ESPAÇO PÚBLICO, IMAGEM DA CIDADE.
UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA DO FILME DE ERIC ROHMER
("O SIGNO DO LEÃO", FRANÇA, 1959).

Alice Nataraja Garcia Santos

Rio de Janeiro
2007

Alice Nataraja Garcia Santos

ESPAÇO PÚBLICO, IMAGEM DA CIDADE.
UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA DO FILME DE ERIC ROHMER
("O SIGNO DO LEÃO", FRANÇA, 1959).

Programa de Pós Graduação em Geografia
Departamento de Geografia
Instituto de Geociências/UFRJ

Rio de Janeiro
2007

Alice Nataraja Garcia Santos

ESPAÇO PÚBLICO, IMAGEM DA CIDADE.
UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA DO FILME DE ERIC ROHMER
("O SIGNO DO LEÃO", FRANÇA, 1959).

Programa de Pós-Graduação em Geografia
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Curso de Mestrado

Orientador:
Doutor Paulo Cesar da Costa Gomes

Rio de Janeiro
2007

Alice Nataraja Garcia Santos

ESPAÇO PÚBLICO, IMAGEM DA CIDADE.
UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA DO FILME DE ERIC ROHMER
(“O SIGNO DO LEÃO”, FRANÇA, 1959).

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovado por:

Prof. Paulo César da Costa Gomes - Orientador
(Doutor)

Prof. Ana Lucia Lucas Martins
(Doutora)

Prof. Rogério Medeiros
(Doutor)

Prof. Scott William Hoefle
(Doutor)

Rio de Janeiro
2007

Ficha Catalográfica

SANTOS, Alice Nataraja Garcia.

Espaço Público, Imagem da Cidade. Uma Análise Geográfica do Filme de Eric Rohmer (“O Signo Do Leão”, França, 1959). / Alice Nataraja Garcia Santos. Rio de Janeiro: UFJ/PPGG, 2007. 155 p.; il.

(Dissertação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGG, 2005. Orientador: Paulo Cesar da Costa Gomes.

1. Geografia Humana 2. Geografia Cultural 2. Tese (Mestrado – UFRJ/ PPGG). 4. Paulo Cesar da Costa Gomes. 5. Espaço Público, Imagem da Cidade. Uma Análise Geográfica do Filme de Eric Rohmer (“O Signo Do Leão”, França, 1959).

SANTOS, Alice Nataraja Garcia. Espaço Público, Imagem da Cidade. Uma Análise Geográfica do Filme de Eric rohmer (“O Signo do Leão”, França, 1959). Orientador: Paulo Cesar da Costa Gomes. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGG, 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia).

AGRADECIMENTOS

***Agradeço*:**

Em primeiro lugar, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento e Pesquisa pela bolsa de mestrado concedida por dois anos consecutivos.

Ao meu orientador Paulo Cesar da Costa Gomes obrigada pelas falas que foram de orientação. Também pela paciência, disponibilidade e abertura para discussão.

Ao Grupo de Pesquisa Território e Cidadania, membros antigos e atuais pela experiência conjunta.

À banca pelo olhar disponível e aberto.

Ao Professor Lobato que contribuiu com bibliografias e conversas que ajudaram a desenhar o projeto.

Divido o trabalho com:

Minha avó.

Meus tios Roni e Gilson, minha prima Aurea, minha prima Sara.

Minha madrinha.

Meus três irmãos.

Uma equipe técnica:

Gilda, no anteprojeto
Michele com as imagens do filme.
Benjamin com o ‘georeferenciamento parisiense’
Valéria com a digitalização dos croquis
Gil com a apresentação
Wilde, Carolina Helena, Gilda e Lucas, Pedro Luiz pela presença no dia.

Magnes, Juliana, Francine, Manuela, Andressa, Fabrício, Alysson, Melina, Marina, Kalyla. João e Gabriel.

Renata e Clarisse.

Todos os que me fizeram mover nessa caminhada.

Benjamim.

RESUMO

Este trabalho busca explorar as relações entre geografia e imagens a partir da representação do espaço público no cinema. O interesse acadêmico da geografia pelas imagens do cinema é relativamente recente e as perspectivas são variadas. A perspectiva que trago aqui define seu trajeto particular primeiramente ao se debruçar sobre o filme a partir de um conceito específico; o de espaço público. Em segundo lugar ao interessar-se não por questionar em que medida a representação da cidade se distancia ou se afasta da realidade, tampouco por desvendar a verdadeira intenção do artista contida no filme. Mas interessa-me sim como foi construído o espaço público dentro do filme; sua importância na narrativa e os valores que ele ali sustenta. Em terceiro lugar pela construção de um método próprio de análise. Foi com esse objetivo que selecionei o trabalho de um diretor e crítico de cinema francês, Eric Rohmer. Chamou-me a atenção que o assunto que lhe interessa, sobretudo, é o fato de que o cineasta pode criar significação na medida em que confere uma organização espacial rica e rigorosa ao seu filme. O filme escolhido, "O Signo do Leão", constrói-se ao dispor dos espaços públicos de Paris. Traz suas dinâmicas dentro do contexto narrativo da trajetória de um personagem que aos poucos modifica seu modo de estar e perceber o espaço da vida pública. O filme foi analisado a partir de quatro ferramentas: o conceito de espaço público, em sua tripla dimensão relativa ao arranjo físico, às ações e aos valores simbólicos (GOMES 2002); o espaço pictórico, arquitetônico e fílmico (ROHMER, 2000); duas tensões que configuram a representação da cidade; e finalmente os códigos cinematográficos vistos pela perspectiva semiológica (JOLY, 1999). Foi como espectadora que me coloquei nesse trabalho. Uma espectadora que tem um olhar treinado para a geografia e que refletiu sobre as motivações e ferramentas implicadas nessa interpretação. A primeira motivação é relativa à afirmação do traço da geografia - que configura o papel do espaço nos processos sociais – em um campo pouco tradicional da disciplina. A segunda, ao papel do espaço na dinâmica da vida pública das cidades contemporâneas (MITCHELL, 2003). O cinema é um meio rico de análise para a geografia na medida em que utiliza o espaço para a construção de uma narrativa. O que se defende é que cada representação é uma construção sobre a realidade que passa inevitavelmente por uma determinada concepção sobre as relações espaciais que se travam naquele contexto. Os agentes envolvidos, suas práticas naquele lugar, os significados e as contradições que

determinado lugar incorpora ou emite, as relações sociais e de poder que ele possibilita ou reafirma, bem como a variação desses aspectos segundo as diferentes escalas pertinentes, provavelmente estarão presentes nessa representação. Tudo isso, segundo uma visão mais ou menos parcial, contextual e ciente dessas conexões. Longe de exibirem regras ou padrões fixos de funcionamento do real, representações são permeadas por convenções, idéias coletivamente aceitas ou questionadoras, sobre realidades que estão em constante movimento. Por isso merecem ser trabalhadas pela geografia, entre outros possíveis olhares investigadores.

Aos meus pais que sempre e até hoje seguem acreditando e oferecendo apoios aos meus passos, cada uma sua maneira.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DO TEMA 10

SINOPSE DE "O SIGNO DO LEÃO" 18

PARTE 1 - DISCUSSÃO TEÓRICA 19

CAPÍTULO 1. COMO A GEOGRAFIA PODE TRABALHAR COM IMAGENS 19
Geografia e imagem 22
Geografia e imaginação 24
CAPÍTULO 2. COMO A GEOGRAFIA PODE TRABALHAR COM CINEMA 28
A iconografia da paisagem 28
O cinema e as geografias concretas 30
CAPÍTULO 3. ESPAÇO PÚBLICO: UMA FERRAMENTA DE ANÁLISE 36
Seus fundamentos 36
Seus atributos 39
Sua relação com o lugar 45

PARTE 2 – DIÁLOGO COM O DIRETOR E SUA OBRA 48

CAPÍTULO 1. O CINEMA DE AUTOR 48
CAPÍTULO 2. ESTRUTURAÇÃO ESPACIAL E IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA 55
CAPÍTULO 3. O AUTOR E SUA OBRA 61

PARTE 3 – PERCURSO PARA A INTERPRETAÇÃO 67

CAPÍTULO 1. A ANÁLISE SEMIOLÓGICA 67
CAPÍTULO 2. A ANÁLISE ESPACIAL DE ROHMER E O DIÁLOGO COM DELEUZE 75
CAPÍTULO 3. A METODOLOGIA CONSTRUÍDA 80

PARTE 4 – O FILME PELAS LENTES DE UM GEÓGRAFO 85

CAPÍTULO 1. DOIS MAPAS IMAGINADOS 85
CAPÍTULO 2. O ESPAÇO PÚBLICO NA NARRATIVA 93
CAPÍTULO 3. A NARRATIVA DO ESPAÇO PÚBLICO 118

CONSIDERAÇÕES FINAIS 153

BIBLIOGRAFIA 159

Apresentação do tema

Este trabalho busca explorar as relações entre geografia e imagens a partir da representação do espaço público no cinema. O interesse acadêmico da geografia pelas imagens do cinema é relativamente recente, tendo acompanhado uma iniciativa de aproximação da ciência às artes e da geografia ao campo cultural, que se inicia aproximadamente no final da década de 1970. Na geografia brasileira, a grande maioria dos trabalhos com filmes data do ano 2000 adiante. As perspectivas são variadas e algumas delas serão apresentadas na discussão teórica que seguirá.

