



CAMPUS CHAPECÓ
CURSO EM GEOGRAFIA – LICENCIATURA

RÔMULO SCARIOT

O MENINO E O MUNDO:
DISTOPIA URBANA NO BRASIL E O DIREITO À CIDADE

CHAPECÓ
2020

RÔMULO SCARIOT

O MENINO E O MUNDO:

DISTOPIA URBANA NO BRASIL E O DIREITO À CIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Geografia – licenciatura da Universidade Federal da Fronteira Sul como requisito para obtenção do título de licenciado em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Igor Catalão

CHAPECÓ

OUTUBRO DE 2020

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Scariot, Rômulo

O MENINO E O MUNDO:: DISTOPIA URBANA NO BRASIL E O DIREITO À CIDADE / Rômulo Scariot. -- 2020.
65 f.:il.

Orientador: Prof. Dr. Igor Catalão

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em Geografia, Chapecó, SC, 2020.

1. Geografia e Cinema. 2. Urbanização. 3.
Industrialização. 4. O menino e o mundo. I. Catalão,
Igor, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul.
III. Título.

RÔMULO SCARIOT

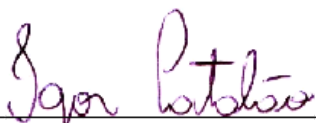
**O MENINO E O MUNDO:
DISTOPIA URBANA NO BRASIL E O DIREITO A CIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Geografia – licenciatura da Universidade Federal da Fronteira Sul como requisito para obtenção do título de licenciado em Geografia.

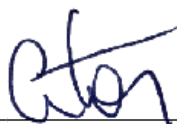
Orientador: Prof. Dr. Igor Catalão

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em:
13/10/2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Igor Catalão – UFFS
Orientador/presidente



Prof. Dr. Éverton de Moraes Kozenieski – UFFS
Avaliador



Prof. Dr. Fernando Rosseto Gallego Campos – IFSC
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Nos meses que antecederam este trabalho, a pandemia global de Covid-19 condicionou a nos ausentarmos, a abirmos mão da presença e do afeto. Muitas das pessoas mencionadas abaixo eu não encontro há muitos meses e certamente essa ausência se faz sentir aqui. Apesar disso, não deixaram de colaborar, mesmo que indiretamente, para meu percurso na graduação, que se encerra neste trabalho.

Agradeço primeiramente à minha família, minha mãe Nelci e meu pai Laércio. No interior de Xavantina, durante a minha infância e adolescência, ensinaram-me a criar e a imaginar, mesmo que nem sempre pareça simples ou fácil. Ensinaram-me também um sentido para a vida, não apenas por palavras, mas pelas suas histórias. Agradeço também aos meus irmãos, Willian e Pablo, que assim como eu escolheram a profissão de professor, com muita dedicação e carinho, tornando-se inspiração e referência para mim. Sou grato também à minha companheira Patrícia, que tem me possibilitado, com graça e bom humor, passar pelo isolamento social e longos dias de leitura. Também tem me ajudado, sem sequer perceber, a encontrar em mim mesmo a pessoa que eu quero ser.

Agradeço também aos meus colegas de turma e de curso, em quem encontro grandes amigos e companheiros de reflexão. Nem sempre fui ciente disso, mas encontrei ali uma comunidade de pessoas dedicadas, inteligentes e que se preocupam com as questões que eu valorizo. Foram muitos anos de dedicação, mas também de luta e de risos. Lembrarei com carinho de cada viagem de campo, dos tantos momentos que rimos juntos.

Aos meus professores da graduação, os quais investiram longas horas de trabalho para nos proporcionar uma formação com visão crítica e rigor teórico. Em especial, os professores que acreditaram em mim, mesmo quando eu não o fazia. Também são, em grande parte, inspiração para minha carreira de docente, dos quais eu lembro constantemente e lembrarei pelos anos que virão.

Destaco aqui o papel do professor Igor Catalão, que, com muito rigor, mas também paciência, nos proporcionou discussões formadoras. Em suas aulas, fui introduzido às leituras que mais tarde seriam o suporte para minha concepção do que é ser um geógrafo na prática. Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, suas contribuições foram essenciais e precisas.

Por fim, agradeço à UFFS e seus colaboradores, instituição que ocupa um lugar importante em toda a região. É graças ao ensino público de qualidade que filhos de agricultores podem conseguir uma formação profissional e edificante.

RESUMO

A Geografia enquanto ciência dialoga com diversos outros campos de estudo, sendo esse um importante aspecto do seu desenvolvimento. Uma das áreas de estudo que se desenvolveu dentro da geografia nas últimas décadas no Brasil foi na intersecção com as Artes, em especial o cinema. Por geralmente buscar uma aproximação com a realidade, filmes podem ilustrar importantes problemas geográficos, complexos e dispersos no espaço e tempo, de forma mais didática e acessível, facilitando o debate sobre os temas. Apesar disso, ainda são carentes as produções acadêmicas aprofundando essas interpretações. Este trabalho busca, portanto, relacionar os estudos urbanos dentro da Geografia partindo do filme *O menino e o mundo* (2014) e dos conceitos de direito à cidade e espoliação urbana, tendo um enfoque nas questões da industrialização, da formação das periferias, das relações entre o capital e a estrutura das cidades e dos movimentos sociais urbanos. Para isso, faz-se uma análise das paisagens presentes no filme bem como da jornada narrativa do personagem principal, sendo assim uma pesquisa teórica e documental de metodologia qualitativa. Conclui-se que o filme busca levantar questões referentes a estes temas e sumarizar uma jornada que foi comum no Brasil, ou seja, a migração rural-urbana e a formação das periferias, abrindo caminho para um debate acerca das cidades brasileiras e a experiência de seus moradores.

Palavras-chave: Geografia e Cinema; Urbanização; Industrialização; O menino e o mundo.

ABSTRACT

Geography as a science dialogues with several other fields of study, which is an important aspect of its development. One of the areas of study that has developed within geography in recent decades in Brazil has been at the intersection with the Arts, especially cinema. By generally seeking an approximation with reality, films can illustrate important geographical problems that are complex and dispersed in space and time, in a more didactic and accessible way, facilitating the debate on the themes. Despite this, academic productions deepening these interpretations are still lacking. This work, therefore, seeks to relate urban studies within Geography starting from the film *O Menino e o Mundo* [Boy and the world] (2014) and the concepts of the right to the city and urban spoliation, focusing on the issues of industrialization, the formation of peripheries, relations between capital and the structure of cities and urban social movements. For this, an analysis of the landscapes present in the film as well as the narrative journey of the main character were made, thus being a theoretical and documental research of qualitative methodology. It is concluded that the film seeks to raise questions regarding these themes and summarize a journey that was common in Brazil, that is, rural-urban migration and the formation of peripheries, paving the way for a debate about Brazilian cities and the experience of its residents.

Keywords: Geography and Cinema; Urbanization; Industrialization; Boy and the world.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
OBJETIVO	10
METODOLOGIA	10
UTOPIA, ESPAÇO E CINEMA	11
O “PONTO DE VISTA” GEOGRÁFICO	11
O ESPAÇO	13
A PRODUÇÃO DO ESPAÇO	19
O ESPAÇO ABSTRATO	21
A URBANIZAÇÃO	23
AS REPRESENTAÇÕES E O CINEMA	27
A UTOPIA E O DIREITO À CIDADE	32
O MENINO E O MUNDO, TRABALHO E CIDADE	37
A ANÁLISE CINEMATOGRAFICA	37
A INTERPRETAÇÃO	41
A sinopse: o menino, o rapaz e o senhor	41
A perspectiva	48
O campo e a natureza	50
A cidade	54
A distopia e o direito à cidade	57
CONCLUSÃO	61
REFERÊNCIAS	62

1. INTRODUÇÃO

*No better color
Look everywhere
We're driving home every night
The shadows stay by your side*

*You built a city
All in your head
Triangle of every light
It turns you on every night*

Wildflower - Beach House

É com esse trecho de *Wildflower* em mente que eu introduzo o trabalho a seguir. Muitos dos estudos desenvolvidos no âmbito deste trabalho foram dirigidos ao som de *Beach House*, *Cocteau Twins* e tantas outras bandas. E não haveria de ser diferente, arte e ciência são complementares. Trago como um gesto simbólico, porque busco abordar a seguinte questão, trazida à tona constantemente quando abordo o assunto desta pesquisa: o que o cinema tem a ver com a Geografia?

Antes de mais nada, o espaço é fundamental para a organização social da vida humana. Não existe objeto ou sujeito sem dimensões espaciais. Para além disso, não podemos pensar a arte e a ciência como opostos, já que são ambas representações de um mesmo mundo, conhecimento construído. Não me dirijo à arte como campo de pesquisa apenas por afinidade, mas por acreditar que como cientistas devemos constantemente buscar novas possibilidades e especialmente novos olhares sobre o espaço.

Dessa forma, aproximo-me da Arte por acreditar que a ciência nunca deve ser tomada como objetiva, como neutra e eficiente. Ambas exigem uma posição política, logo, se quem as produz não a assume, é porque pretende ocultá-la. Assim como o menino do filme de animação de que trato neste trabalho, todos nós temos uma perspectiva única, uma vontade, que muitas vezes negligenciamos.

O que segue é uma tentativa de fazer sentido, tanto da obra como da ciência que estudei nos últimos anos, o sentido de um “ponto de vista geográfico”. O cinema também traduz e constrói o espaço. Como arte composta, traz uma riqueza de significados e dimensões a serem exploradas, especialmente no que diz respeito à Geografia. A arte, ao construir uma interpretação do espaço, também interpreta a sociedade.

O trabalho está estruturado por esta introdução, a qual contém dois subitens, dois principais capítulos e a conclusão. O primeiro capítulo, intitulado *Utopia, espaço e cinema*, busca traçar parâmetros teórico-metodológicos e definir a perspectiva geográfica escolhida para a análise crítica, tendo em vista a ciência geográfica, a epistemologia do espaço e da paisagem, a produção do espaço e o espaço abstrato, as representações do espaço e o cinema e, por fim, a utopia e o direito à cidade. O segundo capítulo, *O menino e o mundo, trabalho e cidade*, busca analisar criticamente a obra tendo em vista a análise da poética.

Faço um aviso aos leitores de que seria importante assistirem ao filme *O menino e o mundo* (2014) antes ou depois de proceder à leitura deste trabalho. Primeiramente, assistir ao filme dará uma percepção mais adequada do debate feito no texto. Em segundo lugar, o trabalho contém muitos elementos do filme, de modo que não assisti-lo pode deixar os leitores, de certo modo, reféns da narrativa aqui construída.

O filme foi escolhido levando em consideração uma série de aspectos, de natureza pessoal e acadêmica. Meu primeiro encontro com a obra foi em 2016, dois anos após o seu lançamento. Fiquei encantado com a criatividade e a leveza que o filme aborda questões tão presentes na história do Brasil, sem deixar de lado a perspectiva emocional da criança. Desde então, não pude deixar de refletir sobre ele, em especial pelo fato de ter crescido também no interior do Brasil, brincando na floresta e no quintal.

1.1. OBJETIVO

O objetivo geral da pesquisa sintetizada neste trabalho consistiu em explorar a análise fílmica de um ponto de vista geográfico do filme *O menino e o mundo* (2014). A partir dele, foram utilizadas as noções de espoliação urbana e direito à cidade para investigar os processos de intensificação da urbanização e industrialização brasileira a partir da segunda metade do século XX, além de suas origens e consequências nas cidades.

1.2. METODOLOGIA

A pesquisa que originou este trabalho de conclusão de curso é do tipo exploratório documental. Utiliza o método indutivo para alcançar seus objetivos, sendo classificada como teórica e de metodologia qualitativa, pois irá utilizar materiais discursivos e narrativos “que não podem ser medidos ou expressos em termos de quantidade” (GÓES et al, 2019, p. 18) para

observar e interpretar aspectos do filme, relacionando com teorias e conceitos propostos por outros autores a fim de aprofundar a discussão acerca do espaço urbano, bem como avançar nas pesquisas sobre os aspectos geográficos no cinema. O método é indutivo, pois parte de experiências particulares para a generalização (CERVO; BERVIAN, 1983).

Para a análise do filme foi levada em consideração uma abordagem própria da Análise da Poética como trazida por Gomes (2004), levando em consideração as limitações deste trabalho e da formação em Geografia. Tendo isso em vista, se optou por uma consideração parcial, que possibilitasse uma abordagem mais prática.

Os instrumentos de pesquisa mobilizados para o desenvolvimento do trabalho foram, além da vasta bibliografia sobre o assunto (livros, teses, trabalhos de conclusão de curso, artigos, etc.), as entrevistas já concebidas pelo autor e o filme em si. Diversas plataformas foram utilizadas para as pesquisas, como Scielo, Academia.edu e Google Acadêmico.

2. UTOPIA, ESPAÇO E CINEMA

Este capítulo tem a proposta de fazer uma leitura teórica sobre a Geografia e seu objetivo de estudo, a cidade, o urbano e o cinema, recorrendo aos autores que consideramos relevantes para essa discussão. São discutidas também, ao fim, as noções de utopia e distopia como parâmetro de reflexão.

2.1. O “PONTO DE VISTA” GEOGRÁFICO

Precisamente, qual é o “ponto de vista” geográfico? A palavra Geografia remete inicialmente ao seu significado etimológico, do grego *geo-graphia*, que se compreende como a descrição ou desenho da Terra. A ciência geográfica, apesar de fazer uso de instrumentos de descrição, mapas e desenhos da Terra já não é mais uma ciência simplesmente descritiva. Uma definição mais contemporânea e popular costuma ser retomada da Geografia como sendo a ciência responsável pelo estudo da superfície terrestre.

Moraes (2003, p. 4) argumenta que, apesar de popular, a definição é vaga. A superfície terrestre comporta uma grande variedade de dinâmicas e processos, objetos de todas as ciências. A Geografia, apesar de ampla, certamente não é uma ciência de síntese de todos os conhecimentos. Moraes (2003) também traz outra compreensão, da Geografia como o estudo da relação entre o ser humano e o meio ou entre sociedade e natureza. Essas noções, mesmo

disseminadas no âmbito acadêmico, pouco refletem seu significado. Sobrevivem por serem reduções práticas, não sendo, entretanto, suficientes para nos indicar um ponto de vista geográfico.

Claval (2011, p. 80) traz uma compreensão mais aprofundada do que significa Geografia. Para o autor, quando falamos de Geografia, referimo-nos tanto a um conjunto de experiências, práticas e saberes comuns a todos os seres humanos como ao conjunto de saberes científicos. Essa distinção nos remete a uma Geografia não somente como mapas, conceitos e categorias, mas como uma parte fundamental da prática social. Por sua vez, a abordagem científica busca raciocinar a respeito dos saberes e práticas sociais e sistematizá-las. O campo geográfico como prática é amplo, certamente mais amplo do que a ciência tem sido capaz de abordar.

Esses saberes práticos, mas não sistematizados, seriam as capacidades desenvolvidas pelos seres humanos para fins de sobrevivência, porém não apenas. Referem-se, segundo o autor, “à orientação e à localização dos lugares, ao uso dos meios ambientes, à integração nos grupos sociais, ao uso das relações sociais para atingir os seus alvos, à proteção contra grupos hostis e, mais geralmente, para fazer guerra ou manter a paz” (CLAVAL, 2011, p. 81). Na vida cotidiana, os seres humanos mobilizam esses conhecimentos constantemente.

Já os primeiros esforços de sistematização, segundo Claval (2011, p. 83), foram feitos na Grécia Antiga, no entanto se mantiveram em grande parte numa disciplina de meras descrições e confecção de mapas, geralmente a serviço da política. Esse paradigma permaneceu como tendência até por volta do século XVIII. Com as reflexões de Darwin, no final do século XIX, a Geografia passou a se preocupar também com a relação entre cada grupo humano e seu ambiente. Com base no positivismo e em algum nível de determinismo geográfico/ambiental, o conceito de gênero de vida, de Vidal de La Blache, serviu para se compreender a organização do espaço das sociedades rurais tradicionais.

Na segunda metade do século XX, o mundo crescentemente desigual, globalizado e urbanizado fez necessária uma reformulação na ciência geográfica. A forma como a Geografia vinha sendo tratada até então foi reconhecida como insuficiente e responsável, em parte, pela manutenção de estruturas de opressão. Para Milton Santos (2002, p. 120), a Geografia até a década de 1970 se estruturou estudando apenas as aparências, contribuindo sobretudo para mascarar a realidade tal como era.

O autor, dessa forma, aponta para uma compreensão preliminar da Geografia, como sendo, de um lado, aspecto fundamental da reprodução humana, do cotidiano e da organização

social e, de outro, um esforço científico de sistematização e categorização dessas práticas. Esse esforço pressupõe a definição de um conceito que busque compreender essas práticas em sua totalidade, o espaço.

Santos (2002, p. 145) afirma que discussões extensivas acerca da conceituação de espaço também colaboram para um atraso no campo científico-metodológico, um desvio de uma Geografia com base na realidade. A sociedade deve ser a preocupação fundamental de todo saber, cada campo científico se ocupa com um aspecto particular dela. Assim, a Geografia da “interação entre a sociedade e a natureza” pode dar lugar à compreensão da Geografia como o estudo da apropriação do espaço pelo ser humano.

O autor argumenta, dessa forma, que a preocupação fundamental da Geografia deve ser o seu objeto, o espaço geográfico, compreendido como a natureza modificada pelo ser humano através do seu trabalho (SANTOS, 2002, p. 150). O espaço, assim, se afirma como conceito-chave na Geografia, o que sem dúvida caracteriza o “ponto de vista geográfico”.

2.2. O ESPAÇO

Para David Harvey (2015, p. 128), um caminho pode ser encontrado na noção de espaço como tida pelos filósofos, constituída por três dimensões. A primeira é a do espaço absoluto, entendida pelo autor como uma unidade contida em si, uma grade preexistente, limitada e imóvel onde ocorrem os eventos. Ele poderia ser facilmente referenciado ou mensurado, semelhante a um palco ou cenário. O conceito permite uma abordagem geométrica justamente por considerar o espaço estático. A noção é ligada à Filosofia, à Física e à Geografia clássica e se baseiam no espaço como foram compreendidos por Descartes e Newton.

Em seguida, Harvey (2015, p. 129-130) traz a ideia de espaço relativo, associada a Einstein e outros pensadores do século XIX. A noção sugere outra perspectiva, o espaço como condicionado ao seu observador, sendo necessário assim um parâmetro, uma referência. O espaço, dessa forma, não pode ser compreendido sem sua relação com o tempo, sem sua posição no tempo. Essa configuração apresenta o espaço como sujeito a múltiplas abordagens; nenhuma delas, no entanto, representa o espaço em completude.

