se à mutação da máquina abstrata), mais forte é a des-re-territorialização⁸. Essa gradação se dá por duas vertentes: *de um lado está a potência de alterar mais profundamente os atributos de uma determinada dimensão do espaço cinemático; de outro está a potência disruptiva para ser mais completa, quer dizer, capaz de alterar o maior número de dimensões*. Uma des-re-territorialização pode ser forte em uma dimensão, mas ter pouca ressonância nas demais; outra pode ter impacto em várias dimensões, mas não transformar de forma incisiva cada dimensão, gerando um quadro híbrido entre diferentes territorialidades.

Para uma des-re-territorialização ser forte e completa, ela deve repercutir de forma manifesta em todas as dimensões do espaço, alterando-as significativamente. Casos assim são menos

⁶ Para mais detalhes sobre os filmes de Lumière, ver Cunha (2019, p. 95-106).

⁷ No caso das feiras de *vaudeville* também era necessário o deslocamento das pessoas para assistir aos filmes. No entanto, como as feiras eram itinerantes, não havia, em tese, a criação de centralidades fixas, mas sim móveis, pois a cada intervalo de tempo as feiras se instalavam em uma determinada localização espacial. Diferentemente era o que ocorria com os cafés, pois estes se localizavam em endereços fixos e criavam centralidades igualmente fixas.

⁸ Conforme o oitavo teorema de Deleuze e Guattari (1997a), cada agenciamento possui diferentes forças e velocidades de desterritorialização. Por isso, é preciso a cada vez calcular os coeficientes conforme os blocos de devir considerados, e as mutações de uma máquina abstrata.

comuns. Mesmo no caso dos movimentos e escolas cinematográficas, o espaço a-fílmico acaba sendo no mais das vezes o calcanhar de Aquiles que frustra a completude do processo. Nos movimentos e escolas é comum que os espaços pré-fílmico e fílmico sejam des-re-territorializados. O problema é que muitas vezes a nova produção barra na fase de distribuição, e por isso chega em pequena oferta ao espectador (na fase de exibição). Com isso, tanto o espaço a-fílmico não se des-re-territorializa (isto é, continuam sendo distribuídos e exibidos prioritariamente os filmes dos conglomerados industriais); quanto o pós-fílmico (pois os novos filmes não se incorporam ao debate social de forma abrangente, ficando limitado a públicos muito específicos). Com o intuito de melhor esclarecer essa argumentação e refinar o conceito para torná-lo um instrumento analítico, apresentam-se a seguir alguns exemplos patentes do que se compreende como des-re-territorializações do espaço cinemático. Observa-se que esses exemplos são explorados de forma bastante sintética, e sua função é elucidar a instrumentalização do conceito para qualquer análise do espaço cinemático sob esse viés.

Na dimensão do espaço a-fílmico, um exemplo de des-re-territorialização forte é a passagem da forma de exibição de filmes em feiras de *vaudeville* para os *Nickelodeons* (COSTA, 2012), no início do século XX, que foram os embriões das salas de cinema nos Estados Unidos para o público de baixa renda. É uma des-re-territorialização forte haja vista a mudança drástica que operou na forma com que os espectadores passaram a assistir aos filmes. Foi uma passagem que se deu sob dois eixos: (1) da mobilidade à fixidez no sentido de localização de exibição dos filmes (de feiras itinerantes a locais fixos); e (2) da experiência individual à coletiva (de uma pessoa por vez que podia assistir ao filme à exibição para um grupo de pessoas simultaneamente). Esta des-re-territorialização permitiu que o cinema pudesse explorar seu caráter de arte industrial capaz de auferir grandes lucros.

