

Cidade & Cinema: Espaço e Imagens em Movimento

City & Cinema: Space and Images in Movement

Maria Helena Braga e Vaz da Costaⁱ
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Brasil

Resumo: Este artigo discute a relação *cidade & cinema* considerando-a um tema insistente e crucial para a compreensão de ambos. O cotidiano urbano dos indivíduos e dos grupos sociais que se formaram na modernidade, associado ao contorno cinemático imprimido na sua representação, tornou-se primordial para a apreensão dos modos pelos quais nossas vivências, comportamentos, identidades, subjetividades, práticas culturais vêm sendo constituídas e recorrentemente reconstruídas. Nesse sentido, por meio da reflexão sobre a relação *cidade & cinema* busca-se o entendimento da imagem fílmica como possibilidade de concretizar ideias, conceitos, imagens e percepções que, de modo bem particular, apresentam, articulam e discutem os domínios essenciais da cultura urbana moderna ou contemporânea.

Palavras-chave: cidade, cinema, espaço urbano, contemporaneidade.

Abstract: This paper discusses the relationship between city & cinema considering the relationship to be an important and crucial theme for understanding the two. Everyday urban life of individuals and social groups that were constituted by modernity when associated to how cinematic form produces representation is crucial for understanding the ways in which our lives, acts, behavior, identities, subjectivities and cultural practices have been constituted and reconstituted. Through contemplating the relationship of city & cinema, this work tries to understand cinema graphic images as a possibility and as a way of assembling ideas, concepts, images and perceptions which in a particular way present, articulate and discuss the essential domains of modern urban culture in general and post-modern urban culture in particular.

Keywords: city, cinema, urban space, contemporaneity.

Introdução

Cidade & cinema tornou-se um tema insistente e há algum tempo crucial para a compreensão de ambos. O cotidiano urbano dos indivíduos e dos grupos sociais que se formaram e construíram a modernidade e a nossa contemporaneidade coligado ao contorno cinemático imprimido à sua representação tornou-se primordial para a apreensão dos modos pelos quais nossas vivências, comportamentos, identidades, subjetividades, práticas culturais vêm sendo constituídas e recorrentemente reconstruídas.

ⁱ Professora do Departamento de Artes, mhcosta@ufrnet.br

A relação cidade & cinema abriu oportunidade para a construção, o estudo e o entendimento da imagem fílmica como possibilidade de concretizar ideias, conceitos, imagens e percepções idealizadas de variadas maneiras e sob uma enorme diversidade de pontos de vista, a partir das propriedades inerentes ao aparato cinematográfico – montagens, efeitos especiais, etc. – que, de modo bem particular, apresentam, articulam e discutem os domínios essenciais da cultura urbana de uma forma geral, podendo ser esta moderna ou pós-moderna.

O conceito de modernidade, nesse contexto, tem sido, é claro, crucial para a relação em destaque, se constituindo como força e estímulo dinâmico da vida urbana. O cinema, como é do conhecimento de todos, desenvolveu-se dentro da cidade e engajou efetivamente um público urbano em seu processo de desenvolvimento do aparato, tendo a cidade como o lugar de recepção desde a primeira exibição fílmica.

Em paralelo ao desenvolvimento técnico, narrativo e estético do cinema, a forma urbana também vivencia metamorfoses que nascem desde e a partir do aparecimento de uma densa e vertical metrópole constituída por arranha-céus de concreto, aço e vidro, construída com novas tecnologias em desenvolvimento no contexto do progresso da modernidade, que produzem ainda transformações em sua própria topografia. Mudanças dessa natureza repercutem na subjetividade das adaptações dos habitantes à vida nesses novos tipos de espaço. Como evidenciou Georg Simmel em *The Metropolis and Mental Life* (1950):

[...] o rápido acúmulo de imagens mutantes, a acentuada descontinuidade no captar de um simples olhar, e surpresa diante de impressões visuais rápidas. Essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. Com cada cruzar de rua, com o tempo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria contrastes profundos com a cidade pequena e a vida rural fazendo referência às fundações sensoriais da vida psicológica (Tradução minha).¹

Na medida em que as pessoas interagem com o espaço construído e entre si, submetidas a novos parâmetros de desenvolvimento, perceptivos e visuais, inevitáveis permutações de subjetividade emergem. O aparato cinematográfico se insere nessa dinâmica assumindo lugar decisivo na medida em que, estabelecendo e ampliando a relação cidade & cinema, promove mudanças e cria parâmetros no que concerne à percepção do real, de vivência, e visual, de experiência, nas duas instâncias: na cidade e no cinema. Essas duas instâncias são a causa e a consequência do nosso visualizar e entender a modernidade (e a pós-modernidade).