Por fim, Harvey (2015, p. 130) traz a noção de espaço relacional, que trata o espaço como existindo inserido nos processos que o definem. Ele diz respeito não apenas a si mesmo, mas às relações paralelas que o constituem. Dessa forma, tampouco é impossível compreender o espaço sem o tempo, como é impossível os considerar sem as relações que os definem. Seria

inconcebível, portanto, refletir sobre certas atividades humanas sem considerar outros fatores, mesmo que não presentes naquele espaço.

O espaço então é absoluto, relativo ou relacional? Segundo Harvey (1980, p. 5), nenhum, pelo menos não por completo. O espaço não é nem outro, mas pode se transformar de acordo com a abordagem. Soja (2013, p. 17, tradução nossa) parece concordar ao afirmar que o espaço “é mais do que uma qualidade física do mundo material ou um atributo filosófico essencial contendo dimensões absolutas, relativas ou relacionais”. Para ele, essas formas “permanecem relevantes para nossa compreensão contemporânea da espacialidade da vida humana, mas focar exclusivamente nelas pode nos desviar de uma compreensão convincente, ativa e crítica das geografias humanas” (SOJA, 2013, p. 17, tradução nossa).

O espaço, como compreendido pela Filosofia, certamente integra uma parte importante da pesquisa geográfica. No entanto, como apontam Harvey (2015), Soja (2013) e Santos (2002), não são suficientes para se compreender as formas de organização espacial e de produção das geografias humanas. Para este propósito devemos considerar, acima de tudo, de que formas a sociedade aborda tais espaços. A pergunta se transforma de “o que é espaço?” para “de que formas o espaço é transformado pela sociedade?”

Edward Soja em seu último livro, *Seeking Spatial Justice* (2013, p. 14), afirma que recentemente cada vez mais campos de pesquisa têm se dado conta da importância da organização¹ do espaço. O autor defende que estamos habituados como sociedade a pensar nos objetos e sujeitos de forma majoritariamente histórica. Isso é natural, tendo em vista que aspectos históricos tendem a ser mais familiares, como a importância da passagem do tempo e da história na nossa imaginação e na forma como vivemos nossa vida.

É nítido para nós como qualquer sociedade produz a história ao longo do tempo, como o tempo presente é resultado direto das sociedades que o antecederam. Não é clara, no entanto, a forma como todas as sociedades produzem, de forma semelhante, seu espaço e suas espacialidades. Soja segue para afirmar que nós somos seres tão espaciais como somos históricos e sociais, que essas geografias estão presentes no nosso cotidiano, tanto de forma material como imaginária. Da mesma forma que não podemos existir além da história, também não podemos existir além do espaço/da geografia. O espaço em conjunto com o tempo, ou suas abstrações sociais mais concretas, geografia e história, são qualidades fundamentais do mundo em que vivemos (SOJA, 2013, p. 15-16).

¹ O termo “organização” é usado aqui na perspectiva empregada por Soja em suas obras e não na acepção empregada pela Geografia de matriz positivista para a qual o espaço era um entorno passível de ser organizado, ajustado externamente, como um palco. Ver, a esse respeito, Carlos (1982).

Para Soja (2013, p. 17), não caberia apenas a inclusão das dinâmicas espaciais em nossas análises, mas uma inversão da lógica da análise trazendo o foco aos aspectos geográficos da sociedade, podendo assim encontrar novas ideias e soluções para as nossas questões. É colocando o espaço como foco que se torna possível o surgimento de novas ideias e soluções para as nossas questões.

Santos (2002, p. 177) concorda que o espaço costuma ser excluído das teorias sociais, com exceção de Henri Lefebvre (1991). Quando buscam abordar a sociedade como uma totalidade, frequentemente tomam o espaço como submetido às lógicas econômicas. O espaço tanto preexiste aos modos de produção como é também memória deles, o que compromete uma perspectiva puramente econômica.

O espaço, portanto, não é passivo, deve ser considerado como dotado de leis próprias, específicas de sua própria evolução, o que lhe confere uma autonomia em relação a outros objetos sociais (SANTOS, 2002, p. 186). Faz-se necessária, assim, uma teoria própria do espaço, que nos permita compreender sua evolução através destas leis próprias, de uma linguagem, como também aponta Lefebvre (1991).

Desta forma, um “ponto de vista geográfico” é essencialmente um ponto de vista espacial que busca, por meio de uma teoria geográfica, compreender esta linguagem do espaço, ou seja, que busca desvendá-la.

Essa compreensão pode começar pelo que Santos (2002, p. 202) considerou o surgimento do espaço. A espécie humana cria a sociedade a partir do momento em que surge a cooperação entre indivíduos, essa cooperação, por sua vez, resulta em uma organização em torno de um trabalho, o trabalho de transformação da natureza. A cooperação implica, para os grupos humanos, numa divisão do trabalho e, com isso, um menor esforço. Este trabalho se inicia sobre a Primeira Natureza, que é primitiva, e resulta na produção de uma Segunda Natureza, que é social, o espaço geográfico.

A produção, necessária para a sobrevivência humana, implica no desenvolvimento de ritmos próprios, diários, estacionais, anuais, que definirão um domínio do tempo. Cada atividade, dessa forma, tem um lugar próprio no tempo e no espaço, essa ordem corresponde às necessidades próprias de cada atividade humana que constitui o processo de produção (SANTOS, 2002, p. 202). Mobiliza também a produção de formas materiais que possuem a incorporação destes elementos como finalidade principal. Justamente por serem fixas no solo, são mais duráveis. Essas formas são expressão tanto das técnicas como dos usos atribuídos delas em um dado período e no espaço. Para Santos (2002, p. 185), o espaço é, portanto, dotado

de uma inércia dinâmica, que o posiciona como, ao mesmo tempo, condição e resultado da reprodução social.

Por sua vez, estes ritmos e formas tendem a se repetir, constituindo assim padrões na produção do espaço. Essa repetição, entretanto, não é rígida, pois ela está sujeita a mudanças. Como tudo na natureza, ela se transforma ao longo do tempo. Novas dinâmicas são desenvolvidas e novos elementos são inseridos no processo, que mudam a forma como o tempo e o espaço são organizados (SANTOS, 2002, p. 202). O espaço pode ser entendido, portanto, como:

[...] formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. No começo era a natureza selvagem, formada por objetos naturais, que ao longo da história vão sendo substituídos por objetos fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina (SANTOS, 2002, p. 39).

Dessa forma, o espaço na Geografia surge por meio de uma criação social, como consequência do processo de sobrevivência humana no dia-a-dia. Cada atividade exercida contribui para essa produção, reproduzindo padrões na organização espacial e temporal. Para Milton Santos (2002, p. 204), milhares e milhares desses ritmos e configurações já foram produzidos e reproduzidos na história. Essa realidade, porém, é passado.

Outro conceito geográfico, de modo associado ao conceito de espaço, mobilizado na pesquisa, que tratou da relação entre Geografia e cinema, é o de paisagem.

Ferraz (2013) traz a origem da ideia de paisagem como conhecemos associada a um movimento de distanciamento da produção artística em relação à Igreja Católica. Nos séculos XV e XVI, as paisagens eram apenas um pano de fundo nas pinturas, sendo o foco membros da realeza e do clero. Essa tradição foi perdendo força com a influência de ideias renascentistas que buscavam um afastamento da tradição e traziam a experiência e perspectiva humanas como dominante em relação à natureza. Ao mesmo tempo surgiu o interesse de traduzir a tridimensionalidade do espaço para a arte por meio da pintura de perspectiva.

Surgiu assim uma tendência que se popularizou cada vez mais nas décadas posteriores, associada ao termo em alemão *landschap* e à pintura de cenários tridimensionais com elementos naturais. Inicialmente, nos países nórdicos por volta do século XVI, essas concepções se popularizaram na Europa. É possível determinar essa noção de paisagem como pertencente a um espaço absoluto, existindo apenas como fundo ou palco, conforme debatido anteriormente.

Tuan (1980) traz essa popularidade já associada a uma experiência subjetiva, já que as paisagens naturais serviam não apenas a um propósito estético, mas também emocional.

Na Inglaterra, no século dezoito, a assim chamada paisagem natural tornou-se popular. A paisagem natural tanto era um trabalho de arte e de realização de engenheiros, quanto paisagem simétrica. Evitou as linhas retas, as grandes avenidas e os pequenos lagos lineares, porém a finalidade de agradar e de ter vistas imponentes não mudou, somente os meios para atingi-la foram mais sutis (TUAN, 1980, p. 161).

Já no final do século XIX, discutia-se muito a respeito da influência das descobertas de Charles Darwin nos outros campos científicos. Na Geografia, esta reflexão encontrou maior repercussão através da noção de “gêneros de vida” elaborada pelo francês Vidal de La Blache. O autor buscou, por meio dessa noção, caracterizar de quais formas os povos de uma região específica se relacionavam com o seu entorno. Embora não ocupasse lugar central na teoria do autor, a noção de paisagem estava presente sob a forma paisagem-meio, semelhante à ideia de *habitat*. O autor buscou compreender de que forma os “povos característicos” se relacionavam com essa paisagem-meio e que papel a evolução poderia desempenhar nessa relação (NAME, 2010, p. 166-167).

Nas primeiras décadas do século XX, entre as duas grandes guerras, num momento de instabilidade política e científica, ganharam força na geografia as ideias de Carl Sauer que buscam, entre outros objetivos, trazer o conceito de paisagem para o centro da ciência.

Sauer divide as paisagens em dois tipos: as paisagens naturais seriam aquelas “virgens”, supostamente intocadas ou com pouca ação humana, enquanto as paisagens culturais seriam as que possuem a presença do homem como agente da paisagem natural, avaliadas a partir das suas marcas (NAME, 2010, p. 169).

Rejeitando as ideias de Vidal de La Blache, bem como a vertente do determinismo biológico, o autor tratou a noção de cultura como supraorgânica, ou seja, ela existe para além dos indivíduos inseridos nela. Embora semelhante à ideia de gênero de vida, o foco de Sauer na paisagem busca uma compreensão do fenômeno humano baseada em seus signos e marcas que podem ser observados em determinado recorte.

As ações do homem se expressam por si mesmas na paisagem cultural. Pode haver uma sucessão dessas paisagens com uma sucessão de culturas. Elas derivam em cada caso da paisagem natural, com o homem expressando seu lugar na natureza como um agente distinto de modificação. De especial importância é aquele clímax de cultura que chamamos de civilização. A paisagem cultural então é sujeita a mudança pelo desenvolvimento da cultura ou pela substituição de culturas (SAUER, 1998 apud FERRAZ, 2013, p. 11).

Embora controversos, os estudos de Sauer trouxeram à tona novamente o conceito de paisagem e sua relação com a cultura. Apesar disso, o autor não tinha a intenção de estudar as sociedades modernas e urbanizadas com esse conceito, o que se mostrou problemático especialmente na medida em que tais processos se intensificaram após a Segunda Guerra em 1945 (NAME, 2010, p. 171).

As reflexões de Sauer sobre a paisagem caem em desuso com a chegada dos anos 1950. A Geografia, assim como outros campos científicos, passou por uma crise no pós-guerra, já que seus modelos e categorias utilizadas até então não poderiam mais explicar o mundo concreto. Dessa forma, surgem três vertentes que podem ser tratadas separadamente.

Primeiro, a Geografia Quantitativa, que procurou encontrar uma forma mais rígida e lógica de compreender o espaço. Com fundamentação (neo)positivista, pesquisadores que seguiram essa vertente buscavam não apenas uma aproximação das ciências exatas, mas a pureza da análise de dados em comparação com a Geografia Clássica, tida então como ultrapassada. Isso se traduziu no abandono de conceitos mais subjetivos, como paisagem e lugar, em troca da ênfase em conceitos tidos como mais objetivos, como o de espaço.

Em seguida, houve o desenvolvimento da Geografia Crítica a partir da década de 1960. A Geografia Crítica ou Radical se trata de um esforço de revolução epistemológica, que busca deixar de lado o positivismo e a noção de um pesquisador à parte do seu objeto. Busca compreender quais são as relações de poder que organizam a economia mundial e a raiz das contradições sociais. O espaço, como tratado anteriormente, passa a ser compreendido como produto social. Nessa orientação, a paisagem funciona como expressão momentânea de relações estabelecidas no espaço.

Para Milton Santos (2002, p. 67), por exemplo, a paisagem difere do espaço por ser a expressão momentânea do espaço que pode ser abarcada pela visão. Dessa forma, se o espaço é um conjunto de ações e objetos agindo de acordo com o meio-técnico-informacional, a paisagem é nada mais que um recorte no tempo e no espaço dessa interação. A paisagem como recorte se distancia do espaço pela harmonia e estabilidade dos objetos que existem ali de forma estática, enquanto o espaço abriga a vida e a totalidade da existência no presente de forma dinâmica.

Por fim, a interpretação de paisagem feita pela Geografia Humanista, que buscou, desde os anos 1970, trazer uma ênfase em aspectos mais subjetivos no campo científico. Para Tuan (1979, p. 89), a paisagem é tanto uma imagem como uma construção da mente e um sentimento. Desde nossos primeiros anos de vida, vamos gradualmente atribuindo diferentes

significados às paisagens. Conforme nossa experiência se transforma em relação ao espaço, transformam-se também os valores projetados sobre a paisagem. O que acontece é um aprimoramento da nossa interpretação dos símbolos presentes nela (TUAN, 1979, p. 91). Dessa forma, nossa relação com a paisagem diz respeito aos marcos físicos nela dispostos, nossa interpretação imaginada e nossos vínculos emocionais com eles, sendo tantos negativos como positivos.

2.3. A PRODUÇÃO DO ESPAÇO

Tendo em vista os elementos debatidos nas seções anteriores, para que possamos de fato desvendar o espaço, devemos considerá-lo para além de como concebido até aqui. Ademais da teorização e da Filosofia do espaço, devemos levar em conta, sobretudo, de que formas ele é produzido e reproduzido. Essa produção não se dá de forma clara e objetiva, mas sim difusa. Faz-se necessária uma teoria que considere não apenas aspectos aparentes do espaço, mas também aspectos menos aparentes e, muitas vezes, negligenciados ou ocultados, como pondera Soja (1993).

Um dos caminhos mais interessantes nos é fornecido pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre, em seu livro intitulado *La production de l'espace*, de 1974. Em uma de suas mais influentes obras, o autor buscou demonstrar não apenas o processo de produção do espaço, como também romper com a noção de um espaço estático, absoluto. Lefebvre, assim como Santos (2002), fez uma crítica à forma como o espaço vinha sendo apropriado pelas ciências matemáticas e argumentou que os modelos por elas desenvolvidos pouco se relacionavam com a realidade concreta e cotidiana no mundo social.

Martins (1996, p. 13) afirma que a obra de Lefebvre, em suma, buscou expandir as ideias inicialmente desenvolvidas por Karl Marx, cem anos antes. Para Martins, Lefebvre recusa uma perspectiva da obra de Marx acabada, fechada num sistema e, em vez disso, a toma como um dos pontos de partida.

Para Elden (2004, p. 187), Lefebvre questionou uma tradição estabelecida na filosofia, que compreendia o espaço como dividido entre o espaço físico e o espaço mental, entre a percepção e as concepções. Para ele, essa concepção agrava um problema teórico, o da profunda divisão entre a formalização científica e o espaço real, que é característica do capitalismo. Para solucionar isto, Lefebvre (1991) propõe a consideração de um terceiro elemento, o espaço vivido, que é entendido como a união entre nossas concepções e práticas

espaciais. Em outras palavras, o espaço é vivido porque nossa experiência nele é fundada, em parte, numa abstração mental, mas também, em parte, na existência física.

Ele funda então uma teoria, elaborada sobre uma concepção relacional do espaço, pois leva em consideração a relação entre os três elementos fundamentais discutidos a seguir. Eles são dinâmicos e, apesar de serem apresentados de forma distinta, fazem parte de um mesmo processo e são pouco distinguíveis na nossa experiência pessoal, nenhum deles podendo ser compreendido sem sua relação com os demais, ou seja, isoladamente. Essa distinção tem o papel de facilitar uma abordagem científica do espaço.

Os campos com que estamos preocupados são, primeiro, o físico, natureza e cosmos; segundo, o mental, incluindo abstrações lógicas e formais; e terceiro, o social. Em outras palavras, estamos preocupados com o espaço epistemológico, o espaço da prática social, o espaço ocupado pelos fenômenos sensoriais, incluindo produtos da imaginação como projetos e projeções, símbolos e utopias (LEFEBVRE, 1991, p. 11-12, tradução nossa).

Estes elementos, fundados nos três campos mencionados acima, correspondem às práticas sociais, às representações do espaço e aos espaços de representação. Na experiência do indivíduo, eles correspondem ao espaço percebido, concebido e vivido respectivamente. Essa dinâmica, formulada pelo autor francês, foi sintetizada por Catalão (2010), que afirma que os três elementos dizem respeito a

[...] um físico, relacionado, sobretudo, à dinâmica e às leis da natureza, do cosmos; um mental, referente à abstração e ao pensamento lógico formal; e um terceiro, social, ligado à organização e ao desenvolvimento das relações sociais. Assim, do ponto de vista de Lefebvre, em termos espaciais, têm-se: o espaço percebido, aquele da prática espacial; o espaço concebido, relacionado às representações do espaço; e o espaço vivido, referente aos espaços de representação (CATALÃO, 2010, p. 17).

A teoria lefebvriana argumenta que a produção do espaço acontece em dois campos, cada um caracterizado por três dimensões. O primeiro corresponde ao sistema no qual as atividades são executadas no espaço e o outro à forma como o sujeito as interpreta.

Esse sistema pode ser compreendido nas dimensões referentes às práticas espaciais, representações do espaço e espaços de representação. A primeira é caracterizada pela materialidade no espaço, diz respeito às ações que executamos nos objetos presentes no espaço, às dimensões físicas e ao corpo. A segunda diz respeito aos discursos acerca do espaço presentes, por exemplo, na comunicação verbal, mas também em teorias, mapas, imagens e signos. Elas são responsáveis por orientar as práticas sociais. Por fim, a terceira se refere aos

espaços de materialização das representações sociais, podendo ser compreendidas como as expressões físicas das representações invocando normas ou expressões sociais (SCHMID, 2012, p. 100-101).

