



Rafael Correia Neves

A segregação socioespacial de Los Angeles em três momentos distintos representados no cinema

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. José Borzacchiello da Silva

Rio de Janeiro
Abril de 2018



Rafael Correia Neves

A segregação socioespacial de Los Angeles em três momentos distintos representados no cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção para o grau de Mestre em Geografia. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. José Borzacchiello da Silva

Orientador

Departamento de Geografia e Meio Ambiente - PUC-Rio / UFC

Prof. Jorge Luíz Barbosa

Departamento de Geografia UFF

Prof. João Rua

Departamento de Geografia e Meio Ambiente - PUC-Rio / UFC

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências
Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de Abril de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Rafael Correia Neves

Graduou-se e Licenciou-se em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2007. Desenvolve trabalhos acadêmicos nas áreas de cinema e representações do espaço urbano. Participou de diversos congressos na área de Geografia Urbana e Cinema. Atualmente ocupa o cargo de professor de geografia do ensino fundamental e médio.

Ficha Catalográfica

Neves, Rafael Correia

A segregação socioespacial de Los Angeles em três momentos distintos representados no cinema / Rafael Correia Neves ; orientador: José Borzacchiello da Silva. – 2018.

111 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, 2018.

Inclui bibliografia

1. Geografia – Teses. 2. Geografia. 3. Espaço urbano. 4. Segregação socioespacial. 5. Los Angeles - cidade proibida. 6. Crash - no limite e Blade Runner. I. Silva, José Borzacchiello da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Geografia e Meio Ambiente. III. Título.

CDD: 910

Agradecimentos

Primeiramente, aos meus familiares pelo apoio e carinho em mais esta etapa de minha formação profissional, em especial aos meus pais: Antônio e Emília; e ao meu irmão Rodrigo pela amizade maior e pela interlocução fílmica.

A minha grande companheira, magnífica mulher e grandiosa pessoa, Camila, que abdicou de muitas de suas vontades e desejos para estar sempre ao meu lado, apoiando-me incondicionalmente; e a Pedro, inspiração e Amor maior.

Ao meu orientador, professor Dr. José Borzacchiello da Silva, por toda atenção, dedicação, apoio, sobretudo, por socializar seu vasto saber para que eu pudesse concluir este trabalho.

Aos professores João Rua e Jorge Luiz Barbosa, por participarem da minha banca no exame de qualificação.

Aos amigos que impulsionaram esta pesquisa: Nilo da Silva Teixeira e Elton Simões Gonçalves.

Aos colegas e amigos do Curso de Mestrado em Geografia, pelos momentos de reflexão ou de descontração, que sempre ficarão guardados na minha memória. Em especial Gabriel de Lima Souza, Horacio Nogueira Pizzolante e Luiz Antônio Furtado Aguiar.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A todos os professores e funcionários do Departamento, pelos ensinamentos e pela ajuda.

A todos os demais amigos e colegas, que, de certa forma, ajudaram nesta conquista.

Resumo

Neves, Rafael Correia; Silva, José Borzacchiello da. **A segregação socioespacial de Los Angeles em três momentos distintos representados no cinema.** Rio de Janeiro, 2018. 111p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa aproxima as relações entre a ciência Geográfica e as imagens, a partir da representação da cidade de Los Angeles em três obras fílmicas: *Los Angeles - Cidade Proibida* (1997); *Crash - No limite* (2004); e *Blade Runner: O caçador de Andróides* (1983). A concepção encaminhada aqui objetiva analisar a segregação socioespacial da cidade de Los Angeles representada em três temporalidades distintas: no primeiro momento, analisarei a Los Angeles do pós-II Guerra Mundial, ambientada na década de 1950 pelo filme *Los Angeles - Cidade Proibida*; o segundo corresponde à cidade contemporânea, marcada pelas confusões ideológicas nascidas no pós 11 de setembro representada em *Crash - No Limite*; por último, em uma perspectiva de cidade imaginada pela ficção-científica e ambientada em "projeções de futuro", apresento *Blade Runner*, ambientando na Los Angeles no ano de 2019. Os três filmes escolhidos para atravessar a(s) leitura(s) de representação da cidade de Los Angeles foram objeto de uma notável galeria de interpretações (livros, dissertações, teses acadêmicas e ensaios) no campo das ciências humanas e da filosofia. Tais contribuições despertaram o desejo do autor de participar do debate. É imperioso destacar que não há uma maneira exclusiva de olhar e interpretar qualquer que seja a representação ou concluir sobre o que ela exprime exatamente. Defende-se que as representações visuais são essencialmente mais uma interpretação do que uma gravação, ou uma "cópia", do objeto presente na realidade concreta, deve-se questionar a maneira como elas, em vários instantes, moldam e reelaboram interpretações diversas do mesmo objeto. Em consonância com o exposto, distante de exibirem regras ou padrões fixos de funcionamento do real, representações são permeadas por convenções, ideias coletivamente aceitas ou questionadoras, sobre realidades que estão em constante movimento.

Palavras-chave

Geografia; Espaço Urbano; Segregação socioespacial; *Los Angeles - Cidade Proibida*; *Crash – No Limite* e *Blade Runner*.

Abstract

Neves, Rafael Correia; Silva, José Borzacchiello da (Advisor). **The sociospatial segregation of Los Angeles in three different moments represented in the cinema**. Rio de Janeiro, 2018. 111p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research approaches the relations between Geographic science and the images from the representation of the city of Los Angeles in three films: *L.A. Conditional* (1997); *Crash* (2004); and *Blade Runner* (1983). The conception that I will address here aims to analyzing the sociospatial segregation the city of Los Angeles represented in three distinct temporalities: Firstly I will analyze the Los Angeles of the post-World War II set in the 1950s by the movie - *L.A. Conditional*; the second analyzes corresponds to the contemporary city marked by the ideological confusion emerged in the post-9/11 represented in *Crash*; Finally, in a city perspective imagined by science-fiction and set in "future projections", I present *Blade Runner* setting Los Angeles in the year 2019. The three films chosen to cross the city of Los Angeles' reading (s) were the subject of a remarkable gallery of interpretations (books, dissertations, theses and essays) in the field of humanities and philosophy. Such contributions have aroused the author's desire to participate in the debate. It is essential to point out that there is no exclusive way of looking at and interpreting whatever it is the representation nor conclude about what it expresses exactly. It is argued that visual representations are essentially more an interpretation than a recording, or a "copy," of the object present in the concrete reality, one must question the way in which they, at various instants, shape and rework different interpretations of the same object. As set out above, far from displaying rules or fixed patterns of functioning of the real, representations are permeated by conventions, collectively accepted or questioning ideas, about realities that are in constant motion.

Keywords

Geography; Urban Space; sociospatial segregation; *LA Conditional*; *Crash* and *Blade Runner*.

Sumário

1. Geografia e Cinema: em busca de aproximações	10
2. Fundamentação Teórica: Paisagem, Espaço e Segregação socioespacial	30
2.1. Paisagem	30
2.2. Espaço	36
2.3. A produção do Espaço Urbano e a Segregação Socioespacial	44
3. Los Angeles: Cidade Proibida como representação da Los Angeles nos anos 1950	54
4. Crash - No limite e a representação contemporânea de Los Angeles	73
5. Blade Runner e a representação futurista de Los Angeles em 2019	87
6. Considerações Finais	101
7. Referências bibliográficas	105

Lista de Figuras

Figura 1 - Pôster de divulgação do Filme Magnólia (2000)	15
Figura 2 - Pôster de divulgação do filme "La La Land" (2016)	15
Figura 3 - Pôster de divulgação do filme "O Show de Truman" (1998)	17
Figura 4 - Pôster de divulgação do filme Los Angeles - Cidade Proibida (1997)	25
Figura 5 - Pôster de divulgação do filme Crash - No Limite (2004)	25
Figura 6 - Pôster de divulgação do filme Blade Runner (1982)	26
Figura 7 - Vista da Cidade: no primeiro plano o Observatório Griffith.	28
Figura 8 - Capa do livro: L.A. Confidential (1990)	56
Figura 9 - Grupo de Policiais do LAPD no filme. Da esquerda para a direita: Capitão Dudley Smith, Ed Exley, Jack Vincennes e no fundo Bud White	57
Figura 10 - Residência de Pierce Patchet	63
Figura 11 - Residência de Lynn Bracker	64
Figura 12 - Residência do Boxeador negro Leonard Bidwell	65
Figura 13 - Gueto negro onde os três jovens suspeitos são presos para depoimento	65
Figura 14 - Imagem de Santa Monica Freeway, 1965	69
Figura 15 - Mapa de diversidade Étnica/Racial da Cidade de Los Angeles - 1940	70
Figura 16 - Mapa de diversidade Étnica/Racial da Cidade de Los Angeles - 1950	70
Figura 17 - Mapa de diversidade Étnica/Racial da Cidade de Los Angeles - 1960	71
Figura 18 - Policiais Ryan e Hanson abordando o casal Camaron e Christine	79
Figura 19 - Cena do filme em que os personagens Antonhy e Peter acabaram de sair do restaurante e irão abordar o casal Jean e Richard momentos depois	84

Figura 20 - Plano geral da cidade de Los Angeles de 2019	88
Figura 21 - O caçador de andróides - Rick Deckard (em primeiro plano) sendo interpelado policial Gaff (ao fundo)	90
Figura 22 - Empresa terceirizada oriental fornecedora de olhos para a Tyrell Corporation	90
Figura 23 - Anúncios publicitários com a presença oriental em destaque	91
Figura 24 - Dirigível anunciando a conquista interplanetária	91
Figura 25 - As ruas de Los Angeles em Blade Runner	92
Figura 26 - Replicante "rebelado" León	96
Figura 27 - Replicante "rebelada" Zhora	96
Figura 28 - Replicante "rebelado" Roy	97
Figura 29 - Replicante "rebelada" Pris	97
Figura 30 - Edifício Bradbury. Abaixo, fotos do exterior e interior do prédio, construído em 1893	99
Figura 31 - Pôster de divulgação do filme Blade Runner 2049 (2017)	104

1. Geografia e Cinema: em busca de aproximações

“É curioso como as cores do mundo real parecem
muito mais reais quando vistas no cinema.”
(Laranja Mecânica)

Tudo começou em 2002, quando iniciei minha graduação. Meu querido e admirado irmão, Rodrigo, me presenteou com a obra do geógrafo britânico David Harvey - *A condição Pós Moderna*¹. Em princípio, nossa conversa resumia-se à finalização da monografia de meu irmão e a importância do livro para o entendimento do fenômeno pós-moderno. Chamou-me atenção o capítulo que analisava o cinema na esfera da pós-modernidade, *Blade Runner* e *Asas do Desejo*. A partir disso, o interesse cresceu e nos levou à consideração de aproximar duas paixões: o cinema e a geografia.

O cinema é objeto de pesquisa de um grupo multidisciplinar de pesquisadores, entre eles historiadores, arquitetos, cientistas sociais e também geógrafos.

Como objeto de arte, o cinema possui a sua especificidade tecnológica, condicionadora de suas possibilidades de linguagem. "O cinema é uma arte que trabalha com a imagem construída (...) por um conjunto de fotografias que foram tomadas de forma sequencial e impresso sobre uma fita de celulóide" (GEIGER, 2004, p.11)

Trazido em fins do século XIX pelos irmãos Lumière, como o primeiro filme exibido a um público pagante, *A chegada de um Trem a Ciotat* (França, 1895), era um filme curto que representava o deslocamento de um meio de transporte como figura central.

¹ A condição Pós-Moderna, SP, Editora Loyola, 1999 [1989]

Anos mais tarde, com aumento dos registros de fotogramas de diversos lugares, surge um projeto audacioso, comandado pelo geógrafo Jean Brunhes² e pelo banqueiro Albert Kahn, conhecido como *Archives de la Planète*, com o qual resultaram 72 mil autocromos, 180 mil metros de filmes, 4 mil pranchas estereoscópicas e um número significativo de imagens panorâmicas, no período de 1909 até 1931. (RODHIE, 1997)

Embora aparentemente distanciados, a Geografia e o cinema contam com uma simbiose que remonta ao uso de material fílmico por parte de geógrafos e exploradores como o objetivo de retratar e evocar a realidade de lugares distantes e exóticos. (AZEVEDO, 2009, p. 95).

Por certo, como na pintura renascentista e na fotografia, o cinema vê-se inscrito na própria tradição geográfica, praticamente desde a sua gênese, nos finais do século XIX. Como coloca Name (2013, p. 70):

Surgido no momento em que a cultura do olhar se formava e se intensificava, quando o turismo tornava-se atividade de massa e a reprodutibilidade técnica permitia a reprodução das mais diversas paisagens, o cinema foi, em sua origem, uma arte itinerante e viajante, registrando e reproduzindo imagens dos mais diversos lugares e apresentando-as à audiência.

Na apresentação de uma de suas obras, Gomes et al. (1997) nos expõe que a Geografia sempre esteve associada à ideia das explorações. Essas descobertas, anteriormente realizadas principalmente por viajantes e cosmógrafos enfatizavam a aventura de se deparar com o novo, com o desconhecido. A aventura de explorar, de descobrir, não cessou, apenas apresentou uma profunda mudança em seu sentido. Os ‘novos mundos’ da atualidade não são mais representados por terras desconhecidas e locais nunca visitados, mas sim por extratos do nosso cotidiano, descobertos a partir de novas formas de olharmos, de concebermos e relacionarmos esses aspectos com novos percursos temáticos.

No âmbito da Geografia Humana, o cinema pode ser analisado, dentre inúmeras possibilidades, como representação do espaço. Esta perspectiva fora

² Geógrafo autor da obra *Geografia Humana* (1935). Em Moreira (2008) temos: "Escritor de grande densidade, Brunhes reúne uma bibliografia em que se destacam os estudos das comunidades das áreas de clima semi-árido do Mediterrâneo, onde o papel de coesão do uso regulado da água é o centro de preocupação" (p.75)

investigada por inúmeros autores, dentre os quais destacamos Azevedo (2009, op. cit.). A autora explica que os filmes podem ser lidos como representação do espaço, porque, uma vez locados em determinada paisagem ou lugar, estão carregados de significados geográficos. Na mesma linha de raciocínio, a autora (2009, p. 99) enfatiza:

Trespasado de significados geográficos, o filme pode reproduzir ou desafiar representações coletivas e estereotipadas sobre os lugares, pois cada filme enfatiza sempre um determinado "olhar" sobre o espaço. As qualidades miméticas do próprio meio que enfatizam a verossimilhança, assim como o desenvolvimento dos modos convencionais de representação e da narrativa linear, fazem com que esse "olhar" cinematográfico seja frequentemente tido como descrição fidedigna da realidade, informando o observador relativamente ao conteúdo geográfico do filme.

Em consonância com o exposto acima, o cinema é uma forma de arte e de entretenimento. Não podemos cobrar dos filmes qualquer tipo de semelhança com a realidade, seja social ou espacial. Não é porque um filme situa suas ações em uma cidade conhecida, existente e palpável, que seu cenário terá de ser rigidamente igual ao da cidade referida. O cinema opera a montagem dos cenários, da paisagem e das topografias urbanas de acordo com seus próprios interesses, e, dessa forma, cria novas arquiteturas, novos traçados urbanos, novos cenários, novas geografias. A montagem é apenas uma das estratégias dessa operação, mas talvez a mais importante. Isto explicitado, advogamos que as cidades apresentadas nos filmes não podem ser vistas, exceto, como simulacros de cidades reais.

Importa-nos destacar que na investigação geográfica, tendo filmes como expressão, o cinema deve ser analisado como expressão do vivido, ou seja, o espaço de representação do cinema tem o potencial de estruturar geograficamente a paisagem e a experiência dos personagens e, por extensão, a vivência do expectador. Todavia, a representação deve ser vista como um recurso de aproximação do real cabendo ressaltar que não se confunde com ele (FERREIRA, 2013).

Considerando as aproximações possíveis e até mesmo os limites, muitas vezes imprecisos entre a Geografia e a arte cinematográfica, é inegável que estamos diante de um campo rico e estimulante de trabalho de pesquisa. Um dos

desafios, ao se estender a análise espacial aos significados e interpretações transmitidos pelo cinema, é não perder de vista as marcas que individualizam o caráter geográfico dessas pesquisas. Em concordância com o exposto, Barbosa (2000, p. 72) coloca:

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

Barbosa (op. cit.) defende que as representações tanto interpretam como intervêm nas vivências e nas práticas socioespaciais. Posto isso, as representações podem ser um instrumento de construção de nossas leituras sobre o espaço geográfico. Por fim, o autor ressalta o papel privilegiado que o pensamento tem a desempenhar na formulação de sentidos e indagação dos propósitos da existência de uma representação que jamais é simples duplicação mimética do real.

Encontramos em Harvey (1999), a partir da análise os filmes *Blade Runner*, de Ridley Scott, e *Asas do Desejo*, de Wim Wenders uma proposta de diálogo entre a Geografia com a imagem cinematográfica, estabelecendo um exercício de revelação do espaço geográfico.

O mesmo autor defende que o cinema, entre todas as formas artísticas, "tem (...) a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva temas entrelaçados do espaço e tempo" (HARVEY, op cit, p. 277), como também, através da experiência do tempo e do espaço, o cinema tem a possibilidade de realizar cortes abruptos (*no tempo*) e em qualquer direção (*no espaço*). Acreditamos que os processos envolvidos no *modus operandi* do cinema possibilita dotar o espaço geográfico de um conteúdo sublime, ou mesmo ampliá-lo.

Convém afirmarmos que o espaço não é o único elemento intrínseco ao cinema. O cinema também apresenta, também, o tempo como medida. Segundo Comparato (1995), há o tempo dramático e o tempo de atenção dos filmes, enquanto o primeiro corresponde à determinada cena e ao filme como um todo,

mas não ao tempo real; o segundo corresponderia aos minutos "reais" vividos pelo espectador, externo ao filme.

Como toda e qualquer forma de representação, as imagens cinematográficas são indissociáveis das representações cotidianas de gênero, classe e raça de cada sociedade, grupo ou pessoa. Ademais, salientamos "(...) que cinema e Geografia possuem linguagens diferentes: no cinema os fatos são comprimidos no tempo-espço (HARVEY, op. cit.), mesmo em filmes que retratam lugares reais; logo, precisamos reconhecer que ele capta um momento da cidade e de sua realidade, mas que não pode ser autonomizado" (SOUZA, 2016, p.19).

Nos filmes "*Magnólia* (1999)³" e "*La La Land* (2016)⁴" embora retratem a mesma *Los Angeles*, a construção imagética da cidade será representada e contextualizada por meio de perspectivas socioculturais diferenciadas. É importante apontar que os filmes não são cópias ou espelhos da realidade, quer dizer, as construções cinemáticas não podem ser compreendidas enquanto representações fiéis da realidade.

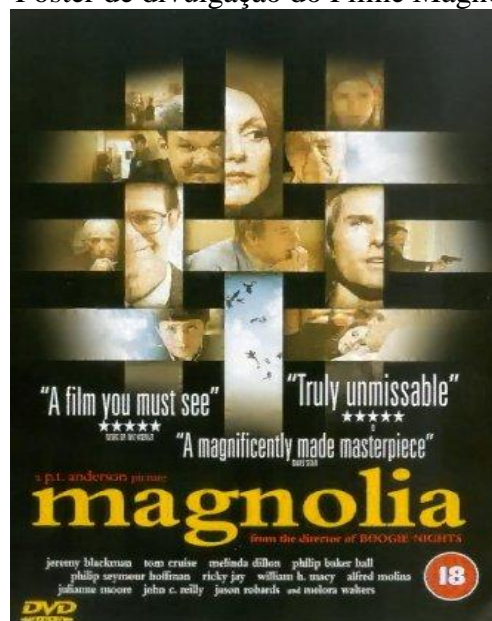
Advogamos que o Cinema não é apenas um meio para entretenimento. De maneira oposta, ele é uma mídia com um imenso poder para criação de imaginários e ideologias, por mais que tal capacidade não possa ser contestada. Hopkins (2009 [1994], p. 34) estabelece que:

O poder dos filmes está (...) em sua capacidade de falsear. Esse poder é exercido por cineastas para manter uma ideologia de simulação. Essa ideologia é alcançada a partir de um meio capaz de mascar a produção de seus próprios significantes. Esses significantes dominam uma audiência, na qual a suspensão voluntária da descrença e impressão da realidade são fabricadas por meio da iconização dos signos do filme e da autoridade que a própria audiência atribui ao seu sentido de visão

³ Em San Fernando Valley, Califórnia, nove pessoas terão suas vidas interligadas através de um programa de televisão ao vivo que existe há vários anos, onde um grupo de três crianças desafia três adultos.

⁴ Ao chegar em Los Angeles um pianista de jazz conhece uma atriz iniciante e os dois se apaixonam perdidamente. Em busca de oportunidades para suas carreiras na competitiva cidade, os jovens tentam fazer o relacionamento amoroso dar certo enquanto perseguem fama e sucesso.

Figura 1 - Pôster de divulgação do Filme Magnólia (2000)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-22858/fotos/detalhe/?cmediafile=20159121>.
Acesso em 13 de abril de 2017

Figura 2 - Pôster de divulgação do filme "La La Land" (2016)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-229490/fotos/detalhe/?cmediafile=21368217>
Acesso em 13 de abril de 2017

Como as representações visuais são essencialmente mais uma interpretação do que uma gravação, ou uma "cópia", do objeto presente na realidade concreta, deve-se questionar a maneira como elas, em vários instantes, moldam e reelaboram interpretações diversas do mesmo objeto.

Há, obviamente, uma diversidade enorme de filmes e, na mesma medida, maneiras de construir e representar o espaço. Faz-se mister reconhecer que quem produz cinema não é o geógrafo, o filósofo ou o cientista e que um mesmo filme pode ser visto sob ângulos e aspectos diferentes, que vão variar de acordo com a visão do espectador e do diretor/produtor do filme. Posto isso, não há, contudo, uma maneira exclusiva de olhar e interpretar qualquer que seja a representação ou concluir sobre o que ela exprime exatamente; o que, na opinião de alguns, configura uma dificuldade.

O espaço urbano tem sido o cenário preferido dos cineastas para a ambientação de suas obras, como nos informa Name (2013). Sendo o cinema uma forma de arte com representação privilegiada do urbano, os filmes difundem o modo de vida urbano, mas, por muitas vezes tendem a encobrir muitas das contradições socioespaciais das cidades.

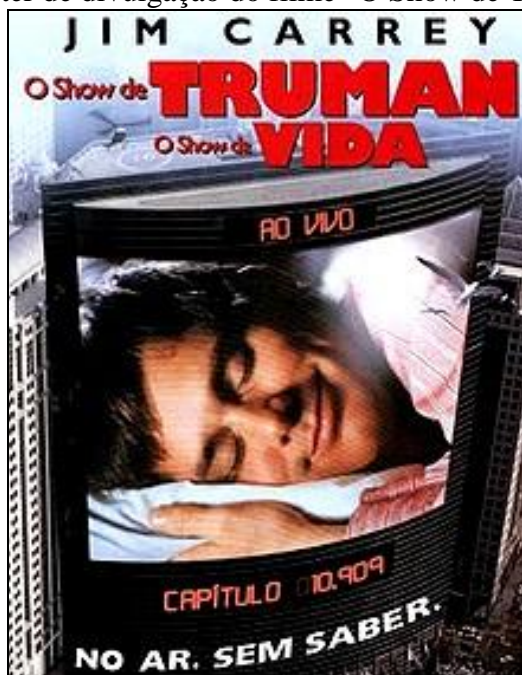
Na mesma medida, o próprio cinema, desde a exibição do primeiro filme, se desenvolveu dentro do espaço urbano (da cidade), engajando uma audiência também urbana a um espaço (lugar) de recepção. Corroborando tal perspectiva temos Barbosa (2000, p. 81):

O cinema nasce para a vida social juntamente com a grande cidade. A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole. Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo. A história do cinema se cruza com a geografia das cidades

Acerca da fascinação dos geógrafos sobre a representação das cidades, Name (2006) aponta quatro vertentes que foram desenvolvidas nas pesquisas que buscam discutir a representação dos ambientes urbanos nos filmes. Segundo o autor (2006, p. 45), a primeira seria a abordagem histórica, "que revela o quanto o cinema desde sempre foi uma forma de entretenimento essencialmente urbana, devendo muito de sua natureza ao desenvolvimento da cidade". Nesse sentido, parece natural a grande ênfase dos filmes na criação de espaços urbanos para comportar narrativas. A segunda vertente leva em consideração as interações estéticas e econômicas entre o cinema e as cidades que se tornam locações para

produções e criam, por conseguinte, inúmeros mecanismos para manutenção de sua condição enquanto cidades cinemáticas. O autor nos fornece o exemplo da construção de cidade-cenário de estética *fake* que serviu de locação para filme *O show de Truman*⁵.

Figura 3 - Pôster de divulgação do filme "O Show de Truman" (1998)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-18671/fotos/detalhe/?cmediafile=20269376>
Acesso em 13 de abril de 2017

Uma terceira vertente, ainda com base em Name (2006), é encontrada nos trabalhos que valorizam a análise morfológica e tipológica do ambiente urbano. Essas abordagens discutem as influências arquitetônicas, artísticas, econômicas ou político-sociais dos gêneros cinematográficos, além de prestarem atenção em determinados elementos característicos da técnica cinematográfica que contribuem para a criação de concepções e representações específicas das cidades. Por último, encontram-se os trabalhos que focam nas ações da própria narrativa, ou seja, avaliam as interações entre os personagens, diálogos e construção dos espaços.

⁵ *The Truman Show*, Peter Weir, EUA, 1998. Destacamos que uma cidade real, onde de fato residem pessoas, foi utilizada pelo filme para representar uma cidade/cenário onde tudo é uma grande encenação televisionada. Martins (2007) nos oferece uma análise geográfica do filme.

Ao nos reportarmos à cidade de Los Angeles, substrato material⁶ no qual decorre a narrativa fílmica dos três filmes elencados para nossa análise, verificamos um potencial cinemático especial gerado pela sua composição morfológica e por sua arquitetura, uma vez que a cidade já foi palco de narrativa para inúmeros filmes.

A fim de avançarmos sobre o sentido de cidade cinemática, nos basearemos em Costa (2002), que a define como qualquer cidade que tenha sido filmada pela câmera cinematográfica. Uma primeira consideração refere-se ao fato de que a cidade cinemática não é uma reprodução real da cidade concreta; longe disso, ela é, antes de tudo, uma imaginação, uma representação. Seja levando em consideração a representação das cidades ao longo da história do Cinema, seja adotando uma perspectiva que busca considerar as representações arquitetônicas dos espaços urbanos nos filmes, a cidade cinemática, problematizada pelos geógrafos, é sempre uma imagem.