Da passagem dos *nickelodeons* para as salas de cinema propriamente ditas, cerca de uma década depois, foi outra des-re-territorialização, a qual coincidiu com a transição do período histórico do Primeiro Cinema para o Cinema Clássico. Neste segundo caso, embora menos forte na dimensão do espaço a-fílmico (mudou a qualidade das salas, mas não a essência), o processo foi mais completo pois esteve articulado de forma mais contundente nas demais dimensões. A evolução da linguagem cinematográfica, o desenvolvimento da narrativa e o interesse crescente do público por histórias mais complexas geraram a necessidade da criação de um produto mais qualificado que atendesse às expectativas crescentes do público de cinema. Isso levou a uma produção mais segmentada em moldes de organização industrial, na qual o trabalho passou a ser dividido entre profissionais especializados em cada área. Consequentemente, ocorre um gradativo aumento dos custos de produção dos filmes (espaço pré-fílmico), que passam a ter uma duração mais elevada, passando da predominância de filmes de curta e média metragem para os de longa. Criava-se assim a necessidade de salas mais confortáveis para que os espectadores acompanhassem os filmes mais longos. Mas disso também decorre o aumento dos valores dos ingressos a fim de custear o encarecimento da produção e a manutenção das salas mais bem equipadas. Esse aumento, por óbvio, modificou o público do cinema, tornando-o mais elitizado, pois as camadas mais empobrecidas da população encontraram mais dificuldades para frequentar as salas de cinema. O interesse das classes mais abastadas pelo cinema, alçado à condição de arte, levou a uma maior pressão social para o controle dos temas e discursos proferidos pelos filmes (uma mudança qualitativa na dimensão do espaço fílmico), transformando assim o debate social acerca do cinema (dimensão do espaço pós-fílmico). Cada uma dessas mudanças foram linhas de fuga projetadas que romperam os agenciamentos maquínicos e de enunciação existentes, e foram reterritorializados sob novos agenciamentos.

Outro exemplo emblemático de des-re-territorialização do espaço cinemático, que se deu primeiramente na dimensão pré-fílmica, mas logo ressoou nas demais, foi o das linhas de fuga que resultaram na queda do truste da Motion Picture Patents Company (MPPC)⁹ no final da década de 1910 (desterritorialização), e a ascensão dos produtores independentes¹⁰ no início da década de 1920 (reterritorialização) (CUNHA, 2019), processos combinados que culminaram na organização da indústria estadunidense no formato que ficou conhecido como integração vertical (um dos mais duradouros agenciamentos maquínicos e de enunciação). Neste agenciamento os estúdios centralizavam todas as fases do processo cinematográfico, pois produziam os filmes, distribuíam-nos e ainda os exibiam em suas salas. Essa fórmula, ao passo que permitia uma acumulação de capital muito grande por parte destes estúdios, tendia também para uma homogeneização dos filmes produzidos por conta da baixa diversidade nas fases do processo cinematográfico. Além disso, concorreu para essa homogeneização uma forte pressão de setores conservadores da sociedade sobre os temas e discursos fílmicos proferidos (o que levou os produtores a impor um código de autocensura), aliada a um conjunto de regras técnicas, estéticas e temáticas bem definidas, que tornaram a forma fílmica demasiadamente engessada, dificultando que formas disruptivas fossem testadas, e impedindo que temas sociais sensíveis, em forma transgressora, fossem pautados. Neste arranjo as forças centrípetas foram mais fortes e poucas foram as linhas de fuga que conseguiram promover desterritorializações. Algumas linhas de fuga até conseguiram se sobressair na dimensão fílmica criando pequenas revoluções em meio a uma produção bastante homogeneizada. Dentre elas podemos citar a profundidade de campo em Orson Welles (quebrando o destaque da nitidez no primeiro plano de profundidade aparente e densificando o espaço fílmico com nitidez em todos os planos de aparente profundidade), os planos-sequência em Welles e William Wyler (diminuindo a segmentação dos planos e o papel da montagem, e privilegiando as continuidades fílmicas espaço-temporais), a imagem-mental e as figuras de pensamento em Alfred Hitchcock¹¹, e a “revolução” temática no *film-noir* denunciando a crise das instituições e a ruína moral no pós-guerra; para citar alguns exemplos¹².