Fenomenologicamente, ou ao nível do sujeito, essas dimensões correspondem aos espaços percebido, concebido e vivido. O percebido, ligado ao espaço real e às práticas espaciais, caracteriza-se pela percepção do sujeito que acontece por meio de seus sentidos, diz respeito às formas como nosso corpo recebe informações do mundo externo. O concebido diz respeito às significações atribuídas pelo sujeito a esses estímulos recebidos pelos sentidos, atribuindo-lhes valores e sentimentos, formulando assim uma noção de todo do espaço. Por fim, o espaço vivido, que se refere ao cotidiano e aspectos da experiência do sujeito no espaço. O vivido é central na teoria de Lefebvre por cumprir um papel de síntese entre nossas concepções individuais e coletivas em sociedade (SCHMID, 2012, 101-103).

É central na teoria o sujeito e sua experiência. Para Shields (1999, p. 165-166), o corpo pode ser utilizado como exemplo para compreender a teoria de forma mais concreta. A prática social, em essência, exige o uso do corpo, das mãos, dos membros e dos órgãos sensoriais e dos gestos, tanto em função do trabalho como de outras atividades. Esse é o espaço como prática, a base para a percepção do mundo. Já as representações do espaço ou, no presente exemplo, do corpo derivam do conhecimento científico acumulado, disseminado junto à ideologia. Diz respeito à forma como compreendemos nosso corpo, nossas concepções. Porém, também pode ser compreendido como experiência, como vivido e como espaço de representação. O uso da mão direita como norma, valores morais atrelados a certas partes do corpo e a higiene dele, por exemplo.

Podemos buscar relacionar a teoria da produção do espaço com o conceito de paisagem, tratado anteriormente. A paisagem inicialmente se encaixa no campo do percebido, do imediato, da prática espacial. Para Castro (2002),

Sendo a paisagem o que se vê, supõe-se necessariamente a dimensão real do concreto, o que se mostra, e a representação do sujeito, que codifica a observação. A paisagem, resultado dessa observação, é fruto de um processo cognitivo, mediado pelas representações do imaginário social, pleno de valores simbólicos. A paisagem apresenta-se assim de maneira dual, sendo ao mesmo tempo real e representação (CASTRO, 2002 apud FARIAS, 2014, p. 32).

O objetivo de Lefebvre, assim como Marx e tantos outros cientistas desde então, era essencialmente a pesquisa crítica das relações sociais como se manifestam no presente, sobretudo, sob o capitalismo.

2.4. O ESPAÇO ABSTRATO

Para Oseki (1996, p. 110), Lefebvre entende o espaço capitalista como em crise. No capitalismo, o trabalho é intensamente dividido e explorado, torna-se alienante. A vida social é fragmentada no conflito de classes, sendo reduzida a suas dimensões econômica e política, sob a tutela do estado. A transformação e apropriação da primeira natureza se torna mais intensa e, cada vez mais, por intermédio da propriedade privada. Isso aponta para a ruptura histórica entre a sociedade e o espaço.

[...] ao revelar o descompasso entre a reprodução das relações capitalistas de produção e a re-produção das relações sociais, [Lefebvre] indica que sem a real possibilidade de manifestação e desenvolvimento dos fundamentos das relações sociais será impossível a superação do mundo com crise. (MARTINS, 1996, p. 26).

As abstrações sociais, que são o dinheiro, o capital, passam a determinar cada vez mais o teor das relações sociais. O capitalismo, além disso, impõe uma organização e um funcionamento em toda sociedade. Assim, o espaço sob o capitalismo se torna uma abstração que é concretizada, o espaço abstrato (OSEKI, 1996, p. 110).

Lefebvre (1991, p. 6) afirma que a dominação do capitalismo também transforma o conhecimento – e, por consequência, a sociedade – num objeto de uma sistematização que deve ser fechada para ser completa. Os conhecimentos científicos são compartimentados e cada um com seus modelos mentais passa a tentar interpretar um fragmento da atividade humana.

É concebida para a realidade, por parte dos cientistas e planejadores, uma coesão que sucumbe diante de uma totalidade que é decididamente aberta, tão aberta, de fato, que conta com a violência para sobreviver. Para além de uma leitura ou interpretação do espaço, devemos buscar o conhecimento do espaço. Sem ele, segundo o autor, estamos fadados a permanecer fazendo uma ciência parcial, incompleta (LEFEBVRE, 1991, p. 11).

A partir dessa crítica, Lefebvre chama atenção para um conflito essencial no espaço abstrato: de um lado, uma força homogeneizante, redutora; e, de outro, uma diferença, que é oprimida. Essa contradição deriva do descompasso entre o capitalismo e a sociedade, a obra que é expressão da criatividade e da diferença é suprimida em favor de um produto, que é homogêneo e homogeneizante (MARTINS, 1996, p. 28).

Dessa forma, o espaço capitalista se caracteriza por três tendências segundo Oseki (1996, p. 115-6): a tendência à homogeneização, à repetição e à conformação no espaço das frações do cotidiano (trabalho, família e lazer); a tendência à fragmentação já que, apesar de ser

concebido como completo, ele é construído, vendido e consumido em frações ou lotes para que permitam a lucratividade; e a tendência à hierarquização, dos centros às periferias. O espaço se torna uma concretização da estrutura econômica e política.

Por fim, esse espaço pressupõe um uso, um ritmo e uma apropriação específicos. Uma reapropriação ou um uso não previstos desse espaço são comumente reprimidos com violência, velada ou explícita. Para que isso seja concretizado, o Estado tem um papel central de organização, controle e legitimação (OSEKI, 1996, p. 116).

2.5. A URBANIZAÇÃO

Esta hegemonia do capitalismo é exercida no espaço, sobre a realidade social que o precede. A cidade é uma forma social que antecede o capitalismo e foi crucial para seu surgimento e consolidação.

Lefebvre (2011, p. 54) introduz uma distinção essencial para esse estudo, entre a cidade e o urbano. Para o autor, a cidade é a realidade presente, prático-sensível, arquitetônica, enquanto o urbano é uma realidade social composta de relações a serem construídas, mas também concebidas pelo pensamento. O urbano, dessa forma, existe além do solo, da morfologia material e não se conforma apenas à cidade. Apesar disso, ele não existe sem sua relação com a cidade.

Lefebvre (1991, p. 70) também faz outra distinção relevante para esta exploração, entre a coisa, o produto e a obra: enquanto o produto pode ser reproduzido indefinidamente, porque é fruto de uma repetição de gestos, a obra é única e insubstituível. A coisa seria a existência física, o objeto. A natureza, assim, sempre cria as coisas, nunca as produz, porque a produção exige o trabalho. A obra se caracteriza pelo valor de uso e o produto pelo valor de troca (LEFEBVRE, 2011, p. 12).

Tendo isso em vista, podemos desenhar a seguinte questão, a cidade é obra ou produto? Ela surge como possibilidade de emancipação do trabalho na terra, da produção de alimentos. Dessa forma, para Lefebvre (2011, p. 12), a cidade é inicialmente obra, pois serve principalmente como valor de uso, uso das praças e das ruas, na festa (o consumo improdutivo de enormes riquezas em objetos e dinheiro sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio). São as necessidades de cada tempo, as pessoas e os grupos sociais bem determinados que realizam esta obra nas suas condições. Essa obra, a cidade, é produzida historicamente (LEFEBVRE, 2011, p. 52).

Para Lefebvre (2011, p. 11-12), o capitalismo se desenvolve na cidade medieval, que foi principalmente comercial, artesanal e bancária. Ela tinha um limite bem definido (a muralha) e passou a se tornar espaço privilegiado de trocas comerciais. Essa cidade tinha um ritmo, uma dinâmica. O campo e a produção de alimentos, que até então era organizada pela cidade (política), passa a ser cada vez determinado pela cidade, pela urbanização. Em detrimento dos feudos e a partir do subproduto crescente do comércio, as cidades se tornam lugar de concentração de riquezas. Esta cidade, mesmo sendo subjugada a este capital local, havia se tornado um espaço de vivência bem como de arte. Para Lefebvre (2011, p. 53),

[...] a cidade foi para eles bem mais um valor de uso do que valor de troca. Amavam sua cidade tal como uma obra de arte, ornamentada com todas as obras de arte, eles a amavam, esses mercadores das cidades italianas, flamengas, inglesas e francesas. De maneira que, paradoxalmente, a cidade dos mercadores e dos banqueiros continua a ser para nós o tipo e o modelo de uma realidade urbana onde o uso (a fruição, a beleza, o encanto dos locais de encontro) predomina ainda sobre o lucro e o proveito, sobre o valor de troca, sobre os mercados e suas exigências e coações.

A industrialização surge neste contexto, através dos capitais concentrados na cidade. O valor de uso da cidade sofre uma degeneração na medida em que o capital industrial se desenvolve e toma conta dela. Para Lefebvre (2011, p. 14), o processo de industrialização pressupõe a ruptura do sistema urbano pré-existente e a destruição das estruturas estabelecidas. Com isso, sua produção passa a ter uma orientação irreversível na direção do dinheiro, do comércio e das trocas. Como aponta Lefebvre (2011, p. 14),

[...] a cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso.

Essa cidade, tomada, tem seus espaços de representação e vivência reduzidos, como também a produção de obras e as relações ligadas a essa produção. Para Lefebvre (2011, p. 13), essas relações são substituídas por relações abstratas, ligadas à produção de produtos. A cidade, portanto, passa a se orientar cada vez mais na direção de um produto.

Isso configura a industrialização como indutora da realidade urbana. Essa indução resulta no urbano se tornando o indutor, no processo de urbanização. A cidade se torna o centro de decisões e de poder no espaço. Esse domínio também transforma a relação da cidade com o campo, ela assume um papel, cada vez maior, de controle e administração do espaço, centro de decisões que organiza a explora o campo cada vez mais (LEFEBVRE, 2011, p. 16).

Esse processo é intitulado por Lefebvre (2011, p. 18-19) de implosão-explosão. A cidade cresce e se deteriora, divide-se e o centro é supervalorizado, o que desloca as populações marginalizadas para a periferia. O sistema de valores e os modos de vida da cidade passam a ser mais desejáveis; tornam-se sinônimo de modernidade, de lazer e racionalidade.

Lefebvre (2011, p. 74-75) afirma que, dessa forma, as fronteiras entre a cidade e o campo se tornam cada vez mais atenuadas, sua distinção fica difícil na medida em que a cidade se projeta para fora dos muros. Ao mesmo tempo, a oposição urbanidade e ruralidade se acentua, a vida urbana penetra na vida camponesa, despojando-a de elementos tradicionais, como o artesanato e os pequenos centros de encontro.

Com suas variações, esse processo também aconteceu no Brasil. O sociólogo Lúcio Kowarick (1980, p. 31), ao estudar a cidade de São Paulo nos anos 1970, afirmou que a urbanização aconteceu na década de 1930, inicialmente, pela construção de “vilas operárias” por iniciativa das indústrias. No entanto, na medida em que se intensificou o processo de urbanização, a oferta de trabalhadores aumentou e, com isso, a pressão sobre a oferta de moradias.

Nesse novo cenário, não interessa mais às indústrias a construção de moradias, especialmente por causa da valorização imobiliária de seus entornos. Dessa forma, são transferidas as responsabilidades pelo “[...] custo da moradia (aquisição, aluguel, conservação do imóvel) conjuntamente com os gastos com transporte para o próprio trabalhador e os relacionados aos serviços de infra-estrutura urbana, quando existentes, para o Estado” (KOWARICK, 1980, p. 31).

O Estado, no entanto, abdica dessa responsabilidade, o que deixa a questão da moradia sujeita à lógica econômica, que não deixa de estar regulamentada pelo Estado. O mercado imobiliário fica livre para definir a ocupação do solo urbano e, com isso, a localização das moradias da classe trabalhadora é determinada por estes interesses. A ação estatal se direciona, no passado e no presente, a colocar-se a serviço da especulação e valorização econômica do tecido urbano (KOWARICK, 1980, p. 31).

Essa expansão espacial da cidade, movida pelos interesses imobiliários, promove uma série de rupturas no espaço, fragmentações. Terrenos são mantidos desocupados nas proximidades da cidade para que sejam valorizados, enquanto novas moradias são construídas em locais mais distantes do centro. Formam-se assim as periferias, “aglomerados distantes dos centros, clandestinos ou não, carentes de infraestrutura, onde passa a residir crescente

quantidade de mão de obra necessária para fazer girar a maquinaria econômica” (KOWARICK, 1980, p. 32).

De forma semelhante, a especulação imobiliária se apropria do centro de cidade. Para Kowarick (1980, p. 37), “o surgimento de uma rodovia ou vias expressas, a canalização de um simples córrego, enfim, uma melhoria urbana de qualquer tipo, repercute imediatamente no preço dos terrenos”. Esse processo também pode resultar na expulsão de um determinado grupo do centro para que esse possa ser valorizado na perspectiva imobiliária, o que por sua vez aumenta a pressão no sistema de transporte público e sobem as horas dedicadas cotidianamente por essas populações ao deslocamento. Para Kowarick (1980, p. 38):

A localização das favelas tendeu a seguir a trilha da industrialização, amontoando-se em áreas próximas ao mercado de mão de obra não qualificada. Quando a pressão imobiliária ou congelamento de certas áreas tornam-se mais vigorosos numa cidade ou região, novas favelas surgem ou são transferidas para municípios vizinhos, onde os negócios imobiliários ainda não se apresentam tão lucrativos.

Essas condições são agravadas pela desigualdade social, pela quantidade crescente de mão de obra disponível. Para Kowarick (1980, p. 41-42):

Favelas, casas precárias da periferia e cortiços abrigam a classe trabalhadora, cujas condições de alojamento expressam a precariedade dos salários. Essa situação tende a se agravar, na medida em que se vêm deteriorando os salários. Para os gastos básicos de uma família: nutrição, moradia, transporte, vestuário, etc.

Não podemos deixar de considerar a desigualdade de gênero nesse contexto. Para Kowarick (1980, p. 43), o desemprego feminino esconde um fenômeno: de um enorme contingente de mulheres que não dispõe de emprego nem de estudo, mas que desempenham atividades domésticas.

Para definir esse cenário drástico da cidade de São Paulo na década de 1970, de condições inadequadas de sobrevivência e a superexploração da indústria, Kowarick (1980, p. 59) utilizou o conceito de espoliação urbana, entendida como:

[...] o somatório de extorsões que se opera através da inexistência ou precariedade de serviços de consumo coletivo que se apresentam como socialmente necessários em relação aos níveis de subsistência e que agudizam ainda mais a dilapidação que se realiza no âmbito das relações de trabalho.

Forja-se assim, por meio do Estado e do urbanismo (dito técnico e científico), uma configuração espacial que privilegia a lucratividade de um pequeno grupo de pessoas em

detrimento da qualidade de vida da maioria da população e, por consequência, da festa, da criação e da cidade como obra, como valor de uso.

Desenha-se a crise, o ponto crítico marcado pela concentração urbana, êxodo rural, extensão do tecido urbano, subordinação completa do agrário ao urbano (LEFEBVRE, 1999). Além disso, produz-se a inerente orientação das cidades para a produção, o consumo e a redução dos espaços de vivência, de criação da obra. Para Aca Nasser e Fumagalli (1996), o mundo hoje, objeto de investigação de Henri Lefebvre, é

[...] marcado pela destruição da natureza (aí incluída a humanidade no humano), pela crise das instituições políticas, pelo esgotamento da religião, pela separação inconciliável entre filosofia, ciência e arte, pelo isolamento das ciências parcelares, pela corrosão das particularidades, pela emergência de novas necessidades sociais (como, por exemplo, as necessidades urbanas), pelas decepções e frustrações do consumidor, pela automatização crescente, pela aguda especialização da divisão do trabalho, pelo aprisionamento do desejo, do sonho, da vida (ACA NASSER; FUMAGALLI, 1996, p. 25).

2.6. AS REPRESENTAÇÕES E O CINEMA

Na teoria de Lefebvre, são nas representações do espaço que se manifestam as primeiras sementes deste contraespaço e, por isso, elas são caminhos para o impedimento ou realização de possibilidades. As representações são parte essencial de toda sociedade e podem ser entendidas como pontos de convergência de diferentes concepções do espaço. Assemelha-se, até certo ponto, ao conceito de ideologia (LUTFI; SOCHACZEWSKI; JAHNEL, 1996).

O conceito de ideologia, o estudo das ideias, foi usado por Marx com uma conotação negativa, para referir-se ao conjunto das ideias que permitiam a manutenção do capitalismo, a falsa consciência de classe. Para ele, no capitalismo, o trabalho concreto é substituído pela sua representação quantitativa, o dinheiro. O trabalho humano é então subjugado, reduzido à lógica financeira. Para que isso seja possível, são criadas e disseminadas interpretações ideológicas. Marx sugeria assim o dismantelo da ideologia, primeiro pela prática científica e depois pela prática revolucionária (LUTFI; SOCHACZEWSKI; JAHNEL, 1996).

Para Lefebvre, a ideologia é um ponto de partida para o desenvolvimento da noção das representações. No entanto, elas vão além e incorporam a ideologia. As representações são interpretações do mundo e podem ser tanto mentais como materializadas. A sociedade depende dessas múltiplas representações para sobreviver e todos os humanos elaboram representações. Para David Harvey (2015, p. 136-137):

[...] são uma parte integrante de nosso modo de viver no mundo. Podemos igualmente procurar representar a maneira com que este espaço é emocionalmente, afetivamente, mas também materialmente vivido através de imagens poéticas, composições fotográficas, reconstruções artísticas. A estranha espaço-temporalidade de um sonho, de um desenho, de uma aspiração oculta, de uma lembrança perdida ou mesmo de uma sensação ou de um tremer de medo quando andamos em uma rua, pode ser representada através de obras de arte que, em última instância, têm sempre uma presença mundana no espaço e tempo absolutos (HARVEY, 2015, p. 136-137).

Ao mesmo tempo em que dão sentido à realidade, interferem na prática social. Algumas são simples de serem distinguidas da realidade, como em medições geométricas ou índices pluviométricos. Essa distinção, no entanto, se embaralha quando passamos a considerar as representações como fatores sociais, por exemplo a paternidade (LUTFI; SOCHACZEWSKI; JAHNEL, 1996). Segundo Araújo e Reis Júnior (2012, p. 88), para que se formem as representações devemos partir de dois extremos:

De um lado temos o sujeito, entendido aqui numa situação individual ou coletiva, ou seja, aquele que produzirá as manifestações representacionais da realidade sejam elas materiais e imateriais, formando verdadeiros sistemas de interpretação e sua reprodução ao longo de gerações. Na outra extremidade temos o ambiente, o mundo externo formado por toda complexidade da realidade objetiva. [...] E neste processo é que produzem as significações representativas. O simbólico toma forma por meio da relação existente entre os indivíduos com a realidade objetiva.

A representação dessa forma surge da relação entre o representante, o sujeito e o representado, o espaço social. Essa elaboração é, portanto, parcial, tanto porque exige uma escolha de quais aspectos incluir na representação como porque contempla apenas uma parcela do mundo concreto. Dessa relação resulta a representação, que pode ser material ou imaterial.