A partir do estudo das representações que potencializam a relação cinema e cidade, e que certamente estão associadas ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação, bem como ao processo de globalização de problemas sociais e culturais, alguns autores defendem que se deve otimizar uma colaboração interdisciplinar, para que o entendimento da conexão entre cinema, cidade, cultura e sociedade seja mais completamente entendida.

É imperativo destacar que aproximar cinema (*arte*) e Geografia (*ciência*) será considerado os aportes colocados pela pesquisa qualitativa, entendidos como uma abordagem científica na qual:

(...) o pesquisador procura aprofundar-se na compreensão dos fenômenos que estuda – ações dos indivíduos, grupos ou organizações em seu ambiente e contexto social – interpretando-os segundo a perspectiva dos participantes da situação enfocada, sem se preocupar com representatividade numérica, generalizações estatísticas e relações lineares de causa e efeito. (FILHO, 2006, p.2)

É importante ressaltar que a pesquisa qualitativa é baseada em métodos que não implicam quantificação, mas a interpretação do fenômeno estudado.

⁶ Entendida aqui como: "(...) materialidade socialmente produzida a partir da transformação das matérias-primas em ruas, pontes, edifícios etc., e na esteira da drenagem de pântanos, da canalização de rios, do desmonte de morros, da realização de aterros, e assim segue". Souza (2013, p. 64)

Assim, ao adotar este tipo de pesquisa, é preciso ter clara a ideia de que entre pesquisador e sujeitos de pesquisa há uma relação dinâmica e de interdependência. Segundo Matos & Pessoa (2009, p. 281), “Esse reconhecimento da relação entre pesquisador e objeto de estudo é pautado pelas orientações filosóficas que guiam as pesquisas de abordagem qualitativa”. Os autores destacam ainda que a escolha entre a pesquisa qualitativa ou quantitativa deve ser feita com base nos objetivos a serem alcançados, ou seja, a benefício da pesquisa, e não do pesquisador.

Todavia, apesar das claras diferenças entre os dois tipos de abordagens, vale ressaltar que optar por um tipo de pesquisa não necessariamente que excluir o outro. As diferenças não excluem a possibilidade de trabalhar as duas abordagens de maneira integrada e complementar, constituindo a chamada pesquisa quali-quantitativa.

Esta pesquisa busca aproximar as relações entre Geografia e imagens a partir da representação do espaço urbano no cinema. O interesse acadêmico da Geografia pelas imagens do cinema é relativamente recente, e as perspectivas são variadas, como muito bem exposto em Nicholson (1991); Clarke (1997); Costa (2002); Hopkins, (2009 [1994]) e Barbosa (2013).

A pesquisa apresenta relevância acadêmica, uma vez que o cinema tem sido crescentemente explorado e valorizado como instrumento analítico na contemporaneidade. Considerando que a imagem ocupa hoje posição destacada nos contextos cultural e acadêmico, nas diversas áreas do conhecimento, advoga-se uma discussão sobre um tipo específico de imagem, a cinematográfica, considerando-a como importante dispositivo e formador cultural do entendimento sobre o espaço geográfico, sua percepção e experiência.

Em seu ensaio *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, Walter Benjamin analisa como as novas técnicas de reprodução da obra de arte transformaram a sensibilidade estética na modernidade. Tais modificações não ocorrem apenas no âmbito das formas da arte, o olhar, a percepção e a recepção do homem moderno também sofreram modificações.

O autor elege a fotografia como estágio final de uma transformação marcada pela aceleração generalizada do cotidiano na sociedade industrial. Na

história, o caráter único da obra de arte insere-se no contexto da tradição, da singularidade e da autenticidade. O que muda na era da reprodutibilidade técnica é que a arte rompe com a dicotomia distância-proximidade, que lhe regia na antiga tradição; assim é substituída pela obra moderna e tecnicamente reproduzível, propondo uma nova lógica da multiplicação, que traz sérias mudanças para a arte.

Dito de outra forma, a capacidade mimética e serial da fotografia, que se apresenta ainda mais contundente no cinema, engendra um rompimento com a tradição artística. Segundo o autor, não haveria mais a "aura", ou seja, a composição de "elementos espaciais e temporais, a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 1994, p. 170)

No âmbito da modernidade, em especial a fotografia e o cinema, a obra de arte torna-se cada vez mais perfectível (BENJAMIN, op. cit., p. 175). Diferentemente de artes como a escultura, as novas técnicas permitem a refeitura ou a mudança de rumos na produção. Em seu texto, Benjamin explora o potencial de perfectibilidade do cinema, demonstrando como seu processo de produção é fragmentário, antitotalizante, e oferece uma série de alternativas de manipulação das cenas e dos atores, conforme a vontade do diretor.

Concordamos com o autor que o aparecimento de fotos e filmes massifica processos já existentes, uma vez que a progressiva popularização dos objetos técnicos máquina fotográfica e filmes, acoplados aos telefones móveis e aliadas ao baixo custo e ao fácil manuseio, tornou o ato de representar acessível a maioria das pessoas.

Por outro lado, concordamos com Name (2013, p. 61) ao elucidar a "aura" do cinema e fotografia quando coloca:

Fotos e filmes têm, sim, aura. E muita. Pois quando retirados do instante e do espaço de sua criação, inerentes a sua técnica, foto e filme a adquirem e, como qualquer outra obra de arte, agigantam-se à medida que envelhecem: fotos e filmes de álbuns de família eternizam entes queridos e adquirem maior valor afetivo e simbólico - e aura! - com o tempo. A representação como constituinte a memória faz com que fotos e filmes eternizem atores, atrizes, personagens - se Elvis não morreu, muito se deve à reprodutibilidade técnica que o torna objeto massificado e de culto por meio de imagens. Fotos e filmes, por fim, podem tornar próximos lugares distantes, adquirindo novos significados que passam a valer com sua "essência", a representação mescla-se com a experiência e as duas se confundem.

A justificativa do projeto de estudo é dada pela atualidade e premência. Atualmente é quase trivial dizer que vivemos em uma era de imagens. Na vida cotidiana, "as imagens estão presentes abundantemente em todos os campos da vida social" (GOMES, 2013, p. 5): a televisão, a propaganda comercial, o uso da *internet*, câmeras de gravação e variados aparelhos de reprodução se associam aos diferentes equipamentos e generalizam o acesso à produção e à rápida transmissão de imagens. Como coloca GOMES (2013, p. 119):

Na geografia, passamos, às vezes, horas argumentando, escrevemos muitas páginas para tentar dizer que o espaço não é mero reflexo da sociedade, que ele não é determinado por ela, ele é uma condição necessária para que a sociedade se organize e consiga viver sob determinadas formas, ele é um elemento estrutural e estruturante. Tudo isso está contido em uma pequena sequência de alguns poucos minutos. Eis o poder da imagem.

Em consonância com o exposto, COSTA (2011, p. 43) desenvolve a ideia ao "(...) discutir o cinema enquanto aparato produtor de imagens que com sua linguagem particular atua como partícipe na concretização das visões, imaginações, entendimentos e concepções sobre, no e do espaço geográfico"

Vários autores como, Duncan e Ley (1997), Cosgrove e Daniels (1988) e Panofsky (1979) vêm nos apontando metodologias de interpretação de produções visuais que vão desde uma iconografia da paisagem até noções de semiologia e aproximações antropológicas com a pertinência social das imagens.

Tomaremos como base de análise a proposta cunhada por Aumont (2010 [1990]) na qual atribui três valores a imagem em sua relação com o real: *valor de representação*, pois a imagem representa coisas concretas ou menos abstratas que ela própria; *valor de símbolo*, ao representar coisas abstratas, ou seja, mais abstrata que a própria imagem; e *valor de signo*, quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela. Entendemos que a imagem como símbolo é objeto mediador entre o espectador e a realidade e tem como função estabelecer relação com o mundo.

Com a renovação da Geografia cultural no fim da década de 1970, as relações interdisciplinares estabelecidas entre a Geografia e o cinema estreitaram-se e enriqueceram, uma vez que estas duas áreas de conhecimento - em busca da

compreensão do "mundo real" e do "mundo ficcional" - influenciam a organização, a percepção e a construção do mundo imaginário e simbólico.

Esse movimento de renovação, denominado *cultural turn*, redimensiona o cinema como objeto de estudo geográfico entrelaçado com a necessidade de compreender o papel da cultura nos modos de perceber e organizar o espaço. Nesse sentido, também interessava perceber como se definiam a representação dos lugares e dos indivíduos nos lugares em produtos culturais diversos, como poesia, pintura, música e cinema.

A ciência geográfica direciona sua leitura de mundo para a questão espacial, ou seja, com o possível papel que a trama das localizações pode ter na construção e manifestação de um fenômeno. Isso posto, no âmbito da análise fílmica, muitas são as contribuições conceituais no campo da antropologia: imagem fílmica (METZ, 1982); filme e espaço fílmico (AUMONT, 2014 [1994]).

Tecnicamente, "(...) um *filme* é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move" (AUMONT 2014 [1994], p. 19)

No que concerne à produção de imagens, o cinema pode ser entendido como um sistema complexo que incorpora tanto um aparato tecnológico - câmera, cenário, iluminação, edição e som - quanto narrativas que contribuem para a constituição de imagens do mundo. Assim, conceituaremos *imagem fílmica* como "significador imaginário" (METZ, 1982 *apud* Barbosa, 2007 [1999]), tendo em vista que o filme é uma representação.

Uma das propostas de aproximação da Geografia com o campo de análise das imagens foi aventado por Gomes (2008) ao utilizar o conceito de "*cenário*" segundo um ponto de vista propriamente geográfico. De acordo com o autor (2008, p. 200), o cenário seria uma forma de:

(...) reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras, queremos associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder interpretar suas possíveis significações. (...) essa forma de análise conserva a centralidade da dimensão geográfica (locacional) e permite demonstrar sua importância na interpretação de imagens.

Por fim, *espaço filmico* pode ser definido, a princípio, como tudo o que se passa dentro do espaço filmado ("campo"), ou seja, tudo o que a câmera capta no estúdio ou nas locações ("fora do campo") (AUMONT, 2014 [1994]).

Outro movimento no sentido de aproximar a ciência Geográfica e cinema foi pleiteado por Hopkins (2009 [1994], p. 60) ao propor os conceitos de *lugar cinemático* e *paisagem cinemática*, em que transitaríamos entre a Geografia do Cinema e a Geografia no Cinema. Enquanto a primeiro momento diz respeito à Geografia cinemática própria, "que coloca o espectador em um lugar cinemático onde espaço e tempo são comprimidos e expandidos e onde ideais, costumes, valores e papéis sociais podem ser confirmados ou subvertidos", em outras palavras, o prazer proporcionado pelo espetáculo do cinema. No segundo momento, à medida que mobilizarmos categorias e conceitos da ciência Geografia teremos um diálogo ampliado com a arte cinematográfica, por consequência, estaremos indo em direção à Geografia no Cinema.

Nosso percurso de análise, conduziu-nos à seleção de filmes potencializadores da abordagem geográfica de lugares urbanos, mais especificamente, a cidade de Los Angeles. Seleccionamos três obras fílmicas: *Los Angeles - Cidade Proibida*, *Crash - No Limite* e *Blade Runner*. Sob o viés geográfico, se objetiva descortinar o arranjo dos elementos e dos signos urbanos conferidos ao espaço, especialmente sobre a problemática da segregação socioespacial urbana.

Outros cineastas debruçaram-se em destacar outros espaços urbanos em seus filmes, como Woody Allen que filmou cidades como Nova Iorque⁷, Barcelona⁸, Paris⁹ e Roma¹⁰, entre tantas outras.

A problematização constitui o eixo dorsal a partir do qual um dado objeto de conhecimento é efetivamente transformado em tema de estudo, de modo que diferencia aquilo que é relevante daquilo que é secundário. Dito de outra forma, a problemática é seletiva, indicando que o que é relevante resulta de certo olhar sobre determinado objeto.

⁷ Manhattan (1979) e Contos de Nova Iorque (1989)

⁸ Vicky Cristina Barcelona (2008)

⁹ Meia Noite em Paris (2011)

¹⁰ Para Roma com Amor (2012)

Nesse sentido, tendo como base que todo objeto de pesquisa deve conter uma dimensão teórica e empírica, a problemática versará sobre arranjo espacial das diferentes etnias no espaço geográfico da cidade de Los Angeles. Dessa forma, entende-se que a questão central do presente trabalho é refletir sobre como a segregação socioespacial atravessa a representação fílmica na cidade de Los Angeles em três filmes com temporalidades distintas: *Los Angeles - Cidade Proibida*, *Crash - No limite* e *Blade Runner*?

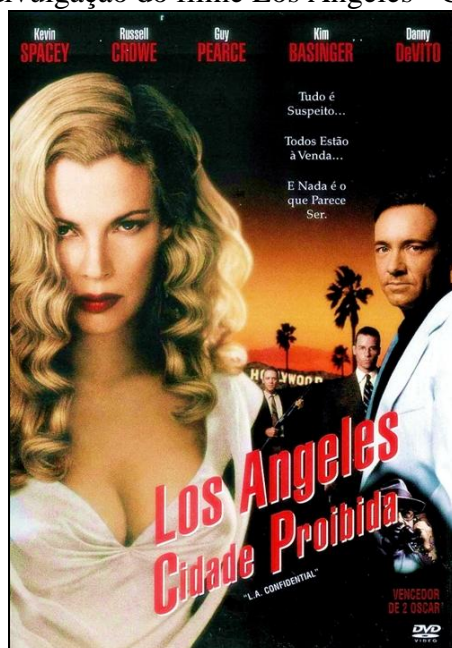
A perspectiva que trago aqui objetiva analisar a cidade de Los Angeles representada em três temporalidades distintas: a primeira, discutiremos a Los Angeles do pós-II Guerra Mundial ambientada na década de 1950 pelo filme *Los Angeles -Cidade Proibida*¹¹ (figura 3); a segunda corresponderá à cidade contemporânea, marcada pelas confusões ideológicas nascidas no pós 11 de setembro, representada em *Crash - No Limite*¹² (figura 4); por último, em uma perspectiva de cidade imaginada pela ficção-científica e ambientada em "projeções de futuro", temos *Blade Runner*¹³ (figura 5), ambientando na Los Angeles no ano de 2019.

¹¹ No início dos anos 50 em Los Angeles, três detetives que usam métodos distintos de trabalho se defrontam com uma trama de conspiração e corrupção policial, que atinge até os mais altos escalões, que estão ligados a um esquema de prostitutas de luxo.

¹² O filme retrata a jornada, no decorrer de 36 horas, de vários personagens que estão de certo modo relacionados, pois seus caminhos se cruzam dentro de um espaço comum: a cidade de *Los Angeles*.

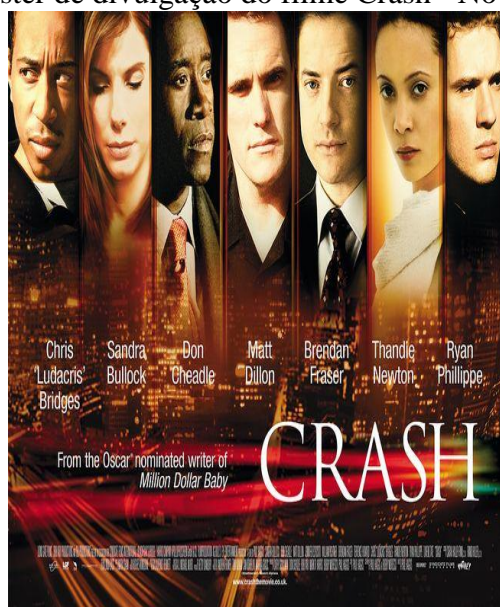
¹³ *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) foi baseado no livro *Do Androids Dream of Electric Sheep*, de Philip K. Dick (New York: Ballantine Books, 1996 [1968]). *Blade Runner* traz uma visão apocalíptica ambientada no início do século XXI, época em que uma grande corporação havia desenvolvido um andróide que mais forte e ágil que o ser humano. Estes "replicantes" eram utilizados como escravos na colonização e exploração de outros planetas até que um grupo dos robôs mais evoluídos provoca um motim em uma colônia fora da Terra, e a partir deste incidente os replicantes passam a serem considerados ilegais na Terra. A partir de então, policiais de um esquadrão de elite, conhecidos como Blade Runner, são orientados para exterminar qualquer replicante encontrado na Terra. Até que, em 2019, quando cinco replicantes chegam a Terra, um ex-Blade Runner é encarregado de caçá-los.

Figura 4 - Pôster de divulgação do filme Los Angeles - Cidade Proibida (1997)



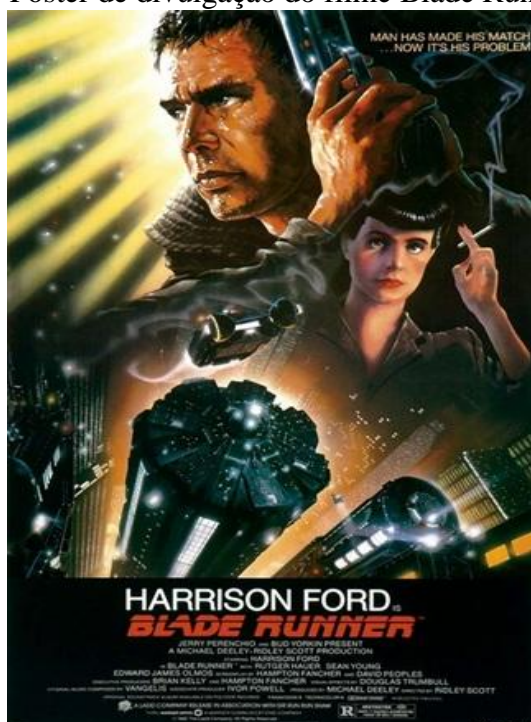
Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-12032/fotos/detalhe/?cmediafile=21056006>
Acesso em 13 de abril de 2017

Figura 5 - Pôster de divulgação do filme Crash - No Limite (2004)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-54587/fotos/detalhe/?cmediafile=21255759>
Acesso em 13 de abril de 2017

Figura 6 - Pôster de divulgação do filme Blade Runner (1982)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1975/fotos/detalhe/?cmediafile=20217903>
Acesso em 13 de abril de 2017

A escolha da referida cidade justifica-se, em primeiro lugar, por acomodar o cenário das ações dos três filmes escolhidos como documentos empíricos de análise; segundo, inúmeras obras fílmicas foram produzidas acerca da cidade de Los Angeles; e por fim, já ter sido documentada como objeto de análise de pesquisadores em diferentes áreas: Soja (1993; 2000) e Mike Davis (2007; 2009). Os três filmes escolhidos para atravessar a(s) leitura(s) de representação da cidade de Los Angeles foram objeto de uma notável galeria de interpretações (livros, dissertações, teses acadêmicas e ensaios) no campo das ciências humanas e da filosofia. Tais contribuições despertaram o desejo do autor em participar do debate.

A decisão de analisar a *Los Angeles* construída imagetivamente na sequência dos três filmes decorre da evidência de um espaço urbano marcado por imensos contrastes, como nos aponta SOJA (1993, p. 235):

É possível encontrar em Los Angeles não apenas os complexos industriais de alta tecnologia do Vale do Silício e a economia errática do cinturão do sol de Houston, mas também o extenso declínio industrial e os bairros urbanos falidos de Detroit ou Cleveland, com seu cinturão de ferrugem. Existem em Los Angeles uma Boston, uma Baixa Manhattan e um sul do Bronx, uma São Paulo e uma Cingapura.

Talvez não haja nenhuma outra região do mundo urbana equiparável que apresente de maneira tão vívida essa união e articulação conjuntas de processos de reestruturação urbana.

Soma-se ao exposto à relação simbiótica no que diz respeito à grande influência da cidade de *Los Angeles* na produção dos filmes em Hollywood e, ao mesmo tempo, à enorme participação dos filmes produzidos em Hollywood na formação e no desenvolvimento urbano da cidade.

No recente livro publicado *Hollywood cinema and the real Los Angeles* (2012), Mark Shiel estabelece as relações de crescimento da cidade concreta, a cidade real, com os grupos empresariais de estúdios responsáveis pelo famoso "*movie businnes*". Ao resenhar o livro, Costa (2013, p. 241) aponta argumentos expostos na obra que sobrevalorizaram o espaço de *Los Angeles*:

(...) os produtores/diretores também se transferiram para Los Angeles por causa da qualidade do clima, que beneficiava seu trabalho oferecendo muitas horas de luz solar, e por causa da variedade oferecida pela paisagem - da costa do Pacífico às montanhas e ao deserto e às Missões Espanholas.

No que tange ao espaço absoluto, Los Angeles é a segunda cidade mais populosa dos Estados Unidos. Com uma população superior a 3 (três) milhões de habitantes, é a cidade mais populosa do estado da Califórnia e do oeste dos Estados Unidos. Estendendo-se por 1.302 km² no sul da Califórnia, sua região metropolitana abriga mais de 13 milhões de habitantes. Los Angeles é também a sede do condado de Los Angeles, caracterizado por ser um dos condados mais multiculturais dos Estados. A imagem a seguir expressa o tecido urbano da cidade.

Figura 7 - Vista da Cidade: no primeiro plano o Observatório Griffith.
No plano de fundo o espraio do tecido urbano



Fonte: <<http://lacity.org/>>. Acesso em 06 de maio de 2017.

Com o objetivo de organizar melhor nossa reflexão, dividimos a dissertação em seis capítulos. O presente capítulo introduz a temática estudada, traz aproximações da ciência geográfica com o cinema, como também apresenta o problema de pesquisa e seus principais objetivos.

No Capítulo 2, são abordados os referenciais teóricos que serviram de fundamentação à pesquisa. São discutidos os conceitos de paisagem e espaço, bem como a produção do espaço urbano e os agentes envolvidos no processo de segregação socioespacial. No que se refere ao conceito de paisagem, a fim de nos aproximarmos da leitura fílmica, nos baseamos em Hopkins (2009 [1994], p. 63-64):

Explorar a “esfera do cinema”, talvez o modo de representação visual mais popular e acessível da sociedade contemporânea, (...) não é um desvio radical de estudos mais convencionais sobre paisagem; é sim, uma razoável ampliação de nosso principal interesse na “visão” (“*scaping*”) de nosso mundo.

No que tange ao conceito de espaço, discutido a partir da reflexão filosófica, aqui será discutido para além de um mero receptáculo, mas como componente fundamental das (re)produção das relações sociais. Nesta perspectiva dialogaremos com os seguintes autores: Henri Lefebvre (2000), Milton Santos (2014 [1988]; 2008 [1996]), Soja (1993), como também David Harvey (1980;

2012), somados a outros autores, geógrafos ou não, que possam contribuir para nossa discussão.

No Capítulo 3, a questão é discutir como podemos pensar a constituição da cidade de Los Angeles, enquanto espaço de segregação socioespacial no período do Pós-II Guerra Mundial e sua correspondente representação no filme *Los Angeles - Cidade Proibida*.

No Capítulo 4, procuramos refletir como a Los Angeles contemporânea, representada pelo filme *Crash - No Limite*, apresenta conflitos sociais materializados no espaço fragmentado dos diferentes grupos étnicos. Enquanto espaço fragmentado, o espaço urbano apresenta como um dos mais expressivos processos espaciais a *segregação*.

No Capítulo 5, analisamos a Los Angeles futurista, plena de contradições no que se refere às segmentações impostas as diferentes etnias, como também nos plano horizontal (espaço da rua) e vertical (espaço do poder empresarial e estatal), representada pelo filme *Blade Runner*

Por fim, no Capítulo 6 são apresentadas as considerações finais desta pesquisa.

2. Fundamentação Teórica: Paisagem, Espaço e Segregação socioespacial

Neste capítulo, faremos uma investigação sobre os conceitos de paisagem, espaço e segregação socioespacial, os quais envolvem uma longa discussão filosófica e científica dentro e fora da Geografia. Não é nosso objetivo, na presente pesquisa, resgatar a história da abordagem dos conceitos nem mesmo oferecer alguma contribuição original para a compreensão dos mesmos, mas apenas apontar algumas questões sobre os conceitos na Geografia e explicitar nosso posicionamento em relação a esse debate.

2.1. Paisagem

A discussão do conceito de paisagem, estudos e trabalhos que se dedicaram à sua análise, são numerosos em vários campos do conhecimento. Ainda que seja um conceito-chave da Geografia, a paisagem não é exclusiva dos geógrafos. Historicamente reconhecemos diferentes pontos de vistas e discursos acerca desse conceito.

Na Geografia, disciplina em que há historicamente denso aprofundamento epistemológico, a paisagem vem sendo discutida para se entenderem as relações sociais e naturais em um determinado espaço, bem como suas possíveis representações.

A origem do termo relaciona-se aos quadros que apresentam um pedaço da natureza, tal como percebemos a partir de um enquadramento - uma janela, por exemplo. (CLAVAL, 2004)

A noção de paisagem surge no século XV, nos Países Baixos, com a denominação de *landskip*:

"O alemão forja o termo *Landschaft*, e o inglês, *landscape*, para traduzir o novo termo holandês, cujo emprego se impõe com a difusão do novo gênero pictural. O italiano transcreve a ideia de extensão de *pays*, que vem da raiz *land*, criando *paesaggio*, de onde deriva o termo francês. Seu emprego é verificado a partir de 1549". (CLAVAL, 2004, p.14)

Holzer (1999, p.152) argumenta que a palavra alemã é mais antiga, medieval, e seu conteúdo é mais abrangente e complexo que o das línguas latinas, onde o termo é renascentista e limitado, em sua origem, às artes plásticas. Contudo, logo a Geografia francesa apropriou-se da palavra *paysage*, destituindo-a de seu sentido renascentista e restituindo-a o sentido mais amplo de seu correlato alemão.

Inicialmente o conceito de paisagem esteve atrelado ao viés estético com forte relação na pintura. Uma das expressões teóricas e historiográficas mais disseminadas referentes à noção de paisagem na modernidade faz dela uma representação de ordem estética, cuja origem seria, antes de tudo, a pintura contextualizada ao período renascentista. (BESSE, 2014 [2000])

Durante o século XIX, a Geografia assume o caráter de ciência e de disciplina acadêmica, validando, assim, o conceito de paisagem como seu objeto de estudo. As contribuições iniciais devem-se, principalmente, a Alexander Von Humboldt, Paul Vidal de La Blache e Friedrich Ratzel. Em Vidal de La Blache, há introdução do conceito de fisionomia, ou seja, "(...) levar em conta a característica do território considerado, isto é aquilo que o especifica e o distingue entre todos os outros, e que é preciso compreender" (BESSE, op. cit., p.66).

Sob o viés tradicionalista, a paisagem foi interpretada como mero recorte visual, ou seja, ocularcêntrica e estática, resultado de um espaço observado por um sujeito, individual ou coletivo, que tem seus valores e crenças. Contudo, defendemos que sua análise não deve se restringir a essas condições, sob o risco de empobrecer demasiadamente seus significados, que são potentes justamente porque possuem polissemia (usos sociais, interesses ideológicos) e ambigüidade.