Em meio a esse período de longa estabilidade do cinema americano, uma des-re-territorialização importante na dimensão pré-fílmica, mas que não teve tanta significância nas demais, foi a transição do cinema mudo ou silencioso para o sonoro (ocorrida entre 1927 e 1929 no cinema americano, e nos anos seguintes em outros países). Isto porque tal mudança promoveu um rearranjo imponente na técnica de produção fílmica. Primeiro houve a necessidade de se abandonar as filmagens em locações e migrá-las para os estúdios, pois somente neles era possível a captura do som nas filmagens dadas as limitações técnicas iniciais. Além do mais, surgem os profissionais técnicos de som que se incorporam ao já bastante segmentado processo cinematográfico. O som sincronizado apontou os holofotes para uma questão até então sem importância no cinema: a voz dos atores e atrizes. Com isso, vários artistas da era silenciosa não conseguiram se adaptar ao novo agenciamento e acabaram tendo suas carreiras abreviadas. Outra consequência do som no cinema foi a necessidade da criação de diálogos mais elaborados nos roteiros, o que ocasionou a criação do cargo de roteirista de diálogo. Diversas foram as mudanças significativas observadas na dimensão

⁹ A MPPC foi criada em 1909 pelas empresas *Edison Company*, *Biograph*, *Vitagraph*, e outras produtoras da época e formaram um truste para controlar por completo a indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

¹⁰ Posteriormente, os independentes criaram os estúdios de cinema até hoje conhecidos mundialmente, como *Warner*, *Universal*, *Paramount*, *MGM*, *Columbia* e outros.

¹¹ Deleuze (2018a) afirma que Hitchcock introduziu a imagem-mental ou imagem-relação no cinema, fazendo da relação o objeto de uma imagem.

¹² Sobre o cinema clássico hollywoodiano ver Cunha (2019, p.144-178 e p. 239-278). Sobre o *film-noir*, ver também Mascarello (2012).

do espaço pré-fílmico, porém, no espaço a-fílmico, conquanto tenha havido a necessidade de adequação das salas para reprodução do som mecanicamente, esta não foi uma mudança capital em relação aos modelos de salas anteriores. Da mesma forma, para os espectadores não houve uma mudança drástica na forma com que estes passaram a experimentar os filmes, pois, ainda que antes não houvesse som sincronizado, já havia o som reproduzido na própria sala de cinema através do acompanhamento musical ao vivo. E tampouco houve uma transformação nos modos de distribuição. Pelo contrário, a adoção do som sincronizado, dado seu alto custo de incorporação, concorreu ainda mais para o fortalecimento dos grandes estúdios e seu oligopólio. No espaço fílmico, mesmo com o acréscimo da faixa sonora, a estrutura fílmica em si mesma não se alterou, pois não existia um ideal de mudança, de transformação que devesse quebrar uma determinada lógica para se construir outra. O que havia era a adaptação a uma nova técnica que permitia alterar algumas características do filme, mantendo sua estrutura inalterada. Como Deleuze (2018b) afirma, a transição do mudo para o falado não foi essencial na evolução do cinema, pois não alterou a natureza das imagens fílmicas e nem os signos que elas comunicavam. E no espaço pós-fílmico não houve uma mudança estética, estilística ou temática que fosse capaz de alterar o debate social acerca do cinema. O interesse do público por filmes sonoros decorre muito mais de uma vontade de se situar na novidade, do que propriamente do fato de os filmes apresentarem um predicado realmente inovador. Por isso depura-se que dessa transição somente o espaço pré-fílmico efetivamente apresentou uma des-re-territorialização forte. As demais foram pouco potentes e não promoveram mutações relevantes.

Na busca por uma linha de fuga que visasse romper com o classicismo, encontra-se no construtivismo soviético uma das mais fortes e completas des-re-territorializações já ocorridas. Em um contexto revolucionário onde as próprias bases estatais foram des-re-territorializadas, o cinema soviético da escola da montagem encontrou um campo de experimentações raramente visto, como destaca Saraiva (2012). O cinema russo anterior à Revolução de 1917 havia sido destruído e muitos dos profissionais de cinema deixaram o novo Estado em formação. A desterritorialização se deu de forma completa pois, ao não se produzir mais filmes, a cadeia produtiva e social do fato cinematográfico ruiu. Mas não somente as bases materiais do cinema ruíram. Desmoronaram também os valores do Estado antecedente, e com ele, os valores veiculados nos filmes. A queda, embora material em essência, também se deu na esfera ideológica. Logo, tanto a base materialista do fato cinematográfico, quanto a idealista, abriram os flancos de forma completa para que a reterritorialização se impusesse.