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 (BARBOSA, 2000, p. 73).

Essa construção também se baseia em um aparato de símbolos, metáforas e significações construídas socialmente, o imaginário social. Para Silva (2019), o imaginário pode ser entendido como uma

[...] bacia semântica de imagens e significados que age como um elemento propulsor de ações, segue impulsos racionais e não-racionais e ajuda a produzir um inconsciente estético com novos sentidos, símbolos e imagens. Assim, consideramos que a construção e a difusão dos imaginários vêm exatamente dessa grande quantidade de

imagens e novos sentidos e significados a partir do vivido, do ilusório e do imaginado (SILVA, 2019, p. 18).

Representações podem ser, portanto, carregadas de valores, mesmo que nem sempre eles sejam explícitos. As representações são perpetuadas ao longo do tempo. Para Araújo e Reis Júnior (2012, p. 88):

O embate ocorrido pelas práticas concretas e simbólicas ocorridas entre o homem e o meio cria um mosaico de representações sociais. Estas representações estão estruturadas nos discursos de interpretação, significação e valoração do ser humano ao entorno em que ele vive. Assim há formas peculiares de representações sociais de acordo com o âmbito ao qual estas estão vinculadas, podendo ser sociais, culturais, econômicas, políticas e ideológicas.

Tendo isso em vista, uma representação pode ser inválida ou falsa no seu retrato do mundo? Segundo Lefebvre, uma representação só pode ser tomada como verdade no momento em que é superada e, concomitantemente, só pode ser considerada falsa no momento em que é tomada como verdade finalizada (LUTFI; SOCHACZEWSKI; JAHNEL, 1996). Em outras palavras, ela pode ser tomada como parâmetro, mas nunca como absoluta, finalizada. Para Barbosa (2000), Lefebvre 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) (BARBOSA, 2000, p. 73).

Essa noção crítica das representações foi ampliada por Lefebvre em *La presencia y la ausencia* (1983). Assim como a cidade pode ser obra e produto ao mesmo tempo, uma representação pode ser, concomitantemente, a presença e a ausência do representado. Em outras palavras, a representação é presença porque se refere a um objeto real, às suas propriedades, e é ausência porque, como representação, é sombra e abstração do real. Para Lefebvre (1983, p. 261), a presença pode ser entendida como segue:

Vivido primeiro, depois elevado à linguagem e ao conceito, reage à experiência. A presença? Digamos para começar com uma "coisa", um "ser", uma "obra" (mas nenhuma dessas palavras pode elucidar o ato) que é revelado, que se deseja ver, capturar, amar (ou odiar!). Que pode ser uma pessoa (humano), uma "coisa" (uma

árvore, uma flor, uma pedra), ou várias pessoas, ou um lugar (uma paisagem, uma cidade), ou um edifício (monumento), ou uma música, ou um evento (tradução nossa)².

Tendo isso em vista, o estudo das representações busca compreender como a força do representado, que é o mundo como percebemos e vivemos, se esvai. A realidade é substituída pelo seu representante por meio da representação, que se afasta do vivido e se multiplica, transformando a vivência (LUTFI; SOCHACZEWSKI; JAHNEL, 1996). Assim, uma vez que uma representação substitui e passa a ser tomada como realidade, o espaço social é reduzido.

Do ponto de vista deste trabalho, preocupam-nos as representações artísticas do espaço e, especialmente, aquelas feitas pelo cinema. Ao longo do século XIX, as tecnologias de captura de imagens em sequência se desenvolveram, resultando no surgimento do cinema. O cinema tem uma estrutura e linguagem particular, o que o dota com ferramentas e convenções que permitem uma representação característica.

A paisagem, compreendida como a parcela do espaço que pode ser apreendida pelos sentidos (SANTOS, 2002), ocupa um lugar importante no processo de criação do cinema. Para Aumont (2006, p. 250), o quadro corresponde ao limite da superfície da imagem, desempenhando um papel na organização formal da tela pintada ou da foto. Desde sua origem, ele é caracterizado pela sensação de movimento, gerada pela exibição de quadros ou *frames* rapidamente. A quantidade desses quadros que são inseridos em um segundo de vídeo será sua taxa de *frames*, medida em fps (*frames* por segundo). Para Fioravante e Nabozny (2019, p. 198), esse primeiro cinema era caracterizado por “mostrar a realidade”.

Outro conceito geográfico que encontra uma repercussão no cinema é o de espaço, que, construído pela sequência de quadros e a percepção de movimento, passa a ser denominado espaço filmico. Segundo Fioravante e Nabozny (2019, p. 209):

Em uma escala de representação, o espaço filmico comporta e possibilita a criação do lugar cinemático, uma vez que este último é delimitado pela imagem da tela. Na medida em que os personagens se deslocam pelo espaço do filme, lugares cinemáticos são construídos a partir do reposicionamento da câmera e do espectador. Essa mobilidade deve ser lógica e amarrada a uma estrutura narrativa que seja capaz de garantir a coerência rítmica do filme, uma vez que se corre o risco de perder a unidade inteligível das sequências.

² *Vividas primero, luego elevadas al lenguaje y al concepto, éste reacciona sobre la vivencia. ¿La presencia? Digamos para comenzar una "cosa", un "ser", una "obra" (pero ninguna de esas palabras logra dilucidar el acto) que se revela, que se deja ver, captar, amar (¡u odiar!). Que puede ser una persona (humana), una "cosa" (un árbol, una flor, una piedra), o varias personas, o un lugar (un paisaje, una ciudad), o un edificio (monumento), o una música, o un acontecimiento (LEFEBVRE, 1983, p. 261).*

O cinema, portanto, é especial do ponto de vista geográfico, pois até mesmo em seus expoentes mais fantasiosos e imaginativos se busca a construção de uma impressão da realidade, algo que possa ser assimilado pela mais diversa audiência. É por meio dessa busca por uma impressão de realidade que os autores de obras cinematográficas situam o espectador num espaço-tempo, seja real ou fictício, e inevitavelmente comentam as realidades em que se inserem, bem como nos oferecem um retrato de questões que fazem parte do debate público na época de sua produção (METZ, 1972, p. 16-17). Para Barbosa (2000, p. 80):

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

Para Lefebvre (1983), a imagem fornece retorno à presença e uma suspensão da ausência. O cinema se configura, assim, como momento de reflexão e construção social, como representação. Conforme nossos olhares sobre o espaço e a paisagem se transformam e novas tecnologias são desenvolvidas, surge também a necessidade de aumentar o escopo da análise e incluir as novas formas de representação. Para Marquez (2006, p. 11), conforme

[...] há o desenvolvimento de novos olhares lançados a paisagens sucessivamente transformadas, esses recursos foram se tornando mais complexos. Os relatos, os desenhos e as pinturas; mais tarde a fotografia e o cinema; e por último o vídeo e a computação gráfica constituem instrumentos de tradução do espaço, da prática do jogo entre o real e o seu significado.

Ao retomarmos Lefebvre, podemos afirmar que, sob o capitalismo, o espaço tem uma tendência à homogeneização e à repetição, assim como à fragmentação, para possibilitar a lucratividade e a tendência à hierarquização, dos centros às periferias (OSEKI, 1996, p. 115-6). O cinema, sob o capitalismo, é sujeito a uma lógica comercial e atende, de um lado, uma demanda industrial e, de outro, uma demanda criativa; em outras palavras, funciona como produto e obra, assim como a cidade.

Essa homogeneização e repetição se reflete nas representações de massa que, frequentemente, perpetuam a ideologia. Para Lefebvre, a sedução do cinema de massa é “[...] não fazer nada. Não diga nada e fale nada. Deixe os outros fazerem. Quem? ‘Eles’, os

competentes, os espertos, os especialistas, as pessoas com poder” (LEFEBVRE, 1983, p. 215, tradução nossa). Dessa forma, o cinema carrega uma contradição em sua produção. Para Bahia (2012, p. 22):

O setor cinematográfico encerra em si mesmo a ambiguidade de ser uma atividade industrial – que requer alto investimento – e também um fenômeno cultural, estético e artístico, para o qual convergem forças simbólicas subjacentes à construção e à promoção da identidade nacional dos países na vida contemporânea. Desde sua invenção, o cinema carrega esse binômio arte-indústria.

É comum observarmos os efeitos das tendências à hierarquização e homogeneização, posto que temos produções com orçamentos na casa das centenas de milhões de dólares sendo produzidas e anunciadas todo ano, especialmente em Hollywood³. Para Matta (2008, p. 13), a produção cinematográfica de Hollywood se transformou muito ao longo das últimas décadas, mantendo sempre um papel de hegemonia. Os grandes estúdios passaram a definir o mercado, adquirindo propriedades intelectuais e pequenos estúdios, garantindo um lugar de dominância.

Prysthon (2009, p. 85) afirma que, apesar dessa disparidade, há uma nova emergência de um cinema periférico. A autora traz essa emergência como descendente do Terceiro Cinema dos anos 1970, ganhando força a partir da segunda metade da década de 1990. Desta vez, porém, com prestígio da sociedade que, passa a valorizar o “ex-cêntrico, o periférico, ou marginal”. Para ela,

[...] um notável interesse das teorias da cultura em dar conta dessa produção cinematográfica, reconhecendo nela simultaneamente um corpus relevante de objetos materiais do contemporâneo (passíveis de análise formal) e um campo de representações (e muitas vezes também de práticas) de subversão e resistência subculturais (PRYSTHON, 2009, p. 88).

Isso ressalta o compromisso em refletir acerca das produções cinematográficas, em especial as obras que buscam ser, para além de um produto, uma obra, e que, portanto, contemplem as possibilidades de vivência, da criação e da festa. Ou, em outras palavras, o compromisso de buscar as obras que superam o campo das representações e sejam presença na ausência. Uma das primeiras obras com esse objetivo, que acabou se tornando um gênero literário, é a *Utopia* de Thomas More publicada em 1516.

³ É possível debater até que ponto o cinema produzido em Hollywood é de fato homogeneizado, e ao mesmo tempo, até que ponto um cinema periférico seria de fato diverso e heterogêneo. O objetivo é no entanto destacar as profundas diferenças entre os lugares mencionados.

2.7. A UTOPIA E O DIREITO À CIDADE

Para Chauí (2008, p. 7), a utopia é uma narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz, sobre uma cidade justa. Derivado do grego *topos*, que significa lugar, em conjunto com o prefixo “u”, que indica negação, o título da obra de Thomas More significa portanto um “não lugar” ou “lugar nenhum”, a negação do próprio espaço. Esse sentido de negação foi atribuído não apenas ao nome da ilha, como traz Chauí (2008, p. 7):

[...] a capital da ilha de Utopia é Amaurote, a não-visível, situada às margens do rio Anhydride, sem água, seus habitantes são os Alaopolitas, sem cidade, governados por Ademos, príncipe sem povo, e seus vizinhos são os Achorianos, homens sem terra. O significado negativo da palavra utopia indica o traço definidor do discurso utópico, qual seja, o não-lugar é o que nada têm em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta.

Apesar de a obra ter se tornado símbolo de uma sociedade perfeita, idealizada, o livro inicialmente se fundou como uma crítica à monarquia inglesa e às estruturas de poder. Segundo Chauí (2008, p. 9):

Vivendo numa Grã-Bretanha sacudida pelos tumultos da Reforma protestante e da Contra-Reforma católica, das lutas políticas e religiosas de facções que se digladiam no Parlamento e em campos de batalha, no período do surgimento da monarquia absoluta dos Tudors, ou de Henrique VII, que prefere a adulação, a corrupção e a mentira em vez da prudência e da verdade, Thomas More inventa uma sociedade ideal, na qual reinam a liberdade e a igualdade, a paz e a ordem, a justiça e a lei.

O livro, inicialmente composto por duas partes, localiza a ilha de Utopia no então Novo Mundo, as américas. A primeira parte relata as críticas do autor à sociedade e aos problemas sociais do séc. XVI na Inglaterra. A segunda relata em detalhes uma viagem à ilha feita por Raphael Hythlodæu, que por acaso é português, descrevendo o funcionamento da ilha, sua estrutura e organização (GOODEY, 1970, p. 16).

A ilha se organiza num grupo de cinquenta e quatro cidades-Estado, semelhante às cidades da Grécia Antiga. O território descrito, apesar disso, se assemelha muito em proporções da Inglaterra. Da mesma forma, o número de cidades em Utopia corresponde ao número de unidades administrativas da Inglaterra no séc. XVI, o que reforça o aspecto de representação do real. Em redor de cada cidade havia o campo, onde grupos de trinta famílias residiam e trabalhavam ali. O trabalho era organizado de forma em que cada pessoa trabalhasse apenas dois anos ali, sendo substituída por outro morador da cidade (GOODEY, 1970, p. 22).

Utopia (2011) também descreve intensamente a estrutura interna destas cidades. Como aponta Chauí (2008, p. 9), a obra traz um conjunto de aspectos que passaram a operar como modelo para obras e discursos utópicos. São nove ao todo:

1. A utopia é busca da cidade feliz ou justa, cujo fundamento se encontra na excelência da legislação, ou na lei, e na pedagogia ou na educação dos cidadãos segundo a justiça e excelência da lei.
2. A utopia busca a estabilidade social e política, ou a estabilidade institucional, conseguida porque a fundação política é obra de um legislador excelente, que legisla para um povo novo, ainda não corrompido socialmente.
3. A utopia instaura a identificação de cada indivíduo com a lei ou com o Estado, ou seja, o consenso perfeito, a unanimidade das vontades dirigidas para um mesmo fim, de maneira que não há conflitos nem sedições.
5. A cidade ideal é coletivista: desaparece a família como núcleo social e os casamentos estão submetidos a regras sociais destinadas a manter o amor e a sexualidade sob controle; desaparecem a propriedade privada e o dinheiro, cada um recebendo segundo suas necessidades e capacidades, de maneira que estão eliminadas a desigualdade e a competição. A felicidade é sempre coletiva, cada um oferecendo-se como espelho para todos os outros.
8. A cidade ideal é bela e esplendorosa, arborizada, florida, ampla, clara, limpa, com edifícios públicos de mármore, rubi, safira, ouro e prata, enquanto as habitações particulares são simples, funcionais, limpas, arejadas e cercadas de jardins.
9. Embora a educação, a ciência e as artes sejam estimadas e estimuladas, a tendência é evitar — seguindo Platão — obras escritas. Em lugar de livros e bibliotecas, há reuniões, conversas, debates, trocas de opiniões e de idéias. Ou seja, evita-se o isolamento da escrita e da leitura e seu individualismo em proveito do grupo e da coletividade.

Tendo isso em vista, é evidente a importância da cidade na organização da *Utopia*, bem como das obras que a seguiram. A localização da ilha era propositalmente isolada, distante, inalcançável para a população inglesa e, dessa forma, distancia a *Utopia* da história e do então presente da Inglaterra. Para Goodey (1970, p. 17), isso caracteriza a *Utopia* como geográfica, pois funciona como uma junção do espaço real e do ideal. As utopias funcionam como uma representação de uma possibilidade de um outro espaço que seja diferente do espaço presente. Como aponta Berriel, sobre a utopia (2005, p. 5):

Somos assim colocados frente a uma sociedade radicalmente diversa; mas tal diferenciação na utopia se torna contraposição especular: a estrutura negativa da organização humana existente é sobreposta àquela estrutura positiva da Cidade Nova imaginada. Desta maneira, o utopista procura superar a realidade contingente propondo, como alternativa, uma sociedade perfeita enquanto racionalmente fundada.

Berriel (2005, p. 2) afirma que a utopia se assemelha muito a distopia, o prefixo grego “*dys*” indica algo mau, ruim, o que configura a distopia como o oposto da utopia. Uma narrativa distópica busca se inserir “[...] em continuidade com o processo histórico, ampliando

e formalizando as tendências negativas operantes no presente que, se não forem obstruídas, podem conduzir, quase fatalmente, às sociedades perversas (a própria distopia)”.

De fato, a distopia surge como resposta às utopias ultrapassadas; muitos dos ideais tidos por autores como More no desenvolvimento da Utopia não encontram repercussão no presente. Como aponta Figueiredo (1982, p. 337), “na Utopia de Morus, contudo, havia ainda a necessidade de trabalhadores escravos para suprir os déficits de produção e realizar tarefas impróprias para os utopianos”.

Dessa forma, a distinção entre os gêneros é difusa, como traz Berriel (2005, p. 2) quando afirma que “há em toda utopia um elemento distópico, expresso ou tácito, e vice-versa. A utopia pode ser distópica se não forem compartilhados os pressupostos essenciais, ou utopia distópica, se a deformação caricatural da realidade não for aceita”. Figueiredo (1982, p. 337-338) aponta dessa forma que:

O projeto de More, assim como todas as utopias que o sucedem, apresenta como fragilidade fundamental o caráter estático. Para existirem e subsistirem de modo perfeito as utopias devem ser imutáveis. Isto aparece já em Platão; a Atlântida entra em colapso porque se torna múltipla, heterogênea, conflituosa nas instituições e nos costumes, assim, afasta-se dos deuses fundadores e se permite lançar ao movimento profano da história, que acaba por tragá-la para sempre nos abismos do oceano.

Para Lefebvre (2011, p 22), “a utopia se apega a múltiplas realidades, mais ou menos longínquas, mais ou menos conhecidas, desconhecidas, mas conhecidas. Não se apega mais à vida real e cotidiana. Não nasce mais nas ausências e lacunas que escavam cruelmente a realidade circundante”. Para que possamos superar este cenário, Lefebvre (2011, p. 133) sugere uma inversão da situação atual, uma mudança de orientação. Devemos pôr a arte a serviço do urbano,

Isso quer dizer que os tempos-espacos tornam-se obra de arte e que a arte passada é considerada como fonte e modelo de apropriação do espaço e do tempo. A arte traz casos e exemplos de "tópicos" apropriados: de qualidades temporais inscritas em espaços. A música mostra como a expressão apreende o número, como a ordem e a medida veiculam o lirismo. [...] Não esqueçamos que os jardins, os parques e paisagens fizeram parte da vida urbana tanto quanto as belas artes. E que a paisagem ao redor das cidades foi obra dessas cidades, entre outras a paisagem toscana ao redor de Florença que, inseparável da arquitetura, representa um papel imenso nas artes clássicas. Deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode se tornar *práxis* e *poiesis* em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte. Voltando ao estilo, à obra, isto é, ao sentido do monumento e do espaço apropriado na Festa, a arte pode preparar "estruturas de encantamento".

Para isso, Lefebvre (2011, p. 135) desenvolve a noção de direito à cidade, que “se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à Obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade”.