A paisagem nas vertentes culturalistas ou críticas da disciplina é compreendida como:

(...) resultado da produção do espaço e, ao mesmo tempo, elemento cognitivo e estético que se torna representação do espaço: a paisagem corrobora para o entendimento das sociedades e grupos sociais que as produziram, mantiveram e compartilharam, dotando-a de múltiplas valorações. (NAME, 2013, p.71)

Na abordagem culturalista, temos BERQUE (1998) ressaltando a importância da paisagem como expressão concreta na relação que se dá entre a sociedade, o espaço e a natureza. Segundo o autor (1998, p. 84-85):

A paisagem é uma *marca*, pois expressa uma civilização, mas também uma *matriz* porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação - ou seja, da cultura - que canalizam, em certo sentido, a relação da sociedade com o espaço e a natureza e portanto, a paisagem do seu ecúmeno. E assim, sucessivamente, por infinitos laços de co-determinação.

O método inicial de apreensão da paisagem seria a descrição e o ato de inventariar as *marcas* presentes na paisagem. Assim, há necessidade de situar o nível perceptivo a partir do estudo do “espaço vivido”, através de abordagem que considere a paisagem “um depósito de história, um produto da prática entre indivíduos e da realidade material com a qual nos confrontamos” (HOLZER, 1999, p. 161).

Iluminados por BERQUE (op. cit.), advogamos que sua proposta de definição de paisagem seja mais interessante e útil para a análise das cidades dos filmes, em especial a nossa cidade fílmica em discussão. A paisagem é de fato vista por um olhar, mas é também apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada e eventualmente reproduzida por uma estética e por uma moral, gerada por uma política, dentre outras situações complexas. Como coloca Freire-Medeiros & Name (2003, p. 204-205):

A paisagem, em si mesma, não existe, é mera abstração, e sua construção se faz nem somente no objeto, nem somente no sujeito, mas a partir da interação complexa destes dois termos (HOPKINS, 1994). A paisagem é, na verdade, parte de um processo cultural, contínuo, dinâmico e de fato condicionado pelo olhar, de relação dos homens e mulheres com o(s) seu(s) mundos conhecido(s) e desconhecido(s). A análise das cidades no cinema, por isso, deve por um lado levar em conta o caráter incondicional da paisagem-marca como uma construção, ou melhor, uma representação, tanto em um sentido meramente gráfico, quanto em um sentido cultural e identitário. E, por outro lado, deve enxergar a cidade em tela como uma paisagem-matriz, com sua inerente e inevitável reprodutibilidade técnica. A paisagem urbana se constitui como um poderoso instrumento da sociedade ocidental, que por sua vez talvez tenha o cinema como seu maior porta-voz: se a paisagem é, em sua origem renascentista, um modo do Ocidente (se) ver (n)o mundo, dando literalmente visibilidade aos espaços de determinados grupos e como estes vêem os espaços de Outros (COSGROVE, 1984), o mesmo pode-se dizer do cinema.

No livro “La Presencia e la Ausencia” (1983), o filósofo Henri Lefebvre lembra que diferentes autores trataram o tema das representações tomando-as como um elemento a ser superado ou transcendido, já que era colocado como

ilusório, errado e irreal. O autor, diferentemente, concebe as representações como existentes e reais, pois que possuem uma força na sociedade que é real e que não pode ser negada. Sobre o dilema em questão, o mesmo afirma: “(...) as representações não são falsas nem verdadeiras, senão às vezes falsas ou verdadeiras: verdadeiras como respostas a problemas ‘reais’ e falsas como dissimuladoras de das finalidades ‘reais’” (LEFEBVRE, 1983, p. 62).

Nesse sentido, por meio da análise de Lefebvre, é possível escapar das representações enganosas, que ocorrem nos processos de representação e que são sua força, resultando em simulacros, repetições e situações miméticas. Sintetizando essa noção em Lefebvre, Lutfi et. al. (1996, p. 96) afirma que:

(...) o papel da teoria crítica das representações não é destruí-las, pois não é possível viver e compreender uma situação sem representá-la. A filosofia, tradicionalmente, quer eliminar as representações. Sem elas, entretanto, só restam a morte e o nada. A teoria deve expor o poder da representação no mundo contemporâneo, deslindar os mecanismos de sua produção e permanência, e ao fazê-lo anunciar ‘um pensamento novo e ativo já em marcha.

Dessa forma, entenderemos o sentido de paisagem como pertencente ao campo das representações. De acordo com Haesbaert (2014, p.46), "a paisagem em geral enfatiza um sentido e uma perspectiva, a do olhar (e das representações aí inseridas), indicando um certo distanciamento (...)". Posto isso, Henri Lefebvre (*apud*, SERPA, 2013, p. 492) nos elucida com o conceito de representações quando coloca:

Cada agente da produção do espaço tem suas representações: o promotor, o banqueiro, o comerciante, o proprietário de um terreno etc. Inclusive o 'usuário'. Cada membro de um grupo capaz de intervir ou de formular existências [...] também tem suas representações do espaço, do habitat, da circulação etc. [...] Se o arquiteto se deixa enganar por estas ou aquelas 'imagens' ou representações, coações invisíveis, perde também sua 'vocação'. Não deveria reuni-las, para confrontá-las e superá-las na obra? Não teria aqui sua oportunidade de construir um lugar de presenças em um espaço de ausências?

Nesse sentido, faz-se necessário compreender que 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)

Na mesma linha de raciocínio, Souza (2013) defende que, em razão da paisagem ser uma forma, uma aparência, é sensato sempre buscar interpretá-la à luz das relações entre forma e conteúdo, aparência e essência. Vários autores, principalmente de língua inglesa, Cosgrove (1984), Duncan (1990), Mitchel (2002; 2003) vem atentando sobre os usos sociais e interesses ideológicos que se expressam (ou também se escondem) por meio das representações da paisagem feitas através da pintura, da fotografia de uma determinada época e em uma dada cultura, sob condições sociais estabelecidas.

Em consonância ao que foi exposto, advoga-se que uma análise espacial voltada para o cinema deve ter como pressuposto o caráter da paisagem como recorte espacial, ou seja, em tudo que o olhar e, portanto, a câmera abarca. Dessa forma, a paisagem carrega uma construção espacial moldada por valores, desejos, discursos e ideologias, sendo uma representação tanto em sentido pictórico, quanto em sentido cultural e identitário.

Neste sentido, Cosgrove (1998, p.100) argumenta sobre a importância do estudo da paisagem na concepção cultural:

Assim, paisagem é um conceito unicamente valioso para uma geografia efetivamente humana. Ao contrário do conceito de lugar, lembra-nos sobre a nossa posição do esquema da natureza. Ao contrário de meio ambiente ou espaço, lembra-nos que apenas através da consciência e razão humanas este esquema é conhecido por nós, e apenas através da técnica podemos participar dela como seres humanos. Ao mesmo tempo, paisagem lembra-nos que a geografia está em toda parte, que é uma fonte constante de beleza e feiúra, de acertos e erros, de alegria e sofrimento, tanto quanto ganho e perda.

A paisagem, ainda de acordo com Cosgrove (1998, p. 104-105), tem um sentido político, constituindo-se em uma ideologia visual intimamente ligada ao estudo do poder. "Um grupo dominante procurará impor sua própria experiência de mundo, suas próprias suposições tomadas como verdadeiras, como objetiva e válida cultura para todas as pessoas".

Em outras palavras, a construção do espaço através da paisagem, e sua representação por meio da técnica cinematográfica expressam artística e ideologicamente muitas ideais e discursos. Faz-se mister compreender que tipos

de representação, nesta seletividade do olhar - câmera - foram construídos através da narrativa, quais espaços foram escondidos ou revelados, que novas geografias são criadas.

O cinema tem assumido um papel central na construção das imaginações geográficas dos indivíduos, uma vez que as paisagens podem ser alteradas tecnicamente, seja na mudança de cenário, seja na justaposição de uma paisagem por meio da alteração digital. Cosgrove & Daniels (1988, p.1) compartilham dessa opinião e propagam a ideia de paisagem como “uma imagem cultural, uma maneira pictórica de representar, estruturar ou simbolizar os lugares”.

Advogamos que, para o entendimento de uma paisagem construída, é necessário compreender as representações escritas e verbais da mesma, não como ‘ilustrações’, imagens destacadas do todo, mas como imagens constituintes do(s) seu(s) significado(s). Em vista disso, todo estudo de paisagem termina por transformar o significado, adicionando-lhe outra ‘camada’ de representação cultural (DANIELS, 1988, p. 1).

Enquanto elemento intrínseco à narrativa cinematográfica, a paisagem, por intermédio de ícones - estradas, edificações, ambientes naturais – e do meio urbano, é decodificada e reconhecida pelo espectador. Contudo, por efeito das diferentes angulações, da luz diferenciada, da escolha dos lugares pela lente cinematográfica, a paisagem fílmica adquire, assim, diversas conotações. Desta maneira, concordamos com Hopkins (2009 [1994]), quando coloca a paisagem cinematográfica como forte criação cultural e ideológica em que os significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos.

Entendemos que nem tudo se explica a partir da paisagem. Acreditamos que as representações cinematográficas conferem significação à experiência do espaço, seja enquanto produto das relações sociais, seja enquanto densidade.

Com maior clareza, defendemos que, para nós geógrafos, observadores por natureza das dinâmicas espaciais, a relação entre o cinema e o conceito de espaço geográfico é uma potencial esfera investigativa.

2.2. Espaço

O conceito de espaço, privilegiado e concebido à reflexão filosófica, foi apropriado e discutido, assim como os demais conceitos na ciência geográfica, por inúmeras correntes teóricas dentro do processo de constituição dessa ciência. Como palavra de uso corrente, *o espaço*, conceito polissêmico utilizado tanto no dia a dia quanto em outras ciências, será considerado tal como os geógrafos se dedicaram a entendê-lo (CORRÊA, 2008 [1995]).

Compreendido enquanto matriz, simbólico, campo de lutas e condição social (CORRÊA, op. cit.), o espaço possui abordagens diversas, mostrando assim, que a razão dessa diversidade é a mesma da existência da ciência geográfica (GOMES, 2010). Não é objetivo da presente dissertação discorrermos acerca das remodelações, revalorizações ou desprezos a partir de sua viabilidade para abordar questões relacionadas com cada contexto científico vigente. Aqui, adotaremos a teoria marxista na concepção de espaço.

Na década de 1970, constroem-se concepções de geografia denominadas radical, anarquista, democrática, crítica etc. São variações assumidas no bojo de um movimento maior e mais amplo de revisão das bases epistemológicas da ciência geográfica: de conceitos, temas e posições políticas, caracterizando um período importante de pesquisas, reflexões, debates e denúncias.

Nesse sentido, a teoria marxista é enfatizada a fim de renovar o papel do espaço e da espacialidade como fundamentais para a constituição e o devir da sociedade. Autores como Henri Lefebvre (2000), na filosofia, Milton Santos (2014 [1988]; 2008 [1996]), Soja (1993) e David Harvey (1980; 2012) possuem vasta obra dedicada a Geografia sustentada pelo método de interpretação *materialista histórico dialético*, permitindo a produção de um pensamento crítico e engajado na transformação. Ao proporem uma visão não ortodoxa do marxismo, os autores procuram preencher as lacunas deixadas por Karl Marx, avançando teoricamente.

A utilização do método materialista histórico-dialético será a base sobre a qual a construção do pensamento se processará na argumentação apresentada. Não advogamos que tal método seja entendido como regra absoluta e imutável; nem

como uma vertente epistemológica autônoma e inconciliável com contribuições oriundas de outras vertentes. Esforçamos em não nos desviar dos rumos que o método oferece como orientação à pesquisa, porém, sem deixar de incorporar conceitos, referências e categorias de análise que consideramos úteis à compreensão do objeto investigado. Conforme colocado por Lefebvre (2011, p. 34), apoiado em Karl Marx,

O método é apenas um guia, um arcabouço genérico, uma orientação para a razão no conhecimento de cada realidade. De cada realidade é preciso capturar as suas contradições particulares, o seu movimento individual (interno), a sua qualidade e as suas transformações bruscas. A forma (lógica) do método deve, então, subordinar-se ao conteúdo, ao objeto, à matéria estudada; ela permite abordar de forma eficaz seu estudo, captando os aspectos mais gerais dessa realidade, mas não substitui jamais a pesquisa científica por uma construção abstrata.

O espaço aparece efetivamente na análise marxista a partir da obra do filósofo Henri Lefebvre (2008 [1972]). Segundo Lefebvre, o espaço não deve ser visto como absoluto, "(...) vazio e puro, lugar por excelência dos números e das proporções (...)" (op. cit., p.43), nem tampouco como produto da sociedade, "(...) ponto de reunião dos objetos produzidos, o conjunto das coisas que ocupam e de seus subconjuntos, efetuado, objetivado, portanto *funcional* (...)" (apud CORREA, 1995, p.44).

Em Lefebvre (2000)¹⁴, o espaço (social) é um produto (social). Para entender essa tese fundamental, é necessário, antes de tudo, romper com a concepção generalizada de espaço, imaginado como uma realidade material independente, que existe em “si mesma” (ligado às concepções de Platão, Kant, Aristóteles e aos matemáticos euclidianos). Contra tal visão, Lefebvre, utilizando-se do conceito de *produção do espaço*, propõe uma teoria que entende o espaço como fundamentalmente vinculado à realidade social - do que se conclui que o espaço “em si mesmo” jamais pode servir como um ponto de partida epistemológico. O espaço não existe em “si mesmo”. Ele é *produzido, apropriado e transformado* pela sociedade.

¹⁴ A referência que será utilizada é uma tradução feita por Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4 éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Versão não editada em livro.

Lefebvre (2008 [1972]) contribui de maneira particular e efetiva para a definição do conceito com a afirmação de que o espaço apresenta-se ao mesmo tempo como abstrato/concreto, global/fragmentado, homogêneo/desarticulado. Tais características trazidas pelo autor nos ajudam a ampliar o horizonte de análise sobre o conceito e a compreender parte de sua complexidade. Nas suas palavras (2008 [1972], p. 48):

Não se pode dizer que o espaço seja um produto como um outro, objeto ou soma de objetos, coisa ou coleção de coisas, mercadoria ou conjunto de mercadorias. Não se pode dizer que se trata simplesmente de um instrumento, o mais importante dos instrumentos, o pré-suposto de toda produção e de toda troca. O espaço estaria essencialmente ligado à reprodução das relações (sociais) de produção.

Em vista do exposto, ao assumirmos que o espaço seja um produto, não estamos dizendo que ele se equipara a uma coisa ou objeto qualquer. É necessário aprofundar a análise do conceito de produção/produto, o qual Lefebvre, apoiando-se nas ideias de Marx, nos esclarece. O termo *produção* admite duas acepções: tanto a produção de coisas (produtos) como a produção de obras (todo o resto). Segundo Lefebvre (1999, p.80): “Produzir, em sentido amplo, é produzir ciência, arte, relações entre os seres humanos, tempo e espaço, acontecimentos, história, instituições, a própria sociedade, a cidade, o Estado, em uma palavra: tudo”.

Desta forma, a *produção* sobre a qual versaremos nesta pesquisa, ao discorrermos acerca da produção do espaço urbano, não está em nada relacionada com o sentido restrito da produção – a produção de coisas (materiais) e seu consumo – e sim ao sentido amplo do termo, ou mais especificamente, a (re)produção das relações (sociais) de produção.

Em torno da análise do espaço social, Lefebvre (2000) destaca *tríades* analíticas do espaço: *práticas espaciais - representações do espaço - espaços de representação*; *espaço percebido - espaço concebido - espaço vivido*; *fragmentação - homogeneização - hierarquização*; *espaço absoluto - espaço abstrato - espaço diferencial*.

Para o filósofo francês, há uma nova proposta da versão de dialética, “triádica” ou “ternária”, que é uma análise triplamente avaliada. A proposta pleiteia três momentos de igual valor que se relacionam entre si por meio de relações variadas e movimentos complexos, nos quais ora um ora outro triunfa

sobre a negação de um ou de outro. Como elucida o autor, "Triplicidade: três termos e não dois. Uma relação a dois termos reduz-se a uma oposição, a um contraste, a uma contrariedade; ela se define por um efeito signifiante: efeito de eco, de repercussão, de espelho". (LEFEBVRE, 2000, p.40)

As tríades são construídas com o objetivo de analisar as diferentes dimensões do espaço. A tríade *espaço percebido - espaço concebido - espaço vivido* focaria a dimensão da percepção através do corpo, da corporeidade. Nas palavras do teórico: "Para compreender o espaço social em três momentos, que se reporta ao *corpo*. Uma vez que a relação com o espaço de um "sujeito", membro de um grupo ou de uma sociedade, implica sua relação com seu próprio corpo, e reciprocamente". (2000, p.41)

Já na tríade *práticas espaciais - representações do espaço - espaços de representação*, tem como foco o espaço, a espacialidade. Por fim, a tríade *espaço absoluto - espaço abstrato - espaço diferencial* focaria no tempo, na temporalidade em todas as suas contradições.

Segundo Souza (2013), Lefebvre construiu o conceito de *espaço social* de maneira fascinante e inspiradoramente ampla e complexa, o que não deixa de trazer, por se tratar de um discurso mais filosófico-especulativo que propriamente analítico-sistemático (2013, p.236), um problema e uma certa ambiguidade. Para um pesquisador preocupado com investigações de cunho notadamente empíricas, os conceitos necessitam ser contextualizados, adaptados no contato com e sob a influência de outras referências filosóficas e científicas, a saber, a própria geografia.

Em Santos (2008 [1996], p.19), o espaço aparece como sua categoria analítica principal e mais ampla, formada por categorias internas: paisagem e configuração territorial: "(...) as categorias de análise, formando sistema, devem esposar o conteúdo existencial, isto é, devem refletir a própria ontologia do espaço, a partir de estruturas internas a ele", ou seja, sistema de categorias que deve corresponder ao espaço ou ao conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações.

Em um esforço de definição, Milton Santos conceitua o espaço de três formas: "fixos e fluxos" (2014 [1988]), "configuração territorial mais relações sociais" (2014 [1988]) e "sistemas de objetos e sistema de ações" (2008 [1996]).

Enquanto fixos e fluxos o autor elucida (2014 [1988], p. 86):

Os fixos nos dão o processo imediato do trabalho. Os fixos são os próprios instrumentos de trabalho e as forças produtivas em geral, (...) Os fluxos são o movimento, a circulação e assim eles nos dão também a explicação dos fenômenos da distribuição e do consumo. Desse modo, as categorias clássicas - isto é, a produção propriamente dita, a circulação, a distribuição e o consumo - podem ser estudadas por meio destes dois elementos: fixos e fluxos.

Entre a configuração territorial e o espaço, SANTOS (2008 [1996]) estabelece uma distinção. Enquanto aquela constitui, uma realidade oriunda da materialidade, este equivale à materialidade e a vida que o anima. Nesse sentido, "(...) a configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais" (p. 62).

Em a *Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção* (2008 [1996], p. 63), o ponto de partida da análise de Milton Santos é a noção de espaço como "(...) um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como quadro único no qual a história se dá". Nessa concepção, o espaço é, portanto, o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos.

As ações correspondem ao processo social que gera produtos, isto é, os objetos e ações estão em constante transformação. Isso substantiva uma importante contribuição à teoria social crítica, um dos seus principais anseios ao longo de sua carreira. Milton Santos sempre teve compromisso com a renovação da Geografia, com a revisão dos conceitos e noções, com a explicação da realidade e sua transformação.

Na esteira da leitura de espaço, a dimensão técnica assume importância: "As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e ao mesmo tempo, cria espaço" (SANTOS, 2008 [1996], p.29). Concebe as técnicas como sistemas demarcadores de diversas épocas e como meio inseparável da relação homem-natureza, intermediados pelo trabalho, unem espaço e tempo. "As técnicas de um lado, dão-nos a possibilidade de empirização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação

precisa da materialidade sobre a qual as sociedades humanas trabalham" (SANTOS, op. cit., p.54).

Sem embargo, a consideração das técnicas de produção de modo isolado leva a uma maior compartimentação da realidade e, por isso, a noção de espaço geográfico só pode ser alcançada se o fenômeno técnico for visto em sua total abrangência. Desse modo, Santos (op. cit., p. 141) faz ressalvas acerca do discurso que pretende justificar o desenvolvimento e as transformações espaciais pelo desenvolvimento da técnica:

(...) a cada período técnico e de trabalho se associa uma forma paradigmática de organização espacial. O que não quer dizer que a técnica em si mesma defina o rumo seguido, já que não deve ser vista como evento isolado, mas como fator que permite encontrar suas relações.

Cabe ressaltar o uso das categorias *forma*, *função*, *estrutura* e *processo* como proposta para analisar objetivamente o espaço. Segundo Santos (2008 [1985], p. 67), "(...) para estudar o espaço, cumpre apreender sua relação com a sociedade, pois é esta que dita a compreensão dos efeitos dos processos (tempo e mudança) e especifica as noções de forma, função e estrutura, elementos fundamentais para a nossa compreensão da produção do espaço". Tais categorias devem ser consideradas em suas relações dialéticas.

De acordo com Santos (op. cit.), *forma* é o aspecto visível, exterior de um objeto, uma estrutura técnica ou objeto responsável pela execução de uma determinada função. "Uma casa, um bairro, uma cidade e uma rede urbana são formas espaciais em diferentes escalas". (CORREA, 1995, p.28)

A noção de *função* corresponde a uma tarefa ou atividade esperada de uma forma, pessoa, instituição ou coisa. Na relação dialética *forma* e *função*, temos a *estrutura* compreendida pela inter-relação de todas as partes de um todo; compreendendo o modo de organização ou construção das partes. Por fim, *processo* é definido como uma ação que se realiza, de modo contínuo, desenvolvendo-se em direção a um resultado qualquer, implicando tempo e mudança.

Para Ferreira (2013), as categorias *forma*, *função* e *estrutura* foram apropriadas do marxismo por Lefebvre (1971) e também por Santos (2008), que

teria introduzido uma quarta categoria: o processo. Na inter-relação destas categorias se encontra uma metodologia capaz de auxiliar na interpretação do espaço em sua totalidade. O autor, no entanto, faz algumas ressalvas:

Ao contrário do que possa parecer, Lefebvre não teria desconsiderado aquilo que Santos denominara processo. Na verdade - a noção de processo - como ação contínua, como movimento do passado ao presente e deste ao futuro - já estava presente na obra de Lefebvre como que atravessando as demais categorias. Assim, aquilo que Santos identificou como uma quarta categoria seria, de fato, uma propriedade das outras três; algo como nexos aglutinador" (FERREIRA, op. cit., p.102)

David Harvey, outro autor de cunho marxista, apresentou uma divisão tripartite no modo como o espaço poderia ser entendido: absoluto, relativo e relacional. Tal abordagem foi discutida em Harvey (1980 [1973]; e posteriormente atualizada em Harvey (2012 [2006]).

O *espaço absoluto* tem sua base filosófica em Isaac Newton e Immanuel Kant. Tal espaço é fixo e registra-se eventos dentro da moldura que o constitui funcionando como um receptáculo, imóvel. Representado usualmente como espaço e tempo absolutos, sendo geometricamente o espaço euclidiano, o espaço de todas as formas de mapeamento cadastral e práticas de engenharia.

No que diz respeito ao *espaço relativo*, temos a base filosófica ancorada em Albert Einstein e nas geometrias não euclidianas constituídas no século XX, com forte contribuição de Carl Friedrich Gauss. Segundo HARVEY (2012, p. 11), "O espaço é relativo em dois sentidos: de que há múltiplas geometrias que podemos escolher e de que o quadro espacial depende estritamente daquilo que está sendo relativizado e por quem".

Neste sentido, as categorias *tempo* e *espaço* tornam-se interdependentes, implicando uma modificação importante na linguagem, com uma passagem do espaço e do tempo ao espaço-tempo ou espaço-temporalidade. Segundo Harvey (op. cit., p. 11), do ponto de vista geográfico, temos:

Podemos criar mapas completamente diferentes de localizações relativas diferenciando-as entre distâncias medidas em termos de custo, tempo, modo de transporte (carro, bicicleta ou skate) e mesmo interromper continuidades espaciais ao olhar para redes, relações topológicas (a rota ótima para o carteiro), e assim por diante. Sabemos, dadas as fricções diferenciais da distância encontradas na

superfície terrestre, que a distância mais curta (medida em termos de tempo, custo, energia gastos) entre dois pontos não é necessariamente dada pela linha reta frequentemente imaginada. (...) Toda esta relativização, é importante notar, não necessariamente reduz ou elimina a capacidade de cálculo ou controle, mas ela indica que regras e leis especiais são necessárias para fenômenos particulares e processos em consideração.

Em relação ao *espaço relacional* a matriz filosófica é encontrada em Leibniz. Nessa abordagem, o conceito de espaço está embutido ou é interno ao processo, bem como a noção relacional do espaço-tempo implica a ideia de relações internas que interagem com influências externas. Em outras palavras, a compreensão de um evento ou coisa situada em um ponto no espaço é resultado do que acontece naquele ponto e de tudo que acontece ao redor dele. Assim, tal como no caso do espaço relativo, é impossível separar espaço e tempo. É o espaço das sensações, desejos, frustrações, sonhos e vertigem. Também se refere ao ciberespaço, que está sendo cada vez mais objeto de estudo por parte dos geógrafos.

No decorrer do texto, Harvey (2012) ressaltará que a contribuição de Lefebvre é importante ao também definir o espaço de maneira tripartite: espaço material (o espaço da experiência e da percepção), a representação do espaço (o espaço como concebido e representado) e o espaço de representação (o espaço vivido, das sensações, das emoções e significados). A esta contribuição adicionará três conceitos chaves na tradição marxista: valor de *uso*, *valor de troca* e *valor*.^{15,16}

Aqui é importante ressaltar que os conceitos *valor de uso* e *valor de troca* recebem uma atenção especial na abordagem lefebvriana da produção do espaço, em consequência de, sem jamais desvincular-se de sua função predominante de uso, o espaço adquirir cada vez mais, no desenvolvimento das sociedades capitalistas, o caráter de mercadoria, de produto a ser comercializado; sobressaindo-se, desse modo, seu valor de troca. Em Lefebvre (2001, p. 135), o autor explica: “O valor de uso corresponde à necessidade, à expectativa, à

¹⁵ Haesbaert (2010) coloca: "Mais importante que a distinção, contudo, é perceber que 'o espaço não é absoluto, relativo ou relacional em si mesmo, mas pode transformar-se em um ou [e/ou, poderíamos acrescentar] outro, dependendo das circunstâncias" (HARVEY, 1980, p. 5)

¹⁶ Harvey (2012) propõe uma tabela conjugando as tríades de Henri Lefebvre com as ideias de valor de uso, valor de troca e valor discutidas em Karl Marx.

desejabilidade. O valor de troca corresponde à relação dessa coisa com as outras coisas, com todos os objetos e todas as coisas, no ‘mundo da mercadoria’.