A reterritorialização pré-fílmica se deu por meio da completa estatização do cinema e foi pautada na ideia de artista-artesão (e não do gênio criativo) que deveria construir coletivamente uma arte que fosse revolucionária. E para assim sê-la era preciso que fosse não apenas no conteúdo, mas também na forma (SARAIVA, 2012). Eisenstein, como principal nome do movimento, propunha um cinema de choques, no qual os planos (dimensão do espaço fílmico) eram justapostos pela montagem evidenciando as contradições sociais, e o sentido produzido por essa montagem deveria funcionar como golpes de cine-punho que tirariam os espectadores da condição passiva e os colocariam em um movimento de ação prática (dimensão do espaço pós-fílmico) (CUNHA, 2019). Neste caso soviético o espaço a-fílmico também se des-re-territorializou, visto que não havia mais o produto anterior para competir o espaço de distribuição. Era somente o novo produto a ser distribuído e exibido. Mas a estatização também trouxe seus reveses. Se em um primeiro momento houve uma explosão criativa que permitiu a experimentação cinematográfica quase irrestrita, em um segundo, já com novas diretrizes políticas dominantes e centralizantes do período stalinista, o cinema soviético,

pautado na doutrina do Realismo Socialista, se viu engessado a níveis iguais ou maiores que o do *studio system* hollywoodiano. A des-re-territorialização novamente se deu em todas as dimensões, mas, neste último caso, não foi uma linha de fuga criadora, e o resultado foi um agenciamento cujas forças centrípetas minaram as linhas de fuga por longo intervalo de tempo¹³, frustrando a possibilidade de novas des-re-territorializações.

Não menos importante foi a des-re-territorialização do *Neorealismo italiano*, movimento considerado por muitos teóricos e historiadores como o marco do Cinema Moderno, como para Deleuze (2018b). Também derivando de contingências que extrapolavam a esfera do cinema, o neorealismo teve sua gênese configurada por mudanças sociais amplas que perpassaram as ordens política, econômica e cultural da Itália do pós-Guerra (FABRIS, 2012). Produto da catástrofe da Segunda Guerra, o cinema italiano fora destruído e muitos profissionais do cinema emigraram para outros países em busca de oportunidades. O duplo eixo materialismo-idealismo a que Haesbaert (2016) se refere para a concepção de território, aparece no neorealismo de forma cristalina. Por um lado, idealisticamente os artistas propunham um cinema que fosse às ruas registrar a realidade sem maquiagem (sem dissecar nem julgar, apenas registrar); por outro, materialmente a ida às ruas era não só uma escolha, mas uma necessidade, pois os estúdios haviam sido destruídos ou encontravam-se em situação de penúria. De uma forma ou de outra, por escolha ou imposição, filmar nas ruas era uma necessidade. Da mesma forma se dá a questão da seleção de atores profissionais ou amadores. Em termos ideais, fazer filmes com não-atores era parte essencial da proposta de maior realismo, qual seja, a de registrar o rosto do povo. Mas em termos materiais, não era apenas uma escolha, mas novamente uma necessidade. Não havia dinheiro para investir em atores e atrizes de renome, e havia poucos profissionais na Itália do período disponíveis para atuar em filmes. Identifica-se um duplo eixo em questão: de um lado está aquilo que se deseja para o cinema italiano, a imagem ideal que dele se almeja (o território cultural ou identitário e político¹⁴); de outro estão as condições materiais de que se dispõem no território (o território visto na perspectiva econômica, como recurso). Logo, duas das principais marcas identitárias do neorealismo concorreram entre uma escolha ideal e uma forçosa contingência material. No caso do neorealismo, as linhas de fuga se encontraram em um objetivo comum e a dimensão do espaço pré-fílmico se des-re-territorializou fortemente.