O cinema, como meio de comunicação, de construção e “invenção” de imagens, sons e textos que todos consumimos diariamente na relação com a mídia, vai encapsular a cidade, seu espaço e sua arquitetura, inaugurando uma percepção daquela que acaba por gerar uma preocupação com o tema da imagem da topografia representada, isto é, com o como, por exemplo, a cidade é imagetificada em filmes, (re)construída em estúdios e locações, etc. Essa preocupação se deve à observação de que de alguma forma as imagens fílmicas ajudam a construir nossa experiência na e da cidade. Constrói-se então uma necessidade real de se aprender sobre as diferentes maneiras por meio das quais a cidade, a identidade dos que a habitam e suas relações são instituídas pelo espaço fílmico.

É evidente que na relação cidade & cinema deva existir a preocupação com o lugar ocupado pelos meios de comunicação (afinal, o cinema faz parte também dessa categoria) na sociedade e, particularmente, em relação à importante dimensão da comunicação – a comunicação como um espaço onde se “negociam significações”. Se considerarmos que o grande espaço público encontra-se fragmentado, quase sem condições de um debate racional coletivo e marcado pelo conflito social, vemos que meios imagéticos de comunicação como o cinema (e a televisão, claro) se colocam estrategicamente como agentes de estruturação, fazendo-se de grande praça pública para os debates sociais da atualidade. Por isso, o cinema não pode ser visto meramente como tecnologia de suporte, mas alternativamente como o lugar onde se constrói a cidadania, onde se produzem subjetividades.

Em vista do exposto, pode-se de antemão enunciar que uma reflexão sobre a relação cidade & cinema assinalará que há na cultura contemporânea um modo muito concreto de formar, de constituir os sujeitos sociais e sua prática cotidiana em suas realidades específicas, permitindo identificar os diferentes discursos que circulam, como discursos que “fazem sentido” em uma determinada época e tempo e que existem concretamente nos materiais fílmicos. Como hipótese, são discursos que se servem de uma estratégia ideológica, de sedução e/ou de controle, que adquire visibilidade e até mesmo credibilidade a cada imagem captada pelas câmeras, a cada sequência editada, montada, sonorizada, veiculada e recebida.

Cidade, Imagem e o Olhar Urbano

A relação cidade & cinema não tem mão única, não é uma utilização textual e discursiva nem uma construção visual do espaço; não é de modo algum apenas a “reformatação” imagética de elementos presentes na realidade concreta. A natureza dessa relação tem base em uma estimativa do lugar que o cinema ocupa em uma história ideológica da representação do espaço urbano e arquitetônico da cidade moderna, em uma história, portanto, da construção de um visível que se insere no próprio espaço, confirmando-o, contextualizando-o em seu próprio tempo.

Desde o início, acompanhando a história do cinema, entendemos que este se define como uma prática urbana, uma arte das ruas, um agente no processo de construção e visualização de paisagens urbanas. A imagem da cidade passa, então, a interagir com o contexto das representações fílmicas; as vistas da rua passam a se formar tanto em construções fílmicas quanto urbanas. Por sua vez, a ilusão do real oferecida pelo cinema se institui inteiramente como uma questão espacial. Lembremos, por exemplo, dos primeiros filmes do século XX que ofereciam visões panorâmicas que incorporavam o desejo moderno por *siteseeing*.

Nesses filmes, a câmera praticava movimentos circulares, verticais, horizontais, etc., oferecendo “viagens”, percepções visuais através dos espaços (urbanos) que variavam de perspectivas panorâmicas no nível da rua às vistas aéreas. Por meio dessas imagens o cinema passou a produzir uma prática do espaço urbano que envolvia a vida e o dia a dia das atividades nos espaços públicos da cidade. Como destaquei em outra oportunidade, imagens da cidade eram feitas por meio do aparato cinematográfico, captadas pela câmera

posta sobre rodas, carros, trens, barcos e balões. A câmera, produzindo suas vistas aéreas, assimilou-se a um “transporte”, um meio pelo qual as imagens diversificadas do espaço “transportavam” o espectador, produzindo uma viagem de efeito multiforme.