O espaço é, pois, produto e condição da reprodução das relações de produção capitalistas – lugar de enfrentamento e meio de acumulação. Ele é trocado como mercadoria, expressando-se como espaço abstrato, ao mesmo tempo em que é valorizado no cotidiano para a reprodução da vida, como espaço social de uso.

2.3. A produção do Espaço Urbano e a Segregação Socioespacial

No âmbito das ciências humanas, a tradição e a importância no entendimento dos múltiplos aspectos da urbanização não são recentes, como as pressões econômicas, o aumento da desigualdade socioespacial, as redefinições da política urbana, a qualidade de vida da população e a pobreza.

Na mesma linha de raciocínio, as tentativas de explicação e definição das diversas questões urbanas se relacionam com os diferentes campos de conhecimento que tratam da dinâmica “cidade e sociedade”.

Analisar o processo de evolução de qualquer cidade a partir de sua organização atual é, por definição, um estudo dinâmico de estrutura urbana. Para que evite cair no empirismo da mera descrição geográfica, no entanto, é necessário que ele relacione, a cada momento, a organização interna da cidade como o seu processo de evolução social.

Nosso ponto de partida será o urbano que, segundo Carlos (1994), é entendido como condição geral de realização do processo de reprodução do capital, além de produto desse processo. O urbano, dessa forma, será discutido aqui, principalmente, como “produto de contradições emergentes do conflito entre as necessidades da reprodução do capital e as necessidades da sociedade como um todo” (p. 14).

A cidade, assim, pode ser vista como uma produção contínua da sociedade, que materializa na paisagem diferentes períodos de reprodução das relações sociais. Em grandes cidades, diferentes períodos de reprodução do capital, de maior ou menor intensidade, estão refletidos na paisagem e contribuem para criar novas relações sociais de produção.

Corrêa (2000) destaca como característica própria do espaço urbano capitalista a desigualdade, visto sua produção não se dar de maneira neutra. Assim, temos de concordar que é no espaço urbano onde melhor podemos observar as contradições e desigualdades do modo de produção capitalista. Isso porque, ele é também reflexo social, ou seja, sua produção/projeção/manipulação atrela-se a ação dos agentes sociais produtores do espaço que, na sua maioria, são os detentores de poder.

O mesmo autor elenca como agentes produtores do espaço urbano os proprietários dos meios de produção; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado; e os grupos sociais excluídos. Podemos dizer que, à exceção destes últimos, "[...] a ação desses agentes serve ao propósito dominante da sociedade capitalista, que é o da reprodução das relações de produção, implicando a continuidade do processo de acumulação". (CORRÊA, 2000, p.12)

Não é nosso objetivo nesta pesquisa discutir a ação e a estratégia específica de cada um dos agentes. Destacamos, pois, a importância do Estado por considerarmos o principal agente produtor do espaço urbano. Isso porque, além dele estar presente na produção, distribuição e gestão dos equipamentos públicos de consumo coletivo necessários à vida nas cidades, de uma maneira geral, fica também sob sua responsabilidade a função de estabelecer a mediação entre os diferentes interesses advindos dos distintos agentes e classes sociais.

Lefebvre (2000, p. 34) nos coloca, em sua teoria da produção do espaço, que o papel do Estado é referido prioritariamente por seu caráter repressivo, voltado para a garantia da reprodução das relações capitalistas de produção, colocando-se como autoridade superior no controle da luta de classes.

Mesmo se prova, como Marx, que o Estado e sua constituição não são exteriores às relações de produção, às classes e às suas contradições, o Estado se erige com a soberania acima delas e se reserva o direito de resolver as contradições pelo constrangimento. Ele legitima o recurso à força e pretende o monopólio da violência.

Em uma outra passagem, o autor elucida que o Estado atuaria por interesse próprio, isto é, em função da manutenção de seu poder sobre a sociedade:

O Estado e o poder político se pretendem e se fazem redutores das contradições; a redução e o reducionismo aparecem então como meios

ao serviço do Estado e do poder: não como ideologias, mas enquanto saber; não ao serviço de tal Estado, ou de tal governo, mas ao serviço do Estado e do poder em geral". (LEFEBVRE, op. cit., p. 24)

No livro *A produção Capitalista do Espaço*, Harvey (2005) também tece considerações sobre o papel do Estado e sua relação com o desenvolvimento da acumulação capitalista, vinculando-a aos processos de produção do espaço vistos nomeadamente na escala global. Para o geógrafo britânico, o Estado burguês origina-se e conforma-se junto com o desenvolvimento do sistema capitalista, com a função de garantir a sua manutenção, tendo em vista dois pressupostos: ora manter o equilíbrio econômico, diante da tendência de crise inerente ao sistema; ora a harmonia social, diante do conflito de classes. Atuando como um poder acima da sociedade, o Estado exerce o papel de mediador entre os interesses capitalistas (equilíbrio econômico, proteção da propriedade privada, política monetária, infra-estrutura) e a provisão de benefícios sociais (regulação do trabalho, assistência básica, garantia do consumo, saúde, educação, moradia). E os instrumentos de dominação de que dispõe (a lei, o poder de tributação e o poder de coerção) são utilizados, em nome do “interesse comum”, com a função de manter a ordem capitalista diante do conflito de classes; ou seja, propagando a ideologia da classe dominante.

Reafirmamos que a produção do espaço urbano não se dá de forma neutra, ela é política, resultado de uma correlação de forças e ações entre os diferentes agentes.

Neste momento do presente trabalho, a fim de tornar claro sobre qual conceito de segregação estaremos discutindo, é importante e necessário um pequeno resgate histórico. Necessário, pois em sua grande maioria o conceito é uma síntese de determinada realidade elaborado por algum pensador, portanto, não estático, o conceito de segregação não foge a esta dinâmica, ou seja, é um conceito denso de historicidade, como são todos os conceitos das ciências da sociedade.

A questão da segregação urbana tem uma longa tradição na história da sociedade, pois, desde a antiguidade, a sociedade já conhecia formas urbanas de

segregação socioespacial¹⁷. Cidades gregas, romanas, chinesas possuíam divisões definidas social, política ou economicamente.

Para elucidarmos com um exemplo, já na Veneza renascentista, os judeus embora gozassem do direito de realizar transações comerciais na cidade eram confinados em guetos fora da cidade, para onde deveriam voltar ao final do dia, e cujo os portões eram fechados e patrulhados durante a noite. Richard Sennet (1997, p. 183) menciona que a segregação se entendia ao temor dos cristãos venezianos evitarem tocar os corpos dos judeus:

Um simples detalhe no ritual dos negócios escancara esse medo do contato; enquanto os cristãos selavam seus contratos com um beijo ou aperto de mãos, qualquer acordo que envolvesse um judeu concluí-se com uma curvatura - as partes não se tocavam.

De acordo com Marcuse (2004), historicamente existe um padrão geral de segregação das classes sociais, que podemos dividir da seguinte maneira:

- (i) Divisão Cultural – realiza-se através da língua, da religião, das características étnicas, estilo arquitetônico, por país ou nacionalidade;
- (ii) Divisão Funcional – é resultado da lógica econômica, resultando na divisão entre bairros residenciais e comerciais, áreas rurais e indústrias. Ela pressupõe a divisão do espaço pela função exercida para cada atividade;
- (iii) Divisão por Diferença no Status Hierárquico – reflete e reproduz as relações de poder na cidade. Pode ser representada, por exemplo, por um enclave (condomínio fechado) ou pela distribuição dos serviços públicos pelo Estado.

A partir da Revolução Industrial, a maioria dos tipos de segregação encontrados no espaço urbano ocidental são por classe ou por etnia. No entanto, os estudos somente começaram a ser realizados principalmente no século XIX, e importa-nos lembrar que uma das mais valiosas contribuições deste período foi dada por Friedrich Engels em seus textos imprescindíveis *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra* (1845) e *Contribuição ao Problema da Habitação*

¹⁷ Divergimos da interpretação de alguns autores como Souza (2007; 2013), que coloca: "(...) o adjetivo *socioespacial* significa: *referente ao espaço social*; já o adjetivo *sócio-espacial* quer dizer: *referente ao espaço social e às relações sociais*" (2007:112). Consideraremos que o vocábulo *socioespacial* contempla a dimensão social, mas do mesmo modo, tem um rebatimento espacial – as dimensões social e espacial são igualmente relevantes, portanto, optamos pela união dos dois vocábulos.

(1886), nos quais o autor descreve e denuncia as condições de vida e de moradia do proletariado inglês na cidade de Manchester, logo após a Revolução Industrial.

Manchester contém, em seu centro, um distrito comercial mais amplo, talvez com cerca de meia milha de extensão, largo, consistindo quase inteiramente de escritórios e armazéns. O distrito inteiro está quase sem moradores, e é solitário e deserto à noite(...) O distrito é atravessado ao meio onde se concentra o grande comércio e o nível inferior é guarnecido de lojas iluminadas. Nessas ruas, os andares superiores são ocupados aqui e acolá, e há bastante vida neles até tarde da noite. Com exceção deste distrito comercial, toda própria Manchester, todo o Salford e o Hume(...) são quarteirões homogêneos de gente trabalhadora, estendidos como um circuito, espalhados em meia milha de largura, em torno do distrito comercial. Por fora, além deste circuito, vive a média e alta burguesia; a média burguesia, em ruas regularmente enfeitadas na vizinhança de quarteirão de trabalhadores(...) a alta burguesia em vilas remotas com jardins(...) ao ar livre e saudável do campo, em finas e confortáveis residências, servidas a cada meia ou quarto de hora por ônibus que se dirigem à cidade. E a parte mais hábil do arranjo é que membros da aristocracia do dinheiro podem tomar o caminho mais curto em meio a todos os distritos de trabalhadores sem nunca ver que estes estão no meio da miséria suja que se esconde à direita e à esquerda. Isso porque as ruas que conduzem à Bolsa, de todas as direções da cidade, são ladeadas, de ambos os lados, por uma série quase ininterrupta de lojas, tão seguras nas mãos da média e baixa burguesia(...) (que) bastam para ocultar os olhos dos homens e das mulheres ricas, de estômagos fortes e nervos fracos, a miséria e a sujeira que consistem o complemento da sua riqueza (...). (*apud* HARVEY, 1980, p. 113-114)

Não obstante, o termo segregação ganha o estatuto de conceito e se desenvolve no âmbito de uma teoria, na Escola de Chicago por volta de 1930 e 1940, tendo como principais tributários Park, Burgess e MacKenzie (1925). Os estudiosos dessa escola basearam suas análises urbanas em modelos metodológicos fornecidos pelo Darwinismo Social, tendo uma perspectiva positivista da realidade. Essa escola pesquisava, sobretudo, os efeitos da imigração, através da formação de guetos. (HARVEY, 1980)

Para tais autores a segregação pode ser verificada no contexto estadunidense a partir da separação de línguas, raças e culturas diferentes. Isso fica evidenciado nos estudos que eram realizados em cidades americanas como em Nova York e Chicago, por meio das pesquisas realizadas em bairros de imigrantes, onde se formavam os chamados guetos no início do século XX. Park (*apud* BUENO 2001) afirma que:

"Gostos e conveniências pessoais, interesses vocacionais e econômicos tendem infalivelmente a segregar e, por conseguinte, a classificar as populações das grandes cidades (...) Os processos de

segregação estabelecem distâncias morais que se tocam, mas não se interpenetram". (p.30)

"A cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos – tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana" (Park, 1979, p. 26).

Décadas mais tarde, foi apropriado e repensado por outras perspectivas teóricas, entre elas a reconhecida Escola de Sociologia Urbana Francesa, cuja a leitura crítica teve grande importância nos anos 1960 e 1970, devido à influência do pensamento marxista. Precursores como, Henri Lefebvre, com "O direito à cidade" (1968), "A revolução urbana" (1970) e "O pensamento marxista e a cidade" (1972); Manuel Castells, com "A questão urbana" (1983); e David Harvey, com "A justiça social e a cidade" (1980), apontavam também a segregação residencial como fenômeno que assumia características específicas nas sociedades capitalistas, proporcionando uma renovação significativa no debate crítico da pesquisa urbana. Harvey criticou a concepção da cidade desenvolvida pelo pensamento modernista. O elemento "produção social" foi fundamental nas análises dos autores, principalmente Harvey e Castells, que discutiram a cidade de forma menos mecanicista e mais orgânica.

De acordo com Castells (1983), o processo de segregação socioespacial é reflexo da distribuição espacial das diversas classes sociais, de acordo com o nível social dos indivíduos, sendo determinado por condições políticas, econômicas e ideológicas. O autor (1983, p. 210) a define como sendo "a tendência à organização do espaço em zonas de forte homogeneidade social interna e com intensa disparidade social entre elas, sendo esta disparidade compreendida não só em termos de diferença, como também de hierarquia".

Na sua obra *A Justiça Social e a Cidade* (1980), o geógrafo marxista David Harvey, com base em discussões teóricas, argumenta sobre a segregação:

(i) a diferenciação residencial deve ser interpretada em termos de reprodução das relações sociais dentro da sociedade capitalista;

(ii) as áreas residenciais fornecem meios distintos para a interação social, a partir da qual os indivíduos derivam seus valores, expectativas, hábitos de consumo, capacidade de se fazer valer (market capacity) e estado de consciência;

(iii) diferenciação residencial significa acesso diferenciado a recursos escassos necessários para se adquirir oportunidades para ascensão social. As oportunidades como educação, podem estar estruturadas de modo que um bairro de classe operária seja “reproduzido” em outro bairro na próxima geração. A diferenciação social produz comunidades distintas com valores próprios do grupo, valores estes profundamente ligados aos códigos moral, lingüístico, cognitivo, e que fazem parte do equipamento conceitual com o qual o indivíduo “enfrenta” o mundo. A estabilidade de um bairro e do seu sistema de valores leva à reprodução e à permanência de grupos sociais dentro de estruturas residenciais.

(iv) Segregação, quer dizer, diferenciação residencial segundo grupos, significa diferencial de renda real - proximidade às facilidades da vida urbana como água, esgoto, áreas verdes, melhores serviços educacionais, e ausência de proximidade aos custos da cidade como crime, serviços educacionais inferiores, ausência de infra-estrutura etc. Se já existe diferença de renda monetária, a localização residencial implica em diferença maior ainda no que diz respeito à renda real;

Trata-se, pois, partindo dos pressupostos colocados por Harvey (op. cit.), que a diferenciação residencial deve ser interpretada como chances desiguais de se ascender socialmente. Por conta disso, perpetuam-se acessos diferenciados à infra-estrutura urbana, à serviços educacionais e, conseqüentemente, à manutenção do *status quo*, o controle e a reprodução do exército de mão de obra de reserva nas cidades segregadas.

Nota-se, ainda, a diminuição da qualidade de vida da população, no que tange a seu acesso a recursos básicos que a cidade oferece. Há também um prejuízo cultural, no que diz respeito ao modo como essas pessoas passam a enxergar o mundo e qual sua consciência objetiva de seu estado de segregado socialmente e espacialmente.

Na mesma linha de raciocínio, esses contrastes são percebíveis também através do acesso à habitação e aos meios de consumo coletivos que serão diferenciados segundo a camada social que se localiza e mora de modo desigual na cidade, “já que o acesso a um pedaço de terra, o tamanho, o tipo e material de construção vão espelhar mais nitidamente as diferenciações de classe” (CARLOS, 1994, p. 95).

Desta forma, acreditamos que a segregação socioespacial como parte explicativa dos processos de produção e da organização do espaço nas cidades capitalistas enquanto fenômeno socioespacial, apresenta disparidades atreladas às diferenças socioeconômicas.

Neste sentido, Lefebvre (1999, p. 89) nos ensina que “a alienação urbana envolve e perpetua todas as alienações. Nela, por ela, a segregação generaliza-se: por classe, bairro, profissão, idade, etnia, sexo”.

Em Sposito (2013, p. 64), o conceito precisa ser tratado a partir da sua multidimensionalidade, uma vez que:

A Segregação, no plano conceitual, tem de ser compreendida em sua complexidade, ou seja, o conceito precisa ser tratado sempre em sua relação com os outros e com as realidades a que se aplicam e que colocam em questão ou negam.

Mais à frente, a autora é enfática ao afirmar que a segregação não seria sinônimo ou expressão de qualquer forma de diferenciação ou desigualdade nas cidades. Em outras palavras, "a diferenciação tão própria do processo de urbanização e das cidades não acarreta sempre segregação, ainda que toda segregação possa ser vista como radicalização da diferenciação" (SPOSITO, op. cit., p.64).

Nosso ponto central, neste momento, é entendermos que a segregação ocorrerá quando a "distância social tem uma expressão espacial forte" (CASTELLS, 1983, p. 210). Acreditamos, então, que somente caberá a aplicação do conceito de segregação quando as formas de diferenciação levam à separação espacial radical entre a parte segregada e o conjunto do espaço urbano, dificultando as relações e articulações que movem a vida urbana.

A segregação, além de ser um processo, apresenta um plano espacial, e em razão disso, ela se distingue da discriminação, da estigmatização, da

marginalização, que podem ter expressão espacial, mas se constituem em outros planos: o social, o econômico e o político. Da mesma forma, notadamente, a segregação vincula-se aos sujeitos sociais envolvidos no processo - os que segregam e os que são segregados.

Posto isso, a fim de compreender o processo de segregação socioespacial,

(...) é preciso sempre perguntar quem segrega para realizar seus interesses; quem a possibilita ou favorece, com normas e ações que a legalizam ou a legitimam; quem a reconhece, porque a confirma ou parece ser indiferente a ela; quem a sente, porque cotidianamente vive essa condição; quem contra ela se posiciona, lutando ou oferecendo instrumentos para sua superação; quem se quer supõe que ela possa ser superada e, desse modo, também é parte do movimento de sua reafirmação. (SPOSITO, 2013, p.67)

Como espaço fragmentado, o espaço urbano, apresenta como um dos mais expressivos processos espaciais a *segregação*. Em uma primeira aproximação, a literatura de Castells (1983, *apud* CORREA, 2003, p. 60) apresenta um processo que origina uma organização espacial em áreas de "forte homogeneidade social interna e de forte disparidade entre elas". Para Sposito (2013, p. 65):

(...) só cabe a aplicação do conceito de segregação quando as formas de diferenciação levam à separação espacial radical e implicam rompimento, sempre relativo, entre a parte segregada e o conjunto do espaço urbano, dificultando as relações e articulações que movem a vida urbana.

No que concerne ao conceito de *segregação*, adjetivado pelo referencial *residencial*, Harris (1984:26) apresenta que:

(...) a segregação das classes é um aspecto distintivo da cidade capitalista (...) Historicamente (...) apareceu em sua forma atual somente [com] a separação entre lugar de trabalho e residência, criando as condições para o desenvolvimento de um específico mercado de habitação [que] se tornou o mecanismo pelo qual as relações de classe no novo sistema de produção industrial fosse refletido no espaço residencial urbano" (*apud* CORREA, 2013, p. 40)

A segregação residencial pode ser considerada, de um lado, como autosegregação e, de outro, como segregação imposta e segregação induzida. No primeiro caso, autosegregação implica membros de alto *status*, controle, em maior ou menor grau, do aparelho de Estado, das principais atividades

econômicas, dos espaços dispostos com amenidades ambientais, das melhores terras urbanizáveis, etc.

No que diz respeito à segregação imposta, há classes sociais subalternas residindo onde lhes é imposto, sem alternativas de escolha locacional e de tipo de habitação; enquanto que na segregação induzida, as classes subalternas têm algumas escolhas possíveis, situadas, no entanto, dentro dos limites estabelecidos pelo preço da terra e imóveis. (CORREA, 2013).

Assim, a segregação se torna o processo que deixa as marcas da contradição entre as classes sociais na paisagem, pois, na mesma cidade ou no mesmo bairro, há pessoas que vivem em residências populares (cortiços, favelas, ou conjuntos habitacionais) e outras que vivem em casas e apartamentos, próximas a amenidades físicas e/ou construídas consideradas como luxuosas ou não.

Estabelecendo um paralelo das representações fílmicas com o processo de segregação residencial, podemos ressaltar a importância do automóvel como coloca Sposito (2013, p. 79-80):

O automóvel, ele mesmo segrega, porque separa com vidros fumê e com vidros de segurança ou de blindagem; porque passa pelos espaços públicos, sem que isso signifique apropriação deles; porque propicia um nível de velocidade na circulação que os meios de transporte coletivo não oferecem. (...) oferece relativa liberdade de escolha para seus motoristas, que se tornam donos dos itinerários que efetuam, propiciando segmentação socioespacial, na realização de todos os âmbitos da vida.

Outros interlocutores, na ciência Geográfica, serão utilizados para discutir o conceito de segregação: Vasconcelos (2013); Carlos (2013); Rodrigues (2013), entre outros.

3. **Los Angeles: Cidade Proibida** como representação da Los Angeles nos anos 1950

Los Angeles - Cidade Proibida inicia-se com *Sid Hutchins*, o repórter do tablóide local *Hush Hush*, narrando a utopia da moderna Los Angeles, ao mesmo tempo em que acompanhamos uma sequência de imagens: praias, residências em tranquilas áreas de subúrbio e grandes atores:

"Venha para Los Angeles. O Sol sempre brilha. As praias são vastas e convidativas. E os laranjais se estendem até aonde a vista alcança. Há muito emprego e a terra é barata. Todo trabalhador pode ter sua própria casa. E, dentro dela, uma feliz família americana. Você pode ter tudo isso e, quem sabe ... pode até ser descoberto... se tornar um astro do cinema. Ou pelo menos ver um. A vida é boa em Los Angeles. É o paraíso na terra! Pelo menos é o que te dizem. Eles te vendem uma imagem. Eles a vendem pelo cinema, pelo rádio e pela televisão" (*Los Angeles - Cidade Proibida*)¹⁸.

Esta atmosfera de sonhos foi muito bem captada por Ítalo Calvino em *Cidades Invisíveis* (2003 [1972], p. 57-58):

(...) Ocorre com as cidades o mesmo que nos sonhos; tudo o que se imagina pode ser sonhado, mas até o sonho mais inesperado é um enigma que esconde um desejo, ou pelo contrário, um temor. As cidades, como sonhos, estão construídas de desejos e temores, embora o fio de seu discorrer seja secreto, suas normas, absurdas, suas perspectivas, enganosas, e cada coisa esconda outra.

Em consonância com o exposto acima, acreditamos que tais ideologias são potencializadas nas cidades ficcionais, principalmente aquelas criadas pela cinematografia ou pela literatura. Em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001), de David Lynch, a cidade sonhada de Los Angeles ou aquela representada pela narrativa fílmica, chama a atenção pelo modo como discute a vida em uma grande metrópole. Geiger (2004, p. 17) propondo uma geograficidade fílmica, revela:

¹⁸ No original: "Come to Los Angeles. The sun shines bright. The beaches are wide and invited. And orange groves stretch as in the eye can see. There are jobs aplenty and land is cheap. Every workingman can have his our house. And inside every house, a happy all-American Family. You can have all this. And who knows. You could ever be discovered... Became a movie star, or least see one. Life is good in Los Angeles. It's paradise on earth. That's what they tell you, anyway. Because they're seelling an image. They selling it through movies, radio and television". (L.A. Confidential 1997)

Esta gigantesca metrópole, muito fragmentada, social e funcionalmente, já foi apresentada pelo geógrafo Edward Soja, como um modelo de metrópole pós-moderna. Fragmentação e divisão compõem, também, a narrativa do filme.

James Elroy é criador de um universo literário que gravita em torno da cidade de Los Angeles como "The Black Dahlia" (1987), "L.A. Confidential" (1990), "The Big Nowhere" (1988) e "White Jazz" (1992). Com as duas primeiras obras adaptadas ao cinema, o autor, é considerado um dos grandes nomes do romance policial. Em entrevista dada à Luisa Bustamente, Jornal do Brasil (2011)¹⁹, o autor afirmou:

O filme *Los Angeles, cidade proibida* é uma versão mais *light* do livro, mais macia, mas reconheço que é uma obra de arte que eu não poderia fazer. Muitas outras adaptações foram mentirosas, acabaram estragando o livro, mas não é o caso desta.

Em *Cidade de Quartzo* (2009 [1990]), Mike Davis, no capítulo “Luz do Sol ou *Noir*”, ao argumentar sobre os quatro livros, limita-se a definir o *Quarteto* como “post-noir”, citando-o para comprovar a durabilidade do gênero (DAVIS, op. cit., p. 78):

Seu *Los Angeles Quartet*, dependendo do ponto de vista, tanto pode ser o ápice de um gênero quanto seu *reductio ad absurdum*. Por vezes, uma tempestade quase insuportável de palavras de perversão e sangue derramado, *Quartet* tenta mapear a história moderna de Los Angeles como um continuum secreto de crimes sexuais, conspirações satânicas e escândalos políticos.

Em seu mais recente livro "LAPD '53' (2015)", o autor, James Elroy, comenta sobre a atmosfera *noir* da cidade de Los Angeles:

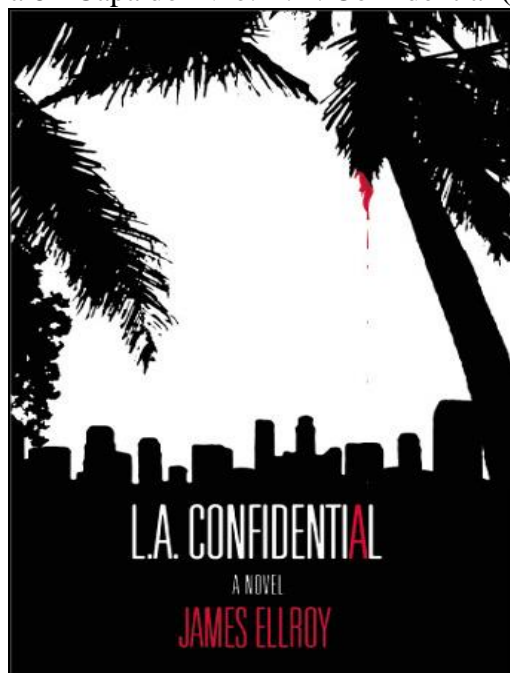
A geografia é destino. Eu nasci em Los Angeles, o epicentro do filme *noir*, em 1948. Eu também cresci durante a era do filme *noir*, que existia entre 1945 e 1960. Isso levanta a questão: o que veio primeiro? O filme *noir* foi influenciado por fotos de polícia de arquivo ou o

¹⁹ <http://www.jb.com.br/flip-2011/noticias/2011/07/08/escritor-americano-james-ellroy-faz-elogios-ao-brasil-e-critica-a-internet/>. Acessado em: 20/01/2018.

filme *noir* em seu estilo escuro e claro influenciou a fotografia policial?²⁰

A trama de *Los Angeles - Cidade Proibida* se passa nos anos 50 e acompanha o cotidiano da polícia após a prisão do chefe do crime organizado local. A narrativa fílmica é edificada em torno do Departamento de Polícia de Los Angeles (*LAPD*) que se apresenta no desenvolver do enredo entrelaçada nos esquemas de corrupção. Neste sentido três personagens terão destaque: *Bud White*, que, mesmo que na prática se apresente como um detetive violento, não admite a violência contra o gênero feminino; *Ed Exley*, um policial garboso extremamente inteligente e, ao mesmo tempo, capaz de delatar os companheiros de profissão a fim de almejar uma promoção; e *Jack Vincennes*, um sargento pedante sempre em busca de auto-promoção, o que o leva a participar de prisões "armadas" pelo repórter *Sid Hutchins*.