Como tantos autores, acredito que no diálogo entre geografia e cinema, podemos, por um lado, diversificar os domínios através dos quais a geografia tradicionalmente se insere e desenvolve seus temas e conceitos. Por outro lado, podemos construir um olhar crítico ao nos debruçarmos sobre filmes que de outro modo talvez fossem recebidos por um olhar pouco questionador. A construção de um olhar crítico sobre as imagens não é tarefa exclusiva da geografia, mas pode e deve ser também uma tarefa da geografia. A idéia é a de que a geografia encontra no cinema um campo em que tem uma rica contribuição a ser trazida, através de um olhar que é específico da disciplina.

A perspectiva que trago aqui define seu trajeto particular primeiramente ao se debruçar sobre o filme a partir de um conceito específico; o de espaço público. Em segundo lugar, ao interessar-se não por questionar em que medida a representação da cidade se distancia ou se afasta da realidade, tampouco por desvendar a verdadeira intenção do artista contida no filme. Mas interessa-me sim como foi construído o espaço público dentro do filme; sua importância na narrativa e os valores que ele sustenta dentro do filme. Em terceiro lugar, pela construção de um método próprio de análise. Foi com esse objetivo que selecionei o trabalho de um diretor e crítico de cinema francês, cuja obra e bibliografia interessavam-me particularmente. Eric Rohmer é um dos fundadores da revista *Cahiers du Cinema* (Cadernos do Cinema) e do movimento de cinema francês dos anos 60 conhecido como *Nouvelle Vague* (Nova Onda). Grande parte de seus filmes são filmados ao ar livre, nas ruas, praças e calçadas de Paris e outras cidades da França.

No início de sua carreira como crítico e teórico de cinema, ele escreveu um artigo intitulado: “Cinema, a arte do espaço” (ROHMER, 1948). Mais tarde, em 1972, ele defendeu sua tese de doutorado cujo tema era a organização do espaço no filme “Fausto”,

que deu origem a um livro (ROHMER, 2000). Chamou-me a atenção que o assunto que lhe interessa, sobretudo, é o fato de que o cineasta pode criar significação na medida em que confere uma organização espacial rica e rigorosa ao seu filme. Tal proposta a respeito do cinema encontra importantes elos de comunicação com a definição de um possível olhar geográfico.

Na geografia, a compreensão dos fenômenos a partir de sua vertente espacial não deixa de se abrir como um quadro interpretativo sobre a realidade, onde relações de significados são definidas. Ao olhar para o espaço estudado, interpretar e representar uma determinada ordem espacial, o geógrafo estabelece um determinado quadro de significados capaz de ressaltar e omitir relações entre fenômenos. Sob um aspecto geral e inicial, foi dessa maneira que o olhar de Rohmer mostrou-se rico para um diálogo com a geografia. Em seguida, a centralidade dada ao espaço urbano de Paris, por Rohmer, em muitos de seus filmes, apresentou-se como um campo fértil para a aplicação do conceito de espaço público.

Selecionei o seu primeiro longa-metragem ("*Le Signe du Lion*") filmado no ano de 1959 - que é feito em pleno clima de surgimento da *Nouvelle Vague*, sendo considerado um dos seus filmes fundadores. Após esse primeiro, Rohmer seguiu fazendo filmes de ficção até os dias atuais, sendo o último lançado em 2004. Paralelamente, ele também realiza documentários pedagógicos para a televisão. No filme escolhido, compreende-se que o espaço urbano de Paris aparece como, mais do que um simples receptáculo da trama, a condição para que ela aconteça.

A maioria das cenas é filmada nos espaços públicos de Paris, valorizando especialmente o seu papel na construção da vida pública parisiense. A história é a de um músico estrangeiro que vive, em um dos bairros de prestígio de Paris, à espera de uma herança. Um dia, após a ilusão de ter se tornado um milionário, depara-se com a realidade de que fora deserdado e ao mesmo tempo despejado do seu apartamento. Esse personagem aos poucos terá que se adaptar a uma nova maneira de estar no espaço público, e será acompanhado pela câmera de Rohmer em suas longas caminhadas pelas ruas, praças e esquinas de Paris, à procura de amigos, de água e comida, de sombra e de abrigo.

Nesse trabalho, entende-se que o espaço público possui uma determinada configuração física indispensável a certas práticas socialmente estabelecidas. Objeto de

planejamento, obras de manutenção ou revitalização; preservado por códigos de conduta e por vigilância; esses espaços da cidade são configurados em função de determinados propósitos de uso. O seu desenho, arquitetura e mobiliário urbano são elementos estratégicos para a sua gerência pelo poder público. No entanto, seja para a circulação, o livre encontro de pessoas, o lazer, a festividade ou outras atividades que lhes forem designadas, é fácil perceber como inúmeras vezes ele escapa ao propósito que lhe foi atribuído.

Nesses lugares, o espaço público transforma-se, mesmo que momentaneamente, no lugar de outras ações, experiências ou grupos que não aqueles para os quais foi projetado. Criam-se situações mais ou menos esperadas, mais ou menos desejadas e mais ou menos toleradas pelos cidadãos co-presentes, e pela lei que o regula. Por isso, pode dizer-se que, além de um espaço material, ele é um terreno investido de uma efetiva vivência social que o transforma e o diferencia. Daí, retiramos duas de suas dimensões: uma que é física e outra dada pelas ações.

Outra importante idéia a respeito desse conceito é a de que alguns lugares ganham centralidade na vida pública da cidade, pois de alguma maneira sintetizam uma imagem identitária da mesma. Essa imagem se produz através das campanhas de governo, eventos públicos esportivos ou artísticos, manifestações políticas, propagandas de turismo, reportagens de jornais, telejornais e revistas, estratégias de marketing empresarial que associam produtos a lugares e paisagens, cartões postais, e etc.

Essas imagens participam do imaginário de uma cidade e são afirmadas ou modificadas, a cada vez que um evento reúne pessoas em um lugar e o público dele se apropria como se apropriasse de sua própria cidade. Isso acontece quando um grupo escolhe o lugar de uma manifestação política, ou simplesmente quando famílias escolhem o lugar onde passam o domingo, jovens onde se encontram na praia ou para onde saem na sexta-feira à noite. O que essas dinâmicas indicam é uma a terceira dimensão do espaço público que é simbólica. Assim, o espaço de que estamos falando é material, é preenchido por ações e é dotado de valores.

Também é importante perceber que, da mesma maneira que os espaços públicos representam valores associados à identidade de uma cidade, eles ao mesmo tempo participam da construção e atualização desse imaginário da cidade. Ou seja, longe de ser

apenas o reflexo de uma dinâmica social, o espaço público e as imagens que ele sustenta influenciam as práticas de grupos e atores sociais. Em uma relação mútua, as ações imprimem significado ao espaço e o espaço imprime significados às ações.

Tendo em vista as três dimensões atuantes sobre o espaço público, trabalham –se aqui dois de seus atributos: a co-presença e a publicidade. Nesse espaço, grupos e atores encontram-se em relação. A simples co-presença no espaço público é um fator que influencia nosso comportamento. Os propósitos, os desejos e as posições sociais de cada um – que irão marcar nosso modo de estar no espaço público - não são os mesmos, e nem sempre serão compatíveis. O segundo atributo chama atenção para o fato de que nesse espaço compartilhado, podemos simultaneamente ver e sermos vistos. Conferimos visibilidade aos outros e ganhamos visibilidade. Finalmente, a idéia é a de que os elementos através dos quais estruturamos o conceito de espaço público são indissociáveis de sua relação com a dinâmica cotidiana da cidade e de seu papel na elaboração de uma imagem identitária da mesma.

Meu questionamento específico era de que maneira as dinâmicas e os atributos do espaço público - bem como o papel que ele cumpre na vida pública de uma cidade - podem estar presentes em um filme, qualificando ações e dando densidade e inteligibilidade às práticas sustentadas pelos personagens? Ou seja, como os aspectos do espaço público podem ser ferramentas para a análise dos significados da representação da cidade elaborada no filme? Esse questionamento não somente amplia a aplicação do conceito como demanda a criação de um percurso próprio de análise. O objetivo específico consistiu em elaborar uma metodologia para um estudo do conceito geográfico de espaço público que tivesse como campo de análise a representação da cidade no filme.

O questionamento geral é em que medida a geografia pode enriquecer o escopo de suas discussões teóricas e práticas ao analisar as imagens produzidas pelo cinema? Assim, o objetivo geral era analisar imagens produzidas pelo cinema, mostrando que a maneira como se estrutura o espaço agrega sentido e, portanto, colabora na significação da obra. A perspectiva geográfica não somente é valorizada como seus conceitos de espaço e lugar são trabalhados sob novos ângulos.