Através destas “lentes viajantes”, como as define Giuliana Bruno (2000), o formato visual e estético produzido a partir da conexão entre espaço (cidade) e imagem (filme) passou a intensificar a prática tanto de mobilização em frente à imagem quanto da movimentação no espaço visto e da experiência. O cinema tornou possíveis e realizáveis as perspectivas aéreas e a mobilidade das cenas urbanas e com isso evoluiu no que concerne às construções imagéticas da cidade que, em movimento, passaram a oferecer e produzir mudanças em altura, tamanho, ângulo e escala nas nossas percepções dos espaços. O cinema consegue, ainda, emoldurar e produzir espaços vistos, de experiência, e que oferecem a si mesmos como imagens a serem consumidas, estabelecendo uma nova prática, a de consumo do espaço.

Antes de qualquer consideração suplementar, faz-se necessário destacar que na relação cidade & cinema a cidade deve ser apreendida segundo três dimensões complementares: a cidade como *artefato*, como *campo de forças* e como *imagem*.

A cidade como artefato diz respeito à complexidade que envolve o fato de esta ser historicamente produzida. O artefato é um segmento da natureza socialmente apropriado, ao qual se impôs forma e/ou função e/ou sentido. Espaços, estruturas, objetos, equipamentos, arranjos gerais, etc., são produzidos por forças que não é possível excluir do entendimento: forças econômicas, territoriais, especulativas, políticas, sociais, culturais, em tensão constante em um jogo de variáveis que se fazem necessárias compreender. Em última instância, o artefato é sempre produto e vetor desse campo de forças em suas configurações dominantes e nas práticas que ele pressupõe.

Além de artefato, coisa material produzida pelas práticas sociais e por toda a atuação de um complexo campo de forças, a cidade é também representação. As práticas sociais (que produzem artefatos e também procuram neles reproduzir-se) não aparecem simplesmente, mecanicamente ou por instinto. Essa intervenção concreta do homem no universo real é orientada pelas representações sociais, sempre presentes. O conceito de representação tenta dar conta da complexidade da imagem (imaginário, imaginação), sendo igualmente capaz de incorporar outros elementos, como conhecimento, esquemas de inteligibilidade, classificações, memória, ideologia, valores, expectativas, etc.

Se nos estudos tradicionais da cidade impera a dimensão do artefato, é preciso reconhecer que a de imagem e representação tem sido, ainda, relegada; não diria ao segundo plano, mas quando aparece, se dá, na maioria das vezes, desvinculada das demais. O risco decorrente é a morfologia urbana deixar de ser um componente da cidade como ser social e passar a se comportar como uma espécie de cenário, embalagem. E a imagem visual, no caso, nem teria como pressupor um referente que não fosse derivado de uma pura e abstrata visualidade.

Representações visuais de cidades, qualquer que seja sua história e a cidade, em alguns casos se apresentam como fenômenos de remota presença, desde que se começou a distinguir certo tipo de assentamento humano em contraponto a formas dispersas e fluidas de ocupação de espaço. Na Antiguidade, relevos, pinturas e moedas serviam como marcos materiais que permitiam singularizar as cidades, expressando toda sua

personalidade e individualidade política. Na Idade Média, imagens urbanas eram associadas à idealização da cidade e ao paradigma da cidade celeste, Jerusalém. Na tradição ocidental, a partir do Renascimento, a cidade passa a ser objeto de um gênero pictórico. Nisso teve parte fundamental a cartografia “descritivo-ornamental”, ao ultrapassar as representações planimétricas e se tornar independente dos textos, colocando em circulação imagens que alimentariam as figurações coletivas de cidades já individualizadas por traços singulares.

Outra vertente no século XVII que privilegia os espaços vistos e prenuncia a extraordinária repercussão que terão a partir do final do século XVIII são os panoramas. É verdade que os primeiros tópicos dessas enormes instalações ópticas circulares, os panoramas, foram as cenas de batalha, mas as cenas urbanas tiveram também grande impacto. Estes permitiam um ângulo de aproximação capaz de compensar a perda gradual de domínio da cidade como um todo, pelo habitante comum, em um momento em que a transformação e o crescimento das grandes capitais já se vinham manifestando de forma sensível. De certa forma, com a instalação de um panorama explorando a imagem cidadina, seus habitantes finalmente poderiam conhecer sua cidade! Com efeito, esse tipo de representação urbana iria contribuir para criar e desenvolver um padrão de leitura da “categoria cidade”. Sem dúvida, instituiu-se, dessa forma, um observador da cidade, e se adentra o olho, até então não disciplinado para esse objeto específico.