A noção, mesmo tendo vários aspectos em comum com os trazidos por Chauí (2008, p. 9), se diferencia por não especular como deveria ser essa sociedade, e também por:

[...] uma revalorização do urbano como modo de vida e do espaço como possibilidade de apropriação. Trata-se de uma tentativa de recuperar o sentido da cidade como obra da civilização humana, haja vista a inerente necessidade de criação do ser humano, não como saudosismo, mas sim como tentativa de insurgência contra a cidade como mercadoria, característica do modo capitalista de produção, que historicamente permaneceu e desenvolveu-se pela produção e pelo consumo do espaço, sobretudo sob feições urbanas (CATALÃO, 2010, p. 137).

Para Lefebvre (1999), a u-topia – escrito com hífen para demarcá-la da utopia em sentido próximo ao de More – constrói-se como possível, como horizonte para guiar as ações concretas da sociedade urbana na direção da superação tanto da cidade como mercadoria, em sentido restrito, quanto do próprio modo de produção, em sentido mais amplo. Assim, a u-topia lefebvriana comporta em si certa ruptura com a realidade, mas não na direção do “não lugar” – que nunca existiu ou que só existe no plano ideal – e sim do lugar possível – cuja existência se vislumbra a partir do plano concreto da vida quotidiana. É a partir desta u-topia que se constrói a noção de direito à cidade, ou seja, como projeto u-tópico revolucionário (LEFEBVRE, 2011; CATALÃO; MAGRINI, 2017).

3. *O MENINO E O MUNDO*, TRABALHO E CIDADE

Neste capítulo, a partir das discussões feitas no capítulo anterior, vou me dedicar à análise do filme *O menino e o mundo* (2014) e a traçar os paralelos com a teoria geográfica e urbana.

3.1. A ANÁLISE CINEMATOGRAFICA

Para Penafria (2009, p. 1), a análise “está presente em vários discursos sobre os filmes, sejam eles de carácter mais publicitário, um mero comentário, um discurso monográfico ou mesmo um estudo académico”. A autora distingue crítica de análise, pois, enquanto a crítica implica em uma atribuição de valor a uma obra, a análise permite uma descrição e decomposição de um filme para em seguida lhe propor uma interpretação.

Ainda segundo Penafria (2009, p. 3), a crítica contemporânea do cinema tem sido falha em contemplar as obras abordadas. Apesar de sugerir uma interpretação das obras, deixa-se de lado a análise, a decomposição do filme que permite a distinção dos seus elementos. Como a autora aponta, “podemos supor que a interpretação afastada da actividade de análise não toma o filme como seu ponto de chegada, pelo que as interpretações vagamente se referem ao filme e sofrem de uma carga adjectiva que os qualifica abstractamente”. O mesmo acontece no interior do ambiente académico. Para Gomes (2004, p. 2),

Alcança-se prestígio no interior do campo analítico sobretudo através da capacidade demonstrada, pelo analista, de dar conta das competências específicas de três ambientes associados ao campo do cinema: o ambiente da realização técnica e artística, o ambiente da apreciação, composto por cinéfilos e aficcionados, e o ambiente da teoria cinematográfica.

Esse direcionamento, contudo, tem deixado aspectos essenciais das obras cinematográficas de lado, em especial seu carácter emocional. Como aponta Gomes (2004, p. 3), o enfoque dessas análises tem sido “a habilidade literária, a competência expressiva, a invenção retórica, a beleza da linguagem, mais do que a disciplina metódica, a profundidade argumentativa, a capacidade de explorar com consistência fontes de qualidade, a objetividade e a verificabilidade⁴ das posições apresentadas”. Portanto, Gomes (2004, p. 4) afirma que as discussões referentes à análise do cinema têm evitado uma questão importante:

⁴ Gomes (2004) fala de verificabilidade no sentido de método, possibilidade de se verificar cientificamente as análises feitas, o que para ele não deveria ser o foco.

[...] podemos dizer que por trás de todo ofício de interpretação de filmes há um inegável problema hermenêutico, onde alcançam sentidas questões sobre a possibilidade de uma análise correta, de uma interpretação adequada ou de uma compreensão precisa de filmes. Questões que se põem desde a origem do próprio cinema, mesmo se freqüentemente a resposta que a elas tenha sido dada não seja propriamente dotada de um caráter teórico rigoroso, estando normalmente vinculada ao comportamento prático do cineasta, do apreciador de filmes ou do crítico de cinema como princípios para a sua orientação e justificativa para a avaliação que a sua prática comporta e exige.

Essas análises, fundadas em escolas teórico-metodológicas de interpretação, acabam por reduzir a obra e a criação a seus sentidos semânticos e estruturais, encaixando-os em grades. Essa busca pela verificabilidade objetiva nas obras se mostra infundada, como aponta Gomes (2004, p 4):

Tal critério de validade não nos poderia ser mais estranho. Bem compreender um filme dificilmente pode coincidir com a identificação de uma lei geral da natureza do filme, à luz da qual, a peça particular nada mais seria do que a ocorrência específica de um caso universal. Por menos que saibamos sobre o fenômeno da compreensão de objetos como filmes, não é difícil admitirmos que o entendimento de um filme resulta da compreensão daquilo que ele tem de singular, único e específico, resulta, pois, da compreensão daquilo que não interessa à ciência.

Com isto em consideração, o autor sugere uma perspectiva de análise tendo em vista algumas considerações feitas por Aristóteles na Poética, escrita no século IV a.C. Para Gomes (2004, p, 6), uma das principais contribuições de Aristóteles para seu método de análise, a Poética do Cinema, é a noção de que as obras devem ser pensadas em função de sua destinação. Em outras palavras, a representação tem uma finalidade, um objetivo de causar um efeito. Gomes (2004, p. 6) complementa que esse efeito “não se realiza senão sobre aquele que desfruta ou aprecia a representação. Quando se efetiva, quando produz um efeito, é que uma operação se torna obra, resultado. E efeito é sempre efeito sobre o apreciador, para o qual justamente, ela opera, ela é obra”. Gomes (2004, p. 7) afirma, portanto,

[...] que o papel do criador, do compositor de representações (o poeta, para Aristóteles), é projetar, prever e organizar estrategicamente os efeitos no apreciador que são adequados para o seu gênero de obra. O apreciador, portanto, deve ser previsto na produção e o seu ânimo deve ser conduzido no ato criador da composição que ele posteriormente apreciará. O efeito é semente plantada na criação, a desabrochar somente na apreciação.

O cinema, portanto, é uma experiência que “se estrutura como uma composição, variável em sua materialidade singular, de sensações, sentimentos e sentidos” (GOMES,

2004,p 6). O que significa que deve haver na análise uma identificação dos efeitos programados e uma decomposição deles, como aponta Gomes (2004, p. 9):

Esta base fundamental do procedimento metodológico supõe uma compreensão da peça fílmica como algo que se compõe (devendo ser metodicamente decompostos na análise) de três dimensões: efeitos, estratégias e meios ou recursos. Meios são recursos ou materiais que são ordenados e dispostos com vistas à produção de efeitos na apreciação. Estratégias são tais meios enquanto estruturados, compostos e agenciados como dispositivos de forma a programar efeitos próprios da obra. Os efeitos são a efetivação de meios e estratégias sobre a apreciação, são a peça cinematográfica enquanto resultado, enquanto obra.

O cinema é, portanto, composto de meios e recursos, que podem ser visuais, sonoros, cênicos e narrativos que, por sua vez, são usados estrategicamente para a produção dos efeitos. Para Gomes (2004, p. 9-10), os parâmetros visuais “incluem desde os aspectos especificamente plásticos [...] até os aspectos genericamente fotográficos, tais como incidência angular, enquadramentos, código de escalas de planos, nitidez da imagem, contraste, tonalidade, brilho, foco” incluindo também “aspectos fotográficos de natureza especificamente cinematográfica, como movimentos de câmera e raccords, e pelos efeitos visuais”. Os parâmetros sonoros correspondem a “todo aspecto acústico de música, a sonoplastia, enquanto o parâmetro cênico comporta desde a direção e atuação dos atores, até cenários e figurinos”. Por fim, “os parâmetros narrativos que o cinema compartilha com literatura, teatro, ópera, quadrinhos etc. e que dizem respeito à composição da história, seu argumento e enredo, suas peripécias e os seus desenlaces”.

Esses recursos são organizados de forma a convocar três tipos de efeito no apreciador: sensação, sentido e sentimento. Como traz Gomes (2004, p. 11), “os elementos de que se compõe a peça fílmica (a cor, a luz, um ritmo de montagem, uma trilha sonora etc.) podem ser dispostos para produzir uma determinada sensação no espectador do filme”, o que caracteriza a composição estética. Esses meios e materiais também são “organizados para produzir sentido, ou seja, para compor mensagens, transferir ideias ou fazer pensar em determinadas coisas” (p. 11). Por fim, também podem ser organizados para gerar um sentimento, “não para fazer emergir uma idéia ou uma noção, mas para gerar um estado de espírito, um estado de ânimo”. Essas composições variam muito de acordo com a obra, como traz Gomes (2004, p. 13):

[...] a fenomenologia das formas de composição é muito variável e [...] a escolha apriorística de uma ou de outra não nos ajudaria a compreender melhor o fato artístico. Há obras em que uma forma de composição é predominante e, de alguma maneira, silencia ou controla todas as outras: é o caso dos filmes-denúncia, dos filmes de vanguardas expressivas ou dos melodramas lacrimosos, por exemplo, em que a busca

de produção de idéias ou sensações ou sentimentos esgotam praticamente todos os recursos empregados na obra.

A Poética do Cinema, como trazida por Gomes (2004), busca sugerir uma metodologia que seja capaz de compreender a obra e seus efeitos como são percebidos pelo espectador. Tendo isso em vista, reafirma-se aqui o enfoque inicial deste trabalho: para além de uma análise cinematográfica que busque contemplar a obra e seus efeitos, propõe-se a uma compreensão do sentido do filme orientada pelo “ponto de vista geográfico”, voltada para uma compreensão do espaço, da cidade, da urbanização, da industrialização e da vivência retratada na obra *O menino e o mundo* (2014).

O quadro, unidade básica de representação do cinema, que em certa medida se assemelha ao conceito de paisagem, não pode ser isolado na experiência da obra. Como traz Aumont (1995, p. 21):

O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo.

Percebemo-lo assim como imagem fílmica, que, por meio da velocidade dos quadros e do limite dele, funda o campo que corresponde ao espaço fílmico, onde acontece a cena, um espaço relacional na perspectiva de Harvey (2015). Para Aumont (2006, p 45), “apesar da flutuação em sua definição, a noção de ‘*mise-en-scène*’ guarda o vestígio do valor espacial da cena. Em compensação, no emprego corrente da palavra, a cena de filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a seqüência)”.

O campo é construído ao longo do filme e, de forma semelhante, o tempo em que as cenas se desenvolvem ao longo da narrativa também se insere no campo, o que significa que um enquadramento e uma perspectiva do campo e do tempo são parciais, posicionando certos elementos fora dele. Como aponta Aumont (1995, p 24):

O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer.

Portanto, ao invés de propor uma análise formal que busque compreender, por meio de metodologias, características da análise cinematográfica, é proposta aqui uma exploração de aspectos espaciais do filme. Como traz Gomes (2004, p. 13),

[...] um filme deve sempre ser capaz de dizer o modo como quer ser apreciado, o modo e a dosagem como as várias composições são, por sua vez, compostas num todo que é dado à apreciação. É a obra que rege, também no cinema, os parâmetros da sua própria apreciação e, por conseguinte, os parâmetros da sua própria análise.

O leitor deste trabalho é, dessa forma, incentivado a buscar o filme e por meio de sua própria experiência contemplar as sensações e sentimentos da obra. Nenhuma análise deve ser considerada absoluta e finalizada, tampouco as interpretações trazidas aqui devem substituir o filme.

3.2. A INTERPRETAÇÃO

O que se segue é um esforço de significação pessoal que, como já foi apontado, é necessariamente – por pura impossibilidade de ser diferente – redutor e parcial em relação à obra. Tendo isso em vista, a sinopse também não se propõe a ser um resumo do filme, mas um destaque particular a aspectos visuais e narrativos que irão fundamentar os apontamentos posteriores.

3.2.1. A sinopse: o menino, o rapaz e o senhor⁵

O filme inicia com um pássaro colhendo uma flor. Em seguida, como se surgisse de um desenho à mão, vamos lentamente do micro para o macro, culminando em uma série de padrões geométricos que se dissolve em si, ao som da melodia tema do filme. É-nos revelado o ponto de vista da história, quando o menino é mostrado observando a rocha. Enquanto buscava ali ouvir novamente a melodia, sua atenção dispersa o leva a seguir uma borboleta. Ele segue para novamente desviar sua atenção para os objetos e animais do seu quintal: a galinha, o balde, a vaca.

Sua atenção flui para o rio, para a floresta, onde segue acompanhando por cada vez mais cores, animais e natureza. Sobe ao topo das árvores e para cima das nuvens, onde avista

⁵ Para redigir este item, vou recorrer, além das minhas próprias impressões e narrativas, às percepções de Barossi (2015).

abaixo o campo. Esse momento de presença e conexão com o espaço é interrompido por ruídos metálicos e sinais de fumaça. O menino percebe, ao longe, a presença da cidade, majestosa e verticalizada em formato de pirâmide. Lançado ao vento, cai em direção ao chão, porém tem sua queda amenizada pelas árvores, pela mata deslumbrante, na qual o menino se encontra novamente. O desenho é colorido, repleto de formas suaves e cores vivas.

A música, que colocava tom na história, se reduz novamente à flauta e ao canto. Após ouvirmos o sino da mãe, acompanhamos a visão do menino até a casa, seu ponto de vista. A mãe encontra o pai, seguida pelo menino. O pai, de mala feita, conversa com a mãe (em português invertido⁶) a despeito do menino. O mesmo, ao perceber a partida do pai, corre ao seu abraço. No momento que se segue, podemos ver “bolhas” de som e a fonte da melodia, a flauta do pai, que é tocada aqui pela última vez. Ele parte para o ponto de trem, deixando o menino e a mãe num vazio, em ausência. Ele embarca num trem-cobra, que parte para o horizonte. Em seguida, o título do filme, início da jornada. Como afirma Barossi (2015, p. 202):

[O menino] Vê de longe a locomotiva e os morros da cidade, vislumbra um mundo, mas é movido por uma melodia que o leva de volta para casa. Vê seu pai o deixar para mergulhar no caos labiríntico da cidade, levado pela locomotiva, ou a cobra que fuma cachimbo. A deixar o espaço, o espaço torna vazio, como a criança.

Depois disso, o menino corre pela aldeia, percebendo a ausência de seu pai nos espaços por meio dos *flashbacks*. Num momento de lembrança ao pôr-do-sol, o pai toca a melodia mais uma vez em sua flauta e o menino, ao ver as “bolhas” corre para capturá-las, num esforço de memória, de apego. Da mesma forma, captura o canto da mãe na mesma lata, que ele enterra perto de casa, colocando sobre ela a rocha da primeira cena.

A melodia que se materializa em bolhas vermelhas volta a todo instante. Ele capta uma das bolhas de melodia em uma lata de comida reaproveitada. Capta também a canção de sua mãe. Quando coloca a lata no ouvido, é inteiramente atravessado por uma potente onda sonora, nada mais existe, a tela é tomada por um vácuo. A lata é enterrada no jardim e uma pedra é alocada sobre a terra para trazer em um tempo outro a memória daquele momento, ou ainda a sobreposição dos momentos, uma vez que o percepto das imagens e os espaços subvertem as concepções de tempo (BAROSSO, 2015, p. 202).

À mesa, o menino novamente sente a ausência do pai, dessa vez com mais força. Foge da cozinha para o quarto, onde mais um devaneio do pai ilustra a razão de sua partida. A mãe,

⁶ No filme, a língua portuguesa é sempre pronunciada com as letras invertidas. A escolha, para além de uma universalização do filme, pode significar a dificuldade de compreensão do menino.

com lenha carregada nas costas, conversa com o pai, que trabalha no solo fraco, vazio. O pai entrega para a mãe uma semente, que ela leva consigo. O menino volta a si e decide fugir de casa, buscando a presença que perdeu do pai, da família.

No ponto do trem “à luz da lua e da pequena lamparina, espera pela locomotiva, que não vem. Nem por isso o menino se prende às estruturas regressivas: é carregado por um vendaval violento que ao mesmo tempo em que apaga a fraca luz da lamparina, o leva num voo sonoro” (BAROSSO, 2015, p. 202). O que se segue é a chuva e a mala sozinha.

[O menino] acorda na rede de um senhor muito idoso, e pobre, que trabalha em regime semiescravo em uma plantação de algodão. [...] O idoso veste uma camiseta listrada vermelha e branca como a do menino, usa uma lata reaproveitada como quiçá a mesma latinha melódica da criança que um dia foi, que talvez ainda fosse (BAROSSO, 2015, p. 203).

O menino ingere o chá feito pelo senhor, que resulta num arroto. Num plano curto, antes de partir, o senhor observa o menino, como quem busca uma resposta, um sentido. O senhor, num momento de contemplação, colhe e cheira uma flor. Em seguida, “com o menino e um cachorro muito ossudo na carroça, carregada a muito custo, o senhor dirige ao serviço, onde idosos e crianças carregam ferramentas de trabalho e cestas de palha, tornando-se entre tantas outras na colheita de algodão” (BAROSSO, 2015, p. 203).

A sequência que segue é dedicada ao trabalho que, apesar da música animada, parece ser pouco criativo. Pelo contrário, o trabalho é ordenado, coordenado e racionalizado. Segue um padrão de ações e repetições, porque gera um produto. Num momento de amplo campo de visão, podemos ver de cima a proporção gigantesca e, em mesma medida, homogênea da plantação. Em seguida, sua atenção é voltada a uma “bolha” que, acompanhada da melodia do pai, o move na busca de sua direção. O que ele encontra de início é um homem:

[...] vê pela primeira vez a pessoa de poncho colorido e máscara de pássaro tocando na flauta a mesma melodia da sua infância, desta vez acompanhada por um conjunto grande de instrumentos e vozes, cuja produção sonora se materializa em bolhas multicoloridas. Quando a visão da trupe passa, a criança experimenta um pássaro multicolorido em voo livre, talvez uma fênix, uma recomposição da potência perdida pelo trabalho forçado, a criação da vida como arte (BAROSSO, 2015, p. 203).