A iniciativa da geografia de trabalhar com imagens cria a possibilidade da construção de um olhar crítico sobre meios culturais que tanto refletem como influenciam

nossa visão de mundo, sustentando uma série de discursos mais ou menos explícitos. Trazer essas imagens para o campo de interpretação é, portanto, também uma abertura para a discussão, o confronto e o questionamento de nossas idéias e percepções. Entende-se que cartas, mapas, fotografias, assim como dados estatísticos e levantamentos de trabalho de campo são sempre construções sobre a realidade. Os filmes se inserem nessa lista de instrumentos de análise para a geografia, na medida em que sustentam determinadas concepções sobre a vida urbana, as geografias da vida cotidiana e o seu imaginário.

É importante ainda lembrar que o espaço público é um conceito utilizado tanto pela Geografia política como pela Geografia urbana, porém nem sempre compreendido da mesma forma. Há no conceito uma tripla dimensão, que prevê um sistema indissociável de objetos, de atividades e de significados. Acredita-se aqui que ao ser compreendido em sua dimensão simbólica, associada a uma morfologia urbana e ao campo das ações cotidianas, o conceito tem muito a contribuir para uma Geografia cultural que queira se debruçar sobre o universo urbano de maneira interpretativa.

A perspectiva aqui apresentada abre-se no campo das representações do universo urbano. O conceito selecionado será visitado sob o ponto de vista de um cineasta que, ao ter um interesse explícito sobre o papel que o espaço cumpre em suas narrativas, tem a possibilidade de trazer ao espectador uma sensibilidade ao papel que este cumpre na vida social cotidiana. O filme é essencialmente abordado através do percurso espacial do personagem principal no espaço público, que o identifica progressivamente a um ator pouco valorizado da esfera urbana chamado de mendigo ou morador de rua.

GOMES em 2002 recoloca a importância de olharmos para os espaços públicos se desejamos compreender as dinâmicas que operam nas cidades de hoje, dando-lhes suas configurações e seus significados atuais. Ele recoloca a importância da dimensão física e simbólica para se interpretar o movimento das cidades – seus diferentes grupos que nela estabelecem diferentes dinâmicas. Recoloca assim também a importância da diferenciação dos espaços da cidade que são apropriados por determinados grupos em função da imagem que grupos e lugares projetam de si mesmo quando em associação. Dessa maneira, por exemplo, grupos jovens dos subúrbios traçaram um trajeto marcando sua presença nos bulevares das lojas de Paris, incluindo-se numa imagem de espaço público que os exclui.

MITCHELL em 2003 recoloca a importância dos espaços públicos concretos e em movimento, tal qual o vemos e vivemos hoje – para além dos modelos teóricos que ele admite que tiveram e ainda têm sua importância através de leis e de um imaginário coletivo que se compartilha a respeito do que é público. O autor fala atualmente de uma visão dialética sobre o espaço público das cidades contemporâneas. Em uma, ele é visto como um "retiro" controlado e ordenado, onde um público que se comporta apropriadamente pode experienciar o espetáculo da cidade. Esse espaço é planejado e seguro. Do outro lado, há uma visão desse espaço como um lugar marcado pelas livres interações, determinado pelos seus usuários e não constrangido pelo poder de instituições. Esse espaço tolera o risco de desordem como algo que é central para o seu funcionamento. Já no primeiro, seus usuários deveriam sentir-se confortáveis e não serem perturbados pela péssima aparência de moradores de rua ou por atividades políticas que não foram solicitadas. Segundo o autor, são duas posições ideológicas acerca da natureza e propósito do espaço publico, que definem para quem o direito à cidade é viável. Se ele é um espaço viável para grupos privilegiados ou se ele é viável para uma maioria – com as disputas e riscos que isso representa. Para Mitchell, o caráter público do espaço se cria e se mantém pela tensão entre estas visões.

ROHMER em 1959 recoloca a importância dos espaços públicos concretos e em constante movimento de Paris, para um cidadão cuja pobreza leva a uma inserção social altamente frágil. Sendo o espaço público o único lugar onde ele pode estar, esse se revela como sendo um lugar de sobrevivência, cheio de obstáculos, propício tanto ao encontro como ao desencontro, tanto ao diálogo como ao silêncio. Rohmer recoloca nessa mesma obra a importância da dimensão do espaço físico no filme para se constituir uma trama e um herói, através de imagens que convidem o espectador a dela participar e dela questionar atitudes significadas no espaço.

Estes três autores centrais para o trabalho trazem, através de suas respectivas obras, novos olhares que refletem sobre seu ponto de vista e incentivam leitores e espectadores a praticar novos olhares e ao mesmo tempo refletir sobre estes olhares lançados sobre a cidade. Permitem que saibamos que nossos olhares devem estar associados à maneira como agimos na cidade cotidianamente. Por isso o espaço público é na verdade a maneira como atuamos nele hoje, que depende da maneira como o vemos e interpretamos hoje.

A primeira parte desse trabalho divide-se em três capítulos. Ela fundamenta o campo de discussão que possibilita o diálogo entre geografia e cinema através do conceito de espaço público No primeiro, trabalha-se a relação entre o campo da geografia e a representação através de imagens, considerando as diferentes perspectivas que nortearam o uso das imagens pela geografia. No segundo capítulo, discute-se mais diretamente a possibilidade de a geografia inserir as imagens de representação do cinema como material de investigação. No terceiro, discute-se o conceito de espaço público para que ele possa ser uma ferramenta de análise do filme.

A segunda parte dedica-se à pesquisa do contexto que deu origem à obra de Rohmer, como ela foi valorizada no meio em que surgiu e como a espacialidade esteve presente como marca de seu trabalho, particularmente em "O Signo do Leão". O primeiro capítulo levanta aspectos que caracterizaram a *Nouvelle Vague*, já que Eric Rohmer e seu primeiro longa-metragem ("O Signo de Leão") estão na origem desse movimento. No segundo, estuda-se a presença da geografia numa possível imaginação cinematográfica. No terceiro capítulo o diretor Eric Rohmer e o filme "O Signo do Leão" são vistos pela perspectiva de outros autores.

A terceira parte trata de aspectos metodológicos do trabalho. Também está dividida em três capítulos. No primeiro, discutem-se as condições que possibilitam a interpretação de signos, segundo regras ou contextos específicos através da perspectiva semiológica. No segundo capítulo, o aporte teórico de Rohmer sobre o espaço no filme é trazido, e posto em diálogo com contribuições de Deleuze (1983), visando ser aplicado à análise do filme selecionado. No terceiro apresentamos como se construiu a metodologia de análise do espaço público em "O Signo do Leão".

A quarta e última parte constitui o trabalho de análise que foi proposto na introdução e sugerido ao longo do trabalho. O primeiro capítulo apresenta dois croquis de Paris, resultado do chamado espaço fílmico construído por esse trabalho. O primeiro croqui representa a trajetória espaço-temporal de Pierre, enquanto no segundo estão marcados os principais pontos da cidade selecionados pela câmera de Rohmer, situando-nos no espaço urbano de Paris. O segundo capítulo procura reconstruir a narrativa a partir da análise dos espaços pictórico, arquitetônico e fílmico, em função de um olhar atento ao espaço público. Finalmente, o terceiro capítulo traz uma segunda análise de imagens, em que o conceito de

espaço público é trabalhado, mais detalhadamente, a partir de duas idéias centrais. Encerro tecendo algumas considerações finais que avaliam meu trajeto percorrido.

Sinopse de “O Signo do Leão”

Em Paris é verão e a maioria das pessoas está fora da cidade aproveitando as férias. Pierre, um emigrante austríaco, se recusa a trabalhar na espera de uma herança, e vive pedindo dinheiro emprestado aos conhecidos. Ele toca violino e sonha em ter sucesso como músico. Apesar disso ele mora em um apartamento à beira do rio Sena, com uma vista privilegiada de Paris. As primeiras imagens que nos são apresentadas desse personagem na cidade mostram um homem que possui um círculo de relações feito de artistas, intelectuais e jornalistas, que circulam pelos pontos e bares dessa cidade com conforto e familiaridade.

Ele se diz músico e goza da vida boêmia no bairro por excelência dos cafés parisienses, *Saint-Germain des Prés*. Porém, enquanto espera que a tia de quem herdará morra, ele não paga o aluguel e está prestes a ser posto para fora de seu apartamento. Um dia, ele recebe uma carta avisando que sua tia morreu e resolve promover uma grande festa. Na manhã seguinte descobre que não só fora deserdado por um primo, como está sendo despejado de seu apartamento à beira do rio Sena.

A partir daí, a câmera de Rohmer irá nos narrar a lenta trajetória pessoal e espacial deste personagem. Pierre se vê desalojado e ao mesmo tempo não consegue mais contactar seus amigos que estão de férias, enquanto seu melhor amigo que é repórter, Jean-François, saiu do país a trabalho. Sua namorada passa férias na casa dos pais. Sem ter dinheiro para pagar sua estadia no hotel, ele tem sua bagagem apreendida e vai sendo sucessivamente fracassado em suas novas tentativas.