No espaço fílmico a des-re-territorialização também foi forte, pois os atributos do próprio filme foram drasticamente transformados em relação às produções precedentes, seja à produção italiana, seja ao padrão internacional liderado por Hollywood. Para Deleuze (2018b), no neorealismo é a própria natureza da imagem fílmica que se transforma, o conjunto de signos que a compõem. O sistema sensorio-motor do cinema clássico cai em sucessivas linhas de fuga e se desterritorializa, e em seu lugar a representação do tempo de modo direto reterritorializa. Mas para além da mudança da imagem-movimento para a imagem-tempo, outros foram os atributos fílmicos que concorreram para sua des-re-territorialização, como a mudança da postura política dos realizadores de se colocarem perante a realidade social e registrá-la¹⁵. O cinema neorrealista toma um caráter político de denúncia dos problemas sociais na Itália do pós-Segunda Guerra (CUNHA, 2019).

Na dimensão do espaço pós-fílmico, a prova mais evidente da des-re-territorialização promovida pelo neorealismo reside na influência que esse movimento operou sobre uma série de

¹³ Sobre a escola da Montagem Soviética ver Cunha (2019, p. 210-237) e Saraiva (2012).

¹⁴ Haesbaert (2016, p. 93) afirma que "(...) o poder como relação, e não como coisa a qual possuímos ou da qual somos expropriados, envolve não apenas as relações sociais concretas, mas também as representações que elas veiculam e, de certa forma, também produzem. Assim, não há como separar o poder político num sentido mais estrito e o poder simbólico."

¹⁵ Para uma visão mais ampla do *Neorealismo italiano* ver Cunha (2019, p. 280-318) e Fabris (2012).

outros que se seguiram, como as *nouvelle vagues* e *cinemas novos* surgidos mundo afora, a partir da segunda metade da década de 1950. No entanto, se houve uma dimensão do espaço onde a des-re-territorialização não teve a mesma força, esta foi a a-fílmica. Os filmes neorrealistas no primeiro momento tiveram boa distribuição e obtiveram resultados significativos de bilheteria, mas não tardou para que forças sociais conservadoras se impusessem contra os filmes do movimento frustrando sua distribuição nos cinemas e assim minimizando o potencial de impacto social no espaço pós-fílmico. Concomitante a esse embaraço na fase de distribuição, os filmes que chegavam aos cinemas acabaram não tendo mais o mesmo interesse do público que os primeiros filmes neorrealistas, o que contribuiu para um fim relativamente precoce do movimento. Mas sua curta duração em nada minimiza sua potência des-re-territorializadora e sua contribuição para que outros cinemas do mundo se movessem pelas linhas de fuga. Os neorrealistas provaram ser viável um cinema socialmente engajado e de ruptura ao modelo industrial dominante.

Para finalizar os exemplos, apresentam-se alguns comentários sobre a des-re-territorialização da *Nouvelle Vague francesa*¹⁶. O primeiro evento apontado por Marie (2011) como embrião da *Nouvelle Vague* (e da defesa do cinema de autor) é o texto escrito por Alexandre Astruc, *A câmera-caneta*, de 1948. Neste texto o autor defendia que o cinema havia se tornado uma linguagem, e o artista (autor) escrevia com a câmera expressando seu pensamento, tal como um romancista escrevia com a caneta. Astruc chama essa fase de maturação da linguagem cinematográfica como idade “câmera-caneta”. Essa ideia viria a ganhar força na revista *Cahiers do Cinéma*, do editor André Bazin, em especial com a publicação do ensaio de François Truffaut de 1954, *Uma certa tendência do cinema francês*, no qual o autor ataca a “tradição de qualidade” do cinema francês. Para Truffaut, o cinema da França era demasiadamente submetido às regras da literatura, subordinado aos diálogos e centrado no roteiro. O autor defendia que o cinema precisaria ter sua identidade por meio de seus próprios recursos, e que caberia ao diretor de cinema imprimir essas marcas identitárias através de escolhas com a câmera, que a produção de sentidos deveria se dar mais pela imagem e menos pelos diálogos e pela narração em *off*. Para Truffaut era impossível a coexistência entre a “tradição de qualidade” e o “cinema de autor” (MARIE, 2011). No âmbito discursivo criou-se então uma disputa de poder sobre qual o caminho deveria ser seguido pelo cinema francês. Disto se observa que o primeiro impulso da *Nouvelle Vague* se deu pelo alinhamento discursivo dos atores sociais convergindo em uma crítica ao cinema francês do período. Era um princípio de desterritorialização do cinema da tradição de qualidade, e a reterritorialização pelo “cinema de autor”, na esfera discursiva (e idealista).