Essa festa que se desenha sob o canto de Airgela⁷, repleta de cores, vivência e criação, logo dá lugar ao asfalto. O menino se vê em meio aos caminhões pesados e quadrados, que

⁷ Tem sido apontado que a fonética da palavra “alegria” ao contrário se assemelha ao nome de Carlos Marighela, escritor e guerrilheiro morto pelo regime militar no Brasil em 1969.

exprimem sons metálicos e mecânicos. Com ajuda do cão ossudo, volta à plantação e observa, no céu, um pássaro-avião. Em seguida, “retorna à colheita de algodão, quando o carrasco da plantação com suas botas de esporas estava em vias de escolher quem poderia continuar no serviço. O tirano julgou que as pessoas idosas eram incapazes e fracas e as expulsou — incluindo o velho-criança — da plantação” (BAROSSO, 2015, p. 203-204).

Após a demissão sumária, o velho sai da casa, com apenas uma trouxa de roupas e sua carroça, além do menino e o cão. Observa-se, no seu trajeto, o conjunto de moradias onde vivia até então, padronizado. O velho segue seu caminho cansado, por campos de pastagem, florestas e grandes rodovias, para, por fim, chegar a um deserto sem vida e seco. O deserto é repentinamente tomado pela água, por uma cheia, quando chegam, o velho e seus acompanhantes, numa grande árvore repleta de pássaros.

O menino, do topo da árvore, avista o pai sobre um caminhão. Segue-o e acaba encontrando o seu destino num folheto, uma fábrica de tecidos. Vê-se, ao infiltrar-se na fábrica, num grande reservatório de algodão, no qual ele aterrissa e flutua, transportando-se pela fábrica. Observa dali, novamente, o trabalho racionalizado, organizado e redutor da fábrica, onde trabalham inúmeras pessoas. A sirene declara o fim do tempo de trabalho, que também é mensurado e racionalizado. O rapaz, de laranja, se debruça sobre a máquina de tecelagem, momento no qual, mais uma vez, a presença do menino é contemplada por outro personagem.

Em seguida, os ônibus se lotam e o transporte de volta para a cidade se inicia. Podemos, ao longe, avistar uma área industrial, tomada pela atmosfera mórbida, cores pálidas e um céu alaranjado. Ao se aproximar da cidade, o menino a vê de perto pela primeira vez, sua atmosfera pesada e formas lineares, retangulares e triangulares. Sinais de trânsito e anúncios, do ponto de vista do menino, não fazem sentido, apenas amontoados de letras, faces e recortes. Nesse espaço, reina o caos, a desordem e, ao mesmo tempo, a ordem, o poder.

A cidade futurista louca, caótica, repleta de propagandas sorridentes, de máquinas ilusórias e intrincadas, acolhe o homem-menino⁸ em seus imensos morros não menos labirínticos e sonoros. A urbe é atravessada por marchas militares, por sons herméticos que se corporificam em bolhas acinzentadas: a marca do controle e da territorialização da vida em espaços ínfimos, do condicionamento das pessoas em corpos dóceis, impotentes, infames, niilistas passivos. Cada um tem seu lugar muito bem determinado nesse espaço e as bolhas sonoras acinzentadas sobem nos ares para lembrá-los disso (BAROSSO, 2015, p. 204).

⁸ Barossi refere-se aqui ao rapaz que acolhe o menino na cidade do qual tratarei em seguida.

Ao chegar em seu ponto de ônibus à noite, um rapaz, com uma touca colorida, novamente observa por um momento o menino. Não o leva consigo, mas este o segue morro acima. É como se não pudesse, mesmo que quisesse, suprimir essa infância.

Ele olha para trás e titubeia se carregará consigo a criança que foi, a criança que ainda é. Sobe as labirínticas e quase infinitas escadas do morro, passando pelas portas dos bares, cheias de vida, de violência e de cor. A criança sobe correndo atrás, mas não aguenta mais, está cansada. O homem quase a deixa para trás, a música cessa. Mas ele volta e carregar o menino nas costas (BAROSSO, 2015, p. 205).

A escadaria quase infinita, morro acima, revela a extensão da energia necessária para o deslocamento cotidiano. Ela só termina com a chegada a casa, onde o rapaz segue para se alimentar.

Enquanto o homem olha cansado para a gororoba enlatada que lhe servirá de alimento, a criança rega as plantas na janela, semeadas em latas reaproveitadas, como aquela enterrada no quintal quando ele ainda não vivia na cidade. A televisão ostenta sorrisos felizes, marcas, slogans, imagens supostamente representativas, e o homem as vê entediado e quase reduzido aos falsos conceitos incitados por elas, até pegar no sono (BAROSSO, 2015, p. 205).

No final da cena, temos o mesmo movimento de afastamento do início do filme, só que agora na cidade. Como se dissesse que esta rotina, esta casa-realidade são apenas um microcosmo, uma metáfora do todo, vemos as duas luas e as cidades-pirâmide. Um novo dia nasce na cidade e consigo, o final de semana.

[Rapaz e menino] Descem as intermináveis escadas de bicicleta e chegam à praia, na multicolorida colagem de guarda-sóis, camelôs e peles. As territorializações dos dispositivos de controle nunca conseguem fechar todas as saídas e o homem traça uma linha de fuga por meio da arte, da música criada a partir de objetos do cotidiano: a bicicleta, garfos, colheres, garrafas e barbantes são deslocados de suas funcionalidades originais e utilitárias e se metamorfoseiam em bolhas multicoloridas e sonoras. A arte como possibilidade de existência: um caleidoscópio que nunca repete a mesma imagem (BAROSSO, 2015, p. 205-206).

O menino ao avistar a flauta, tenta reproduzir a melodia, Airgela, que mais tarde é tocada pelo rapaz. Ao invés disso, ganha um caleidoscópio. O rapaz reproduz, com suas bugigangas, a melodia. Com sua atenção focada no tubo e sua ludicidade, o menino caminha pela cidade. Sem medo ou limites territoriais, o menino devaneia com sua percepção pela cidade, que mostra seu ritmo e passo no tempo.

Sua imaginação em um instante o leva de volta para casa, para a mesa com a sua família, os animais e a paisagem, para a presença que ele perdeu e busca no reencontro do seu

pai. No entanto, volta a si pelo som do porto e se vê preso num contêiner sobre um dos navios-pato, os mesmos anteriormente vistos na fábrica de algodão. Tenta voltar, mas acaba preso por horas no oceano. Avista ao longe, em frente ao sol, cidades futuristas que flutuam sobre o mar. Vê por instantes uma cidade utópica, de onde as pessoas o observam em meio ao trânsito fluido e áreas arborizadas. Os navios-pato somem debaixo das cidades, onde:

O algodão colhido pelo idoso é agora um tecido produzido na fábrica e levado nos contêineres para o tingimento e produção de peças de vestimenta, do outro lado do oceano, quiçá num extremo leste. Produção em larga escala em cidades flutuantes e automatizadas. [...] Calças, camisetas, camisas e ternos dobrados hermeticamente, encaixotados e selados com a imagem de um pássaro cor de chumbo. As infíndáveis caixas retornam nos mesmos navios à mesma cidade de onde vieram os tecidos, mas aqueles que trabalharam na produção não teriam, em hipótese alguma, acesso ao produto final, exposto nas vitrines das lojas e nas infíndáveis placas ostentando casais felizes e sorridentes, sempre etiquetados com o pássaro-chumbo (BAROSSO, 2015, p. 206).

O menino acaba retornando à cidade junto com os produtos e é recuperado de uma vitrine pelo rapaz de touca. De bicicleta, voltam para a fábrica, observando no caminho o jogo de futebol, que mobiliza a cidade e a cobre de fogos de artifício. Em oposição, nas periferias da cidade, em meio a acampamentos e fogueiras, forma-se novamente a melodia, Airgela. “A alegria que vai por outro caminho, uma linha de fuga àquela felicidade vendida pelas propagandas na cidade-ciborgue” (BAROSSO, 2015, p. 207). As músicas e “bolhas” que elas geram combinam-se para formar acima o pássaro, que se torna representação da festa, do povo, da criação e das cores.

Chegam à fábrica à noite, onde um pequeno inseto novamente ocupa a atenção do menino. Caminham até os fundos onde, numa sala escondida, em meio a tecidos secretos, o rapaz finaliza:

[...] o poncho colorido, que aparecerá em outros momentos, produzido sem conhecimento dos patrões. Ele utiliza as mesmas ferramentas usadas para territorializá-lo e transformá-lo em mera força de trabalho — no caso em questão, o tear, a navete, o pente — para criar linhas de fuga e dobrar a linha de força sobre ela mesma. Extraí poesia do mesmo lugar que o reduzira à mão de obra (BAROSSO, 2015, p. 207).

Os dois são então interrompidos por barulhos vindos de fora, retiram-se da sala e observam a demonstração de uma nova máquina-elefante, um novo dia de produção. Para a surpresa do patrão, a ferramenta é capaz de produzir o mesmo rolo de tecido sem a mão de obra e em menos tempo, o que resulta na substituição dos operários, o espaço se torna mais

controlado, tecnológico e racionalizado. Os trabalhadores, ao amanhecer, são confrontados com o pássaro-chumbo estampado na fachada da fábrica. Seguem dali à busca de um novo trabalho, mais precarizado, no campo de colheita de algodão. Os materiais e meios de produção anteriores à máquina-elefante são abandonados, tidos como ultrapassados. O rapaz e o menino seguem seu rumo de bicicleta na rodovia.

Pedala na estrada de braços abertos, a criança sempre na garupa ou nas costas, ambos sentindo o vento os atravessar. Saem da via engarrafada por carros e buzinas, sobem num pequeno morro, de onde enxergam a manifestação da airgela fechando algumas pistas mais à frente e deixando motoristas nervosos. A alegria não segue a mesma direção do poder (BAROSSO, 2015, p. 207).

Ao longe, é visto o trem-cobra, no qual o pai do menino havia embarcado. “Quando a locomotiva para, dela saem centenas de homens idênticos ao pai, transformados todos no mesmo, indiscerníveis entre si” (BAROSSO, 2015, p. 207). Esse momento dá lugar, à medida que o trem e os homens se dispersam, a uma tropa militar.

O olhar desolado da criança vai de encontro à tropa militarizada do outro lado da estação. A banda militar produz sons acinzentados que se lançam em voo, constituindo o mesmo pássaro escuro das caixas da indústria. O hermético pássaro-chumbo derruba o pássaro colorido da multiplicidade de sons coloridos da airgela (BAROSSO, 2015, p. 208).

O que segue à derrota simbólica do pássaro é a cidade deserta, apagada e conformada. Na televisão, a repressão é tratada como pauta comum, ao lado dos esportes e da moda. O rapaz e o menino são assim expulsos na cidade e, nas periferias, levados às mais extremas consequências sociais desse sistema. O menino percebe, nesse momento, a real natureza do espaço em que vive, a destruição ilustrada é rompida e queimada, dando lugar a cenas reais de exploração.

O fogo queima a página desenhada e imagens-movimento "reais" tomam o espaço da tela: florestas queimadas; árvores centenárias derrubadas; fábricas, usinas e barragens poluindo indiscriminadamente o ar, o solo e as águas; pessoas trabalhando em um sistema de produção que rouba suas existências; milhares de carros parados no trânsito; pássaros e peixes mortos pela poluição; notas e mais notas de dinheiro... (BAROSSO, 2015, p. 208)

Ele se vê, assim, de volta ao seu lar no campo, espaço pessoal dotado de sentido e emoção, e o encontra destruído, poluído e descolorido. Angústia e desespero tomam conta do menino, que se depara novamente com o senhor embaixo da árvore. Num último momento, o

menino olha para o lado e desaparece do plano. Olhava para a direção da sua casa, ao longe, destruída e em seu lugar fica o senhor.

O adulto que retorna à casa de onde saíra; com o olhar ainda nu, a memória da última conversa com a mãe, o abraço. A pequena semente plantada, a mudinha regada com água do pequeno riacho quando ainda era limpo; a árvore, a dobra do tempo, quando o menino, agora adolescente, deixa seu jardim, carregando o pacote que sua mãe lhe dera: o gorro colorido daquele que carregaria a criança nas costas morro acima na cidade-ciborgue (BAROSSO, 2015, p. 209).

A janela bate com o vento, o senhor coloca a touca e pendura a fotografia na parede. Estende seu poncho e, num último instante, ao lado de sua aldeia parece haver uma comunidade onde agora as crianças tocam instrumentos e fazem renascer o pássaro antes caído. Por fim, com a respiração pesada, o senhor desenterra a lata e ouve a melodia, como havia sido tocada pelos seus pais. Relembra ali o momento em que a semente havia sido plantada, sente a presença de seus pais e o desenho, semelhante ao início do filme, vai lentamente do macro para o micro, no vestido da mãe.

3.2.2. A perspectiva

A primeira afirmação que podemos fazer é que a percepção desse espaço, como executada pelo personagem narrador⁹, é a de um menino, de uma criança. Para Tuan (1980, p. 111), “sabe-se relativamente pouco, como uma criança pequena percebe o playground, parque ou praia. O que importa para a criança, mais do que a vista sossegada do lugar, são certos objetos e as sensações físicas”. Tuan (1980, p. 111) segue para afirmar:

A natureza produz sensações deleitáveis à criança, que tem mente aberta, indiferença por si mesma e falta de preocupação pelas regras de beleza definidas. [...] Um meio ambiente como este pode romper todas as regras formais de eufonia e estética, substituindo a confusão pela ordem e, no entanto, ser completamente desfrutável.

O filme, composto por quadros desenhados, assume o compromisso estético, desde o início, de apresentar a trama pela perspectiva da criança e orientar suas ações e desejos com esse princípio. O entendimento que a criança tem do espaço, como aponta Tuan (1980, p. 65),

⁹ A noção de personagem narrador é encontrada quando se pretende definir quem conta a história. Pode haver o narrador propriamente dito, uma voz contando a história, não sendo personagem. O personagem narrador por sua vez é um narrador inserido na história, do qual adotamos a perspectivas.

[...] está reduzido aos seus arredores imediatos; por natureza, ela não é uma observadora de estrelas. Os objetos distantes e as cenas panorâmicas não têm nenhuma atração especial. O espaço não está muito bem estruturado para as crianças de cinco e seis anos. [...] À medida que a criança cresce, aumenta a sua consciência das relações espaciais, às expensas da essência dos objetos que os definem. Nas preferências de cor, a criança pequena parece indiferente às cores mistas, malva, bege, lavanda, mas é fortemente atraída pelos tons brilhantes, tanto que tende a agrupar objetos geométricos seguindo a semelhança de cor mais do que de forma, Tudo que brilha é ouro. O mundo da criança pequena, portanto, é animado e consiste de objetos vívidos, nitidamente delineados em um espaço pobremente estruturado.

Esta percepção também serve de parâmetro para a interpretação do mundo desconhecido ao menino, as paisagens são construídas como um desenho infantil. As máquinas-animais, como aponta Tuan (1980, p. 65), podem ser também manifestações da perspectiva do menino.

Um infante sorri para o rosto humano, mas também a um pedaço de papel com pontos, o que sugere que ele não distingue, visualmente, entre objetos animados e inanimados. De um modo sensorio-motor, no entanto, ele, provavelmente, pode discriminar entre a matéria viva e sem vida. A criança pequena é animista: responde a todos os corpos em movimento como se fossem vivos e dotados de movimento próprio.

Segundo Tuan (1980, p. 27), “as cores, que desempenham um papel importante nas emoções humanas, podem constituir os primeiros símbolos do homem”. Essa presença constante das cores nas culturas as revela como um interesse comum da espécie humana, contudo, traços comuns podem ser muito difíceis de se encontrar. Tuan (1980, p. 27) afirma ainda:

Uma generalização que parece ter ampla aplicabilidade é a distinção entre as cores "avançadas" e "recuadas". Vermelho, laranja e amarelo são descritas como cores avançadas porque parecem mais próximas do observador, do que os outros tons. O vermelho, ou em especial o vermelho-laranja, "se estica." Ele estimula o sistema nervoso e sugere tepidez. A cor vermelha também pode fazer com que um objeto pareça mais pesado do que é. O verde, o azul e o azul verde são conhecidos como cores recuadas; elas sugerem frieza. O azul é antitético ao vermelho; um objeto pintado de azul é sempre julgado mais leve do que é.

Este interesse pelas cores, segundo Tuan (1980, p. 27-28) é restrito, pois “as crianças pequenas parecem ter pouco interesse pelas cores mistas ou impuras, porque aparentemente elas expressam ambiguidades que estão fora da sua experiência”. Por fim, Tuan (1980, p. 65) afirma, sobre a percepção da criança:

É difícil para um adulto recapturar a perdida vividez das impressões sensoriais (exceto ocasionalmente) como a frescura de uma cena após a chuva, a fragrância penetrante do café antes do desjejum, quando a concentração do açúcar no sangue está baixa, e a

pungência do mundo durante a convalescência após uma longa doença. Uma criança, de cerca de sete ou oito anos até os treze, catorze, vive a maior parte do tempo, neste mundo vivido. [...] Ela é capaz de conceituar o espaço em suas diferentes dimensões; gosta das sutilezas na cor e reconhece as harmonias na linha e no volume. Ela tem muito da habilidade conceitual do adulto. Pode ver a paisagem como um segmento da realidade "lá de fora", artisticamente arranjado, mas também a conhece como uma força, uma presença envolvente e penetrante. Sem a carga das preocupações terrenas, sem as cadeias da aprendizagem, livre do hábito enraizado, negligente do tempo, a criança está aberta para o mundo.

Essas afirmações nos ajudam a interpretar as emoções do menino e o mundo que se constrói na sua perspectiva; suas emoções são impressas nos objetos a sua volta. O espaço do filme – concebido para nós – é, portanto, o espaço mental e emocional do menino – percebido, concebido e vivido por ele (LEFEBVRE, 1991). Por se sentir presente e realizado em casa, com a sua família, os animais, sons e a vida, o menino construiu ali uma paisagem colorida e viva. Está em oposição à cidade e à ausência desses elementos, onde o menino constrói a paisagem numa atmosfera pesada e desagradável.

Tendo isso em vista, o filme será aqui dividido em três partes, tendo como parâmetro a organização espacial fílmica expressa, ou seja, campo/natureza, cidade e periferia/distopia urbana.

3.2.3. O campo e a natureza

Como aponta Tuan (1980), o mundo da criança é essencialmente vivido e experienciado. Pouco ela entende, mas nem por isso deixa de notar, tocar e brincar com tudo a sua volta, porque só conhece o imediato, o agora, a presença. É impossível não reconhecer a importância dessas duas instâncias na sua vida, a saber: a natureza e a família.

Já no início do filme, podemos perceber o menino contemplando a rocha colorida, suas texturas e sons. Sem preocupações, o menino adentra a floresta e brinca com as árvores e animais, percebe a riqueza das cores e a beleza de tudo (Figura 1). Nesse espaço, tudo é possibilidade de sensação para o menino, que navega em meio ao caos com leveza. Sua família, além de suporte, apresenta-lhe o mundo, as sensações, especialmente seu pai.