Na busca da ajuda de algum conhecido, já encontrando dificuldades pra comer e achar um lugar pra dormir, ele vai traçando caminhadas errantes na beira do Rio Sena e pelas ruas dos cafés que costumava freqüentar. Acompanhamos seu trajeto através de uma câmera que adota diferentes escalas de aproximação, até sermos surpreendidos pela visão de Pierre adormecido na calçada.

Após um tempo vivendo nas ruas como mendigo, já se sentindo completamente hostil à cidade e a todas as pessoas que o rodeiam, ele é encontrado por seus amigos e descobre que está sendo procurado não só pelos seus amigos como por toda a imprensa. Depois da morte súbita do seu primo ele se tornara o dono desaparecido de uma incrível fortuna.

Parte 1 - Discussão teórica

Capítulo 1. Como a geografia pode trabalhar com imagens

> *"Hoje, as explorações geográficas consistem em verdadeiras metáforas das antigas. Os mundos novos são parte do nosso cotidiano, as descobertas são novas formas de olhar, de relacionar, de conceber; as viagens contemporâneas são constituídas pela interiorização em novos percursos temáticos. Nesse sentido, a terra incógnita não cessa de ser redescoberta".*
>
> (CASTRO, GOMES e CORRÊA, 1997, p.7)

As possibilidades de exploração das relações entre "espaço geográfico" e "imagem" são amplas. Na apresentação da obra de onde se extraiu a epígrafe acima - "Explorações Geográficas" - os organizadores nos falam sobre como, tradicionalmente, geógrafos produziam cosmografias e narrativas de viagem. Elas tinham por objetivo fornecer-nos uma imagem sobre a diversidade espacial das terras que então se descobriam. GOMES (2000), em outro trabalho, também ressalta a relevância dada às imagens nos manuais tradicionais da geografia dita científica, que procuravam, ao mesmo tempo, veicular uma cosmovisão e compor as imagens da fisionomia de cada região.

A relação entre o estudo científico do espaço geográfico e sua capacidade de nos fornecer uma imagem acurada do mundo pode, a princípio, parecer-nos dada. Entretanto, não somente o conceito de espaço geográfico sofreu diferentes interpretações segundo as diferentes correntes de pensamento da disciplina, como o próprio papel conferido às imagens pôde ser questionado.

O cinema que registrava as viagens exploratórias do início do século XX passou por diversos processos de transformação. A primeira expedição pictórica organizada, realizada em 1923, deu origem a dois filmes elaborados por Paul Castelnau, o geógrafo da equipe. Tratava-se de um tempo em que o olhar da câmera cinematográfica parecia sobrepor-se ao olhar do geógrafo, para tentar trazer a reprodução mais exata do mundo que ainda se "descobria" em sua diversidade de paisagens. A utilização do veículo, ainda relativamente

recente, impressionava seus espectadores pela introdução de novas técnicas que aparentavam vir somar-se para oferecer maior objetividade e, conseqüentemente, maior fidelidade de representação da realidade ao filme e às viagens exploratórias.

É nesse sentido que QUEVAL (1953) nos mostra que em sua época, "*a audiência devia ter a sensação de que tudo teria se passado igualmente caso a câmera não estivesse no local*". (QUEVAL,1953, p.156). Assim, a fotografia e o cinema são inicialmente considerados apenas enquanto métodos para registrar o aspecto e movimento do mundo real, não sendo aceitos como formas de arte, o que nesse momento os aproximou da geografia. Cinema ficcional e geografia indicam, desde então, ter-se distanciado na medida em que o cinema se instaurava definitivamente como arte e que a geografia acelerava seus passos rumo à aproximação do novo paradigma das ciências matemáticas.

GOMES (2000) mostra-nos que na Nova geografia o conhecimento deveria dar-se a partir da construção de "quadros de fatos", cuja correspondência com a realidade dar-se-ia em função de modelos lógicos. Estes restituiriam o comportamento dos fenômenos do mundo real, indicando uma forma lógica e estável dos objetos. Este novo procedimento adotado pela ciência geográfica promovia a separação do olhar sobre a natureza: de um lado o olhar admirador do prazer estético e, de outro, o olhar curioso do prazer de compreensão das leis naturais. Uma nova linguagem possibilitaria finalmente a realização da geografia como um conhecimento moderno do mundo.

Todavia, como nos mostra CLAVAL (2004), a partir da década de 70, a influência das filosofias fenomenológicas iria implicar esforços de reconstrução desse olhar da geografia, na medida em que o mundo percebido não podia mais ser concebido como objetivamente dado. O conceito de paisagem passa a receber então enfoque central junto às novas teorizações e desafios traçados pela geografia humana cultural. É justamente nesse afastamento do ideal positivista que se cria a possibilidade do restabelecimento de um diálogo entre o cinema ficcional e geografia.

É interessante ressaltar que para ROHMER (2004; primeira edição: 1948), a arte do filme surge com a montagem na medida em que essa ressalta o poder do plano, cuja característica é mostrar por omissão. O fantástico do filme surge da sua objetividade fotográfica que carrega consigo a capacidade que o visual tem de nos confundir, de gerar nuances e dúvidas a respeito do significado daquilo que vemos. Ou seja, se primeiramente o

cinema se destaca como arte ao ressaltar a capacidade de manipulação da realidade pelo diretor, a carga de interpretação que ele contém e que o distancia da realidade, posteriormente, a objetividade imposta pela câmera é assumida e associada às possibilidade que um diretor tem de criar significados através de suas imagens.

O objetivo desta parte é primeiramente o de: a) apresentar algumas críticas sobre a suposta relação de objetividade entre a descrição geográfica e as suas representações através das imagens visuais em geral; b) expor algumas das idéias das novas abordagens da geografia cultural que, a partir das décadas de 70 e 80, ao mesmo tempo em que questionam, re-valorizam o papel das imagens e da imaginação.

Na introdução do livro intitulado “The iconography of landscape”, Dennis Cosgrove e Stephen Daniels (1998), seus editores, defendem que “a paisagem de um parque é mais palpável, porém não mais real, ou menos imaginária, que uma pintura de paisagem ou poema”. Entre seus diversos autores, encontram-se geógrafos, críticos e pesquisadores de arte, cujos diferentes discursos e pontos de vista parecem convergir no sentido de nos mostrar como as paisagens verbais, visuais e construídas possuem uma complexa história entrelaçada. Nesse sentido, procuraremos analisar as imagens dos filmes de Rohmer não apenas enquanto imagens de ficção, ou meras ilustrações de uma possível cidade real, concreta e objetiva. Tampouco retratos fiéis do real. Mas sim, como imagens cujos sentidos estão entremeados aos significados que conferimos a esta cidade real e àquela que possuímos em nosso imaginário, nesse caso Paris.

Recentemente, geógrafos têm voltado sua atenção para a riqueza e o perigo representado pelas imagens. COSGROVE e JACKSON (2003) trazem a perspectiva das imagens como signos que possuem uma aparência de naturalidade enganadora e que portanto devem ser analisados de maneira crítica e contextualizada. BAZIN (1958) ressalta que a naturalidade vem da objetividade fotográfica. Porém essa objetividade fotográfica omite; comporta um arranjo que ressalta relações ao passo que omite outras. As perspectivas indicadas recentemente pela geografia cultural abrem inúmeras possibilidades de interpretação de significados das imagens.

Geografia e imagem

DUNCAN e LEY (1997) defendem como parte do papel dos universitários a tarefa de representar o mundo a outros, seja em discurso ou impressão. É nesse sentido que eles promovem uma discussão sobre a natureza da representação e a maneira como ela foi entendida e praticada durante o século XX pela Geografia humana norte-americana. De certo modo, é como se pesquisassem o que condicionou a prática científica geográfica, nos termos que BOURDIEU (1977) coloca uma reflexão sobre a prática científica. Nela eles identificam quatro modos preponderantes de representação.

No primeiro, dominante na geografia cultural tradicional até os anos 50, parte-se do concreto e do particular para se chegar à descrição e à classificação. Valoriza-se a observação treinada e o trabalho de campo e se baseia no modelo de ciência do século XIX. No segundo parte-se do abstrato e do geral para se chegar à construção de uma teoria espacial. Assentado no positivismo, esse modelo terá pouca influência na geografia cultural. Ambos se inserem numa proposta mimética aceitando para si a tarefa de produzir um entendimento acurado do mundo.

Já o terceiro e quarto modo constituem tentativas variadas de desafio à mímese. A prática do pós-modernismo representa ataque radical à representação mimética e à busca de verdade. Rejeita as meta-narrativas e sua epistemologia correria o risco de cair no relativismo radical. O quarto modo baseia-se na hermenêutica e reconhece o papel do intérprete. Adotam-se modos hermenêuticos de representação que sugerem vias alternativas entre o realismo mimético e um tipo de representação "a-teórico".

Ao fazerem explicita e abertamente a escolha por esta via, os editores do livro têm como propósito delinear uma série de formas alternativas de se ver e interpretar no campo da geografia cultural. Seu objetivo é questionar o discurso científico como uma cópia da realidade.