No segundo momento, os atores sociais que engendraram o discurso de crítica ao cinema francês conseguiram se alçar à condição de diretores, e adentraram na esfera materialista amalgamada à idealista. Na fase pré-fílmica, uma das principais bandeiras defendidas por estes novos diretores era a de que os filmes deveriam ser realizados com baixo custo, e a estrutura de produção deveria ser simplificada, o que era reforçado na esfera discursiva coletiva, mas que na prática nem sempre se confirmava. Esse movimento/escola propunha uma renovação do cinema, tornando-o mais leve, fluido e jovial. Em vez de cenários repletos de ornamentos, a simplicidade dos espaços cotidianos. No lugar de diálogos rebuscados e literários, a linguagem das ruas. O olhar sobre a história contada (o roteiro) torna-se menos importante que o olhar para o modo como ela é contada (a *mise en scène*). Os roteiristas perdem protagonismo e valoriza-se a figura do diretor (considerado o único autor do filme), o gênio criativo. O planejamento perde destaque em detrimento do improviso, as ideias fixas tornam-se maleáveis, fugidias. As regras consolidadas devem ser quebradas, uma

¹⁶ Sobre a *Nouvelle Vague* ver Marie (2011) e Manevy (2012).

ruptura única e seca, tal qual os cortes irracionais em Godard. Estas eram algumas das mudanças e rupturas que a *Nouvelle Vague* promoveu, tanto na esfera materialista, quanto na idealista do território.

Na dimensão do espaço fílmico, a principal marca identitária dos filmes da escola era a liberdade. Desabam em linhas de fuga os compromissos agendados, a subordinação ao tempo do relógio, os objetivos definidos e os problemas a serem solucionados. Desmoronam também as continuidades espaço-temporais, a montagem transparente, dando lugar à montagem opaca, descontínua, que se mostra enquanto tal, a forma não se subordina mais ao enredo. Reterritorializam-se os tempos decorridos em cafés, os diálogos que não visam a uma finalidade específica, a perambulação pelas ruas, a errância, a não-ação, e uma infinidade de citações e de referências à história do cinema.

Na dimensão do espaço a-fílmico, tal como no Neorrealismo, o primeiro momento da *Nouvelle Vague* foi de êxito de bilheterias, com os primeiros filmes sendo distribuídos, exibidos e assistidos por significativo número de espectadores. Mas em um curto intervalo de tempo os filmes passaram a não ser mais tão procurados pelo público, o que indicou o enfraquecimento da popularidade do movimento. Além disso, houve a contraofensiva dos diretores franceses mais antigos, que após terem sofrido severos ataques dos críticos da *Cahiers* (depois diretores da *Nouvelle Vague*), devolveram as críticas acusando-os de não saberem fazer filmes (em crítica às sucessivas quebras de regras clássicas), e, por isso, de estarem prejudicando o cinema francês, promovendo o desinteresse dos seus espectadores. Já na dimensão do espaço pós-fílmico, embora a curta duração, é notória a influência da *Nouvelle Vague* em várias cinematografias modernas que se seguiram. Como afirma Marie (2011, p. 21), “Ela alterou totalmente a paisagem cinematográfica francesa e provocou vários ‘choques’ psicológicos na maioria das cinematografias estrangeiras (...)”.

Considerações finais

Des-re-territorializações do espaço cinemático são mudanças ou transformações dos atributos espaciais do cinema em uma ou mais dimensões, nas quais um determinado conjunto de características se desterritorializam ou são desterritorializadas por disputas de poder e, em seu lugar, emerge um novo conjunto de características reterritorializadoras. Essas mudanças sempre se dão por relações de poder que direcionam os caminhos a serem seguidos. Podem ocorrer em uma ou mais dimensões do espaço cinemático e ter diferentes potências des-re-territorializadoras em cada uma delas.