A cidade continua a alimentar o imaginário visual, e agora seus aspectos específicos, seus fragmentos que constituem uma representação parcial, começam a tomar a dianteira das representações – de certa maneira, menos seus espaços urbanos e mais as atividades características da cidade fazem nascer as “cenas urbanas”.

Do final do século XIX em diante a cidade se torna cada vez mais complexa, ao mesmo tempo em que se acentua seu caráter de um sistema de representações. Christine Boyer (1994) descreve uma série de modelos visuais e mentais pelos quais o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado. Segundo ela, podem ser distinguidos três “mapas” principais: a “cidade como obra de arte”, característico da cidade tradicional; a “cidade como panorama”, característico da cidade moderna; e a “cidade como espetáculo”, característico da cidade contemporânea (pós-moderna?).

As alusões anteriores não aparecem aqui com o intuito de caracterizar o gênero artístico da representação urbana, menos ainda para fornecer um sumário do “tratamento”, nas artes visuais, do “tema” urbano e nem mesmo para definir uma trajetória, ainda que sumária, das transformações por que passaram as imagens de cidade. Isso já fiz em outra ocasião (ver COSTA, 2004). O objetivo aqui é apenas realçar a extraordinária diferenciação de sentidos que impõe o ato de historiar a iconografia urbana e que não se pode deixar de lado.

A intrigante taxonomia que separa iconografia de paisagem (precisamente em momentos que se dá atenção redobrada, como testemunham Cosgrove e Daniels, 1988, à iconografia da paisagem), assim como às alocações ambíguas das imagens em uma e outra categoria não têm graves consequências. Em um estudo histórico de iconografia urbana, porém, tais consequências seriam profundas e manifestas. Em suma, nada nos impede de continuar a falar de “cidade” antiga, medieval, pós-industrial, etc., utilizando a mesma expressão de base. Se quisermos, porém, circunscrever o tema em uma imagem

urbana, será preciso determinar o conceito de cidade em causa, e por isso, em muitos dos casos, espaço urbano parece expressão mais apropriada no que tocam as representações fílmicas modernas e pós-modernas da cidade.

As imagens das representações sociais da cidade não são apenas registros de um suposto real externo e objetivo sobre as quais lançamos nosso olhar avaliador do grau de fidelidade na correspondência de atributos. Ao contrário, a imagem é uma construção discursiva, que depende das formas históricas e culturais de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes.

Vale a pena chamar a atenção para três questões decorrentes da ótica aqui assumida: a primeira é a falsa polaridade entre real e imaginário. Durante séculos a imaginação foi considerada como uma propriedade marginal, ou mesmo negativa, do ser humano. Em grande parte, tal postura tem a ver com o desprestígio em que os gregos antigos a colocaram, preocupados que estavam em conceituar o conhecimento liberando-o das aparências do sensível. A imaginação, assim, situava-se do lado da ilusão, do engano, do erro, cuja existência não se podia negar, mas que convinha manter fora dos olhos estranhos. A dicotomia real-imaginário só começou a ser superada e a imaginação ganhou foros de cidadania em fins do século XIX, com os horizontes abertos pela psicanálise, para além dos estados de consciência. No entanto, não se deve colocar a imagem fora do real de que ela faz parte. Práticas e representações são indissociáveis.

A segunda questão articula-se a esta: o valor da imagem estaria em seu caráter comprobatório. A imagem urbana seria tanto mais “histórica” quanto pudesse comprovar a coincidência de traços nela presentes com os do real externo, objetivo, a cidade que lhe serviu de modelo. Essa visão é enormemente redutora.

O valor documental básico deve se referir a toda problemática das representações sociais, à possibilidade de definir e entender o imaginário, e não apenas à capacidade de confirmação de traços empíricos. Isso, por certo, não anula a necessidade de registrar (ou, ainda, reconhecer) na imagem traços empíricos: características específicas de certo espaço, estruturas arquitetônicas particulares, equipamentos, vestuário, detalhes de ações, etc. Esse universo factual, porém, não esgota nem pode substituir o rico e complexo universo das representações.