Deve-se reconhecer que o conhecimento está entrelaçado nas teias culturais, sociais e políticas de uma sociedade, bem como, que o intérprete está presente na cópia textual; uma cópia perfeita do mundo seria impossível. O que antes era visto como tendencioso e que deveria e poderia ser evitado pela ciência, passa a ser visto como parte inerente à formação do conhecimento e objeto de interesse e análise.

Aqui mais uma vez os autores remetem a BOURDIEU (1977) pois quando se admite que existem determinadas condições presentes na relação entre o objeto e quem o interpreta e que tais condições deveriam não ser ignoradas ou então suprimidas, mas sim tomadas como objeto de reflexão também, defende-se também uma reflexão sobre a própria prática científica.

A linguagem e as imagens deixam de ser concebidas como um meio perfeito de representação da realidade. Descobre-se que "*o mundo dentro do texto é uma verdade parcial, uma transformação do mundo extra-textual, não algo completamente diferente dele*" (DUNCAN e LEY, 1997, p.9). Os autores argumentam que devemos ver as representações enquanto verdades parciais, resultado de uma relação entre o mundo empírico e um sujeito histórico.

Nesse sentido, poderia afirmar que o que pretendo trazer como contribuição é uma interpretação geográfica possível do espaço urbano representado. DUNCAN e LEY (1997) mostram que existe muitas vezes uma geografia escondida contida no texto. Ao estudá-la, podemos fazer perceber que "as representações são menos regularidades da natureza do que convenções de uma imaginação – geográfica – situada".

Assim, o que se defende é que cada representação é uma construção sobre a realidade que passa inevitavelmente por uma determinada concepção sobre as relações espaciais que se travam naquele contexto. Os agentes envolvidos, suas práticas naquele lugar, os significados e as contradições que determinado lugar incorpora ou emite, as relações sociais e de poder que ele possibilita ou reafirma, bem como a variação desses aspectos segundo as diferentes escalas pertinentes, provavelmente estarão presentes nessa representação. Tudo isso, segundo uma visão mais ou menos parcial, contextual e ciente dessas conexões. Longe de exibirem regras ou padrões fixos de funcionamento do real, representações são permeadas por convenções, idéias coletivamente aceitas ou questionadoras, sobre realidades que estão em constante movimento. Por isso merecem ser trabalhadas pela geografia, entre outros possíveis olhares investigadores.

Geografia e imaginação

COSGROVE (2003) defende que geógrafos culturais passem a considerar a imaginação como um dos elementos centrais do seu trabalho. Para isso, ele estabelece uma relação entre a imaginação poética e a tarefa do geógrafo, na qual ambos buscam entender: as relações entre a vida coletiva e o mundo natural, as transformações nele produzidas e, sobretudo, os significados que a cultura atribui à nossa existência e nossas relações com o mundo natural.

Nesse sentido, valoriza os meios de comunicação que, segundo ele, desempenham um papel central; elaborando valores e crenças da imaginação coletiva, que por sua vez constrói e diferencia culturas. Cosgrove defende assim a centralidade da imaginação na construção de novos sentidos, o que poderia inclusive gerar transformações nas paisagens urbanas concretas.

Essa criação de significados da cena urbana, por sua vez, influenciaria nas paisagens não-materias do cinema, da pintura e da escrita. Ao captar dados sensoriais do mundo exterior e transformá-los sem reproduzi-los de forma mimética, a imaginação do artista desempenharia um papel simbólico fundamental a ser levado em conta pelos geógrafos.

No dicionário "*Les môts de la Géographie*", BRUNET (1993) participa da discussão trazendo um ponto de vista diferente. Para ele, o imaginário geográfico está presente na idéia que temos de lugares desconhecidos, constituindo assim um fator geográfico que incita decisões de viagens e migrações, porém, muito mais raramente ele influencia nas utopias de gestão do território. As geografias do mundo imaginário por sua vez teriam menos a nos dizer sobre o mundo real, e mais sobre o próprio autor.

Sobre as imagens do território construídas pelos geógrafos, o autor entende que elas colocam o problema da diferença entre o real e sua representação, e da comunicação. A representação implica na seleção e classificação dos elementos a serem colocados em cena pelo geógrafo e na posterior imaginação do intérprete a partir daquilo que lhe é dito ou sugerido. BRUNET reconhece assim os filtros envolvidos nesse processo de representação. No entanto defende:

> "*Em todo tipo de descrição, seja ela pela evocação de um lugar ou fenômeno, há evocação de imagens, mais ou menos codificadas e definidas. Para se fazer uma imagem relativamente exata de uma cidade, o geógrafo tem geralmente o hábito de acrescentar aos textos, cartas e fotografias; freqüentemente mesmo, ele parte de daí*" (BRUNET, 1993, p.270).

Sobre os mapas, ele escreve que são representações convencionais do espaço, em meio a outras possíveis, mas que, no entanto, "*isso não impede de modo algum, inúmeros mapas de serem muito objetivos*" (BRUNET, 1993, p.429). Mais uma vez, sua ruptura em relação às posições mais objetivistas parece ser menos radical que as mais subjetivistas, anteriormente apresentadas. Defende que:

> "*... não estamos fadados a tirar conclusões idealistas ou pessimistas quanto à produção científica de representações do espaço, sob o motivo de que conhecemos apenas os espaços das representações individuais e deformadas - velho debate de interesse real, porém limitado. [...] Podemos tender para as representações do espaço que sejam tanto menos distantes quanto possível da observação e da razão, quaisquer que sejam os meios de expressão escolhidos (texto, mapa, modelo, fotografia ou outros)*" (BRUNET, 1993, p.429).

Quando Brunet evoca a observação e a razão, é importante questionar sob que ponto de vista se dá essa observação e sob que contexto se constituiu tal razão. Quando afirma que as geografias do mundo imaginário teriam menos a dizer sobre o mundo real e mais sobre o dono de tal imaginação, é importante ressaltar: aqui, acredita-se que os espaços são construídos a partir de ações e de representações que são compartilhadas e confrontadas na medida em que estão em relação de interdependência. Agentes econômicos, políticos, sociais ou culturais não atuam em um meio homogêneo e passivo - que poderia ser o espaço de um mapa se assim desejássemos representá-lo.

A teia de significados que as cidades exibem e constituem são elaboradas continuamente em diferentes escalas. Essas escalas passam pela gestão de um território nacional, de um bloco continental, ou de um conjunto de cidades, de uma zona de contato

entre fronteiras, de uma rede de pontos de cidades que pressupõem determinados bairros. Esses bairros são povoados por pessoas que se deslocam por determinados lugares segundo interesses que se associam a fatores dos mais globais aos mais locais. Perder a capacidade de efetuar o jogo entre as escalas é perder em complexidade na apreensão do objeto selecionado.

Acredito ser possível sugerir que o peso dado – como por autores já citados como CLAVAL (2004), COSGROVE (2003) e DUNCAN e LEY (1997) - às dimensões subjetivas que marcam as nossas relações com o real, bem como ao contexto em que se insere o pesquisador que nos oferece sua interpretação dessa realidade, difere-se na posição de BRUNET (1993). Esse último explicita a preocupação com certa busca de objetividade face ao real e com a capacidade dos geógrafos de fornecer imagens mais ou menos exatas dos espaços concretos.

Assumindo posição bastante distinta, COSGROVE e JACKSON (2003), assim como nos havia prevenido DUNCAN e LEY (1997), afirmam que devemos prestar atenção às imagens e à linguagem. Como um desafio à noção das paisagens como sínteses aparentemente inocentes da vida humana e do mundo natural, estes propõem a idéia da paisagem como uma imagem cultural: “um modo de compor, estruturar e dar significado a um mundo externo”.

Sabe-se que a paisagem não é síntese de um modelo de território ou de espaço. Assim como a linguagem atualiza-se na fala, ela se desenha em diferentes contextos, influenciada por diferentes aspectos, sendo assim um modo de compor e dar significado ao mundo. Porém, a paisagem, assim como a fotografia para o cinema, não seria capaz de representar as passagens de um momento a outro ou de uma configuração a outra, que o espaço público e que o lugar vivenciam constantemente. Ela capta instantes, mas não capta a duração, a transição e o movimento.

Seu significado social seria sustentado por qualidades simbólicas que revelam os significados que os grupos atribuem às áreas e lugares e que estão geralmente associados a outros aspectos e condições da existência humana. DUNCAN (2004) converge nesta mesma perspectiva quando propõe como “*foco de atenção a maneira como a paisagem reproduz códigos de significação que estão presentes em outras áreas do sistema cultural*” (DUNCAN, 2004, p.109).

É a partir daí que DUNCAN e LEY (1997) defendem que se ampliem as fontes disponíveis para a geografia cultural. Estudar as relações entre as paisagens - como configurações de símbolos e signos – e as suas representações simbólicas ou icônicas estaria, portanto, na pauta dos geógrafos culturais.