As des-re-territorializações que mais interessam para esse estudo são aquelas que modificam a dimensão do espaço fílmico de modo mais contundente, promovendo uma mudança de forma e conteúdo dos filmes (elementos estéticos, temáticos e estilísticos), alterando a própria identidade do cinema, como almejam os diversos movimentos e escolas. Mas não se pode ignorar que todas as dimensões estão conectadas e que a mudança de uma ressoa em maior ou menor grau nas outras. Não há mudança no espaço fílmico que não tenha sido gestada no espaço pré-fílmico. Seja na *esfera idealista* (ou simbólico-cultural, mas também política no sentido de política cultural), que diz respeito aos discursos e práticas que envolvem as mutações por escolha e desejo dos atores sociais de construir uma determinada identidade para o cinema (como a política autoral francesa ou a estética da fome de Glauber Rocha); seja na *esfera materialista* (ou econômica, e também político-econômica), que por contingências diversas como incorporação de novas técnicas (como ocorrera na transição do cinema mudo ou silencioso para o sonoro), necessidades financeiras (crises econômicas, de financiamento), disposição ou não de determinados recursos no território (como no caso

neorrealista), obrigam uma mutação na fase de produção que transforma, por conseguinte, a dimensão fílmica.

Uma transição forte na dimensão do espaço fílmico precisa de uma mutação idealista igualmente forte na dimensão do espaço pré-fílmico. Isto significa que uma transformação autêntica do filme, em forma e conteúdo, só acontecerá se houver, de fato, uma disposição dos atores sociais envolvidos em transformar a identidade do cinema (este é o cerne das escolas e movimentos). E mais, esses atores precisarão disputar o espaço contra os atores que representam o interesse em manter o cinema em sua condição presente. É uma disputa territorial pelo cinema que tem início na esfera idealista da fase pré-fílmica. Em contrapartida, uma mudança na esfera materialista, sem que haja uma mudança idealista, não promoverá uma mutação forte na dimensão fílmica (como visto no caso da transição do cinema mudo para o cinema sonoro), mas somente uma mudança superficial, de ordem técnica. Neste caso, a disputa territorial tende a ser menor, pois não há uma manifesta intenção de ruptura na forma e no conteúdo, mas sim a incorporação de uma técnica ou tecnologia nova. E há uma condição necessária que acompanha o cinema desde seu princípio e está em sua gênese, qual seja, a de ser uma revolução técnica constante.

Uma mudança de conteúdo (temática) sem alteração da forma (estética, estilística) também não promove uma des-re-territorialização forte. Estas transformações normalmente se dão pela atuação individual de um ator social, como ocorre no cinema político do cineasta grego Costa-Gravas, ou como na obra do cineasta brasileiro Kleber Mendonça Filho. Nestes casos há uma abordagem temática crítica buscando evidenciar um olhar mais politizado para o cinema, que se destaca do padrão industrial e/ou de entretenimento (que, por sua vez, intenta esmaecer a visão social e política, parecendo não apresentar tal olhar, como se fosse algo neutro, sem orientação política); mas não há uma ruptura na forma fílmica que justifique uma des-re-territorialização forte. Nestes casos, os temas mudam, a postura do cineasta perante a realidade representada se modifica, mas não se altera a forma de se mostrar a história, as convenções estabelecidas para construir essa história.

De forma resumida, as mudanças na dimensão do espaço fílmico são pensadas no espaço pré-fílmico e podem se dar por questões ideais (uma escolha, um desejo) ou materiais (um recurso, uma necessidade). Podem se dar também pela conjugação das duas, mas a mais decisiva para a mudança fílmica de forma profunda é a esfera idealista. Já a materialista atua na superfície, sua função é “resolver” um problema ou situação específica. A mutação na esfera idealista pode se dar no conteúdo, sem alteração da forma (nestes casos a mudança também não é profunda); ou na forma (nestes casos a mudança é forte e a temática tende a se transformar em conjunto).