A terceira questão decorre das anteriores: em última instância, não é a cidade aquilo que pode ser conhecido profundamente por esse tipo de documentação. Não é a cidade em si, mas o olhar (do cineasta, da câmera, por exemplo, e a nossa percepção da imagem). Sem dúvida a cidade também emerge, por inferência, deste olhar.

[...] o cinema de ficção se torna relevante à medida que, ao exprimir-se por maneiras específicas de dar forma ao real, exterioriza-se em direção a uma realidade compartilhada (na qual, em um movimento circular, encontrou seu impulso originário). (LUZ, 2002, p.83)

[...] a importância de um filme não está em sua linguagem, mas no modo como essa linguagem reconfigura a realidade, tornando-a visível e apresentando-a em imagem – imagem constitutiva do espírito (FRANCASTEL 1965) ou forma de pensamento simbólico figural (LANGER 1953) que amplia nosso sentimento de realidade e nossa compreensão do mundo para além da realidade e do mundo dados. (LUZ, 2002, p.84)

O olhar, portanto, institui seu próprio objeto. A imagem não só é instituída historicamente, como é, também, instituidora. Os filmes, ao mesmo tempo em que deixam claro que há de certa forma, padrões espaciais que implícita ou explicitamente representam o que é o meio urbano, em um sentido “universal”, ao escolherem determinada cidade para palco de seus enredos recriam espaços e tempos que singularizam uma cidade diante das outras.

O espaço arquitetônico, presente em todos os filmes, tem o potencial de estruturar a representação do espaço e, por extensão, a experiência de personagens, vivida indiretamente pela audiência, mesmo em situações estereotipadas. O cinema tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados à experiência cotidiana do espaço urbano. Se, por um lado, o *continuum* de espaço-tempo de um filme é singular e coerente apenas dentro de sua própria construção, não se pode negar que a experiência desse *continuum* por parte da audiência traduz as ideias e sentimentos existentes no espaço concretos, que fora do filme se encontrariam fragmentados e seriam efêmeros.

Cinema, Cidade e o Olhar Urbano: Exemplificando...

Podemos tomar como exemplo a forma como certos cineastas brasileiros têm representado a cidade do Rio de Janeiro em seus filmes, demonstrando e construindo um olhar sobre a realidade urbana brasileira. A relação entre o espaço da cidade e sua representação cinematográfica ganha destaque em filmes como *A grande arte* (1989) e *Central do Brasil* (1999) de Walter Salles, *Cidade de Deus* de Fernando Meireles (2002) e *Redentor* de Cláudio Torres (2004), entre outros.

No caso da cidade do Rio de Janeiro e da análise de alguns filmes brasileiros que locam suas narrativas nesse lugar, ajuda-nos à percepção de que as representações cinematográficas estão ligadas a discursos polarizados em que cosmopolitismo, exotismo, natureza e sexualidade se contrapõem a caos, estranhamento, violência e pobreza, que se impõem no contexto do espaço urbano. A cidade é representada por um sistema de símbolos e códigos diferenciados estabelecidos de acordo com o formato de representação específico.

A dualidade das representações da capital carioca, por exemplo, se revela geralmente na oposição de imagens: paisagens bucólicas e espaços construídos considerados por todos como de uma beleza natural inigualável e que são conhecidos internacionalmente, passando assim a identificar e legitimar a cidade – o Pão de Açúcar e seus bondinhos e o Corcovado, por exemplo –, são confrontados com espaços de confinamento, onde supostamente impera o caos, a violência, a desordem, mais comumente associados a espaços como o Centro decadente e as favelas cariocas. Entende-se, também, que as representações circulam ao longo do tempo, sendo algumas delas acionadas em determinados períodos históricos, recebendo reforços ou novas nuances em acordo com o contexto em que se apresentam. Os recentes filmes nacionais parecem estar, assim, utilizando-se da vasta gama de representações do Rio de Janeiro historicamente (re)produzida, intencionando ir ao encontro daquilo que já se sabe ou já se viu sobre a cidade.

Esses filmes, ainda, nos fazem perceber que o cinema é parte do que se convencionou chamar de “cultura de viagem”, pois tal como os guias turísticos, cartas-panoramas, cartões-postais, *souvenirs*, narrativas de viagens e outros elementos ligados ao “deslocamento”

para um lugar estranho, singularizam e tornam conhecidas terras longínquas e fazem com que o distante se torne próximo.