Figura 8 - Capa do livro: *L.A. Confidential* (1990)



Fonte: <https://armonte.wordpress.com/tag/l-a-confidential/>
Acesso em 13 de abril de 2017

²⁰ No original: "Geography is destiny. I was born in LA, the film noir epicenter, in 1948. I also grew up during the film noir era, which existed from 1945-1960. This brings up the question, which came first? Was film noir itself influenced by archival police photos or did film noir in its dark *chiaroscuro* style of lighting influence police photography?" In: <http://time.com/3907690/james-ellroy-los-angeles-lapd-1953/>

Figura 9 - Grupo de Policiais do LAPD no filme. Da esquerda para a direita: Capitão Dudley Smith, Ed Exley, Jack Vincennes e no fundo Bud White



Fonte: Captura do filme

O filme em tela, *Los Angeles – Cidade Proibida*, é um exemplar que apresenta as principais características do gênero *noir*. Segundo o crítico de cinema Silvio Pilau,

Universalmente aclamado como um dos grandes filmes norte-americanos dos anos 90, a produção dirigida por Curtis Hanson trouxe para as vésperas do milênio todos os elementos clássicos do gênero: os heróis que estão longe de serem verdadeiros mocinhos, a moral duvidosa, a história repleta de reviravoltas envolvendo corrupção e traições, a sedutora mulher que mexe com a cabeça de todos, a cidade revelando o seu lado podre e, claro, o estilo visual que abusa de sombras e contrastes para ressaltar a natureza ambígua daqueles personagens. *Los Angeles – Cidade Proibida* apresenta todas essas características e ainda acrescenta outras à mistura, revelando-se não apenas um impecável exemplar do gênero *noir*, mas também – e principalmente – um grande filme por si só.²¹

Em seu livro sobre *Cities and Cinema* (2008, p. 50), Barbara Menzel, faz um apanhado das produções cinematográficas características do gênero *noir* e aponta sua relação com as cidades norte-americanas, em destaque *Los Angeles*:

Ruas e becos, mostrados principalmente à noite e na chuva, são os mais óbvios cenários urbanos do filme *noir*. Eles fornecem o ambiente para personagens alienados, encontros casuais e perseguições, que por sua vez motivam narrativas de mistério e detecção. Os espaços interiores muitas vezes retratam o submundo a cidade.²²

²¹ <http://www.cineplayers.com/critica/los-angeles--cidade-proibida/2799>. Acesso em: 29/01/2018

²² No original: "Streets and alleys, shown primarily at night and in the rain, are the more obvious urban settings of film noir. They provide the environment for alienated characters, chance encounters, and chases, which in turn motivate narratives of mystery and detection. Interior spaces often portray the seedy but extravagant underworld of the city". (p.50)

Em sua recente tese, Karina Fioravante (2016, p. 165) coloca que Ford (1994) desenvolve uma interessante reflexão que busca compreender as diversas formas com que as cidades foram representadas ao longo da história do cinema. Por meio das reflexões do autor, podemos elencar características que definem e criam uma unidade ao *Film Noir*:

(...) (1) complexidade das tramas; (2) uso de *flashbacks*; (3) iluminação *low-key* - profusão de sombras; (4) narração em *over* do personagem masculino; e, por fim, a mais significativa delas para análises geográficas, a (5) ambientação da cidade à noite.

Em sua primeira aparição no filme, *Bud White* é retratado em puro estilo *noir*. A cena em questão, ambientada no período noturno, leva-nos a um macroscópico *close-up*²³ de *Bud*, enquanto ele olha da sua viatura policial sem identificação para a casa de um suposto espancador de esposas. *Bud*, em estilo dramático, rasga as luzes de Natal da casa do agressor para atrair sua atenção. O espancador da esposa abre a porta para ver o motivo. Em seguida, *Bud* e o suspeito entram em briga (repleta de violência) resultando no suspeito algemado a um trilho.

A Los Angeles da narrativa fílmica nos remete à cidade ambientada na década de 1950, ou seja, com inúmeros investimentos estatais voltados para a Guerra da Coreia, dentre os quais recebimento de contratos de pesquisa e desenvolvimento de armamentos, e que, em fins de 1940, em termos populacionais, já somava dois milhões de habitantes.

Diferentemente do período de sua fundação (1791), quando representava um pequeno posto avançado periférico no Pacífico, a cidade de Los Angeles viu, no período de 1880 a 1920, um rápido crescimento populacional de 35 mil para 1 milhão de pessoas, em virtude das atividades ligadas ao setor petrolífero e agricultura.

²³ Técnica do *close up* em filmes. Existem diversos tipos de planos - plano geral, plano médio e plano americano, estes são apenas alguns exemplos. Basicamente, eles são determinados pela distância entre a câmera e o objeto. Os planos são utilizados para comodidade da percepção e clareza da narrativa. Entretanto, planos como o *close-up* ou *primeiríssimo plano* e o plano geral possuem dimensões psicológicas específicas, não sendo apenas descritivos. (FIORAVANTE, 2016, p. 160)

As décadas seguintes a 1920 irão confirmar o dinamismo dos setores ligados à indústria automobilística, ao setor aeronáutico, ao setor petrolífero e à indústria cinematográfica. Como nos coloca Soja (1993, p. 237):

Durante a grande depressão, quatro grandes fabricantes de automóveis inauguraram montadoras para a produção em massa em Los Angeles. No fim dos anos quarenta, Los Angeles havia desenvolvido o maior complexo industrial de automóveis-vidros-pneus de borracha para o mercado de massa fora do Meio-Oeste. Essa combinação propícia de habilidade artesanal e produção em massa, fabricação de automóveis e aeronaves, oferta abundante de mão de obra e petróleo, gastos federais crescentes com a defesa e a suburbanização, e a complacência do clima ensolarado e das firmas com empregos não sindicalizados sustentou uma rápida expansão econômica durante os anos da grande depressão e estimulou extraordinários surtos de crescimento baseado na II Guerra Mundial e, depois, na guerra da Coreia.

Apesar de Los Angeles da década de 1920 ter permanecido como uma paisagem segregada, muitos bairros ostentavam uma população não branca diversa, composta de rostos latinos, asiáticos e afro-americanos. Como observa o professor de História da UCLA, Josh Sides (2003, p. 54):

Los Angeles estava claramente dividida por uma linha de cor, mas de um lado havia uma população branca (e em grande parte protestante), enquanto que do outro lado colcha de retalhos grande e vibrante de raça e etnias. Lugares como East LA e Boyle Heights incluíam mexicanos, negros, judeus e asiáticos. (tradução nossa)

Ainda em Soja (1993, p. 238), o autor nos expõe algumas marcas presentes no processo de urbanização do período correspondente à década de 1950, como a forte participação Estatal²⁴: controladora de mão de obra; responsável pela expansão nos moldes fordista (consumismo em massa); e fomentadora da "(...) suburbanização dispersiva, que empurrou a vida urbana para a 'fronteira do capim-das-hortas', uma fronteira maníaca por automóveis e generosamente subsidiada pelo Estado".

Como já discutido anteriormente, defendemos que a produção do espaço se dá no plano da vida cotidiana, na relação que se estabelece entre os diferentes agentes responsáveis pela reprodução do espaço urbano. Enfatizamos aqui que existem diversos atores sociais responsáveis pela reprodução do urbano, e que cada um atua de acordo com seus interesses de classe. Os agentes responsáveis

²⁴ Nas palavras do autor "Los Angeles tornou-se a epítome da metrópole industrial administrada pelo Estado". (SOJA, 1993, p.238)

pela produção do espaço urbano, de forma geral, são os proprietários dos meios de produção; os proprietários fundiários; os promotores imobiliários; o Estado e as instituições governamentais; e os grupos sociais excluídos. Não nos debruçaremos em longa descrição dos agentes que atuam na produção do espaço, já que existe uma vasta bibliografia acerca desse debate. No entanto, apenas com o objetivo de indicá-los, nossas referências estão em David Harvey (1980; 1982), Horacio Capel (1974) e Roberto Lobato Correa (1995) já discutidas na parte teórica.

O Estado tem um papel fundamental na produção deste espaço desigual ao impor determinadas organizações espaciais. Para Lefebvre, o Estado utiliza o espaço como um instrumento político, buscando assegurar o controle sobre os lugares. A organização espacial, portanto, representa a hierarquia de poder existente na sociedade.

Nessa direção também aponta Harvey (1996, p. 212), quando afirma que a organização espacial serve para constituir uma ordem social e uma hierarquia, através do assentamento de pessoas e atividades em espaços e tempos distintos. A análise da organização espacial, portanto, nos fornece a base para o entendimento dos processos de apropriação e dominação no espaço.

Enquanto importante agente produtor do espaço urbano, o Estado, atua também na organização espacial da cidade. Sua atuação tem sido complexa e variável, tanto no tempo como no espaço, refletindo a dinâmica da sociedade da qual é parte constituinte. Em sua produção, o espaço é fragmentado de forma que as intencionalidades presentes na ordem distante predominem. Ora, como produto da fragmentação, tem-se a valorização diferencial, agregando valores e *status*, elitizando e estigmatizando os espaços de forma distinta.

O Estado, em conjunto com os empreendedores imobiliários, intensifica a característica do espaço urbano enquanto valor de troca. Tem-se a contradição entre a reprodução ampliada do capital, as necessidades econômicas e políticas, e a reprodução da vida. Carlos (2001, p. 15) destaca a ação do poder público a serviço do capital:

A ação do Estado — por intermédio do poder local — ao intervir no processo de produção da cidade reforça a hierarquia de lugares, criando novas centralidades e expulsando para a periferia os antigos habitantes, criando um espaço de dominação. Com isso, impõe sua presença em todos os lugares, agora sob controle e vigilância (seja

direta ou indireta). Nesse nível de realidade o espaço produzido assume a característica de fragmentado (em decorrência da ação dos empreendedores imobiliários e da generalização do processo de mercantilização do espaço), homogêneo (pela dominação imposta pelo Estado) e hierarquizado (pela divisão espacial do trabalho).

Em concordância com a autora, o Estado Policial, enquanto esfera de controle e vigilância, será um agente produtor/controlador do espaço, imprimindo intencionalidades que fomentam a segregação socioespacial. Tratando-se do Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD), Davis (2009 [1990], p. 259) nos apresenta em 1920, que a polícia de Los Angeles foi pioneira na substituição das patrulhas a pé ou montadas pela rádio-patrulha, o que foi denominado pelo autor como "(...) o começo do policiamento disperso e mecanizado". Em 1950, "(...) o LAPD introduziu os primeiros helicópteros de polícia para vigilância em área sistemática. Depois da rebelião de Watts²⁵, 1965, tal tecnologia aerotransportadora torna-se a pedra de toque da estratégia de policiamento para o gueto como um todo" (DAVIS, op. cit., p.259).

Um exemplo da atuação brutal da LAPD é a cena natalina na cadeia da cidade, denominada de Natal Sangrento (*Bloody Christmas*)²⁶, podemos conferir o racismo colocado as minorias mexicanas. Na referida cena, o detetive Ed Exley interpreta o bom policial, seguindo as regras e regulamentos do protocolo padrão da polícia, e tenta usar o bom senso para acalmar seus colegas policiais. Os prisioneiros mexicanos são agredidos, enquanto Exley tenta impedir os policiais, ordenando que parem e os ameaça. Os policiais agressores acabam flagrados pela imprensa; em seguida, são expulsos. O diálogo abaixo retrata o acontecimento.

ED EXLEY

- O que é isso?

²⁵ Referes-se a eclosão do movimento aconteceu após o negro Marquette Frye, de 21 anos, ser abordado por um policial que suspeitou que ele estava dirigindo sob o efeito de álcool. A truculência da ação dos agentes durante a prisão de Frye, que resistiu, motivou os moradores locais a se manifestarem contra a ação da polícia.

²⁶ *Natal Sangrento* foi arrancada das páginas da história. Em 25 de dezembro de 1951, 50 policiais bêbados de Los Angeles bateram severamente em sete homens sob custódia, incluindo cinco mexicanos-americanos. Na época, o novo chefe de polícia do LAPD, William Parker, iniciou uma investigação interna para examinar a má conduta. <http://articles.latimes.com/1997/dec/21/local/me-1006>. Acesso em: 20/03/2018.

POLICIAL 1

- Seis chicanos²⁷.

POLICIAL 2

- Os mexicanos que agrediram Brown e Helenowski.

JACK VINCENNES

- Helenowski perdeu sangue e Brown está em coma.

ED EXLEY

- Sofreram pequenas contusões.

POLICIAL 3

- Não foi isso que ouvi.

ED EXLEY

- Vamos botá-los na cela.

(Transcrição do roteiro de Los Angeles – Cidade Proibida, 1997).

Peter Marcuse (2004, p. 24), buscando esclarecer qual é o papel desempenhado pelo Estado na produção das formas de segregação possíveis, expõe que “a segregação é o processo pelo qual um grupo populacional é forçado, involuntariamente, a se aglomerar em uma área definida, em um gueto. É o processo de formação e manutenção de um gueto”. Para este autor, o Estado é partícipe do ato de segregar ou não, ou seja, ele é o responsável por garantir os direitos da propriedade privada contra invasões, por exemplo. Além disso, ao menos na teoria, cabe a ele também criar infraestrutura no processo de formação de ocupações em áreas urbanas, sejam elas quais forem.

Dessa forma, evidenciamos, no âmbito dos poderes mais abrangentes do Estado, “a permissão ou a proibição da segregação. Assim, se em qualquer sociedade houver segregação, ela ocorrerá com a sanção tácita, quando não explícita, por parte do Estado” (MARCUSE, op. cit., p. 30).

Na noite seguinte, temos *O massacre do Nite Owl (The Nite Owl Massacre)*, no qual são encontradas seis vítimas, incluindo o ex-companheiro de serviço de *Bud White*, o Sargento *Dick Stensland*. Na cena do crime, especula o policial legista: “15 cápsulas de calibre 12 Remington. Creio que três homens deram cinco tiros cada, ao mesmo tempo”.

²⁷ O termo em língua inglesa utilizado para se referir aos mexicanos nesta cena foi “spics”. Termo pejorativo que significa *Spanish Person in Custody (SPIC)*.

O Capitão Dudley Smith realiza uma reunião de improviso para discutir a estratégia de investigação do tiroteio *Nite Owl*. Nas palavras do Capitão Dudley: "Temos uma boa pista, prestem atenção. Três jovens negros foram vistos dando tiros ontem no Griffith Park. Uma testemunha os viu dirigindo um cupê Mercury cor vermelha". Ele ordena que sua equipe procure o cupê e os três negros assaltantes.

Contando com a maestria do diretor Curtis Hanson, somos levados a percorrer inúmeras paisagens ao longo da sequência fílmica. O diretor registra a composição cultural da época de Los Angeles, o começo da década de 1950, detalhando a investigação de um assassinato que leva a uma teia de iniquidade.

Em sua investigação, *Bud White* visita dois espaços residenciais localizados no subúrbio de Los Angeles: a residência luxuosa de Pierce Patchet (figura 10), o agenciador de modelos e dono de um estúdio; e em seguida a residência da modelo *Lynn Bracker* (figura 11).

Figura 10 - Residência de Pierce Patchet



Fonte: Captura do filme

Figura 11 - Residência de Lynn Bracker



Fonte: Captura do filme

Na luxuosa residência de *Patchet*, *Bud White* conclui que a especialidade do empresário é transformar modelos cirurgicamente para se assemelhar a estrelas de cinema. Nos minutos iniciais da narrativa, o policial interpela uma das atrizes sobre a provável causa de um grande curativo tapando todo o nariz. *Patchet* emoldura os sonhos das jovens atrizes que buscam o glamour Hollywoodiano, fomentando a fábrica de sonhos. "Uso garotas que se parecem com estrelas. As vezes, fazem cirurgia plástica" envereda *Patchet* no contexto da Los Angeles dos anos 1950.

Assim como a utopia inicial colocada por *Sid Hutchins*, a fábrica de produzir sonhos capta a ambiguidade de Los Angeles no pós-Guerra: o paraíso com um lado obscuro. O melhor e o pior da sociedade americana reunidos no mais enigmático dos lugares americanos. Mas não é apenas o crime organizado que fornece o lado sombrio de L.A. Mais uma vez, nós conseguimos conectar Los Angeles à década de 1950 por meio de comportamentos criminosos: espancamento de esposas, abuso infantil, estupro, uso de drogas, e, claro, corrupção policial.

Em outro espaço da cidade, os policiais *Jack Vincennes* e *Ed Exley* empreendem uma caçada a suspeitos negros. O padrão residencial representado é muito diferenciado da sequência anterior: casas em formato mais simples; ambientes marcados com forte homogeneidade étnica; áreas distantes do centro

hollywoodiano. Como elucidação ao exposto são colocadas algumas capturas de imagens a fim de observamos cuidadosamente tais diferenças.

Figura 12 - Residência do Boxeador negro Leonard Bidwell



Fonte: Captura do filme.

Figura 13 - Gueto negro onde os três jovens suspeitos são presos para depoimento



Fonte: Captura do Filme

Logo após conseguirem alguns indícios com o jovem boxeador negro *Leonard Bidwell*, *Exley* e *Vincennes* chegam à residência dos três negros suspeitos: *Raymond Colins*, *Ty Jones* e *Louis Fontaine*, que são levados a cadeia

da cidade, à qual serão encarcerados e interrogados pelos assassinatos no café *Nite Owl*.

A sequência narrativa é seguida com a implantação de provas incabíveis aos três jovens negros; o tratamento no interrogatório, é realizado com forte pressão e violência, a fim de que os mesmos confessassem o assassinato. É latente o racismo do LAPD, na trama fílmica, para com as minorias étnicas de Los Angeles.

É indispensável destacar que, durante o interrogatório, o detetive *Ed Exley* é notificado pelo interrogado *Louis Fontaine* sobre o sequestro de uma jovem de origem latina. Na sequência narrativa policiais da LAPD encontram a jovem amarrada junto à cama e um suspeito negro no local indicado por *Louis*. Minutos depois, são notificados que os três jovens escapam da cadeia.

Os detetives irrompem no apartamento e encontram os três jovens negros com dois outros homens. Um tiroteio segue e todos morrem, exceto *Exley* e um suspeito desarmado, *Raymond Colins*. O suspeito foge e corre pelo corredor até um elevador, conseguindo entrar. A porta do elevador se fecha lentamente e *Exley* rapidamente se aproxima da porta e atira com a espingarda para dentro do elevador ferindo mortalmente *Colins*. Investigação do *Nite Owl* resolvida! Os tablóides anunciam “*ShotGun Ed*”, em clara alusão à circunstância da atuação na noite anterior do detetive *Ed Exley*.

Em outro espaço da cidade, os empreendimentos imobiliários ganham destaque nas mãos de *Pierce Patchet*: “ ‘Para o Oeste, América’ era o slogan do século passado. Hoje é o último passo nessa direção, sem placas de ‘pare’, sem semáforos, do centro da cidade à praia em 20 minutos”. A cena fílmica faz menção também à construção de rodovias para a cidade que seria célebre capital do automóvel. Segundo o historiador estadunidense Lewis Mumford (1965 [1961], v.2, p. 649):

Los Angeles tornou-se hoje uma massa não diferenciada de casas, separada em setores por meio de vias expressas de muitas pistas, com rampas e viadutos que criam seus próprios engarrafamentos especiais. Essas vias expressas dão passagem apenas a uma pequena fração do tráfego por hora outrora feito pelos transportes públicos, e a uma velocidade muito mais baixa, num ambiente conspurcado pelo smog, produzido pelo escapamento mortal dos tecnologicamente atrasados automóveis. Mais de um terço da área de Los Angeles é consumido por essas grotescas facilidades de transporte; dois terços do centro de

Los Angeles são ocupados por ruas, passagens livres, estacionamentos e garagens. Isso vem a ser o devorar espaço como vingança.

Na sequência a seguir, o *LAPD*, sob a tutela do chefe de Polícia Dudley Smith, faz uma caçada a criminosos remanescentes: "Vocês iam começar com o quê? Prostituição? Jogo? Volte para Jersey, filho. Esta é a Cidade dos Anjos, e você não tem asas", *Smith* "acoselha" um suposto criminoso, enquanto age violentamente contra.

Nesta conjuntura, a narrativa fílmica encaminha-nos para novos indícios acerca do caso *Nite Owl*. No hospital, *Exley* entrevista a vítima de estupro responsável por denunciar os três jovens negros já assassinados, a mexicana *Inez Soto*. Enquanto ajuda a jovem, o detetive constata que *Inez* não se lembra de nada da noite em que foi estuprada. O diálogo abaixo envolto de tensões raciais e injustiças sociais nos remete à composição espacial segregada da cidade de *Los Angeles* no contexto da narrativa fílmica.

INEZ SOTO

- Obrigada pelo que fez por mim. Por matar aqueles animais que me estupraram.
- Pode agradecer ao policial White por mim?

ED EXLEY

- Claro.

INEZ SOTO

- Eu só consigo lembrar dele entrando pela porta. Graças a Deus.

ED EXLEY

- Lembra-se da hora em que os negros saíram, certo?
- Você declarou que eles te deixaram à meia-noite.

INEZ SOTO

- Pode ter sido.

ED EXLEY

Como assim "pode" ter sido?

INEZ SOTO

- Não sei que horas eram, só queria que eles morressem. Alguém se importaria de ter estuprado uma garota mexicana de Boyle Heights, se não tivessem matado aqueles brancos no bar?

- Eu fiz o que fiz por justiça.

REPÓRTER DE JORNAL

- Inez? Tenente Exley, aqui. Sorria, Inez. Então, ele é o seu herói?

- Que tal: “Vítima sai do hospital, levada pelo herói do Nite Owl?”

(Transcrição do roteiro de Los Angeles – Cidade Proibida, 1997).

Exley é abalado por essa reviravolta. Pelo menos meia dúzia de pessoas estão mortas, e os fatos não estão a serviço da justiça que o detetive deseja. Unindo-se a *Exley*, temos o detetive *Bud White* e o Sargento *Jack Vincennes*. Eles, a partir de investigações sobre o sumiço do Policial *Leland Meeks* e a morte de inúmeros personagens, como *Pierce Patchet* e *Sid Hutchins* iniciam a montagem de um quebra-cabeça complexo, que irá apontar para do envolvimento de *Dudley Smith*, o chefe do LAPD.

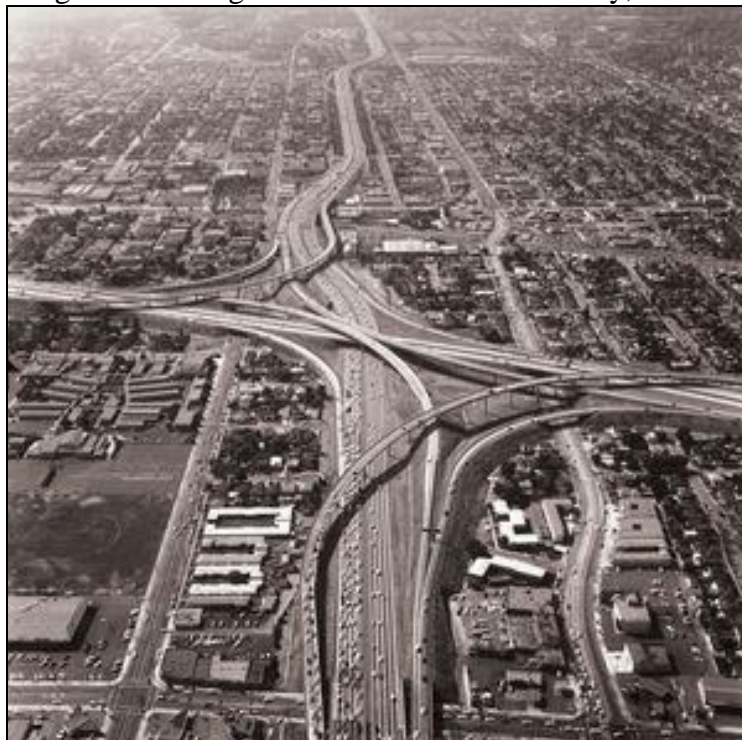
Na cena final, no melhor estilo *noir*, *Exley* e *White* dirigem-se ao *Victory Motel*, com a narrativa ambientada à noite. Lá *Dudley Smith*, preparando uma emboscada, está à espera dos dois policiais com a sua corja de policiais corruptos. Há uma tremenda chuva de balas. *Bud White* e *Ed Exley* são baleados por *Dudley Smith*, mas não morrem.

Em *Los Angeles - Cidade Proibida*, temos sonhos confidenciais tomados de forma distorcida, como:

- (i) prostitutas são criadas para se assemelharem a estrelas de Hollywood;
- (ii) a criação da *Santa Monica Freeway* (figura 14) é retratada, fazendo alusão ao desenvolvimento de Los Angeles no pós-guerra;
- (iii) a teia de segregação socioespacial imposta às minorias negra e latina é tematizada;
- (iv) a corrupção do LAPD apresenta-se crescente e penetrante.

Abaixo a imagem da Santa Monica Freeway, que mobiliza importantes fluxos do tecido urbano de Los Angeles e cidades vizinhas.