No que tange à dimensão do espaço a-fílmico, existem várias camadas possíveis da relação entre espaço e cinema que se encaixariam nessa categoria. No entanto, duas dessas camadas merecem destaque. A principal delas é a que se conjuga na fase da distribuição do processo cinematográfico. Uma des-re-territorialização do espaço a-fílmico na esfera da distribuição deve ser entendida como uma mudança qualitativa do tipo de produto que está sendo distribuído. Por exemplo, deixa-se de distribuir filmes de um modelo (como os dos grandes estúdios), ou diminui sua distribuição, e começa-se a distribuir filmes de outro modelo (como os de uma escola), criando uma multiplicidade de filmes disponíveis em salas de cinema. A segunda camada seria uma mudança na fase de exibição do processo cinematográfico. Nesta esfera, em tese, as mudanças são de ordem material. Uma mutação significativa seria a passagem de uma exibição individual para um modo de exibição coletivo, ou a passagem de um modelo itinerante para um modelo fixo, ou vice-versa. Já uma mudança de menor ruptura seria a adoção de uma tecnologia nova, como exibição em 3D, um

sistema de som mais moderno, algo que altere qualitativamente a experiência fílmica sem alterar sua essência.

Por fim a des-re-territorialização do espaço pós-fílmico deve ser compreendida como a (re)construção da identidade simbólico-cultural de um determinado cinema, promovida pela manifestação de uma escola ou movimento cinematográfico. O reconhecimento da ruptura e a consequente classificação de um movimento ou escola, seguida de sua inscrição na História e Geografia do Cinema, é apenas uma face des-re-territorialização da dimensão do espaço pós-fílmico. A outra, de mais difícil identificação, é a mutação qualitativa do debate social acerca da ruptura, o reconhecimento de uma mudança efetiva na recepção fílmica, ou, como desejavam os construtivistas, neorrealistas e cinemanovistas, uma mudança de recepção que concorresse, efetivamente, para uma ação prática.

Referências

- AUMONT, J; MARIE, M. (2006) *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 335 p.
- AUMONT, J. et al. (2012) *A Estética do Filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 304 p.
- COSTA, F. C. (2005) *O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 256 p.
- _____. (2012) Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, F. (ORG.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, p. 17-52.
- CUNHA, R. *A Representação do Espaço Urbano no Cinema: Uma Viagem dos Primeiros Cinemas ao Princípio da Modernidade Cinematográfica*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. 333 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- CUNHA, R. Espaços pré-fílmico, fílmico, pós-fílmico e a-fílmico: as dimensões do espaço cinemático. *GeoTextos* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFBA. Salvador, v. 21, n. 1, p. 75-96, 2025.
- DELEUZE, G. (2018a) *Cinema 1 – A Imagem-Movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: 34, 344 p.
- _____. (2018b) *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: 34, 424p.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1995a) *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 94 p.
- _____. (1995b) *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: 34, 96 p.
- _____. (1996) *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 110 p.
- _____. (1997a) *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 151p.
- _____. (1997b) *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 207p.
- _____. (2010) *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 560p.
- DI MÉO, G.; BULÉON, P. (2007) *L'espace social: Une lecture géographique des sociétés*. Paris: Armand Colin.
- FABRIS, M. (2012) Neorealismo Italiano. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, p. 191-219.
- FIORAVANTE, K. E. *Geografia e Cinema: A Produção Cinematográfica e a Construção do Conhecimento Geográfico*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. 287 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. (1996) *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 328p.
- HAESBAERT, R. (2007). Território e Multiterritorialidade: Um Debate. *GEOgraphia*. – Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF. Rio de Janeiro. Ano IX, n. 17, p. 19-45.
- _____. (2014) *Viver no limite: Território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 320 p.
- _____. (2016) *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 396 p.
- _____. (2021) *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na "América Latina"*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, Libro digital, PDF.

- LEFEBVRE, H. (2013) *La producción del espacio*. Tradução de Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing.
- MANEVY, A. (2012) Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, F. (ORG.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, p. 221-252.
- MARIE, M. (2011) *A Nouvelle Vague e Godard*. Tradução de Eloisa A. Ribeiro, Juliana Araújo. Campinas, SP: Papirus, 272 p.
- MASCARELLO, F. (2012) Film Noir. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, p. 177-188.
- METZ, C. (1980) *Linguagem e Cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- RAFFESTIN, C. (1993) *Por Uma Geografia do Poder*. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática.
- SACK, R. D. (2011) O significado de territorialidade. In: DIAS, Leila Cristina; FERRARI, Maristela (ORGs). *Territorialidades Humanas e Redes Sociais*. Florianópolis: Insular, p. 63-89.
- SARAIVA, L. (2012) Montagem Soviética. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, p. 109-141.