O cinema contemporâneo brasileiro segue o fluxo de consciência construída na modernidade e introduz, para além da simples sucessão de antes e depois, um “espaço e um tempo multipolar” (LUZ, 2002), desconectando aquilo que é narrado de acontecimentos externos relevantes, da história, e, em alguns casos, no interior da narrativa, os acontecimentos entre si. Por fim, o que resulta é a multiplicação dos focos narrativos e dos pontos de vista a partir dos quais os acontecimentos são relatados.

Pensemos como exemplo o Cinema Novo, que questionou forma e tema ao mesmo tempo em que se impunha uma dupla exigência: (1) representar o Brasil, fazendo-o entrar na cena moderna pela porta do imaginário cinematográfico,² e (2) pensá-lo pelo e para os brasileiros, fossem eles a elite dirigente, a classe média intelectual e universitária e os setores organizados das classes populares ou a grande massa marginalizada e excluída (LUZ, 2002).

Os filmes culturalmente comprometidos do Cinema Novo surgiram em confronto a sucessos de público – como as chanchadas, e posteriormente as pornochanchadas – e não faziam mais que confirmar o gosto e os preconceitos do público. Travou-se um debate em torno da ideia de que o público brasileiro era alienado ou sexualmente reprimido, e do que deveria ser e nortear o cinema, politicamente responsável, consciente e livre. A questão que se impôs foi então: representar o público tal como ele queria se ver ou, ao contrário, representar seus reais interesses, em uma perspectiva política e cultural? (LUZ, 2002, p.126)

Apesar das suas diferenças, os filmes elaboram os temas e as imagens de maneira semelhante dentro de um sistema simbólico no qual as imagens urbanas da cidade (Rio de Janeiro) são construídas como paisagens do imaginário. O Rio de Janeiro se torna “O Brasil”: uma cidade onde a presença de elementos culturais diversos vindos da Europa, da África e dos Estados Unidos criou uma relação entre tradição e modernidade.

Exemplo aqui é a perspectiva oferecida por Walter Salles em *Central do Brasil* (1999), filme que não tem por objetivo imediato a “pintura” da paisagem no Rio de Janeiro atual, mas a representação da iconografia urbana, contrapondo o conceito de moderno com o conteúdo pastoril e pitoresco do gênero pictórico. Impossível de ser compreendido fora do contexto social da metrópole carioca e de seu circuito da violência; fora, em suma, de uma forma de conceber e praticar a cidade. Pelo contrário, a fetichização da cidade como objeto pré-formado e predefinido tem conduzido a impasses e confusões.

Dora (Fernanda Montenegro) escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil. Nos relatos que ela ouve e transcreve, surge um Brasil desconhecido e fascinante, um verdadeiro panorama da população migrante, que tenta manter os laços com os parentes e o passado. Uma das clientes de Dora, Ana, vem escrever uma carta com seu filho, Josué (Vinícius de Oliveira), um garoto de nove anos que sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída da estação, Ana é atropelada e Josué fica abandonado. A contragosto, Dora acaba acolhendo o menino e termina levando-o para o interior do Nordeste, à procura do pai. Inicia-se então uma viagem ao coração do Brasil, à procura do pai desaparecido.

Central do Brasil começa na estação de trens do Rio de Janeiro para, em um segundo momento, ganhar a estrada em direção ao Nordeste – uma viagem que se desloca pouco a pouco para o centro do país. No final do filme, na Vila do João, retorna a sensação de claustrofobia trazida pela arquitetura desumana dos projetos BNH que assolaram o país, tentando mascarar a “favelização” crescente do Brasil que foi mostrada na parte inicial do filme. É como se tivesse voltado o universo massificado do início do filme. Então, por que Dora deixa Josué por lá? Porque o afeto, o reencontro com os irmãos é mais forte do que o ambiente estranho, não individualizado da Vila do João.

O som, por outro lado, acompanha o mesmo raciocínio da imagem. Da cacofonia da Central e dos barulhos da cidade que invadem constantemente os ambientes de Dora, Irene e Yolanda, passa-se lentamente para um processo em que os sons se tornam cada vez mais individualizados e rarefeitos à medida que entramos país adentro. Em outras palavras, os sons se tornam mais discerníveis à medida que Josué se aproxima de sua família e recupera a identidade perdida, ou à medida que Dora se sensibiliza.