A elaboração de um filme pode tratar de um tipo de imaginação geográfica mais ou menos consciente, que certamente participa de uma mensagem. TUAN (1991) nos traz duas proposições que serão aqui de grande utilidade. Para que a palavra e o discurso sejam considerados como parte integrante da construção e do entendimento do lugar pelo geógrafo, TUAN defende o exame da variedade de materiais lingüísticos existentes (TUAN, 1991). Em outro artigo, intitulado "*Thought and Landscape*" (TUAN, 1979), ele nos explica que é possível atribuir um rico significado à imagem sejam elas "o ambiente desenhado por um arquiteto, um primoroso ensaio descritivo de paisagem, ou podem ser as palavras de um professor, no esforço de apreender o espírito do lugar na sala de aula e em campo" (TUAN, 1979, p.97).

Descobrem-se outras fontes de interpretação e de conhecimento (livros, discursos, pinturas, fotografia, filmes e etc.) capazes de contribuir para o entendimento das dinâmicas atuais, lidas através dos conceitos geográficos seja de lugar, de espaço, de paisagem, de região, de território ou como procuro neste trabalho, de espaço público. É nesse sentido que se pode dizer que se configura uma nova pauta para a geografia, para a qual o cinema vem recentemente trazendo contribuição.

Capítulo 2. Como a geografia pode trabalhar com cinema

A iconografia da paisagem

Como já colocado, entre o objetivismo arbitrário e um relativismo radical, DUNCAN e LEY (1997) propõem uma interpretação fundada na postura hermenêutica, que estabelece três principais componentes da representação: o texto, o campo de referência extra-textual e o campo de referência intertextual (retirado de outros textos teóricos e empíricos). Assim, escrever não seria espelhar o extra-textual dentro do texto, mas (re) apresentar algo de novo. Iluminam-se elementos, apagam-se outros, criando dessa maneira um arranjo diferente que irá compor o novo quadro.

DUNCAN e LEY (1997) ressaltam que é preciso considerar ainda a relação entre o texto e o leitor. A partir de um processo, o leitor situa o texto em dois campos de referência que se influenciam mutuamente: o extra-textual - a sua experiência no mundo - e o inter-textual - os diferentes posicionamentos encontrados pelo leitor em outros textos lidos anteriormente.

Paralelamente, no cinema é a absorção desse mundo da tela pelo público que nos leva à "possibilidade de uma visão cinemática individual" (STEPHENSOSN e DEBRIX, 1969, p.34). O processo de criação, concretização e absorção do mundo da tela é descrito por STEPHENSON e DEBRIX (1969) em três etapas que se influenciam mutuamente. A primeira delas é a intuição e a inspiração do cineasta. Na segunda etapa, o espaço é construído a partir de uma série de efeitos e transformações, enquanto o tempo é sujeito a contrações, extensões, saltos e interrupções, somando-se ainda os efeitos de inserção do som e da palavra.

Na terceira etapa, o universo cinematográfico será, então, absorvido pelo espectador, concluindo o processo de significação do filme. Diferentemente de uma cena natural, a cena cinematográfica ganha forma em imagens tanto físicas como mentais que, como obra de arte, foram "*feitas para penetrar à força em nossos sentimentos e crenças, e estão impregnadas com a essência da imaginação e dos sentimentos do realizador*" (STEPHENSON e DEBRIX, 1969, p.34).

COSGROVE e DANIELS (1998) defendem o status da paisagem "*como uma imagem cultural composta por símbolos; camadas de significados que podem revelar a atitude básica de uma nação, um período ou uma classe, ou uma persuasão religiosa ou filosófica, inconscientemente qualificadas e condensadas em uma obra*" (DANIELS e COSGROVE, 1998, p.1). Eles propõem uma abordagem iconográfica fundamentada na história da arte e que tem sido adotada por geógrafos que querem dar maior ênfase às imagens na análise da representação da paisagem.

Muito antes, PANOFSKY (2001), historiador da arte, estabelece um método de interpretação do significado das imagens que tem sido amplamente utilizado pela sociologia da arte, pela antropologia e recentemente pela geografia. Essa interpretação operaria através de dois processos que se qualificam e retificam mutuamente: a experiência estética intuitiva da obra e a pesquisa arqueológica racional. Não são processos que se sucedem, mas que servem de base um ao outro. "*Constrói-se o seu objeto estético recriando a obra de arte de acordo com a ´intenção' do autor e criando, livremente, um conjunto de valores estéticos comparáveis aos que atribuímos a uma árvore ou a um pôr-do-sol*" (PANOFSKY, 2001, p. 34).

Caberia ao profissional separar, tanto quanto possível, a experiência recriativa (que depende da sensibilidade natural e da bagagem cultural do espectador) dos valores intencionais do artista, no entanto essa separação não é tão fácil quanto se supõe. Tal perspectiva que identifica o posicionamento inerente ao espectador e ao mesmo tempo procura corrigir uma possível distorção decorrente - na busca de uma intenção do autor - é criticada por BOURDIEU (1977), como será visto mais adiante.

PANOFSKY (2001) nos fala que se trata de um processo orgânico e indivisível de abordagem de um mesmo fenômeno que é a obra de arte como um todo. Nesse, distinguem-se três camadas de tema ou mensagem. O primeiro seria o domínio pré-iconográfico no qual descobrimos como objetos e fatos específicos foram representados por determinadas formas, revelando o tema primário da obra. O segundo domínio é o iconográfico, em que se descobre como temas específicos foram representados por determinados objetos e fatos, sendo relativo à idéia ou tema convencional.

Finalmente, o domínio iconológico é aquele relativo ao conteúdo intrínseco. Nele interpretamos como tendências gerais e essenciais da mente humana foram representadas

através de temas e conceitos específicos. PANOFSKY (2001) propõe a busca do conteúdo, como sendo aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. Trabalho da iconologia, este se difere da simples descrição e classificação e procura "resolver o enigma da esfinge".

Em todas essas "etapas", o processo de identificação e interpretação depende da correção do nosso equipamento subjetivo pela compreensão dos diferentes processos históricos envolvidos. Em cada domínio há uma via de interpretação de determinados signos em função de um padrão geral que dominava cada época e seu contexto. É justamente este padrão e esta via unívoca entre obra e intérprete que serão criticados por BOURDIEU (1977).

Uma atitude que se revela tão importante quanto esta, é reconhecer que o objeto de estudo não é o estudo (o texto antropológico). Como propõe GEERTZ (1989), os textos antropológicos são interpretações, de segunda e terceira mão já que, por definição, somente um nativo poderia fazer a descrição em primeira mão de sua cultura, ainda se não considerarmos que re-apresenta algo que lhe foi transmitido por seus antepassados. É necessário ao etnógrafo situar-se e ter o entendimento dos textos antropológicos como ficções; não que sejam falsas ou não-fatuais, mas no sentido de que são algo construído, modelado. São fabricações produzidas por um trabalho de peneiramento, a longo prazo, principalmente qualitativo e altamente participante. Alinha-se a PANOFSKY (2001) que afirmou que o historiador de arte, diferentemente do observador "ingênuo", sabe que sua bagagem cultural contribui para o objeto de sua experiência – e por isso deve corrigir a sua experiência pelos métodos e documentos que proporcionem maior objetividade.

Essas contribuições parecem nos assinalar que o filme não é documentação objetiva da realidade, bem como o texto cientifico não é documentação objetiva de seu objeto de estudo. A abordagem iconográfica propõe como via de interpretação de seu objeto de estudo que o pesquisador procure identificar as três camadas de significados que constituem uma obra. Trata-se de um caminho de decifração.

O cinema e as geografias concretas

Percebe-se como as mudanças de uma geografia cultural relativizada implicam em novas abordagens, novas fontes de material e novos métodos utilizados para tratá-las.

Atualmente, muitos geógrafos defendem a possibilidade de aproximação entre ciência e arte e se interessam pelo cinema como fonte de questionamentos. Ao mesmo tempo, os filmes passam a ser incorporados aos instrumentos didáticos de que dispõe a geografia dedicada ao ensino escolar. Na universidade, o tema vinculado ao cinema ganha visibilidade na pauta dos projetos da geografia e inclusive nas disciplinas do curso, geralmente em iniciativas interdisciplinares ou identificadas ao campo da chamada Nova geografia cultural. As perspectivas entretanto são variadas.

Alguns autores falam de “cidades cinemáticas”, e trabalham com o vínculo que une a cidade e o cinema desde seu surgimento até os dias de hoje, sob diferentes visões. Exploram-se as relações entre o espaço urbano e o espaço cinemático, historicamente e em suas particularidades segundo diferentes contextos e segundo diferentes escalas. Acredita-se que ao negligenciar tais relações, especialistas do cinema ou do urbano estariam negligenciando dimensões vitais de seus respectivos campos de estudo. “(...) inegavelmente a cidade tem sido modelada pela forma cinemática, tanto quanto o cinema deve muito de sua natureza ao desenvolvimento histórico da cidade” (CLARKE, 1997). Os elos entre as cidades utópicas e as cidades do cinema, entre a cidade da modernidade e o cinema, entre a cidade pós-moderna e o cinema, que se produz nela e através dela, são trabalhados.