Figura 1: O menino, após cair das nuvens em meio à floresta

Apesar disso, esse é um espaço negligenciado, desprovido de riquezas financeiras e excluído do processo produtivo. Não existe escola, não existe eletricidade. A relação entre cidade e campo se torna acirrada, sobrevivem ali a despeito da tecnologia e conforto da cidade. O urbano se tornou inevitável; é impossível sobreviver sem se inserir na força de trabalho. O pai se vê forçado a ir embora sozinho. A mãe fica em casa, cuidando da família que permanece.

A ausência do pai se torna insuportável. O menino, face ao fim dessa vida bela, busca, numa última lembrança, uma forma de viver e recordar essa presença que desaparece. A música, quando tocada no mundo do filme (diegética¹⁰), é sempre acompanhada das bolhas, como sua materialização. Recordo o menino uma tarde, com o céu colorido, o momento em que havia capturado a melodia em forma de bolha (Figura 2). A canção que o pai tocava na flauta se transforma na representação da vontade de criação, de liberdade e de festa. Esconde ela num lugar secreto, protegido sem deixar de ser belo.

¹⁰ No âmbito do cinema, os sons ouvidos pelos personagens na história são denominados diegéticos, enquanto sons que podem ser ouvidos pelo espectador e não pelo personagem são considerados não diegéticos.

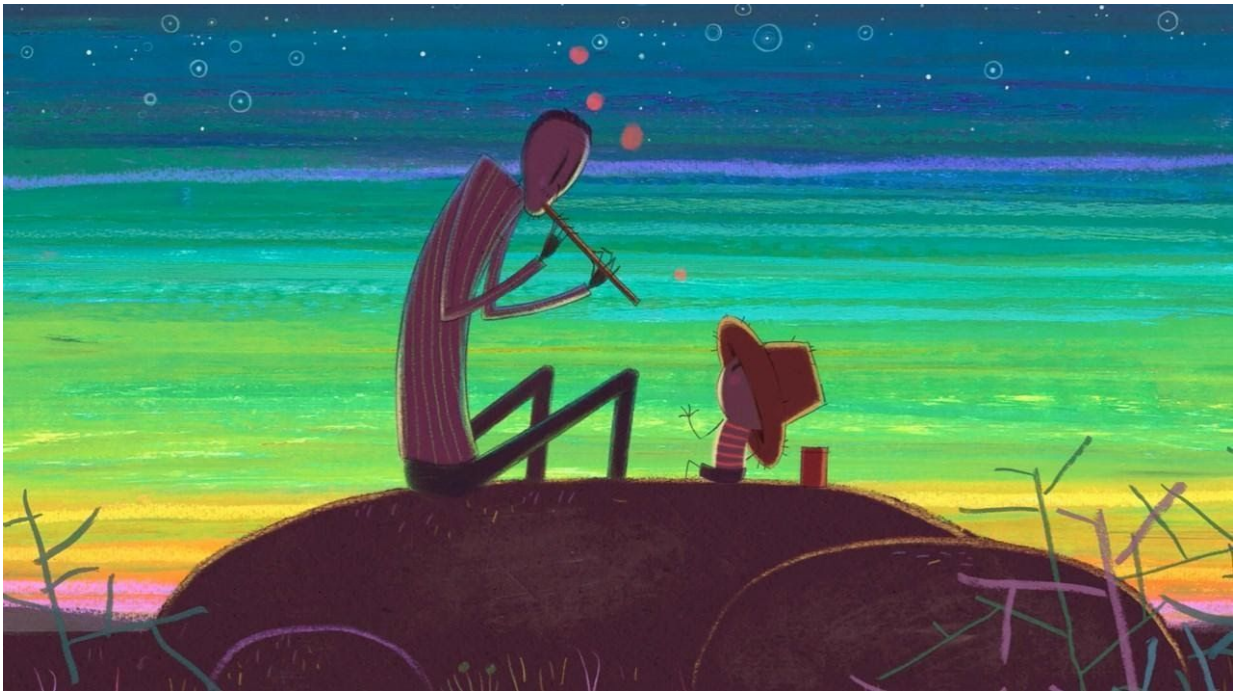


Figura 2: O pai, ao pôr do sol, tocando a melodia tema e o menino com a lata ao lado

O menino parte na chuva, mas simbolicamente, em busca da presença que perdeu, seu desejo mais profundo. Ele é especial, não pelo que tem, mas por ser criança, por ser livre (ABREU, 2016). O menino que parte se torna símbolo da vivência na infância, da liberdade e da alegria. Permanece em casa até sua adolescência, quando parte para a cidade no mesmo trem que seu pai e provavelmente para a mesma realidade. Leva consigo o gorro, presente da mãe, mas leva também a lembrança e a vontade de natureza, de criação, de cor e de festa, de uso e apropriação, como diria Lefebvre (2011).

Resgatado pelo senhor cansado, o menino encontra outro lugar. Antes de sair, o senhor observa o garoto, como se contemplasse por um momento a ausência daquela infância que fora vivida, a falta de preocupações e o encanto com o mundo. O senhor parte para o trabalho com o menino, mas não sem antes cheirar uma flor no seu quintal, uma das poucas formas de vida presentes ali, além dos trabalhadores e do cão.

Esse novo lugar é diferente, o trabalho é organizado e racionalizado, cada trabalhador desempenha a mesma função repetidamente, da forma mais eficiente (Figura 3). Pelo mesmo motivo, o trabalho é precarizado, informal e inseguro. Também diferente do campo é a paisagem, com exceção dos trabalhadores e das plantas de onde colhem o algodão; não existem outras cores ali. A floresta é homogênea, um simples recurso econômico.

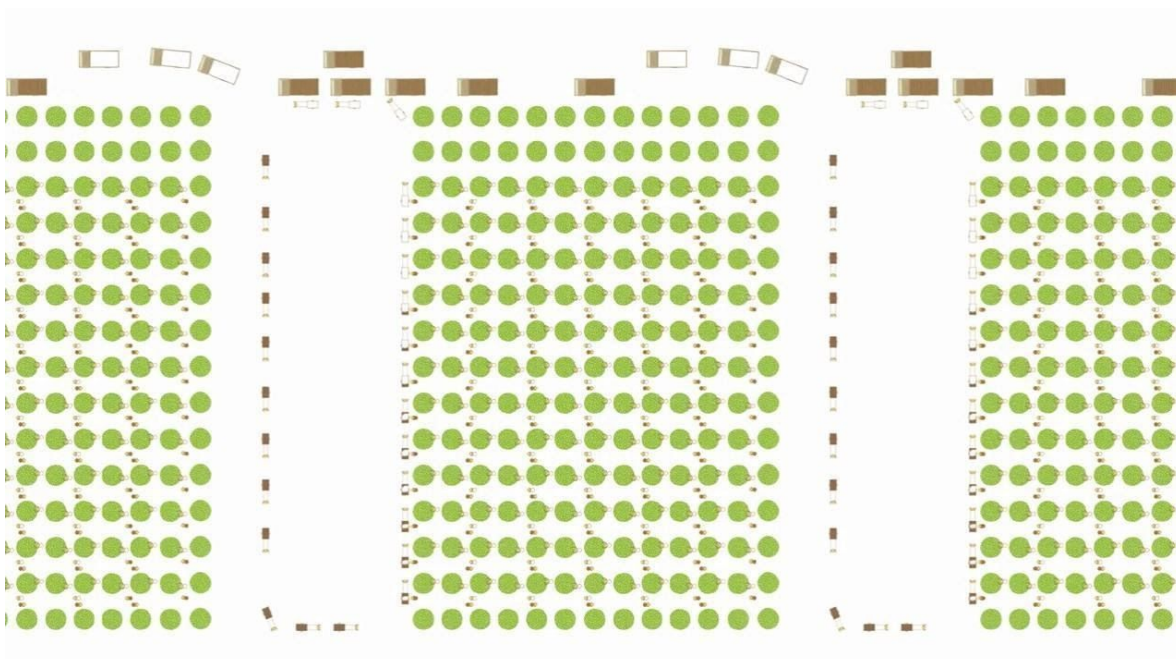


Figura 3: Na colheita do algodão, os caminhões e carroças dos trabalhadores

Ao buscar a melodia e o pai, o menino encontra a si mesmo, novamente, na estrada. Como se guiasse a festa, o rapaz com poncho colorido e máscara de pássaro gera euforia no menino. Poderia nunca mais ver seu pai, mas encontrava ali outra presença. A melodia se transforma em Airgela, a representação do Carnaval, da festa e da vontade de criação do povo. Tomam conta da cena e do menino, que também que se encanta, como quando estava na floresta (Figura 4). Talvez o pássaro que se forma sobre o povo seja, de fato, a representação de uma segunda natureza, que resiste à cidade e aos esforços de redução ou que nela se amalgama, conformando um ciborgue (CATALÃO, 2018).



Figura 4: O menino observando as pessoas fantasiadas enquanto se afastam

3.2.4. A cidade

O menino chega aos arredores da cidade em busca do pai, na fábrica. Encontra novamente um espaço de trabalho controlado e racionalizado. Podemos notar que, assim como na colheita, o trabalho repetitivo ali se funda na lógica da indústria. Como aponta Lefebvre (2011), a sua instalação próxima à cidade causa uma ruptura. A mercadoria se torna razão de ser, razão de felicidade e beleza, diversão. A cidade se apresenta como lugar de consumo de produtos, de *marketing* excessivo. A criação e a diversão se tornam desnecessárias, muitas vezes clandestinas.

Para o menino, a cidade é quadrada, feia. Tons escuros, acinzentados e azulados definem sua atmosfera (Figura 5). Não é possível observar nessa cidade uma cor viva, um sorriso além dos comerciais. Não existe ali uma árvore sequer, a cidade é suja. Ao descerem do ônibus, cada um segue seu caminho sozinho. A cidade se torna solitária, o rapaz não se identifica com a sua cidade. A arte e a festa – símbolos do uso de que fala Lefebvre (2011) – são de desgosto do Estado, que as despreza e combate.



Figura 5: A cidade na perspectiva do menino

Quando um desfile militar interrompe o fluxo da cidade, o menino o percebe como força antagonista. Seus instrumentos não produzem bolhas coloridas, mas escuras (Figura 6). O tanque-elefante é escuro, quadrado, assim como a roupa dos militares. A exibição de força do Estado e a presença de homens uniformizados é imponente na cidade. A águia-chumbo, que se forma com as bolhas escuras do desfile, é também insígnia da indústria e das roupas nas vitrines, o que denuncia o papel do Estado no suporte do modelo econômico. Torna-se força de redução, de conformação.

Antes de descer do ônibus, o rapaz observa mais uma vez o menino, como se lembrasse naquele momento que o menino ainda existe, permanece presente. Sua casa se assemelha à embalagem de comida, como se dissesse que o rapaz, assim como o alimento, está ausente de algo importante, como um sabor. Num breve momento, o menino rega as flores, como se elas significassem que o rapaz ainda é também menino, na pequena floresta da janela, um refúgio.

A cidade se torna vivida na praia, no final de semana. As pessoas se encontram, bebem, comem e conversam. O rapaz de gorro reproduz nesse espaço sua música, seu encontro momentâneo com a presença do pai e de casa. Sua bicicleta, junto com garrafas, talheres e cordas, se transforma num grande instrumento, que gera múltiplas cores e bolhas. A cor se destaca na cidade, quase como se não pertencesse ali. Ao caminhar por um momento, o menino se perde, corre perigo. Diferente da floresta, a cidade não é segura.

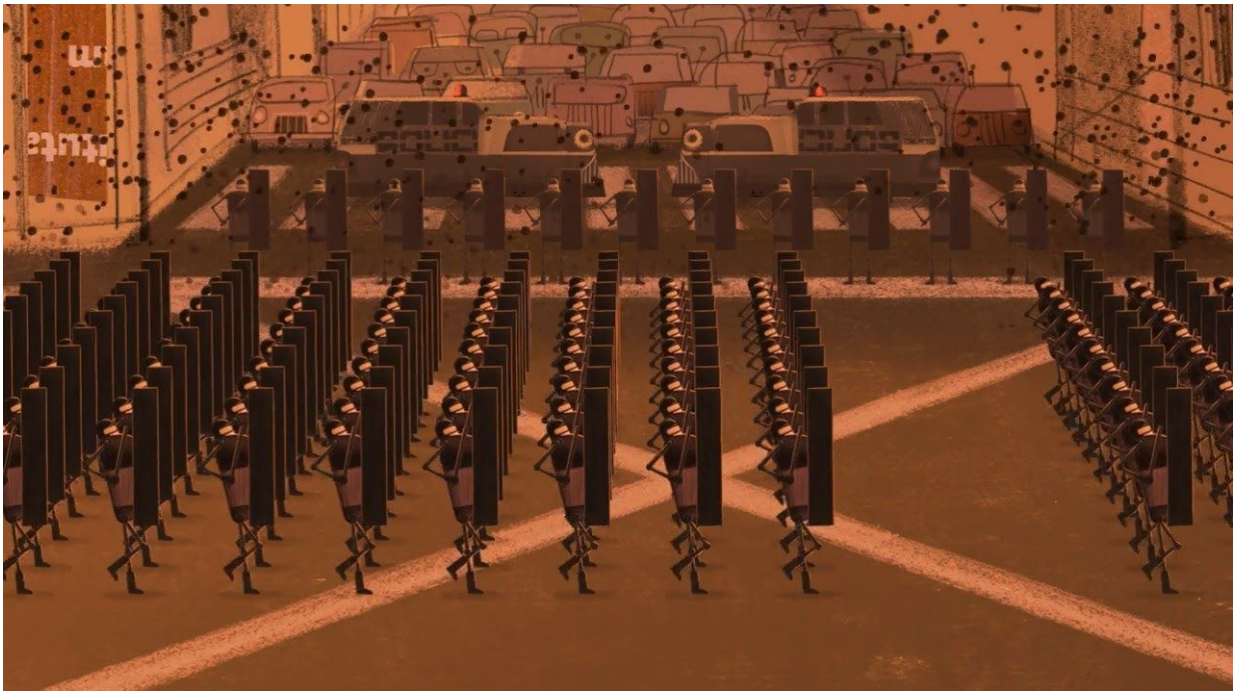


Figura 6: Desfile militar nas ruas da cidade.

Porque se distrai pensando na família, acaba perdido no porto, junto com os tecidos da fábrica. Não é por acaso que o menino encontra, no meio do oceano, uma outra cidade (Figura 7). Ali, onde os tecidos de fato adquirem valor, o menino observa por um breve momento a cidade utópica, fluida onde se encontram árvores, frutas e até montanhas russas. O desenho e a trilha sonora indicam tecnologia, lugar onde o algodão dos campos de colheita é transformado em moda. Não parece haver sujeira ali, tampouco violência, e sim barcos voadores.

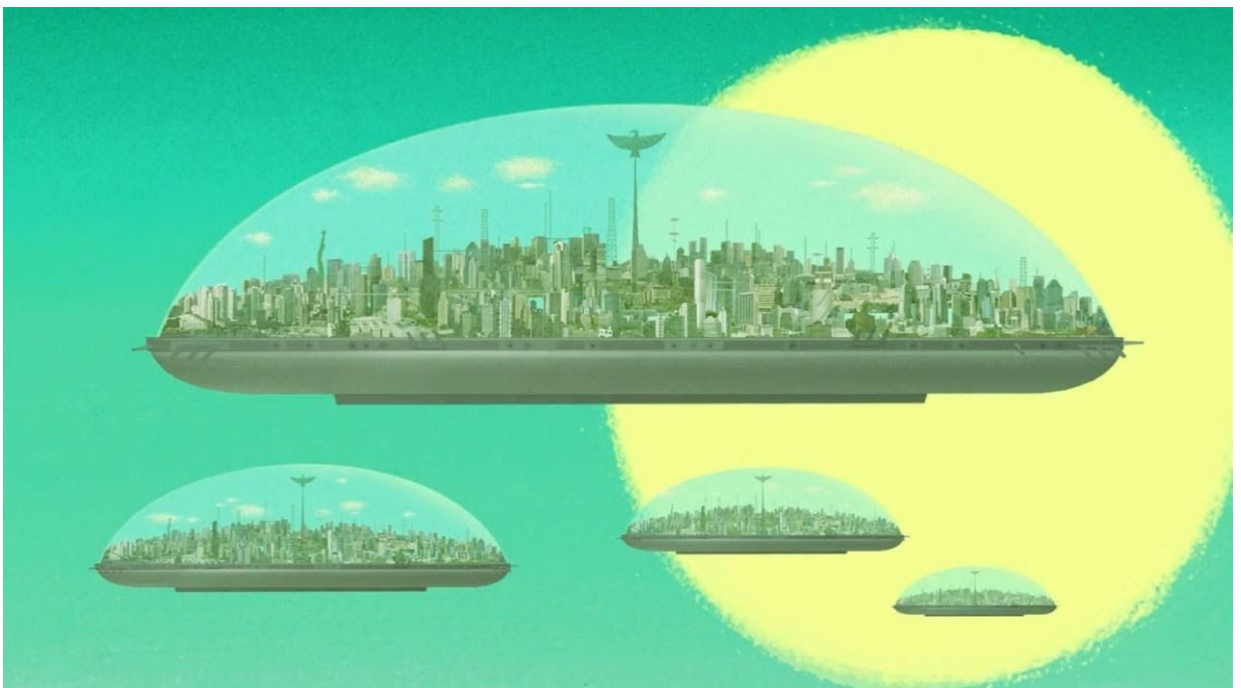


Figura 7: As cidades onde o tecido é beneficiado, vistas ao longe

O futebol, que, na perspectiva do menino, é jogado com molas sob os pés, se apresenta por um momento como diversão urbana efêmera, razão para barulho e fogos. Mas logo depois, como se em contraste com o futebol, o menino encontra um acampamento onde cantam Airgela. Na fábrica, acessam uma sala secreta, onde o rapaz finaliza o poncho. Termina, apesar disso, presenciando o fim do seu emprego precário, na medida em que a máquina-elefante o substitui. Desempregado, ele é expulso da cidade. Observa ao longe uma grande manifestação que, na medida em que seguem cantando, fortalecem o pássaro colorido no céu.