Figura 14 - Imagem de Santa Monica Freeway, 1965

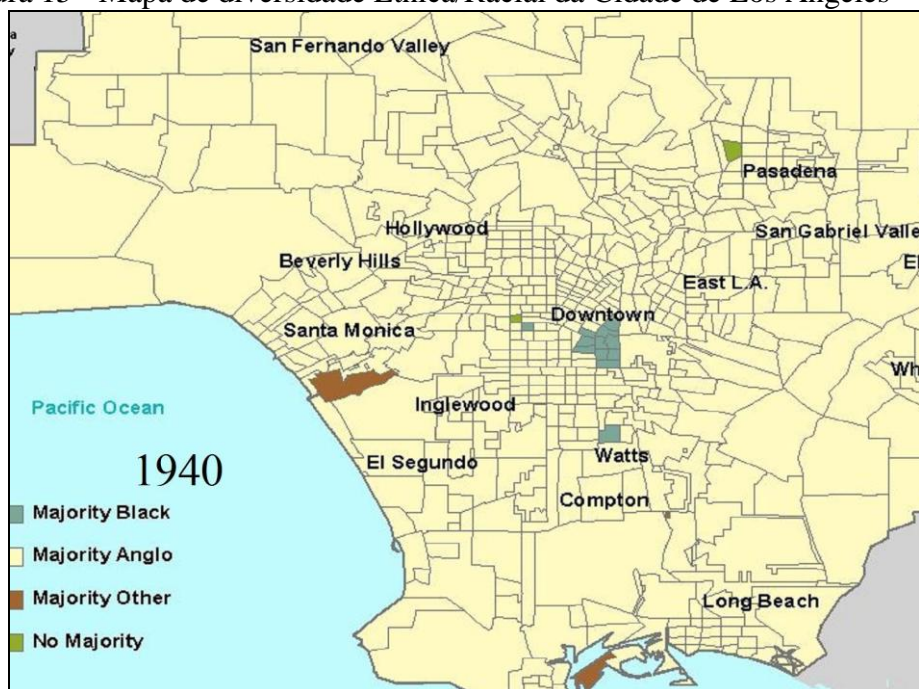


Fonte: http://amhistory.si.edu/onthemove/collection/object_668.html

Como forma de representarmos a distribuição étnica da Los Angeles em 1950, recorreremos ao trabalho dos planejadores urbanos Paul Ong e Michela Zonta (2003), que, por meio da compilação de dados estatísticos, elaboraram mapas acerca da diversidade étnica e racial na cidade de Los Angeles no período entre as décadas de 1940 e 2000²⁸.

²⁸ Nos censos de 1940, 1950 e 1960 a população anglo inclui a população dita branca e os latinos.

Figura 15 - Mapa de diversidade Étnica/Racial da Cidade de Los Angeles - 1940



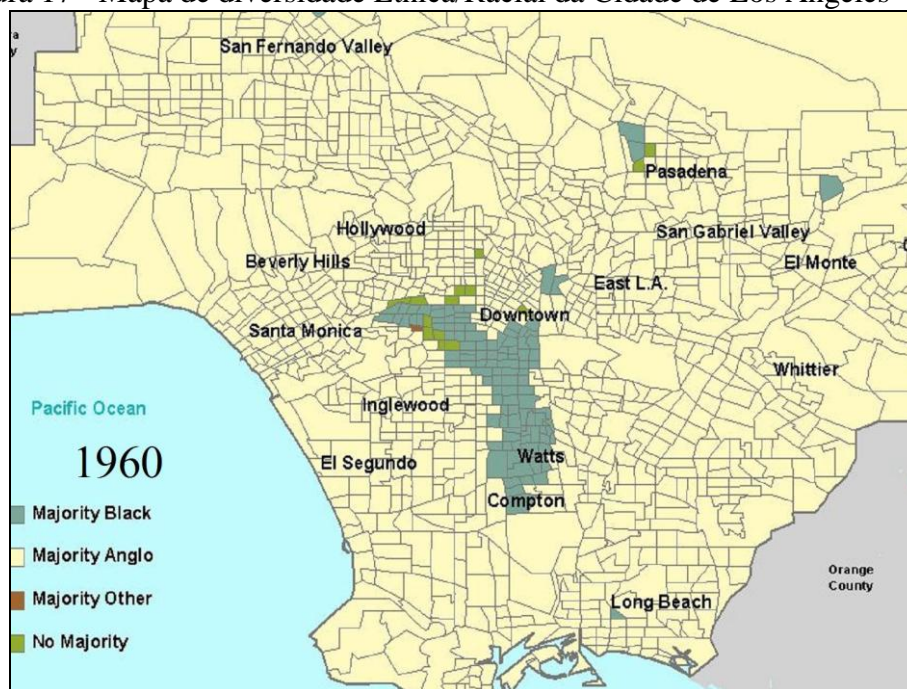
Fonte: Dados compilados por Zonta e Ong (2003), UCLA Lewis Center for Regional Policy Studies, p.40

Figura 16 - Mapa de diversidade Étnica/Racial da Cidade de Los Angeles - 1950



Fonte: Dados compilados por Zonta e Ong (2003), UCLA Lewis Center for Regional Policy Studies, p.40

Figura 17 - Mapa de diversidade Étnica/Racial da Cidade de Los Angeles - 1960



Fonte: Dados compilados por Zonta e Ong (2003), UCLA Lewis Center for Regional Policy Studies, p.40

É imperioso destacar que partimos do pressuposto de que um mapa é uma representação da realidade e, sendo produto da seleção de fenômenos de seus autores, guardam parcialidades e limitações de quem o produz. A geógrafa *Doreen Massey* (2008) alerta-nos para a ação dos mapas no pensamento ocidental. Ao olharmos um mapa realizado sob as regras da cartografia ocidental, somos levados a imaginar o espaço geográfico como uma superfície lisa onde se dispõem lugares variados, nunca sobrepostos. A mesma autora (2008, p. 159) nos adverte:

Amo mapas - eles são uma das razões por que me tornei "geógrafa". Eles nos transportam para longe, fazem com que sonhemos. No entanto, pode bem ter sido que, apesar disso, nossa noção de mapa tenha ajudado a apaziguar, a retirar a vida do modo como muitos de nós, mais comumente, pensamos sobre o espaço. Talvez nossos atuais mapas ocidentais, "normais", tenham sido mais um elemento naquele longo esforço de subjugar o espacial.

Em fins da década de 1980, o geógrafo Edward Soja elabora uma importante análise da cidade de Los Angeles e coloca:

Há trinta anos, o condado de Los Angeles era 85% branco não-hispânico, ou "anglo". Já então, porém, existia no condado um dos guetos negros mais rigidamente definidos do país, e a maior

concentração urbana de mexicanos fora de sua terra natal. (SOJA, 1993, p.260)

No próximo capítulo, discutiremos a magnitude do crescimento das populações negra e hispânica, como também o incremento em diversidade da imigração para a cidade de Los Angeles, que passa a receber, desde a década de 1960, coreanos, tailandeses, chineses, entre outros grupos étnicos na narrativa fílmica de *Crash - No Limite*.

4. *Crash - No limite* e a representação contemporânea de Los Angeles

O filme *Crash - No Limite* retrata a jornada, no decorrer de 36 horas, de vários personagens que estão, de certo modo, relacionados, pois seus caminhos se cruzam dentro de um espaço comum: a cidade de *Los Angeles*. Um promotor público e sua esposa, um casal de detetives, dois policiais, um casal coreano, um chaveiro mexicano, um lojista iraniano, uma dupla de assaltantes negros, e outros são os personagens do filme, compondo realidades sócioeconômicas distintas dentro do universo da cidade e naturalmente fazendo parte da construção do espaço.

A narrativa fílmica se passa basicamente em *Brentwood*, bairro representado com cenários luxuosos, status de riqueza, extravagância e extrema exclusividade. O espaço é de difícil acesso, organizado por auto-estradas, o que leva ao confinamento das pessoas dentro dos seus carros, isoladas dos moradores de bairros carentes. Com vias expressas que determinam a exclusão geográfica daqueles com quem os "privilegiados" não precisam interagir e lhes dá uma sensação simbólica de proteção contra o perigo externo.

O título do filme "*Crash*" (colisões) e enredo da narrativa fílmica são permeados pela metáfora dos automóveis como isolamento humano e sugerem, como possível forma de comunicação direta entre os seres humanos, as batidas de carros, os *crashes* (colisões).

Na primeira cena do filme, o detetive Graham, dentro do seu veículo, postula sobre os motivos "inconscientes" que levam as pessoas a *colidirem* com seus carros, no sentido denotativo da palavra:

É o sentido do toque. Em uma cidade normal, você caminha, sabe? Vocês esbarram nas pessoas, pessoas trombam em você. Em *Los Angeles*, ninguém te toca. Estamos sempre atrás do metal e do vidro. Acho que sentimos tanta falta desse toque que batemos uns nos outros só para sentir alguma coisa. (Transcrição do roteiro de *Crash - No Limite*, 2004).

O trânsito é o mais importante ponto de junção dos diversos grupos, segmentos e indivíduos. É um sistema complexo, do qual quase todos dependem diariamente, porém, infelizmente, é neste encontro que algumas pessoas descarregam suas frustrações. Baudrillard (*apud* Santos, 2008, p. 66-67) chama atenção para o simbolismo a que o automóvel remete na sociedade pós-moderna:

O automóvel é (...) um dos mais importantes signos de nosso tempo e seu papel na produção do imaginário tem profunda repercussão sobre o conjunto da vida do homem, incluindo a redefinição da sociedade e do espaço. As cidades não seriam hoje o que elas são se o automóvel não existisse. Os homens acabam considerando o automóvel como indispensável e esse dado psicológico torna-se dado da realidade vivida. Ilusão ou certeza, o automóvel fortalece no seu possuidor a ideia de liberdade de movimento, dando-lhe sentido de não perder um minuto, neste século da velocidade e da pressa. Com o veículo individual, o homem se imagina mais plenamente realizado, assim respondendo as demandas de *status* e do narcisismo, característicos da era pós-moderna. O automóvel é um elemento do guarda-roupa, uma quase-vestimenta. Usado na rua, parece prolongar o corpo do homem como uma prótese a mais, do mesmo modo que os outros utensílios, dentro de casa, estão ao alcance da mão.

Dentre os inúmeros autores que se debruçaram sobre a problemática urbana, o uso do automóvel e a segregação podemos destacar o filósofo francês Henri Lefebvre, que, partindo da crítica à vida cotidiana, reconhece que o espaço não pode ser reduzido a um mero receptáculo. Em obra intitulada "A vida cotidiana no mundo moderno" (1991 [1968]), Lefebvre faz uma crítica mais direta ao automóvel, ao elucidar:

(...) o automóvel é o Objeto-Rei²⁹, a Coisa-Piloto. Nunca é demais repetir. Este Objeto por excelência rege múltiplos comportamentos em muitos domínios, da economia ao discurso. O Trânsito entra no meio das funções sociais e se classifica em primeiro lugar, o que resulta na prioridade dos estacionamentos, das vias de acesso, do sistema viário adequado. Diante desse 'sistema', a cidade se defende mal. No lugar em que ela existiu, em que ela sobrevive, as pessoas (os tecnocratas) estão prestes a demoli-la. [...] Concebe-se o espaço de acordo com as pressões do automóvel. (LEFEBVRE, op. cit., p. 110).

No âmbito da sociedade moderna, o automóvel é tornado parte primordial de um sistema, composto por elementos que denotam o progresso: ruas, vias de acesso, sistemas viários, estacionamentos e mobilidade. Tais elementos reunidos

²⁹ O termo "Objeto-Rei" citado por Henri Lefebvre em seu livro "A Vida Cotidiana do Mundo Moderno" (1991 [1968]) se referindo ao automóvel como um objeto considerado um utensílio dos reis e por isso é almejado por pessoas comuns.

totalizam o conceito como urbanismo. O automóvel exerce uma forte pressão no cotidiano da sociedade, que o considera um objeto de hierarquização e componente integrante da cotidianidade. Como o autor cita:

O veículo automóvel não se reduz a um objeto material dotado de certa tecnicidade, meio e lugar socioeconômico, portador de exigências e de pressões. O automóvel dá lugar às hierarquias: a hierarquia perceptível e sensível (tamanho, potência, preço) e se desdobra numa hierarquia mais complexa e mais sutil, a das performances. (Lefebvre, op. cit., p.111).

O estilo de vida norte-americano configurou-se no território das cidades na forma de seus subúrbios isolados, com acessos por rodovias e dependentes do automóvel, em uma opção clara pelo individualismo. O geógrafo João Rua (2013, p. 74) nos ilumina ao analisar o padrão espacial dos subúrbios americanos:

Nos subúrbios, muitas vezes em condomínios fechados, vem se localizando a população de maior poder aquisitivo. Aí, protegidos por muros, com força de polícia particulares, escolas restritas e serviços de esgoto e lixo independentes, encontra-se o poder político e os votos dos que mais pagam impostos e que não admitem sustentar nem mesmo um *Welfare State* à maneira americana, isto é, bastante limitado.

Posto isso, o caráter hierárquico do automóvel proporciona à escala social um instrumento de poder e diferenciação social para o usuário que dispõe de um veículo mais potente, em comparação a outros usuários de veículos menos potentes. Tal constatação fica clara na exposição de Lefebvre (1991 [1968], p. 112), quando coloca:

(...) a existência prática do Automóvel, enquanto instrumento de circulação e utensílio de transporte, é apenas uma porção da sua existência social. Esse objeto verdadeiramente privilegiado tem uma dupla realidade mais intensa dotada de uma duplicidade mais forte que os outros: sensível e simbólica, prática e imaginária. A hierarquização é ao mesmo tempo dita e significada, suportada, agravada pelo simbolismo. O carro é o símbolo de posição social e de prestígio. Nele tudo é sonho e simbolismo: de conforto, de poder, de prestígio, de velocidade. Ao uso prático se sobrepõe o consumo dos signos. O objeto se torna mágico, entra no sonho. O discurso a seu respeito se alimenta de retórica e envolve o imaginário. É um objeto significante num conjunto significante (com sua linguagem, seus discursos, sua retórica). Signo do consumo e consumo de signos, signos de felicidade e felicidade de signos, tudo se encavalando, se intensificando ou se neutralizando reciprocamente.

Nesse contexto, apresentado por Lefebvre, o veículo acumula vários papéis, levando ao extremo o privilégio social; e; concomitantemente, promovendo uma diferenciação do seu usuário para sair do cotidiano. Assim, os objetos técnicos são difundidos de modo diferenciado entre os territórios, significando que o desenvolvimento do território dá-se de forma desigual e combinada. A heterogeneidade e as intencionalidades na propagação dos objetos técnicos vêm exatamente da maneira como eles se inserem na história e no território, no tempo e no espaço.

No bojo de tal discussão defendemos o objeto técnico - automóvel - como importante meio de hierarquização das relações sociais e espaciais, sendo um elemento central de análise para discutirmos a segregação socioespacial da narrativa fílmica em estudo.

Com o intuito de instrumentar nossa análise, acreditamos ser de grande valia recuperar a tríade Lefebvrina constitutiva do espaço: homogeneização, fragmentação e hierarquização. Nossas bases de reflexão serão a releitura do livro de Henri Lefebvre, *Une Pensée Devenue Monde. Fault-il abandoner Marx?* (1980), trabalhada por Sandra Lencioni (2013; 2015; 2017) e o uso da mesma tríade colocada por Gabriel de Lima Souza (2016) em sua dissertação: "Espaços de colisão: representações do espaço urbano no filme *'Crash: no limite'*".

Lefebvre, à luz das ideias postuladas por Marx, parte do princípio de que, por conta da categoria trabalho, a sociedade capitalista é homogênea, quantificável, fragmentada e hierarquizada. Lefebvre deriva uma tríade constitutiva do espaço na sociedade sob a égide do capital apresentando o espaço dessa sociedade como sendo, também, homogêneo, fragmentado e hierarquizado.

Cabe-nos frisar que Lefebvre fala em espaço social, ou seja, sua referência é o *espaço* na condição de espaço social, por conseguinte, não trabalha com a expressão espaço geográfico, que na sua obra tem sentido de primeira natureza.

O que se deve ter em mente é que para Lefebvre a ideia de espaço geográfico é diversa da de espaço, que ele considera ser sempre social e político, daí a anotação da palavra "social", entre parênteses, em alguns momentos do texto. (LENCIONI, 2017, p.169)

No livro *A Produção do Espaço*, o autor nos faz apontamentos importantes:

O espaço da “modernidade” tem características precisas: homogeneidade-fragmentação-hierarquização. Ele tende para o homogêneo por diversas razões: fabricação de elementos e materiais - exigências análogas intervenientes -, métodos de gestão e de controle, de vigilância e de comunicação. Homogeneidade, mas não de plano, nem de projetos. De falsos “conjuntos”, de fato, isolados. Pois paradoxalmente (ainda) esse espaço homogêneo se fragmenta: lotes, parcelas. Em pedaços! O que produz guetos, isolados, grupos pavilhonares e pseudoconjuntos mal ligados aos arredores e aos centros. Com uma hierarquização estrita: espaços residenciais, espaços comerciais, espaços de lazer, espaços para os marginais etc. Uma curiosa lógica desse espaço predomina: que ele se vincula ilusoriamente à informatização e oculta, sob sua homogeneidade, as relações “reais” e os conflitos. Além disso, parece que essa lei ou esse esquema do espaço com sua lógica (homogeneidade-fragmentação-hierarquização) tomou um alcance maior e atingiu uma espécie de generalidade, com efeitos análogos, no saber e na cultura, no funcionamento da sociedade inteira. (LEFEBVRE, 2000, p.7)

Posto isso e pensando no primeiro elemento da tríade, homogeneização do espaço, evidenciamos, com a própria percepção do olhar, que os elementos da paisagem urbana são facilmente conhecidos e reconhecidos. Como coloca Lencioni (2017, p. 169), no excerto abaixo:

As cidades e edifícios se assemelham cada dia mais e, quando se viaja para outras terras, a surpresa aparece não só na percepção do diferente, mas na apreensão do semelhante, do quanto são parecidas. Centros comerciais, edifícios que espelham o entorno, amplas avenidas, a presença de áreas degradadas e os esforços para sua renovação, especialmente nas áreas centrais, dentre tantos exemplos que poderíamos citar, atestam as equivalências, o mesmo. É devido a essa equivalência que o espaço se apresenta homogêneo.

Contudo, essa produção de um espaço homogeneizado se fragmenta infinitamente. Tomemos como exemplos os espaços de moradia, de lazer, o fracionamento da terra para atender ao mercado imobiliário, os condomínios luxuosos, as favelas. São expressivos testemunhos dessa fragmentação. De acordo com Lencioni (2013, p. 45), “(...) é na fragmentação que reside à percepção de que o espaço parece se constituir de mosaicos justapostos, e ao mesmo tempo disjuntos, conformando territórios socialmente segregados”.

Esses espaços fragmentados se hierarquizam, na medida em que teremos diferentes estratos de renda, domínios de poder e de comando, inibindo a convivência de uns com os outros. O que estamos tentando deixar claro é que o espaço capitalista - por excelência é homogêneo, fragmentado e hierarquizado -

mantém sua unidade, se constituindo num espaço coeso por meio das redes de relações sociais.

Em consonância com o exposto, retomamos a discussão sobre o automóvel, entendido enquanto objeto técnico que carrega em si uma intencionalidade de subordinar a vida à lógica da técnica. Não estamos querendo aqui elevar a técnica à categoria de sujeito, mas entendemos que, se ela é construída por sujeitos, e mais especificamente por sujeitos capitalistas, ela traz em si características desta sociedade. Santos (2008 [1996], p. 82), por sua vez, falando sobre uma perspectiva mais ampla acerca dos objetos técnicos, afirma que:

(...) esses objetos não tem por si mesmo uma história, nem uma geografia. Tomados isoladamente em sua realidade corpórea, aparecem como portadores de diversas histórias individuais, a começar pela história de sua produção intelectual, fruto da imaginação científica do laboratório da imaginação intuitiva da experiência. Mas sua existência histórica depende de sua inserção numa série de eventos - uma ordem vertical - e sua existência geográfica é dada pelas relações técnicas ou de vizinhança mantidas com outros objetos - uma ordem horizontal. Sua significação é sempre relativa.

Notadamente, os objetos técnicos têm sua atividade condicionada pelas relações sociais mediadas pela técnica dentro da nossa sociedade. Nesta teia de relações técnicas, temos:

O automóvel entra numa estrutura hierárquica composta de sutis diferenças: do carro pequeno ao grande, do carro aprimorado e “refinado” ao carro rústico, do carro banal ao carro personalizado. Esta hierarquia corresponde à hierarquia social, exprime-a e reage sobre ela. O carro é “estruturado-estruturante”. Ele tem razões que a razão conhece mal: razões de Estado, razões econômicas, razões sociológicas. Ele substitui os meios de circulação mais racionais (públicos) ou mais aperfeiçoados. Ele produz o absurdo aos borbotões, digamos assim. Por que a influência dos lobbies do automóvel? Conhecemos a absurda razão disso. Esse bem de consumo dito “durável” se deprecia com uma velocidade extraordinária; acontece que os fabricantes aceleram essa depreciação. O objeto-rei, a coisa-guia se destrói a si mesma. Jamais um objeto dito durável alcançou um tal ritmo de “auto-destruição”. O capital que se investe na sua produção alcança assim uma velocidade de rotação acelerada, a verdadeira velocidade da circulação automóvel. (LEFEBVRE, 1991 [1968], p.14-15)

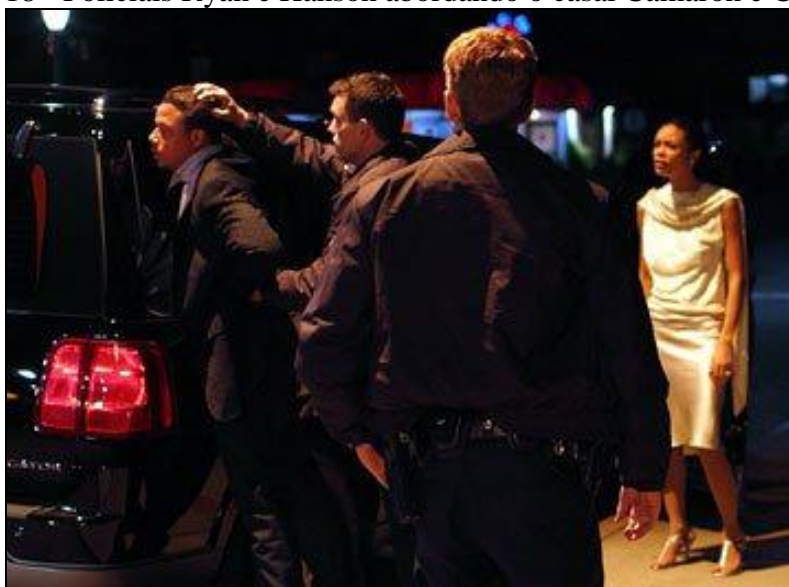
Inúmeras cidades ao redor do mundo poderiam servir-nos de exemplo para esse processo, contudo, dedicamo-nos neste trabalho particularmente à cidade norte-americana de Los Angeles.

No capítulo anterior, observamos tensões étnicas entre a população branca e as minorias negras e latinas na Los Angeles ambientada nos pós-II Guerra Mundial. Soja (1993) coloca que, nas últimas décadas, a metrópole angelina abrigará imensos contingentes de negros, mexicanos, coreanos, japoneses e chineses, e isso acarreta inúmeros conflitos relativos à segregação, costumes, entre outros. Diante de tal problemática percebemos que:

(...) a intensificação da segregação socioespacial no urbano, cria não somente um isolamento, mas também obstáculos que dificultam (mas não impedem) o encontro e a reunião de pessoas. Dessa forma, a cidade e a realidade urbana tendem a ser destruídas, pois a cidade não é vivida em sua totalidade, e sim fragmentariamente e através de crescentes constrangimentos aos seus habitantes (...), que impõem limites a essa convivência. (SOUZA, 2016, p.50)

Tomemos a seguinte cena como exemplo de tensão étnica: o veterano policial *Ryan* recebe a notificação de roubo de um automóvel. Ao lado do seu parceiro, o jovem policial *Hansen* interpela um casal de negros que estavam num automóvel semelhante ao que fora roubado. Ryan será o responsável por uma revista policial sexualmente abusiva e humilhante em Christine, na presença de seu marido Cameron, um bem-sucedido diretor de TV negro, que tem seu carro parado. Cameron não faz nada para defender a esposa e o policial Hansen, apesar de não aprovar a atitude do parceiro, não o impede.

Figura 18 - Policiais Ryan e Hanson abordando o casal Camaron e Christine



Fonte: Captura de Tela

Neste momento da narrativa fílmica, as diferenças³⁰ foram ressaltadas pelo pólo maior da relação. Embora fosse um casal negro do alto estrato social, Ryan sentiu-se no poder de abusar da sua condição de autoridade, explicitando as diferenças entre eles: de cor e de poder.

Em outra cena, as posições se invertem, o poder é representado pela supervisora do plano de saúde do pai de Ryan, Shaniqua Jhonson. De opressor ele passa a oprimido. Ryan protagonizará insultos raciais contra Shaniqua Johnson, inconformado com o fato de o plano de saúde preferir um superficial e ineficaz tratamento ambulatorial à doença tratar-se de câncer na próstata. Isso, no entendimento de Ryan, constitui grande injustiça por parte da supervisora, pois seu pai, na época em que foi empregador de uma companhia de limpeza, adotou políticas afirmativas, privilegiando a contratação de funcionários afrodescendentes.

Ryan, em outro momento, volta a procurar Shaniqua, na tentativa de comovê-la, relatando os feitos de seu pai no passado em relação à população negra, porém a supervisora não se comove, como apresentado no diálogo abaixo:

SHANIQUA JOHNSON

- Sr. Ryan, meu nome é Shaniqua Johnson. Acho que conversamos ontem à noite.

POLICIAL JOHN RYAN

- Ah, sim. Eu queria pedir desculpas por isso. Eu não tenho dormido muito. Meu pai sente muita dor.

SHANIQUA JOHNSON

- Lamento muito.

POLICIAL JOHN RYAN

- O médico disse que ele tem uma infecção no trato urinário. Toma remédio há um mês e ainda continua piorando.

SHANIQUA JOHNSON

- Foi ver o Dr. Robertson de novo?

POLICIAL JOHN RYAN

- Fui. E aqui entre nós, esse cara é um idiota.

SHANIQUA JOHNSON

³⁰ Nos baseamos em Woodward (2000, p. 50) “A diferença pode ser construída negativamente - por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como “outros” ou forasteiros.”

- É mesmo?

POLICIAL JOHN RYAN

- Sem ofender. Ele atende 100 pacientes por hora. Acho que as enfermeiras fazem a maior parte do trabalho.

SHANIQUA JOHNSON

- Se está insatisfeito, o seu pai pode consultar um médico que não é do plano.

POLICIAL JOHN RYAN

- E se o outro médico disser que não é uma infecção, que é a próstata e precisa ser operado, o plano vai cobrir?

SHANIQUA JOHNSON

- Só se o Dr. Robinson autorizar.

POLICIAL JOHN RYAN

- De que vai adiantar?

SHANIQUA JOHNSON

- Sinto Muito. Não há nada que possa fazer.

POLICIAL JOHN RYAN

- Tudo bem. Sabe o que eu não posso fazer? Eu não posso olhar pra você sem pensar em cinco ou seis homens brancos, mais qualificados, que não conseguiram o seu emprego.

SHANIQUA JOHNSON

- Acho que está na hora de você ir.

POLICIAL JOHN RYAN

- Eu estou dizendo isso por que eu espero estar enganado a seu respeito. Eu espero que alguém como você, alguém que pode ter recebido uma mãozinha, possa ter um pouco de compaixão por alguém numa situação similar.

SHANIQUA JOHNSON

- Carol, chame a segurança no meu escritório.