No livro “Condição pós-moderna”, HARVEY (2004; primeira edição: 1989) traz uma ilustração dos temas relativos ao espaço e ao tempo da pós-modernidade, através do cinema. O autor seleciona dois filmes que para ele são “retratos brilhantes das condições da pós-modernidade, e em particular da conflituosa e confusa experiência do espaço e do tempo” (HARVEY, 2004, p. 289). As palavras “ilustração”, “retrato”, “mimese”, “espelho” e “exemplo” são evocadas para definir o papel que o cinema ali desempenha - na sua busca de compreensão e de superação das atuais formas de pensar e agir implicadas nas novas formas de vivenciar o espaço e o tempo. Os meios culturais teriam aí um papel, apesar de muitas vezes limitado por não derrubar modos estabelecidos de ver nem transcender as condições antagônicas do momento.

HARVEY (2004) propõe que no filme *Blade* Runner, as imagens, o espaço e a paisagem aparecem como um reflexo das relações sociais de poder e do sentido de abalo da vida social. O filme mostra sobretudo como indivíduos que vivem diferentes escalas de tempo vivem segundo diferentes visões de mundo. Para o autor, em *Asas do Desejo*, a

mesma temática é central, porém as relações entre a história e o lugar, entre a fotografia do filme e a narração do filme, entre o espaço e o tempo são evocadas de modo direto e não indiretamente como no filme anterior. “A organização distintiva do espaço e do tempo é vista como a estrutura no âmbito da qual são forjadas identidades individuais” (HARVEY, 2004, p. 289). Sua visão fala de uma tensão entre a força das imagens espaciais e o poder da narrativa, mas não chega a aprofundar a exploração dessa relação.

GEIGER (2004) explora a relação entre a Geografia e o cinema a partir de uma discussão a respeito das relações entre arte e ciência. Expõe elementos em que convergem e em que divergem esses olhares distintos que criam, com suas particularidades, determinadas representações de espaço. Geiger escolhe não um filme, mas um diretor. Segundo o autor, em David Lynch, a idéia da interação entre comportamento humano e espaço geográfico se revela de forma permanente em seus filmes. Geiger propõe que geógrafos interpretem os imaginários construídos pelas obras do cinema, que no caso desse diretor carregam a história e a geografia norte-americanas através de narrativas e personagens.

NAME (2004) trabalha com as representações da cidade do Rio de Janeiro no cinema brasileiro e norte-americano, identificando através dessa comparação, certo repertório de lugares selecionados e recriados em função de um estereotipo da cidade carioca. Ele fala de um imaginário que se compõe pela dualidade entre a cidade da abundância da natureza e da beleza feminina e a cidade da precariedade e da pobreza. Ele traduz-se nas imagens selecionadas e adaptadas do Pão de Açúcar e das praias lotadas de um lado e do centro decadente e das favelas de outro.

O autor prioriza o conceito de paisagem como elemento intrínseco à narrativa cinematográfica e à representação das cidades. Segundo Name (2004), é a partir da paisagem e de seus ícones que o meio urbano é decodificado e reconhecido pelo espectador. O conceito de escala também é utilizado por ele. A macro-escala seria a da homogeneização e das paisagens, enquanto a micro-escala seria a das informações factuais onde aparece a heterogeneidade dos personagens. Diferentemente, aqui se defende que a narrativa cinematográfica pode ser mais ou menos sensível à dimensão espacial e ressaltar diferentes perspectivas desta dimensão. Mais importante ainda, é o fato de que é o olhar do

geógrafo que, em função de uma seleção, poderá identificar e desenvolver conceitos a partir de sua interpretação da narrativa cinematográfica.

OLIVEIRA JR. (2005) defende que as geografias de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. A geografia de um filme seria aquilo que suporta, sustenta, permite e dá sentido às ações e movimentações dos personagens. Apesar de nesse artigo não trazer análises que elucidem tais relações entre espaço e ações ele aproxima-se da perspectiva aqui adotada que não dissocia essas duas dimensões da narrativa – a do espaço e das ações.

Sigo identificando-me com a posição do autor quando ele escreve:

> "*Ao invés de partirmos do princípio de que a geografia já existe e nós a encontramos nas palavras e frases, partir da idéia de que a inventamos/produzimos em meio às imagens e sons. (...) O "encontro" com uma geografia de um filme não é a descoberta daquilo que está por trás das suas imagens e sons" ... ele deve se fazer "como inventivo e aberto e não definitivo e fechado, interpretação e não resultado*" (OLIVEIRA JR., 2005, p.6).

Oliveira Jr. (2005) acredita que as geografias de cinema ao buscarem propor outras interpretações além das habituais, oferecem para as obras do cinema um caráter educativo possível. No que diz respeito ao como fazer as chamadas geografias de cinema, ele defende que se diga onde acontece o sentido que interpretamos do filme, pesquisar essas imagens e o modo como elas nos transmitem este sentido. Entretanto, os possíveis caminhos e procedimentos metodológicos a serem adotados nesse sentido não são discutidos diretamente por ele.

Outra idéia rica que o autor traz é a de que, no que diz respeito ao espaço, o cinema trabalha com a continuidade narrativa enquanto a realidade diz respeito à contigüidade geográfica. Elas têm influência uma sobre a outra, mas valem por si próprias. Assim, compreendo que a geografia de um filme deve ser interpretada não em função do que ela espelha com precisão ou distorce da realidade, mas em função da teia de significados que ela constrói.

Como outros autores, BARBOSA (2000) também parte de uma discussão sobre ciência e arte. Para ele, “ampliar o campo de diálogo com a Arte e, em especial, incorporar as obras cinematográficas como recurso de leitura do espaço geográfico é um exercício de alargar os horizontes de interpretação da realidade social” (BARBOSA, 2000, p. 5). O autor acredita que as representações tanto interpretam como intervém nas vivências e nas práticas sócio-espaciais. Nessa medida, as representações podem ser um instrumento de construção de nossas leituras sobre o espaço geográfico. Por último, ressalto sua alerta de que se trata de um exercício de crítica necessário para responder a mecanismos de alienação social. Muitos desses mecanismos operam através de imagens, em representações redutoras que ocultam contradições sociais, afetos e emoções. Barbosa 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.

É justamente nesse contexto que COSTA propõe sua abordagem do cinema pela geografia, considerando os filmes enquanto textos geográficos. Ela busca nos mostrar a riqueza em se estudar como se dão as relações entre o mundo e o mundo das representações do filme. Além disso, procura revelar a maneira como as imagens fílmicas modelam a experiência que temos das cidades reais. É importante ressaltar que COSTA (2003) nos lembra que o espaço fílmico não é uma documentação objetiva ou neutra da realidade, mas sim ideologicamente carregada.

A autora coloca as representações da cidade pelo cinema como constituintes dos significados do lugar, parte da experiência vivida e da cultura política. Por outro lado, enquanto interpretações que são da realidade, essas representações devem ser encaradas como uma criação cultural ideologicamente carregada, através da qual sentidos de lugar e sociedade são elaborados, contestados e obscurecidos.

Outro ponto importante de discussão que seu estudo traz, é o fato de que para uma mesma cidade, existem múltiplas construções fílmicas possíveis. Para interpretar a visão da cidade de Nova York que estava sendo representada nos filmes de Woody Allen, a autora utiliza e sugere sete ângulos de aproximação do filme. Antes, é preciso ressaltar que para ela os filmes eram a sua fonte material, e estavam sendo lidos como representações geográficas de um tema particular.

Primeiramente, ela considera o papel da intertextualidade, de modo que devemos buscar situar o filme face a outros textos fílmicos, literários ou cinematográficos relacionados. Em seguida, pode-se proceder às particularidades por ela descritas em sete etapas de análise. Elas incluem o autor, a sua visão e sua relação com o lugar; a estrutura narrativa do filme, incluindo seus temas, personagens, locação e suas ligações internas; as locações visando o sentido de sua seleção e a maneira como se dá a troca de significados entre o lugar e os personagens.

Além disso, entram as características estabelecidas pelo uso da câmara cujo enquadramento pode estabelecer a paisagem da cidade como parte da própria ação no filme. O som é capaz de transmitir determinados tipos de significados à paisagem. A intertextualidade entra através de um modo de representar a cidade que é comum a um repertório mais amplo do imaginário e memória da cidade. Por fim, a audiência adiciona a todas essas particularidades do filme camadas adicionais de significado, fruto de processos de interpretação baseado em construções culturais. COSTA procura revelar os filmes enquanto representações que são construídas de modo particular, e que, ao mesmo tempo em que são capazes de modelar nossa percepção, imaginação e memória, podem remodelar as geografias concretas.

Diferentemente, o presente trabalho está interessado em ressaltar não no que a representação se assimila ou difere da realidade, mas em interpretar as possíveis novas relações entre o espaço, as ações e os significados - possibilitadas pelas imagens do filme. Ou seja, interessa aqui o conjunto de relações tramado no filme através do espaço.

Capítulo 3. Espaço público: uma ferramenta de análise

Seus fundamentos

O espaço público tem sua origem no surgimento da cidade que funda um pacto social, e define como cidadãos os que nela se inserem, ao mesmo tempo exclui uma parcela da população do pacto de cidadania. O espaço público é não só uma conseqüência desse pacto, mas uma condição para que o pacto aconteça**.** Ser cidadão era habitar na cidade. "*Não uma cidade qualquer, (...),* [mas] *uma cidade que dispõe de lugares próprios para essa nova atividade e natureza do homem grego, os espaços públicos*" (GOMES, 2002, p. 135). Os dois principais valores desse novo pacto formal eram a liberdade e a igualdade, que definem as duas esferas da vida social: a privada e a pública.