A cidade como espaço da rotina diária composta de “movimentos” antagônicos – comprar ou procurar comida, trabalhar ou procurar emprego – e também de migrações sazonais é, acima de tudo, o espaço emaranhado e varrido, assolado e convulsionado por uma história que tem mais a cara daquilo que vemos no cinema do que como se dá a nossa experiência da realidade.

Considerando que no período contemporâneo a tecnologia e os meios de comunicação são os verdadeiros veículos da função cultural, nesse ponto, a fotografia, o cinema e a televisão se infiltram na realidade concreta por meio da rotina diária, colonizando-a e produzindo novas dinâmicas, visões e até mesmo híbridos.

Toda uma série de formas sutis ou complicadas de construção narrativa, laboriosamente desenvolvida pelo cinema clássico a partir de sua sonorização e de desenvolvimentos das adaptações do romance, é agora “sucateada” e substituída pelos “lembretes” mais simples e minimalistas de um enredo que passa a focalizar a imagem imediata da cidade. A narrativa não é subvertida ou abandonada (como no cinema experimental, por exemplo), mas sim efetivamente neutralizada, em prol de um ver ou olhar no presente cinematográfico. Esse desenvolvimento tem como precondição histórica e sociológica a fragmentação radical da vida moderna e a destruição de comunidades e coletividades mais antigas, e se encaixa na definição de Jameson (2004). Isto é, tais desdobramentos constituem simples inversões, negações e cancelamentos de características usualmente atribuídas ao Modernismo.

Um dos textos clássicos da teoria contemporânea, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1977), de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, parte da premissa de que o Modernismo clássico arquitetônico pretendia superar a cidade industrial moderna, já que a considerava uma patologia. Ao grande edifício moderno competia separar, de maneira radical, o tecido urbano dessa cidade “doentia” (a cidade industrial com suas ruelas insalubres, malcheirosas, abafadas e saturadas herdadas de uma morta cidade medieval e as favelas industriais da aglomeração moderna) (ver JAMESON, 2004).

Sobre o assunto, Jameson (2004) aponta para a periculosidade caótica do mundo exterior, que tem como uma das consequências mais ilustrativas do mundo contemporâneo

Costa, M. H. B. V.

a passagem do parque de diversões ao *shopping mall*. À recepção estética e pós-moderna nos tornamos acessíveis, já que “uma polícia particular e câmeras escondidas ‘saneiam’ o descontrole da experiência coletiva anterior” (ibidem, p.209). Hoje, portanto, colocada em ação a nova tecnologia computadorizada para projetar produtos específicos para mercados individuais, o que Jameson (idem) chama de “marketing pós-moderno”, imagens do espaço urbano e ainda a relação cidade & cinema adentram uma nova perspectiva que abre possibilidades alternativas de juízo da contemporaneidade configurada por esse “marketing pós-moderno”. Mas isso é uma discussão a ser adentrada em outra oportunidade.

Referências bibliográficas

BOYER, C. *The City of Collective Memory*. Londres: MIT Press, 1994.

BRUNO, G. Site-Seeing: Architecture and the Moving Image. *Wide Angle*, v.19, n.4, October 1997, p.8-24.

_____. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.

COSGROVE, D. E.; DANIELS, S. *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

COSTA, M. H. B. V. O espaço urbano e a arquitetura em *Matrix*. In: SILVA, A. A. D.; GALENO, A. *Geografia: ciência do complexus – Ensaios transdisciplinares*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004, p.253-63.

JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LUZ, R. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

SIMMEL, G. The Metropolis and Mental Life. *The Sociology of Georg Simmel*. New York: The Free Press, 1950.

Recebido em 23/06/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ [...] the rapid crowding of changing images, the sharp discontinuity in the grasp of a single glance, and the unexpectedness of onrushing impressions. These are the psychological conditions which the metropolis creates. With each crossing of the street, with the time and multiplicity of economic, occupational, and social life, the city sets up a deep contrast with small town and rural life with reference to the sensory foundations of psychic life.

² Luz (2002, p.132) destaca que “O cinema americano é o exemplo mais contundente de uma cinematografia nacional que ofereceu ao cidadão comum, elementos para imaginar a si mesmo e à sociedade envolvente, por meio de diferentes aspectos da vida nacional”.