POLICIAL JOHN RYAN

- Não gosta de mim, não há problema. Sou um cretino. Meu pai não merece sofrer desse jeito. Ele foi faxineiro. Batalhou a vida inteira. Juntou dinheiro para fundar a própria companhia: 23 empregados, todos negros. Pagou a ele salários iguais, quando ninguém fazia isso. Por 30 anos ele trabalhou lado a lado com esses homens, limpando e carregando lixo. E depois a câmara municipal decidiu dar preferência a empresas com proprietários de minorias étnicas. E da noite pro dia, meu pai perdeu tudo. O negócio, a casa, a mulher, tudo! Nem uma vez o meu pai culpou a sua gente. Eu não estou pedindo que me ajude. Eu estou pedindo que faça este pequeno favor para um homem que perdeu tudo. Para que pessoas como você pegue os benefícios. E sabe quanto isso irá lhe custar? Nada. Só a tinta da sua caneta.

SHANIQUEA JOHNSON

- O seu pai parece ser um bom homem e se ele tivesse vindo aqui hoje provavelmente aprovaria o pedido. Mas ele não veio, você veio. E é uma pena para ele. Tire ele do meu escritório.

(Transcrição do roteiro de Crash – No Limite, 2004).

Em outro momento da narrativa, a esposa de um promotor público, Jean Cabot, após ter sido vítima de um roubo a um veículo da família, roubo este realizado por dois jovens negros, Anthony e Peter, não mais dissimula a repugnância, o desconforto de conviver com o que lhe parece uma perigosa subclasse de bandidos negros ou de empregados latinos. Segue-se a sua impaciência com a própria empregada doméstica, a latina Maria, que mantém a louça limpa na máquina de lavar, e a suspeição sobre o chaveiro de origem latina Daniel, de quem desconfia que será partícipe de uma futura ação furtiva a sua residência, repassando a terceiros as chaves da fechadura que acaba de trocar.

A respeito da cena sobre o roubo do veículo, os dois jovens negros - Anthony e Peter - estão conversando sobre racismo e desigualdade de oportunidades em todos os aspectos da sociedade norte-americana. Os mesmos acreditam que sofreram racismo, pois não foram atendidos, no restaurante, como foram atendidas pessoas brancas.

Em seguida, os jovens avistam um casal, Jean e Richard. Anthony e Peter percebem que a mulher, após os avistar, segura no braço do seu marido e atravessa a rua, a fim de afastar dos rapazes. Um deles concebe esse ato como preconceito, e acaba por abordando o casal para roubar o seu carro.

ANTHONY

- Viu algum branco esperar 1h30m por um prato de espaguete?

- E quantos copos de café nós tomamos?

PETER

- Você não toma café, e eu não queria tomar.

ANTHONY

- Aquela mulher serviu vários cafés para todos os brancos à nossa volta. Ela perguntou se você queria algum?

PETER

- Eu não queria tomar e você muito menos. Isso é prova de discriminação? Notou que a camareira era negra?

ANTHONY

- As mulheres negras não têm estereótipos? Me diga quando foi a última vez que conheceu uma que não te falou o que queria antes de abrir a boca? A garçonete nos avaliou em 2 segundos porque negros não dão gorjeta. Então, ela não ia perder tempo. Não se muda a cabeça de gente assim.

PETER

- Quanto você deixou para ela?

ANTHONY

- Acha que vou pagar por um serviço desses?

PETER

- Risos

ANTHONY

- O que foi? Do que está rindo?

Corte para um casal branco caminhando pela rua, são eles o promotor público Rick e sua esposa Jean.

ANTHONY

- Viu o que aquela mulher acabou de fazer?

PETER

- Você viu! Ela está com frio!

ANTHONY

- Mas ficou com mais frio ao nos ver.

PETER

- Ora, não comece.

ANTHONY

- Olhe ao redor! Você não conseguiria achar uma área da cidade mais branca, segura e iluminada. E mesmo assim, essa branquela vê dois negros que parecem dois alunos da UCLA caminhando pela calçada e a sua reação é de medo? Olhe para nós. Por acaso usamos roupas de assaltantes? Não. Parecemos ameaçadores? Não. É... Se alguém deveria ter medo por aqui, somos nós! Somos os dois únicos negros rodeados por um mar de brancos com excesso de caféina patrulhados pela violenta polícia de *Los Angeles* (LAPD). Então me responda. Por que não estamos apavorados?

PETER

- Por que temos armas?

ANTHONY

- Talvez você tenha razão.

(Transcrição do roteiro de Crash – No Limite, 2004).

A cena fílmica nos remete a uma paisagem composta por um bairro nobre. Na cena, podemos perceber que as pessoas estão tão acostumadas com os estereótipos, que acabam elas mesmas se julgando, assim “pensando” que tudo gira em torno do racismo. O exposto julgamento é corroborado em razão da sociedade americana ser historicamente preconceituosa e racista, estereotipando e colocando o jovem negro como bandido ou potencial bandido.

Figura 19 - Cena do filme em que os personagens Antonhy e Peter acabaram de sair do restaurante e irão abordar o casal Jean e Richard momentos depois



Fonte: Captura do filme

Apontamos, no capítulo 2, que a paisagem é elemento intrínseco à narrativa cinematográfica. Na imagem (figura 19), e no diálogo entre Antonhy e Peter, evidenciamos tratar-se de um bairro residencial da população branca: "- Olhe ao redor! Você não conseguiria achar uma área da cidade mais branca, segura e iluminada". Dentro do exposto por Antonhy, tal espaço é marcado por privilégios da população branca e pela subordinação da população negra. Neste ínterim, recorreremos a Lencioni (2015, p. 41), que coloca:

Frações da cidade se impõem sobre outras e algumas cidades sobre outras, conformando redes urbanas em que é facilmente visível hierarquias entre as cidades. São os espaços de dominação que garantem a unidade do conjunto. Esse terceiro termo da tríade, ao exprimir a dominação, expressa, também, a ideia de subordinação.

Nesse sentido, os espaços hierarquizados são a própria expressão da espacialidade do poder, da economia e da política.

Deixemos claro que a paisagem cinematográfica não é uma documentação objetiva, muito menos mero espelho do "real". Trata-se de uma forte criação cultural e ideológica em que significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos (HOPKINS 2009 [1994]).

Outro destaque dado ao diálogo é a já conhecida atuação do Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD). No capítulo 3, referenciado na Los Angeles da década de 1950, colocamos o uso do aparelho do Estado como fomentador do processo de *segregação socioespacial*.

O Estado não tem uma participação neutra no contexto urbano. Embora ele também não deva ser concebido apenas como mero instrumento político ou como uma instituição estabelecida pelo capital, não há dúvida de que no cenário capitalista ele expressa o seu interesse. Daí é de se esperar que a ação pública venha contribuir efetivamente para a construção diferenciada do espaço, provendo as áreas de interesse do capital e das classes dominantes de benefícios que são negados às demais classes da sociedade.

Baseada em Lefebvre (1991 [1968]; 2000), a geógrafa Glória Alves (2017, p. 169) elucida a lógica racional do Estado na sociedade contemporânea, caracterizada como sociedade burocrática de consumo:

(...) há uma organização burocrática da cotidianidade, entendida como a dimensão da vida que é marcada pelo repetitivo coercitivo dominado pela racionalidade técnica, a qual justifica as **segregações socioespaciais** da lógica racional do Estado (dimensão do concebido, segundo Lefebvre, 2000). Este, por sua vez, está pautado em ações técnicas e, com o uso de instrumentos legais, quase naturalizando as desigualdades sociais, iguala todos a partir das oportunidades postas pelo mundo do trabalho (oportunidades que são desiguais), e os diferencia a partir das capacidades individuais de cada um. Em outras palavras, todos, *a priori*, ao menos nos discursos são iguais, têm as mesmas oportunidades, mas o sucesso ou o fracasso é dado pelo chamada desempenho individual. Resumindo: igualam-se na diferença. (grifo nosso)

Poderíamos elencar outros inúmeros exemplos na narrativa fílmica, uma vez que os diferentes personagens presentes no filme são representações dos diversos grupos étnicos que compõe a cidade. Evidenciamos a condição atual de *Los Angeles*, que abriga os mais diversos grupos étnicos e expõe a questão da luta

por espaço, no qual tais grupos estão imersos. Revelam-se também, os tipos de relações espaciais que se estabelecem entre eles. Em outras palavras, cada fragmento deste espaço revela uma reação diferente para um mesmo personagem. (SOUZA, 2016, p.39)

Em meio a toda essa trama de incompreensões e intolerâncias, personagens representantes de outras minorias étnicas serão importantes na trama, como o personagem *Farhad*, antigo imigrante iraniano que é naturalizado americano, apesar de seu inglês precário. *Farhad* sofre explícita discriminação pelo vendedor americano, que vê no iraniano a imagem e a semelhança de um terrorista islâmico suicida, nos moldes dos que se envolveram no 11 de setembro, e recusa-lhe o direito de comprar uma arma. Com a intervenção de sua filha Dorri, a compra da arma e da munição é efetivada.

A desigualdade socioespacial, retratada na narrativa fílmica analisada, é resultado do processo de reprodução capitalista que cria, articula e mantém espaços com desenvolvimento desigual. As tensões (*colisões*) encenadas pelos diversos personagens são resultantes das condições sociais em que vivem os diferentes grupos sociais. Nesse contexto, a desigualdade socioespacial implica em realidades distintas para cada grupo que, na maior parte das vezes, são segregadoras, com o favorecimento apenas de uma minoria que se apropria da riqueza socialmente produzida.

Defendemos, como posto anteriormente, que o espaço é hierarquizado e cada fragmento espacial representa espaços a serem valorizados desigualmente, e, por consequência, diferentemente acessados pelas classes sociais. Os fragmentos espaciais juntam-se, porém não se dá de forma harmoniosa, perfeitamente encaixada, mas sim a partir das tensões e conflitos entre os mesmo no espaço.

No próximo capítulo, evidenciaremos que tais tensões assumirão outra dimensão da segregação: o concebido, o vivido e o percebido.

5. *Blade Runner* e a representação futurista de Los Angeles em 2019

“Eu vi coisas em que as pessoas não acreditariam.
Ataques a navios em chamas no ombro de Orion.
Eu assisti C-vigas brilhar no escuro perto do
Portão Tannhauser.
Todos esses momentos serão perdidos
Com o tempo, como lágrimas na chuva.
Hora de morrer.”³¹
Cena final do replicante Roy com o Blade Runner Deckard

Blade Runner - O caçador de Andróides (1982) é um filme de ficção científica cuja ação é situada em 2019³². A Los Angeles futurista de *Blade Runner* – um filme que mescla os gêneros da ficção científica e do *trailer* policial – retrata tanto o ambiente dos prédios gigantescos provocadoras de vistas aéreas fascinantes e aterradoras, como o ambiente opressivo e sinistro do submundo urbano, onde o “caçador de andróides” vai buscar os *replicantes* que pretende eliminar (ou como é dito no *open text* - “retirá-los”).

A primeira imagem que vemos é a da explosão de gases na ponta de três altíssimas chaminés que, ao iluminar as nossas vistas, iluminam também difusamente o resto da cidade da qual apenas uma sucessão de pontos luminosos nos é dados a perceber, sob um céu quase totalmente escuro. Corroborando com o exposto, Barbosa (2013, p. 136) nos elucida:

Temos a impressão, parafraseando Pierre George, de que estamos diante de uma extensão interminável de um complexo e emaranhado conjunto de formas, em que a noção de cidade, unidade urbana e vida coletiva global escapa à compreensão.

³¹ “I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die.”

³² *Blade Runner* foi baseado no livro *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick (New York: Ballantine Books, 1996 [1968]). O livro foi adaptado por Ridley Scott em 1982.

Figura 20 - Plano geral da cidade de Los Angeles de 2019



Fonte: Captura do filme

A Los Angeles de Blade Runner possui uma narrativa marcada por uma clivagem: ruas e prédios. Ora com tomadas de cena que apresentam um submundo formado por estreitas e poluídas ruas habitadas por uma população que se reparte em etnias e dialetos ora com prédios de centenas de andares compostos por uma sofisticada tecnologia.

No livro *A revolução Urbana*³³, Henri Lefebvre advoga o espaço da rua enquanto algumas potencialidades:

É o lugar (*topia*) do encontro, sem o qual não existem outros encontros possíveis nos lugares determinados (cafés, teatros, salas diversas). Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou então não existem. (...) Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas segregação estipulada e imobilizada. (LEFEBVRE, 2004, p. 29)

No mesmo texto, mais a frente, Lefebvre (op. cit., p. 30) acrescenta:

Na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, *apropria-se* dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado. Uma tal apropriação mostram que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca. Quanto ao acontecimento revolucionário, ele geralmente ocorre na rua.

Não nos surpreende que, nas poucas tomadas de rua, uma babel de línguas já domine a paisagem sonora, uma mistura do inglês, espanhol e outras línguas

³³ Primeira edição francesa publicada em 1970: "La revolution Urbaine"

orientais. De acordo com Barbosa (2013, p. 144), "(...) quase indecifrável a língua da rua, uma *mish-mash* de japonês, alemão, espanhol e inglês".

Soja (1993, p. 268), em fins da década de 1980, nos alertava e esclarecia sobre a heterogeneidade da formação de Los Angeles, que pode ser vista na narrativa ficcional de Blade Runner:

Todos os lugares parecem estar em Los Angeles. Para ela flui o grosso do comércio transpacífico dos Estados Unidos, uma carga que ultrapassa, atualmente, a do Oceano menor a leste. Correntes globais de pessoas, informações e ideias acompanham esse comércio. Em certa época, Los Angeles foi apelidado de porto marítimo de Iowa, mas, hoje, tornou-se o entreposto do mundo, um verdadeiro pivô dos quatros cantos, um amontoado de leste e oeste, norte e sul. E das férteis praias de todos os cantos brotou um conjunto de culturas tão diversificado, que a Los Angeles contemporânea representa o mundo em microcosmos urbanos interligados, reproduzindo *in situ* as cores e os confrontos costumeiros de cem pátrias diferentes. Uma extraordinária heterogeneidade pode ser interminavelmente exemplificada nessa paisagem urbana abundante.

Diante da colocação do geógrafo estadunidense no excerto acima, chamamos atenção a presença flagrante das etnias orientais nos pequenos empreendimentos: como o restaurante de *fast food* onde Deckard faz seu lanche antes de ser interpelado pelo policial Gaff (figura 21) ou a fabricação de olhos e escamas de cobra (utilizadas pela replicante Zhora) por uma empresa oriental terceirizada fornecedora da Tyrell (figura 22), como nos coloca Harvey (1999, p. 279):

Não somente o “terceiro mundo” chegou a Los Angeles ainda mais do que agora, como sinais de sistemas de organização do trabalho e de práticas de trabalho informais do terceiro mundo estão por toda parte. As escamas de uma cobra geneticamente produzida são feitas em um a pequena oficina, e olhos humanos são produzidos em outra (ambas dirigidas por orientais), o que indica intrincadas relações de subcontratação entre empresas altamente desagregadas e com a própria Tyrell Corporation.

Figura 21 - O caçador de andróides - Rick Deckard (em primeiro plano) sendo interpelado policial Gaff (ao fundo)



Fonte: Captura do Filme

Figura 22 - Empresa terceirizada oriental fornecedora de olhos para a Tyrell Corporation



Fonte: Captura do Filme

Por outro lado, "(...) há um mundo de alta tecnologia de velozes transportadores, (...) de publicidade, imagens familiares do poder corporativo (a Pan Am, surpreendentemente ainda funcionando em 2019, a Coca-Cola, a Budweiser etc.)" (HARVEY, 1999, p.279) representado na figura 23 e um dirigível que nos anuncia a "A chance de começar de novo" (figura 24). Em Barbosa (2013, p. 138), temos uma síntese deste momento:

O anúncio publicitário era uma 'cortesia' da empresa Shimago-Dominguez: 'ajudando a América entrar no Novo Mundo!'. A empresa anunciante - cujo nome alude à presença oriental e latina nos negócios

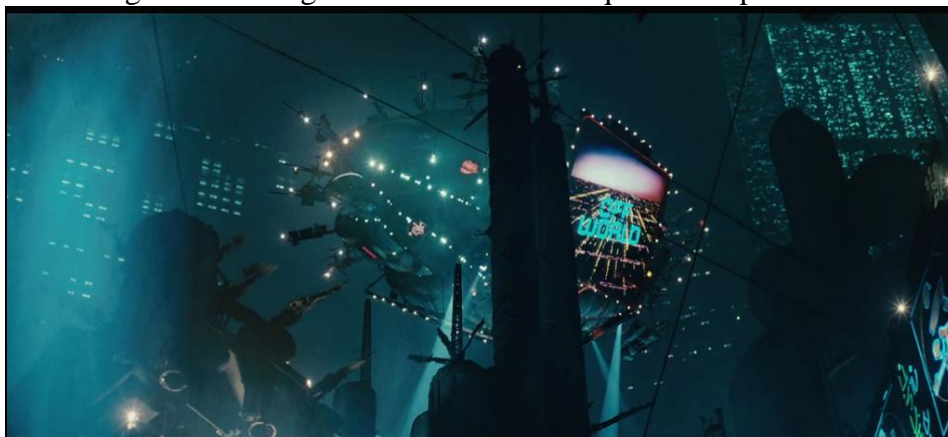
urbanos - aparece como reiteração irônica da família californiana, enraizada na metrópole angelina por meio de múltiplos investimentos estrangeiros presentes na aquisição de terras, na construção civil, nas ações de empresas industriais e serviços, restaurantes, e nos serviços de entretenimento e lazer (SOJA, 1993, p.260). O capital multinacional angelino seguia sua rota de expansão ilimitada, agora, na direção de sua universalização espacial.

Figura 23 - Anúncios publicitários com a presença oriental em destaque



Fonte: Captura do Filme

Figura 24 - Dirigível anunciando a conquista interplanetária



Fonte: Captura do Filme

Muitos autores, em especial na Geografia, advogam que todas as relações se dão no espaço. Podemos, então, pensar e elaborar a respeito de uma geografia que posiciona e constrói todos os agentes no espaço (real ou fílmico). O roteiro cinematográfico, por exemplo, trabalha a imagem da paisagem (urbana) como matéria básica na construção de uma dramaturgia do espaço.

Um elemento urbano como a rua, por exemplo, muito comumente se configura um espaço inóspito, diametralmente representado como oposto ao

conforto e à segurança dos espaços íntimos. Nas palavras de Carreira (2005, p. 33):

O espaço das ruas é fundamentalmente o espaço da vida cotidiana. Na rua se estabelece uma mescla quase infinita de possibilidades que a modernidade impregnou de significados. Estes estão quase sempre associados à ideia de transformação social. A rua como lugar das lutas políticas e da festa está associada necessariamente ao potencial de renovação, bem como se constitui como espaço de encontro e de conflito. Seria a própria cidade, ou melhor, seus espaços públicos, o lugar onde se daria a luta por estabelecer significados de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação, pois supõe o jogo vivencial que se dá como condição básica do uso do espaço cotidiano.

Como podemos perceber na citação de Carreira, o cinema proporcionou uma nova e distinta “escritura”, uma nova “dramaturgia” da cidade, através da construção imagética da rua concebida em um contexto relacionado muito mais à subjetividade do que ao entendimento e à visão do elemento rua.

Um grande contraste ficará visível nas ruas e lugares privados. Enquanto os espaços internos são em geral amplos e vazios, os "espaços públicos" são sempre cheios, com um monte de gente se empurrando pelos caminhos. As ruas são estreitas e parte do seu espaço é dividida entre os transeuntes e a quantidade de lixo.

Figura 25 - As ruas de Los Angeles em Blade Runner



Fonte: Captura do Filme

Todavia, se nas palavras de Lefebvre a rua seria o lugar do encontro, este encontro remete aos indesejáveis, excluídos, uma vez que não se vêem ao redor os sujeitos brancos, anglo-saxões e protestantes, que deveriam, a princípio, ser a

parcela social ali (pre)dominante, ou seja, os WASP (*White Anglo-Saxon Protestants*). Como nos coloca Barbosa (2013, p. 138) acerca da propaganda empresarial que convocando os habitantes da Los Angeles ficcional à colonização de um outro mundo: "Apenas os fracos, os doentes e os desajustados de toda ordem permaneceram na metrópole do futuro. Tratava-se, portanto, de uma migração seletiva e com todos os estereótipos do darwinismo social".

Retomando a narrativa, enquanto a multidão se acotovela pelas estreitas ruas da Los Angeles futurista, *Rick Deckard*, nosso personagem central, lê o seu jornal sem se incomodar com o barulho da movimentação aguardando seu lugar para realizar uma refeição em um *fast-food* chinês. Na sequência, é abordado por *Gaff*, policial com fenótipo multiétnico e um vocabulário particular aos cidadãos. No momento seguinte, é conduzido ao chefe de Polícia *Bryant*.

Neste instante da trama narrativa, projetamos nosso olhar para a representação do processo de segregação socioespacial presente no filme. Partiremos de uma proposição exposta em Barbosa (2013, p. 139):

Los Angeles 2019 AD aparece definida por um arranjo bidimensional: o primeiro dominado pela verticalidade imponente e radiosa, produto da racionalidade técnica e, por isso, dimensão purificada do concebido; o segundo dominado pela horizontalidade agressiva e crua, em que o percebido e o vivido deitavam suas raízes. Esse jogo vertical/horizontal será uma forte marca da *mise-en-scène* do filme em análise.

No diálogo reproduzido a seguir entre o Bryant (Chefe de Polícia) e Deckard (caçador de andróides aposentado), temos a exemplificação da racionalidade técnica e da dimensão purificada do concebido no sentido cunhado pelo filósofo Henri Lefebvre (2000). Segundo o autor há três momentos na produção social do espaço: o espaço concebido; o espaço vivido; e o espaço percebido. Na dimensão do concebido, temos a representação abstrata traduzida no capitalismo, pelo pensamento hierarquizado, imóvel, distante do real. Comporta a visão dos planejadores, resultando assim de um saber técnico e, ao mesmo tempo, ideológico. Tais representações do espaço privilegiam a ideia de produto devido à supremacia do valor de troca na racionalidade geral, como será exemplificado abaixo:

BRYANT

- Oi, Deck.

DECKARD

- Bryant.

BRYANT

- Não teria vindo se tivesse pedido. Sente-se, amigo. Não seja imbecil, Deck. Há quatro replicantes à solta nas ruas. Embarcaram em uma nave fora da terra. Mataram a tripulação e todos os passageiros. Há duas semanas, ela foi vista à deriva na costa. Por isso, sabemos que estão por perto.

DECKARD

- Embaraçoso.

BRYANT

- Não, senhor. Não é pois ninguém vai descobrir que eles estão aqui. Você vai encontrá-los e se livrar deles.

DECKARD

- Não trabalho mais aqui. Passe para Holden. Ele é bom.

BRYANT

- Passei. Ele está respirando bem, contanto que não desliguem à máquina. Ele não é tão bom. Não tanto quanto você. Preciso de você, Deck. É um caso difícil. O pior até agora. Preciso do velho caçador de andróides. Preciso de sua mágica".

DECKARD

- Já estava fora dessa quando entrei aqui. Agora estou duas vezes fora.

BRYANT

- Para bem aí! Você conhece bem a situação, amigo. Se não é tira, é gentinha".

DECKARD

- Não tenho escolha, certo?

BRYANT

- Não tem, amigo.

O segundo elemento da tríade, *o espaço percebido*, aparece como uma intermediação da ordem distante e a ordem próxima referentes aos desdobramentos de práticas espaciais oriundas de atos, valores e relações

específicas de cada formação social. Ela compreende tudo que se apresenta aos sentidos; não somente a visão, mas a audição, o olfato, o tato e o paladar.

Por último, *o espaço vivido* denota as diferenças em relação ao modo de vida programado. Essa dimensão significa o mundo assim como ele é experimentado pelos seres humanos na prática de sua vida cotidiana. Enquanto experiência cotidiana (ordem próxima) está vinculada ao espaço das representações, através da insurreição de usos contextuais, tornando-se um resíduo de clandestinidade da obra e do irracional.

Com o temor de ser reduzido a "gatinha", Deckard assume a missão de Bryant, em que são apresentados os perfis dos replicantes foragidos, ficando claro que cada um apresenta uma especialidade. Os andróides são criaturas aparentemente indistinguíveis dos seres humanos, mas com capacidades físicas e intelectuais superiores, criados artificialmente por uma empresa, a *Tyrell Corporation*. Disposto de apenas quatro anos de vida, um grupo do modelo Nexus-6, realiza um sangrento motim no espaço, sequestra uma nave e parte rumo a Terra. Uma divisão especial da polícia, os *blade runner*, existe para encontrar e eliminar replicantes clandestinos.

Do grupo inicial de seis replicantes, um foi "desativado" pelo campo magnético da Tyrell; ficando os outros cinco a cargo do *blade runner David Holden*. No entanto, logo no início do filme, o replicante *Leon*, modelo de combate/carregador, atira em Holden durante o teste Voight-Kampff. Diante do afastamento de *Holden*, Deckard é acionado para encontrar os demais fugitivos: *Zhora*, que foi reprogramada para ser uma assassina política, e que se passa por dançarina no bar *The Snake Pit*; *Pris*, o modelo militar/ de prazer; e Roy, que fazia parte do programa de defesa colonial e líder do grupo.

Em Harvey (1999, p. 278), com uma leitura baseada na acumulação flexível, considera os replicantes:

(...) não são meras imitações, mas reproduções totalmente autênticas, indistinguíveis em quase todos os aspectos dos seres humanos. São antes simulacros do que robôs. Foram projetados como a forma última da força de trabalho de curto prazo, de alta capacidade produtiva e grande flexibilidade (um exemplo perfeito de um trabalhador que possua todas as qualidades necessárias à adaptação a condições de acumulação flexível) mas como todos os trabalhadores diante da ameaça de uma vida de trabalho encurtada, os replicantes não aceitam felizes as restrições de seu curto tempo de vida.

Barbosa (2013, p. 143), reconhecendo as contribuições de Harvey (1999), E. Alliez e M. Ferrer (1988) e G. Bruno (1990), avança e propõe uma leitura síntese da representação histórica dos andróides:

Os replicantes são operários, guerreiros, prestadores de fantasias sexuais. São novos 'objetos' para funções digamos, antigas. São produtos da racionalidade técnica, da generalização da produção industrial e da gestão burocrática elevada ao seu mais alto grau.