O menino nota, ao longe, a chegada do trem-cobra e corre para o encontro do pai. Não o encontra, mas sim tantos outros que seguiram o mesmo caminho. O menino nunca mais encontra o pai; ele representa muitas vezes o homem migrante, trabalhador que chega à cidade em busca de uma oportunidade. Assim como em *Viramundo* (1965), sua jornada começa pela viagem de trem. Vindo do interior do país, com experiência apenas no trabalho do campo, chega a uma cidade desigual, carente de possibilidades. Como aponta Kowarick (1980), a exploração excessiva de mão de obra, a desigualdade de renda e a falta de acesso à moradia, somada à falta de acesso a bens e serviços públicos, configuram o processo de espoliação urbana. Mas, ao contrário de *Viramundo*, *O menino e o mundo* não responsabiliza o trabalhador pela sua condição.

O exército aparece quando o trem-cobra se vai e rapidamente se inicia o confronto, aqui simbólico, entre o povo e a repressão. O Estado usa então todo seu poder de repressão para atacar o pássaro-colorido, que termina por cair e se dissolver nas vozes do povo, que descem pelo esgoto. A cidade fica deserta, vigiada.

Num lixão próximo, o rapaz e o menino se juntam aos expulsos da cidade, em meio à miséria e aos ratos. O menino percebe ali o que, de fato, estava acontecendo, isto é, a cidade e a urbanização, induzidas pela lógica industrial são as causadoras de sua dor, de sua ausência. A natureza, razão de cor e felicidade, serve de alimento para as máquinas-animais, que produzem as mercadorias consumidas na cidade. Volta para casa sujo e desesperado.

3.2.5. A distopia e o direito à cidade

O menino, no retorno à casa, encontra seu lugar devastado, descolorido e cheio de lixo, restos de produtos. Sentado embaixo da árvore que fora semente, o senhor, que foi menino, se

vê em casa. A representação da ausência da infância se dissolve. O senhor, também desgastado, lembra com carinho do momento em que a semente foi plantada e cuidada por ele. A árvore, assim como ele, sobreviveu ao mundo, sem deixar de ser colorida (Figura 8).

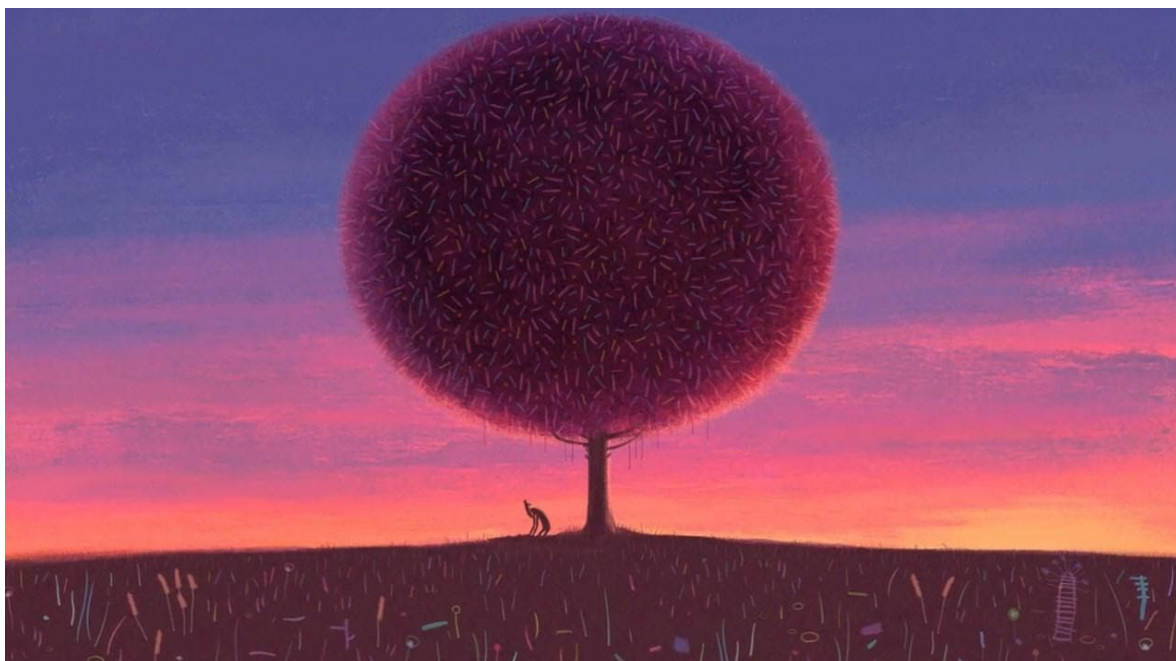


Figura 8: O senhor sentado embaixo da árvore.

O filme surgiu inicialmente da intenção do autor/diretor, Alê Abreu, de produzir um longa abordando os cantos latinos de protesto e a história da América Latina. O filme foi lançado ao público em janeiro de 2014, embora inicialmente pouco visto no Brasil. No entanto, ao longo dos anos subsequentes, foi amplamente premiado em todo o mundo, chegando a concorrer, em 2016, ao Oscar de melhor filme de animação, fato que lhe rendeu muita atenção. Foi comercializado, ao todo, em 80 países.

Uma referência, portanto, parece clara no filme, lançado logo após o tumulto político das manifestações de 2013. A repressão policial no filme tem sido associada tanto a esse momento como à ditadura militar, deflagrada em 1964 no Brasil. No entanto, o filme parece sinalizar para algo maior, um processo cíclico de violência, exploração e resistência; poder retomar, por um instante, as ideias de utopia e distopia.

Como foi afirmado anteriormente, a utopia se tornou sinônimo de um projeto de sociedade e seu funcionamento. A distopia surge como negação da utopia, um lugar ruim. *O menino e o mundo* seria então uma utopia? Certamente não. Cabe aqui a colocação de que a cidade no filme parece ser o completo oposto da cidade utópica. A ideia de utopia esconde uma

contradição profunda, pois considera na sua elaboração a concepção que o autor tem de sociedade, uma representação e, portanto, redução dela. Se fôssemos considerar a cidade produto como um projeto, como utopia, então talvez estejamos vivendo nela. Emicida (2013) traz na trilha sonora:

Selva de pedra, menino microscópico
O peito gela onde o bem é utópico
É o novo tópico, meu bem
A vida nos trópicos
Não tá fácil pra ninguém
É o mundo nas costas e a dor nas custas
Trilhas opostas, *la plata* ofusca
Fumaça, buzinas e a busca.

Se levar em conta as afirmações de Kowarick (1980), a cidade do filme se parece muito com as nossas. Ao longo do século XX, ficou evidente a impossibilidade de as utopias – como modelos idealizados – serem reproduzidas no mundo real, em especial no caso da extinta União Soviética. Ao longo desse período, foram escritas umas das mais importantes distopias da literatura mundial, como *1984* (ORWELL, 1949), *Admirável Mundo Novo* (HUXLEY, 2014 [1932]), *Duna* (HERBERT, 1966), etc. As distopias, que imaginavam as tendências negativas do presente, ganharam muita repercussão. Assim como nas utopias, imaginar a anticidade se tornou uma parte importante das distopias.

O filme, mesmo se passando em grande parte na cidade, não encerra a história ali. Se o final é feliz, ele é longe dela. Não porque é impossível ser feliz na cidade, mas porque não é o lugar do personagem. Não lhe é permitida a oportunidade de criar a cidade ao seu sabor. Ao nosso protagonista resta a fuga da cidade, volta para o único espaço que foi seu, lugar de apego emocional. Seria então uma distopia? Para o menino é provável que sim. Para o rapaz, não sabemos.

Se for distopia, então é uma distopia presente. Refletindo sobre as nossas cidades de hoje, encontramos inúmeros paralelos. A recente pandemia global – em meio à qual produzi este trabalho – causada pela disseminação do novo coronavírus, o SARS-CoV 2, tem trazido à tona uma profunda desigualdade social e a insuficiência das políticas de Estado no Brasil. A promessa neoliberal, do individualismo e da liberdade de mercado como promotores do bem estar social se provam inconciliáveis com uma ideia de democracia e mesmo com a de república.

Num país marcado pela desigualdade social, a pandemia somada à crise econômica têm afetado de forma severa as classes mais pobres, em especial na cidade. Esse cenário se soma ao

déficit de moradias, ao emprego precário, às condições inadequadas de alimentação e nutrição, à falta de investimento em saúde pública, ao apartheid sanitário e às desigualdades de gênero (VERBICARO, 2020). Nesse contexto, fica clara a necessidade de reflexão e transformação social, conforme aponta Verbicaro (2020, p. 8):

A pandemia da COVID-19 reforça a urgência do amparo humanitário; da solidariedade internacional; a necessidade da assistência universal à saúde, com o fortalecimento da arquitetura de saúde pública; da implementação de uma agenda igualitária; da defesa das universidades públicas, dos investimentos em pesquisa e confiança na ciência; e da construção de uma rede de proteção social que acene à realização de promessas não cumpridas e estabeleça condições de resgate dos valores democráticos, da emancipação e liberdade, permitindo às pessoas exercerem suas potencialidades legítimas.

Se procuramos um caminho (para) fora da crise, podemos considerar Lefebvre (2011) e sua noção de direito à cidade. Para Catalão (2018), temos três desafios essenciais para a busca do direito à cidade. Primeiramente, o direito não é uma formulação estratégica do espaço e não pode ser imaginado como alcançado, mas sim como constante reconstrução da cidade ao nosso desejo, um horizonte humanista. Em segundo lugar, deve ser desconstruída a ideia do direito como acesso à materialidade da cidade, seus serviços e espaços. Ao invés disso, devemos pensá-lo como o direito de criação da cidade, de reconstrução coletiva, “a luta pelo direito à cidade é também uma luta pela preservação da civilização humana por meio da valorização da vida coletiva”. Por fim, Catalão (2018, p. 102) afirma que a busca do horizonte do direito à cidade exige de nós um posicionamento político,

[...] não é apenas caminhar na construção de um discurso explicativo e interpretativo da realidade, mas é também, e fundamentalmente, engajar-se num projeto de sociedade, que tem a cidade como lócus da possibilidade de emancipação, de constituição de sujeitos autônomos e, também, como não poderia deixar de ser, de religação com a natureza como dimensão inerente à condição humana.

O direito à cidade, para além de uma utopia, finalizada e idealizada, parte do presente, das nossas cidades – do possível, diria Lefebvre (1999). Muito mais do que um projeto ou uma utopia, é uma reivindicação. Não uma reivindicação de acesso à cidade ou ao consumo, mas ao seu direito de uso, de criação, de produção e apropriação. *O menino e o mundo* parece fazer uma síntese dessa busca, muito além de projetar um futuro ou outro espaço, o filme nos faz refletir sobre a crise do nosso próprio espaço, a cidade em particular. Além disso, chama atenção para uma perspectiva esquecida, da felicidade momentânea, do encanto e da infância. O filme talvez seja um microcosmo da busca pela presença que dura uma vida toda.

4. CONCLUSÃO

Concluimos que a Geografia tem muitas possibilidades de abordagem em relação à Arte. Foi dado destaque às reflexões trazidas por Lefebvre (1991), em especial suas noções de representação e produção do espaço. Se levarmos em consideração que ambas são elaboradas por meio das nossas concepções do espaço, podemos buscar nas representações as formas como pensamos e construímos nosso mundo.

A cidade tem se tornado cada vez mais um espaço de concentração de poder, mas também de vivência e criação. Lefebvre (2011) entende que o desenvolvimento das indústrias próximas às cidades causa uma ruptura nelas, a urbanização passa a ser induzida pela lógica industrial. A cidade então tem seu valor de uso depredado em nome de um valor de troca.

O espaço se torna assim abstrato, as relações sociais passam a ser definidas cada vez mais pela abstração do dinheiro, pela lógica da produção e pelo consumo de mercadorias. O trabalho, essencial para a vida humana, também se torna mercadoria, passa a ser dividido. Isso culmina na alienação da sociedade, na perda do vínculo com a natureza e com o trabalho significado, a criação. O Estado fornece suporte, uma vez que reprime apropriações desse espaço, novos usos e propósitos.

A obra *O menino e o mundo* aborda todas essas questões e ilustra a resistência na cidade, a luta pela festa e pela criação. Mostra-nos o ponto de vista de um menino não alfabetizado, inocente a essas limitações. Ao longo do filme, o menino sai de casa em busca do pai na cidade, mas acaba encontrando a si mesmo. Representa ali uma vontade de retorno à presença, ao que a cidade lhe fez ausente.

A Arte como representação pode se tornar *locus* de criação e construção da realidade. A Geografia como ciência tem o papel de buscar compreender com maior profundidade quais são os significados que ela propõe aos espaços. A reflexão esboçada aqui é apenas uma possibilidade de alcançar esse objetivo. Pretendo em trabalhos futuros buscar novas abordagens para o cinema e a Arte como um todo, seus personagens e significações.

5. REFERÊNCIAS

- ABREU, Alê. **Entrevista com o animador e cineasta Alê Abreu** - Designbook Tok&Stok 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/CA5XzEfM82w>>. Acesso em: out. 2020.
- ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira de; REIS JÚNIOR, Dante Flávio da Costa. As Representações Sociais no Espaço Geográfico. **Geotemas**, Pau dos Ferros - RN, v. 2, n. 1, p. 87-98, jun. 2012.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papiros, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **GEOgraphia**, v. 2, n. 3, p. 69-88, 2000.
- BAROSSO, Luana. **Devires Inauditos: linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa**. 2015. 269 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Itáu Cultural, 2012.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. **Revista MORUS – Utopia e Renascimento**, Campinas, n. 2, p. 4-10, 2005.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. A cidade e a organização do espaço. **Revista do Departamento de Geografia**, São Paulo, v. 1, p. 105-111, 1982.
- CASTRO, Iná Elias de. Paisagem e turismo. De estética, nostalgia e política. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). **Paisagem e Turismo**. São Paulo: Contexto, 2002. p.121-140.
- CATALÃO, Igor. **Brasília, metropolização e espaço vivido: práticas espaciais e vida cotidiana na periferia goiana da metrópole**. São Paulo: Cultura Acadêmica/Editora Unesp, 2010.
- CATALÃO, Igor. As relações entre sociedade e natureza e os desafios para a construção do direito à cidade. **Brazilian Geographical Journal**, v. 9(2), p. 96-104, 2018.
- CATALÃO, Igor; MAGRINI, Maria Angélica. Insurgência, espaço público e direito à cidade. **Revista da ANPEGE**, v. 13, p. 119-135, 2017
- CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica: para uso dos estudantes universitários**. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. **Ciência e cultura**, v. 60, n. SPE1, p. 7-12, 2008.

CLAVAL, Paul. Terra dos homens: a Geografia, uma apresentação. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, n. 29, p. 80-86, 2011.

ELDEN, Stuart. **Understanding Henri Lefebvre: Theory and the Possible**. Londres e Nova York: Continuum, 2004.

EMICIDA. **Aos Olhos de Uma Criança**. Trilha sonora O menino e o mundo". [música] São Paulo: Filme de Papel, 2013.

FARIAS, Marcus Fábio Ribeiro. Análise evolutiva da paisagem: estudo de caso da região oeste do distrito federal e águas lindas de goiás. **Universitas Humanas**, [s.l.], v. 11, n. 1, p. 33-36, 18 dez. 2014.

FERRAZ, Maíra Kahl. Origem e utilização do conceito de paisagem na geografia e nas artes. In: EGAL - ENCUENTRO DE GEOGRÁFOS DE AMÉRICA LATINA, 2013, Lima - Peru. **Anais...** Lima: EGAL, 2013.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas de. Da utopia à distopia: política e liberdade. **Eutomia**, v. 1, n. 03, 1982.

FIORAVANTE, Karina Eugenia; NABOZNY, Almir. Os Espaços e Paisagens Fílmicos e a Teoria de Gêneros: um ensaio sobre o Western no Cinema/Filmic Spaces and Landscapes, and Genres Theory: an essay about the Western. **Caderno de Geografia**, v. 29, n. 56, p. 195-195, 2019.

GÓES, Eda Maria et al. **Consumo, crédito e direito à cidade**. Curitiba: Appris, 2019.

GOODEY, Brian R. Mapping "Utopia": a comment on the geography of Sir Thomas more. **Geographical Review**, p. 15-30, 1970.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação**, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004

HARVEY, David. **A justiça social e a cidade**. São Paulo: Hucitec, 1980.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. **Revista em Pauta**, [s.l.], v. 13, n. 35, p. 126-152, 16 set. 2015.

HERBERT, Frank P. **Dune**. Roma: Fanucci Editore, 2014.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2014.

KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1980.

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia**: contribuciones a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.
- LUTFI, Eulina Pacheco; SOCHACZEWSKI, Suzanna; JAHNEL, Teresa Cabral. As representações e o possível. In: MARTINS, José de Souza (Org.). **Henri Lefebvre e o retorno à dialética**. São Paulo: Hucitec, p. 87-97, 1996.
- MARQUEZ, Renata Moreira. Arte e geografia. **Imagens Marginais**, p. 11-22, 2006.
- MARTINS, José de Souza (Org.). **Henri Lefebvre e o retorno à dialética**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MATTA, João Paulo da Matta. **Marcos histórico-estruturais da indústria cinematográfica: Hegemonia norte-americana e convergência audiovisual**. Salvador: ENECULT, 2008.
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: EdUSP, 1972.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. **Geografia: pequena história crítica**. São Paulo: Annablume, 2003.
- MORE, Thomas. **A Utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- NAME, Leonardo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. **Geotextos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 163-186, 2010.
- O MENINO E O MUNDO**. Direção: Alê Abreu. Roteiro: Alê Abreu. Produção: Tita Tessler e Fernanda Carvalho. Brasil: Filme de Papel, 2014. (80 min).
- ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OSEKI, Jorge Hajime. O único e o homogêneo na produção do espaço. In: MARTINS, José de Souza (Org.). **Henri Lefebvre e o retorno à dialética**. São Paulo, Editora Hucitec, 1996. p. 109-119.
- PRYSTHON, Ângela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Periferia**, v. 1, n. 1, 2009.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009. **Anais...** p. 6-7.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: Edusp, 2002.
- SCHMID, Christian. A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefebvre: Em Direção a Uma Dialética Tridimensional. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, v. 16, n. 3, p. 89-109, 30 dez. 2012.

SHIELDS, Rob. **Lefebvre, love, and struggle: Spatial dialectics**. Londres e Nova York: Routledge, 1999.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SOJA, Edward W. **Seeking spatial justice**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

TUAN, Yi-Fu. Thought and landscape: the eye and the mind's eye. In: MEINIG, Donald W (ed.). **The interpretation of ordinary landscapes**. New York: Oxford University Press, 1979, p. 89-102.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

VERBICARO, Loiane Prado. Pandemia e o colapso do neoliberalismo. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, v. 11, p. 3, 2020.

VIRAMUNDO. Direção: SARNO, Geraldo. **Rio de Janeiro, Brasil: Thomas Farkas**, 1965. (37 min)