Figura 26 - Replicante “rebelado” León



Fonte: Captura do filme

Figura 27 - Replicante "rebelada" Zhora



Fonte: Captura do filme

Figura 28 - Replicante "rebelado" Roy



Fonte: Captura do filme

Figura 29 - Replicante "rebelada" Pris



Fonte: Captura do filme

A Los Angeles de Blade Runner é marcada pelos desastres ecológicos que, no filme aparecem sob a forma de uma chuva ácida com a qual tem de conviver os habitantes deste futuro imaginário. Como nos coloca Harvey (1999, p. 278):

Armazéns vazios e instalações industriais abandonadas são destruídos por uma chuva ácida. A névoa toma conta de tudo, o lixo se empilha por toda parte, as infraestruturas estão num estado de desintegração que torna suaves os caldeirões e as pontes destruídas da Nova York contemporânea. Punks e catadores de lixo brigam no meio do lixo, roubando o que podem.

Divergindo da Los Angeles da década de 1950, representada em *Los Angeles - Cidade Proibida* e anunciada pelo repórter *Sid Hutchins*³⁴; na ambientação de *Blade Runner*, o sol já deixara de brilhar há algumas décadas sobre aquela paisagem praiana que se perdeu em sombras. Com a pouca luminosidade que lhe resta, a cidade luta para não se apagar completamente.

Somamos tal leitura a uma intermitente chuva ácida e a uma arquitetura imponente, Barbosa (2013, p. 138) nos fornece uma análise dessa a metrópole decrépita e degradada: "(...) edifícios gigantescos projetavam suas sombras eternas sobre a superfície. A cidade estava envolta numa névoa lancinante, que até a luz solar temia vazar."

Notamos que a referência a temporalidade - dia/noite - fica obscurecida. A julgar pela movimentação frenética do ir e vir das pessoas, podemos supor que seja de manhã, horário compatível ao expediente regular de trabalho. Sem a referência solar, a percepção de tempo torna-se notavelmente diferenciada.

No livro *O Espaço Crítico* (2014 [1993]), Paul Virilio, ao analisar a representação da cidade contemporânea, cunha a expressão "falso-dia-eletrônico", que nos coloca a refletir como as tecnologias presentes em *Blade Runner* subvertem a ordem estabelecida pela natureza às diversas rotinas diárias, transcorrendo alheio ao tempo real, sem tomar conhecimento da passagem do sol, que despercebidamente vai marcando as horas do dia. Como o autor nos elucida,

Unidade de lugar sem unidade de tempo, a cidade desaparece então na heterogeneidade do regime de temporalidade das tecnologias avançadas. A forma urbana não é mais expressa por uma demarcação qualquer, uma linha divisória entre aqui e além, tornou-se a programação de um 'horário'. (VIRILIO, 2014 [1993], p.11)

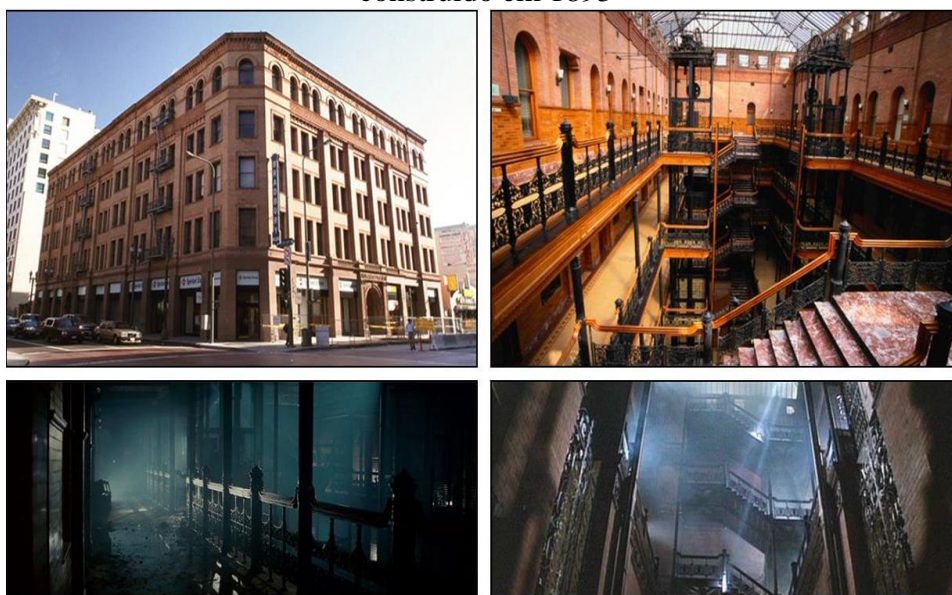
Na qualidade de representação ficcional, a obra traz uma composição estética, aparentemente difusa e desordenada, do estereótipo das metrópoles contemporâneas. Nas palavras de David Harvey (1999, p. 279),

Os projetos arquitetônicos são uma mixórdia pós-moderna – a Tyrell Corporation está abrigada em algo que parece uma réplica de uma pirâmide egípcia, colunas gregas e romanas se misturam nas ruas com referências à arquitetura maia, chinesa, oriental, vitoriana e contemporânea (dos shoppings).

³⁴ As características enaltecidas são: o clima quente e suas praias convidativas, expoente da costa oeste americana, também conhecida como Costa Dourada (*Goldem Coast*). (p.50)

O edifício Bradbury nos oferece um bom exemplo deste processo de sobreposição de estilos arquitetônicos. O edifício que serviu para as tomadas de cena envolvendo J.F. Sebastian, projetista genético da Tyrell Corporation, foi construído em 1893 e sobrevive ainda conservando os traços que um dia lhe renderam sua imponência de um tempo em que se sobressaía naquela paisagem, agora trágica e decadente, como mais um sintoma do descompasso de uma sociedade tecnologicamente avançada, mas socialmente deficiente.

Figura 30 - Edifício Bradbury. Abaixo, fotos do exterior e interior do prédio, construído em 1893



Fonte: Captura do filme

Na narrativa fílmica de *Blade Runner*, podemos enunciar que a segregação não mais ocorre no plano horizontal, em que os grupos étnicos apresentam seus espaços bem delimitados, como discutido no capítulo 3, a respeito de *Los Angeles - Cidade Proibida*.

Tampouco é similar à segregação representada no filme *Crash - No limite*, discutida no capítulo 4, onde o aprofundamento do mosaico étnico, em um espaço profundamente marcado pela fragmentação, acaba por gerar colisões.

Em *Blade Runner*, as classes hegemônicas (poder Estatal representado na figura da LAPD, a *Tyrell Corporation* etc) encontra-se ora em arranha-céus

somente acessíveis pelo uso dos *spinners*³⁵, ora na busca interplanetária por mais espaço impulsionada com "apoio" dos replicantes, o que é simbolizado nas palavras de Roy colocadas na epígrafe de abertura deste capítulo.

Enquanto o poder hegemônico se assenta nas verticalidades (edifícios da Los Angeles de 2019 e nas conquistas interplanetárias), as classes sociais subalternas convivem esparramadas no plano horizontal, ou seja, no plano da rua.

Como consequência, podemos explicitar, na escala do urbano, que a divisão de classes não se encontra mais na morfologia social nem na morfologia espacial, visto que os grupos são segregados nos planos vertical e horizontal.

³⁵ *Spinner* - veículo aéreo utilizado principalmente pelo *LAPD* em *Blade Runner*. No filme, tal veículo pode ser dirigido como um automóvel em solo, decolar verticalmente, pairar e navegar em elevadíssimas altitudes.

6. Considerações Finais

No ano de 1896, quando os irmãos Lumière realizaram a primeira exibição cinematográfica no *Grand Café* em Paris, poucos afirmariam que o cinema estaria entre as principais expressões culturais da sociedade contemporânea. De fato, sua importância e consequente influência nos dias de hoje é tamanha que o cinema conseguiu perpassar a esfera artística e se tornar campo de estudo para inúmeras áreas do conhecimento acadêmico. Muitas disciplinas, como a Sociologia, Antropologia, Psicologia entre outras, vêm voltando seu olhar para as imagens em movimento, problematizando, a partir delas, um grande número de temáticas, desenvolvendo inúmeras metodologias e posicionamentos conceituais, muitos deles inéditos e inovadores.

As tentativas de aproximação entre cinema e Geografia envolvem um esforço epistemológico laborioso, uma vez que existe uma longa tradição na Geografia que a associa ao universo empírico, conferindo a devida importância dada ao trabalho de campo nas pesquisas. Temáticas como: estudos de rede urbana, delimitação de fronteiras, distâncias percorridas para o transporte de mercadorias, pessoas e informação são elementos que compõem a arena segura da Geografia, que estuda fenômenos concretos que se apresentam sobre a superfície terrestre. Em contrapartida, já temos um longo caminho percorrido por uma geografia cultural que percebe que os fenômenos dispostos sobre a superfície terrestre são identificados por um olhar. Esse olhar nos permite uma nova representação dos fatos observados: indo de uma simples tabela até pinturas, fotografias e filmes.

Nossa inquietação acerca das aproximações entre Geografia e cinema foi motivada pela produção acadêmica ainda tímida na disciplina e os recentes trabalhos, há que se destacar, demonstram o esforço de pesquisadores para fortalecer as abordagens consolidando, assim, um novo campo investigativo.

Esta dissertação representa um esforço nesse sentido, utilizando três filmes para evidenciar a multiplicidade de possibilidades que podem ser tecidas entre a Geografia e o cinema.

Diante do exposto, nossa escolha conduziu-nos à seleção de filmes potencializadores da abordagem geográfica de lugares urbanos, mais especificamente, a cidade de Los Angeles. Seleccionamos três obras fílmicas: *Los Angeles - Cidade Proibida*, *Crash - No Limite* e *Blade Runner* os quais foram atravessadas sobre a problemática da segregação socioespacial urbana.

O processo geográfico que norteou nosso trabalho foi o desenvolvimento de conflitos e tensões sociais no espaço urbano. Poderíamos ter como dimensões empíricas inúmeras outras cidades para evidenciar a problemática urbana da segregação, no entanto, fizemos a escolha da cidade de *Los Angeles*, que configura uma das maiores metrópoles industriais do mundo. É também conhecida como um centro mundial de negócios, comércio internacional, cultura, mídia, moda, ciência, tecnologia, educação e entretenimento, sendo este último evidenciado pela presença de Hollywood, distrito da cidade conhecido internacionalmente como líder mundial da indústria cinematográfica.

No que diz respeito às ferramentas de análise, os conceitos de paisagem, espaço e segregação socioespacial foram norteadores nas três temporalidades às quais os filmes são representados: a Los Angeles da década de 1950; a Los Angeles contemporânea; e por fim, a Los Angeles futurista.

Acerca do conceito de paisagem, defendemos ser um importante balizador na análise das imagens, uma vez que é um recurso visual metonímico mais evidente e comum para se referir a uma cidade, todavia, como já apontado nesta dissertação, não é um recurso neutro: trata-se, antes de tudo, de uma nem sempre admitida seletividade espacial, evidenciada e potencializada pelos filmes, em que estão envolvidos pressupostos ou intenções em relação ao espaço representado.

A Los Angeles fílmica em que nos debruçamos nos três filmes é uma cidade fictícia. Os processos ali apresentados até nos permitem o debate, mas sabemos que Los Angeles é muito mais complexa e uma análise empírica dessa cidade especificamente renderia um trabalho que poderia muitas vezes seguir caminhos diferentes do nosso.

A fim de elucidarmos a temática da segregação socioespacial e do desenvolvimento de tensões e conflitos no espaço urbano, optamos por nos basear, sobretudo, no pensamento do filósofo Henri Lefebvre, que desenvolveu uma teoria da produção de espaço (social) a partir da vida cotidiana.

Essa produção se dá com uma intencionalidade e de maneira complexa. Para uma melhor compreensão das narrativas fílmicas, utilizamos as tríades analíticas; como a homogeneização, fragmentação e hierarquização do espaço na interpretação da segregação socioespacial de *Crash - No Limite*; e a tríade analítica: concebido, vivido e percebido na análise do filme *Blade Runner*.

Outros autores na Geografia, sob forte influência de Lefebvre (2000), nos iluminaram sobre os processos espaciais. Podemos citar as obras de Milton Santos (2014 [1988]; 2008 [1996]), Soja (1993), como também David Harvey (1980; 2012).

Ao tratarmos do conceito de segregação socioespacial, procuramos primeiramente discorrer sobre o conceito de segregação. Observamos a necessidade de explorar primeiramente a lógica de produção do espaço urbano, uma vez que para a compreensão de segregação socioespacial, tal produção deve ser considerada como produto social e condição essencial na reprodução social. No contexto da sociedade capitalista, a produção do espaço urbano não é apenas produto social e reproduzidor da sociedade, como também é produto e reproduzidor de desigualdades socioespaciais. Em outras palavras, é produtor de segregação.

Em seguida, elencamos os agentes produtores do espaço urbano, em especial o Estado, agente chave na legitimação e produção do espaço no modo capitalista. Analisamos que a ação dos mesmos não ocorre de maneira isolada e que grande parte das contradições expressas na organização interna do espaço está, no âmbito do desenvolvimento capitalista, relacionada ao grau de interação entre eles na conjugação de interesses específicos.

Reportamo-nos para a análise das narrativas fílmicas e observamos as tensões étnicas e segregacionistas representadas em cada filme analisado, apresentam graus de conflitos e fragmentação muito diferenciada. Evidenciamos que o percurso de *Los Angeles - Cidade Proibida* à *Blade Runner* leva-nos a uma representação de aprofundamento da segregação socioespacial.

Acreditamos que nossa análise não termina aqui! A *Los Angeles* ficcional ganhou um novo capítulo em 2017, com o lançamento de *Blade Runner 2049*³⁶ (figura 28), que continua o clássico *Blade Runner 1919*. Explorar a nova narrativa ou outras que retratem as tensões do espaço, em escalas temporais mais próximas, seria altamente desafiador. Nesse sentido, ao pensar um projeto mais audacioso, como uma Tese de Doutorado, outras obras fílmicas comporiam nosso objeto de estudo.

Figura 31 - Pôster de divulgação do filme Blade Runner 2049 (2017)



Fonte: <https://omelete.uol.com.br/galerias/blade-runner-2/373581/>
Acesso em 10 de fevereiro de 2018

Entende-se também que o presente trabalho possui limitações, como a ausência de um trabalho de campo, que possibilitaria uma aplicação do estudo teórico e reflexões sobre os mesmo. Acreditamos que são os problemas, limites e futuras questões que movem o pesquisador a desenvolver e finalizar um trabalho, que, na pesquisa de mestrado, fica limitado pelo escasso tempo de dois anos.

³⁶ Na *Los Angeles* de 2049, trinta anos após os acontecimentos do primeiro '*Blade Runner*', o policial K, do Departamento de Polícia de Los Angeles (LAPD), desenterra um segredo que tem potencial para mergulhar o que sobrou da sociedade em caos. A descoberta de K o leva a uma jornada em busca de Rick Deckard, um antigo Blade Runner que está desaparecido há trinta anos.

7. Referências bibliográficas

ALLIEZ, Eric; FEHER, Michel. **A cidade sofisticada**. In: ALLIEZ, Eric. et al. *Contratempo: ensaios sobre algumas metamorfoses do capital*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

ALVES, Glória. **Privação, Justiça Espacial e direito à cidade**. In: Carlos, A. F. *A. Justiça Espacial e o direito à cidade*. São Paulo: Contexto, 2017

AZEVEDO, A. F. **Geografia e Cinema**. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

AUMONT, J. et all. **A Estética do filme**. SP, Ed. Papirus, 2014 [1994]

_____. **A imagem**. SP, Ed. Papirus, 2010 [1990]

BARBOSA, J. L. **As paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo**. Niterói: Editora da UFF, 2013.

_____. **Geografia e Cinema: em busca de aproximações com o inesperado**. In: Carlos, A. F. A. (Org.). *A Geografia na sala de aula*. SP, Contexto, 2007 [1999].

_____. **A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social**, *Revista GEOgraphia* – Ano. II – No 3 – 2000, p.69-88.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERQUE, Augustin. **Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 84-91, 1998.

BESSE, Jean M. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**, SP, Perspectiva, 2014 (2000)

BRUNO, Giordana. **Ramble City: postmodernism and Blade Runner**. In: KUHN, A. et al. *Alien Zone: cultural theory and contemporary scienci fiction cinema*. Londres: Verso, 1990.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1972].

CAPEL, HORÁCIO. **Agentes y Estrategias en la producción del Espacio Urbano Español**. Revista de Geografía, Barcelona, vol. VIII, n.1-2, ene/dic. 1974, pp 19-56

CARLOS, Ana F. A. **A prática espacial urbana como segregação e o "direito à cidade" como horizonte utópico**. In: VASCONCELOS, Pedro d. A.; CORRÊA, R. L.; PINTAUDI, S. M. A cidade contemporânea : segregação espacial. São Paulo: Contexto, 2013, p. 95-109

_____. **A condição espacial**. SP: Contexto, 2011.

_____. **Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana**. Contexto: São Paulo, 2001

_____. **A (re)produção do espaço urbano**. São Paulo: Edusp, 1994

CARREIRA, Andre L. A. N. **Dramaturgia do espaço urbano e o teatro "de invasão"**. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi (Org.) Reflexões sobre a cena. Maceió: EDUFAL, 2005. p. 27-34

CLAVAL, Paul. **A paisagem dos geógrafos**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagens, texto e identidades. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 13-74. 2004.

CORREA, R. L. **Segregação Residencial: Classes Sociais e espaço Urbano**. In: A cidade contemporânea: segregação espacial; VASCONCELOS, P. A., CORREA, R. L. e PINTAUDI, S. M. (orgs.), SP, Ed. Contexto, 2013

_____. **Denis Cosgrove - A Paisagem e as imagens**, Espaço e Cultura, UERJ, RJ, n. 29, P.7-21, JAN./JUN., 2011

_____. **O espaço Urbano**. SP, Ed. Ática, 2003

_____. **Espaço, um conceito-chave da Geografia**. In: CASTRO, Iná Elias; CORRÊA, Roberto Lobato. Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 5ª edição, 2003, p. 15-47.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSGROVE, Denis. **A geografia está em toda parte**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 92-122, 1998.

COSGROVE, D.E. & JACKSON, P. **Novos rumos da Geografia Cultural**, In: Introdução a Geografia Cultural", CORREA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org), RJ, Bertrand Brasil, 2ª ed, 2011.

COSGROVE, D. e DANIELS, S. (1998): **Introduction: iconography and landscape.** In: COSGROVE, D. e DANIELS, S. (orgs.) *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.

COSTA, M. H. B. **Em busca da realidade urbana: a construção hollywoodiana de Los Angeles.** Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 239-242, janeiro-junho de 2013.

_____. **Espaços de subjetividade e transgressão das paisagens fílmicas.** In: **Pro-Posições**, v. 20, n. 03, 2009.

_____. **As paisagens urbanas e o imaginário fílmico.** In: VALENÇA, M. M., COSTA, M. H. B. e V. da (Org.) *Espaço, Cultura e Representação*. Natal: EdUFRN, 2006. p. 81-96, 2006

_____. **Filme e Geografia: Outras considerações sobre a "realidade" das imagens e dos lugares geográficos,** *Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, N 29, jan. / jun., p.43-54, 2006

_____. **Espaço, tempo e cidade cinemática.** *Espaço e cultura*, nº 13. Rio de Janeiro, jan. / jun., p. 63-75, 2002

DAVIS, M. **Cidades Mortas.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007

_____. **Cidade de Quartzito: escavando o futuro em Los Angeles.** SP: Boitempo, 2009.

DUNCAN, J. e LEY, D. (1997): **Introduction. Representing the place of culture.** In: DUNCAN, J. e LEY, D. (eds.) *Place/Culture/Representation*. Londres: Routledge

FERREIRA, A. **A cidade no século XXI: segregação e banalização do espaço.** RJ: Editora Consequência, 2011.

FILHO, E. E; TERENCE, A.C.F. **Abordagem quantitativa, qualitativa e a utilização da pesquisa-ação nos estudos organizacionais.** XXVI ENEGEP. Fortaleza, 2006

FREIRE-MEDEIROS, Bianca & NAME, L. **Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 31, 2003, p. 201-219.

GEIGER, Pedro P. **Ciência, Arte e a Geografia no cinema de David Lynch.** In: *Geousp - Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 15, 2004.

GOMES, P.C.C. **Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações.** In: ROSENDAHL, Zeny. CORRÊA, Roberto Lobato. **Espaço e Cultura: pluralidade temática.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. **Geografia fin-de-siècle: o discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões.** In: GOMES, Paulo Cesar da Costa; CASTRO, Iná

Elias de; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) **Explorações Geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. RJ, Ed. Bertrand Brasil, 2013

GOMES, P.C.C.; CORREA, R.L. Conceitos e Temas. RJ: Betrand Brasil, 2008 [1995]

HOLZER, Werther. **Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 149-168, 1999.

HAESBAERT, R.. **Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção**, RJ, Bertrand Brasil, 2014.

HARVEY, David. **O espaço como palavra-chave**. Revista GEOgraphia. Rio de Janeiro: UFF, v. 14, n. 28, p. 8 - 39, 2012 [2006].

_____. **A produção capitalista do espaço**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **A condição Pós-Moderna**, SP, Editora Loyola, 1999 [1989]

_____. **Justiça Social e a cidade**. SP: Hucitec, 1980 [1973].

HOPKINS, J. **Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa**, In: *Cinema, Música e Espaço*. Correa, R. L. e Rosendahl, Z. EdUERJ, p.59-94, 2009 [1994]

LEFEBVRE, H. **Marxismo**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

_____. A sociedade burocrática de consumo dirigido. In: LEFEBVRE, H. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ed. Ática, 1991 [1968], p. 77-119.

_____. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início-fev.2006.

_____. **La presencia y la ausencia – Contribucion a la teoria de las representaciones**. Ciudad del México: Fondo de cultura económica, 1983. 277p.

_____. **L' idéologie structuraliste**. Paris: Anthropos, 1971.

_____. **Espaço e Política**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008 [1972].

_____. **A revolução Urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004 [1970].

LENCIONI, Sandra. **Metropolização do espaço e a constituição de megarregiões**. In: FERREIRA, Alvaro; RUA, João e MATTOS, Regina Célia de (Orgs.). *Desafios da Metropolização*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

_____. **Metropolização do espaço: processos e dinâmicas**. In: FERREIRA, Alvaro, SILVA, Augusto César Pinheiro da; MARAFON, Glaucio José; RUA, João (Orgs.). *Metropolização do espaço: Gestão territorial e relações urbano-rurais*. Rio de Janeiro: Consequência, 2013.

_____. **Metrópole, metropolização e Regionalização**. RJ: Editora Consequência, 2017.

LUTFI, Eulina Pacheco. LUTFI, Eulina Pacheco, SOCHACZEWSKI, Suzanna e JAHNEL, Teresa Cabral. **As Representações e o Possível**. in MARTINS, José de Souza (org.). *Henri Lefebvre e o Retorno à Dialética*. SP: Hucitec. 1996.

MARCUSE, Peter. **Enclaves, sim; guetos, não: a segregação e o estado**. In: *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU. v. 24, n. 45, jan./jul. 2004, pp. 24-33.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução: Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008

MATOS, Patrícia F.; PESSÔA, Vera L. S. **Observação e entrevista: construção de dados para a pesquisa qualitativa em geografia agrária**. In: RAMIRES, Julio C. de L. ; PESSÔA, Vera L. S (Org.). *Geografia e pesquisa qualitativa: nas trilhas da investigação*. Uberlândia: Assis Editora, 2009. p.279-291.

MENNEL, B. **Cities and Cinema**. New York, Routledge, 2008

METZ, C. **A significação do cinema**. São Paulo: USP/Perspectiva, 1982

MITCHELL, Don.: **Cultural Landscape: the dialectical landscape - recent landscape research in human geography**. *Progress in Human Geography*, 26 (3), pp. 381-389, 2002.

_____. **Cultural Landscape: just landscapes or landscape of justice?** *Progress in Human Geography*, 27 (6), pp. 787-796, 2003

MOREIRA, R. **O pensamento geográfico brasileiro, vol. 1: as matrizes clássicas originais**. SP: Contexto, 2008

MUMFORD, Lewis. **A cidade na História**. 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, [1961] 1965.

NAME, L. **Geografia pop: o cinema e o outro**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2013

_____. **Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências**. RUA. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, v. 18, p. 44-54, 2006.

NICHOLSON, D. (1991). **Images of reality**. *Geographical Magazine*, 63, p. 28-32.

OLIVEIRA JR., W. M. de. (2005) **O que seriam as geografias de cinema? A tela e o texto**, BH, n.2. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslau.htm>>, Acesso em: 20 de Jul. 2014

PANOFISKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1979].

RODRIGUES, Arlete M. **Loteamentos murados e condomínios fechados: propriedade fundiária urbana e segregação socioespacial**. In: VASCONCELOS, Pedro d. A.; CORRÊA, R. L.; PINTAUDI, S. M. A cidade contemporânea : segregação espacial. São Paulo: Contexto, 2013, p. 147-167

ROHDIE, S. **Geography, photography, the cinema**. Les Archives de Planète. Comunicação à Geographical Society, Hong Kong, 9 dez. 1997. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/geography-photography-the-cinema/>. Acesso em 12 março 2017

RUA, JOÃO. **Estados Unidos: Ainda a potência dominante no século XXI?** In: HAESBAERT, Rogério (Org.). Globalização e fragmentação no mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Ed.UFF, 2013. p. 55-86.

SANTOS, M. **Por uma Geografia Nova: Da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**, SP: EDUSP, 2008 [1978]

_____. **Metamorfoses do Espaço Habitado**, SP, Edusp, 2014 [1988].

_____. **Espaço e Método**, SP, Edusp, 2008 [1985].

_____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**, SP, Edusp, 2008 [1996].

SERPA, Angelo. **Teoria das representações em Henri Lefebvre: por uma abordagem cultural e multidimensional da geografia**. *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 487-495, 2014.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1997

SIDES, Josh. **LA City Limits African American Los Angeles from the Great Depression to the Present**. Berkeley, University of California Press, 2003.

SHIEL, Mark. **Hollywood, cinema and the real Los Angeles**. Reaktion Books, 2012

SOJA, E. **Geografia pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social**. RJ: Jorge Zahar Editora, 1993 [1989]

SOUZA, M.L. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**, RJ: Bertrand, 2013.

SOUZA, Gabriel de Lima. **Espaços de Colisão: Representações do espaço urbano no filme “Crash: no limite”**. Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, 2016.

SPOSITO, Maria E. B. **Segregação Socioespacial e Centralidade Urbana**. In: A cidade contemporânea: segregação espacial; VASCONCELOS, P. A., CORREA, R. L. e PINTAUDI, S. M. (orgs), SP, Ed. Contexto, 2013.

VASCONCELOS, Pedro de A. **Contribuições para o debate sobre processos e formas socioespaciais nas cidades**. In: VASCONCELOS, Pedro d. A.; CORRÊA, R. L.; PINTAUDI, S. M. A cidade contemporânea : segregação espacial. São Paulo: Contexto, 2013, p. 17-37

VIRILIO, Paul. **O Espaço crítico**. Tradução Paulo Roberto Pires. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 160 p

WOODWARD, K; SILVA, T. T.; HALL, S.; **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.