No resgate da cidadania pela modernidade, o território do Estado era administrado em diferentes escalas que eram repartições do domínio de uma nação. Havia na sociedade um processo de delimitação territorial que se associava a um processo de delineamento de um gênero de relação social pautado na racionalidade. A associação entre homens racionais deveria garantir o equilíbrio dos interesses individuais. O espaço por excelência desse homem livre e racional era a cidade. O local por excelência para o exercício do debate coletivo era o espaço público. Ali a cidadania deveria ser nutrida e exercida.

Alguns autores falam de um agir comunicacional, de uma prática recorrente da civilidade ou de uma cultura pública. Para GOMES (2002, p. 160), esta seria fruto de uma associação civil entre partes diferentes, onde a única identidade possível é aquela compatível com a idéia de cidadão. O princípio da isonomia deveria reger as relações nesse lugar de contato e de mistura onde a acessibilidade é regulada por leis iguais para todos. O espaço público garantiria assim as condições de comunicabilidade entre os cidadãos, que têm a possibilidade de confrontar sua razão à opinião pública - sendo o lugar onde se teceria cotidianamente uma cultura pública.

Dessa maneira, o autor coloca que o espaço público é definido por normas que regulam um pacto civil e garantem o convívio pacífico entre diferentes. Ali, os interesses particulares não devem sobrepor-se ao interesse coletivo. GOMES (2002) fala de uma

tensão entre a diferença e a possibilidade de coabitação que se coloca de maneira simbólica nesse espaço. Atividades de caráter privado, quando ali se colocam, ganham publicidade e constituem uma transgressão à fronteira que separa os espaços públicos dos privados. Opera-se portanto uma classificação normativa dos comportamentos que é também uma classificação espacial.

GOFFMAN (1985) nos traz uma importante contribuição através de sua análise sociológica da vida cotidiana. Ao fazer isso, nos permite uma interpretação do espaço público e de suas dinâmicas a partir de uma metáfora – a metáfora do teatro. O autor realiza um estudo das interações sociais a partir das representações individuais e sociais no cotidiano. Sua idéia fundamental é a de que, quando estamos na presença de outros, alguma razão nos leva a representar, ou seja, atuar de maneira a transmitir a impressão que nos interessa. Ele fala de um processo comunicativo que se efetiva pela relação de múltiplos fatores como a cooperação entre a equipe de atores e a interação - influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata.

Mais pertinente ainda à nossa discussão é o cenário, que para GOFFMAN (1985) compreende a disposição física dos elementos que dão suporte à ação humana executada - como o mobiliário e a decoração. Na verdade, suas análises sempre se referem a estabelecimentos sociais definidos como um lugar no qual se realiza regularmente uma forma particular de atividade (podendo ser uma fábrica, um restaurante, ou uma casa). Esse lugar é sempre delimitado por barreiras, que limitam a percepção. Dentre essas, a barreira mais importante é aquela que delimita uma região de fachada de uma região de fundos.

A "[1]região de fachada" é o lugar onde a representação é executada. Se ali os fatos acentuados aparecem, deve seguramente existir, segundo GOFFMAN, uma "região de fundo", onde os fatos suprimidos aparecem (GOFFMAN, 1985, p. 106). Ou seja, a "região de fundo" são os bastidores. É o lugar onde o ator pode descontrair-se, abandonar a sua fachada e sair do personagem. Lá ele pode confortavelmente confiar que nenhum membro do público penetre. Segundo ele, para a representação do "eu", o controle dessa região dos bastidores é fundamental. Trata-se de uma técnica largamente utilizada para impedir que estranhos participem de uma representação que não lhes é endereçada.

[1] O termo região, empregado por GOFFMAN (1985) está sendo utilizado como metáfora; não no sentido propriamente do conceito geográfico de região, mas como resultado da atividade de diferenciar e classificar coisas por área.

A contribuição de GOFMAN (1985) traz para a escala das interações sociais cotidianas a delimitação de espaços diferenciados – pressupondo cenários distintos, atitudes diferentes e estabelecendo circunstâncias diferentes. Além disso, também ressalta dois outros pontos importantes. Primeiramente, em um mesmo lugar, as regiões de fundo e de fachada podem alternar-se, em função do contexto, bem como os atores de uma equipe podem momentaneamente ser transformados em público de outro espetáculo.

Em segundo lugar, ele traz a noção de que existe uma concepção prévia da relação esperada entre a representação (ou comportamento) e o lugar onde ela acontece. Para GOFFMAN (1985), aquilo que foge a essas associações constitui exceções, adquirindo assim notoriedade e chamando a atenção do público. Há uma linha que divide as duas regiões que depende: da posição geográfica de um cenário, da decoração e dos acessórios com que uma representação particular costuma ser feita, bem como dos atores e do tipo de espetáculo geralmente ali encontrado. Aqui, ele parece concordar com CRESSWELL (1996) que fala de uma classificação social entre aquilo que seria geograficamente apropriado e aquilo que seria geograficamente inapropriado.

Para GOFFMAN (1985), em certa medida o cenário é parte da representação, já que aqueles que o utilizam só podem começar sua representação quando estiverem no lugar adequado, e deverão terminá-la ao deixá-lo. Para MITCHELL (2003), movimentos de ativismo político dependem dos espaços públicos para sua existência. Para GOMES (2002) ações de grupos que demandam reconhecimento social não estão dissociadas do lugar onde acontecem. Ou seja, há um lugar que nos confere visibilidade e onde nossa ação é acrescida de significados. Quando pessoas desenvolvem atividades no espaço publico, há um cenário que nos confere um papel na vida pública. Entretanto, quando essa atividade implica em apropriação desse espaço para fins particulares, ela promove uma contradição. Se continuarmos a utilizar a metáfora inicial, estamos falando da contradição entre o tipo de atuação e o cenário utilizado.

Por outro lado, o espetáculo também imprime marcas e significados no cenário de modo que, mesmo que não esteja lá, permanece uma associação do lugar a um tipo de representação. A idéia primordial a ser extraída é a de que existe uma relação intrínseca entre determinadas formas, um tipo de comportamento e sentidos que podem ser interpretados e modificados. Como exemplo de contradição entre um certo arranjo espacial

e um certo padrão de comportamento, ganha importância nesse trabalho a tensão que se estabelece no espaço público entre as esferas pública e privada. Ela confronta o papel do mendigo ou morador de rua ao pedestre. Confronta também a dinâmica territorial da sociedade a um discurso sobre o direito e o dever social. Confronta uma base territorial à idéia de cidadania. Em "O Signo do Leão", Eric Rohmer apresenta essa tensão em imagens em movimento, através de uma certa perspectiva sobre o espaço público. Esta perspectiva traz inevitavelmente uma perspectiva sobre o imaginário da cidade parisiense.

Seus atributos

O conceito de espaço público sofreu diferentes transformações ao longo do tempo e possui particularidades em diferentes contextos. Mas ele se mantém sendo o lugar indispensável da vida pública, onde a co-presença e a visibilidade criam uma possibilidade de diálogo e de conflito – como indicam GOMES (2002) e MITCHELL (2003). Ou seja, ele mantém e renova o pacto social, e isso se dá através do seu aspecto material, do seu conteúdo e do seu valor simbólico. O espaço público possui então três dimensões interdependentes. Uma é das suas formas - de um certo arranjo do espaço - outra se dá pelas ações dos seus atores, e uma terceira se dá nas relações de significados que ele estabelece. Essa é a idéia central a ser trabalhada aqui através da câmera do cinema.

Iremos explorar essa tripla dimensão do espaço público através de alguns de seus atributos fundamentais. Selecionei dois deles, já citados, bem representados pelas imagens do filme. Estes são a co-presença e a publicidade. A co-presença significa a possibilidade do encontro entre diferentes pressupondo-se a igualdade de direitos e deveres perante a lei. É onde os diferentes grupos e segmentos da sociedade se vêem, se encontram, dialogam ou se confrontam. Essa característica de abrigar expressões diferentes resulta na sua capacidade de comportar a variedade e a simultaneidade. As diferentes atividades, os diferentes atores, as diferentes intenções e interpretações podem ser concordantes ou discordantes, mas co-habitam e influenciam-se mutuamente.

Além disto, e associado a isto, está o atributo da publicidade. Em primeiro lugar, o espaço público é o lugar onde as identidades e a alteridade encontram-se representadas publicamente. Assim, dependendo das circunstâncias, o espaço público pode emitir sinais

que permitem que nos sintamos nele inseridos ou dele excluídos. É possível defender que a importância do espaço público está associada ao tipo de comportamento e de convívio que ele possibilita e consolida. Ele garante o "espaço" para a sociabilidade e o equilíbrio dos interesses divergentes, assim como a representação e visibilidade do poder público. Sua eficiência, nesse sentido, depende de sua capacidade de comunicar valores e expectativas que associem formas de conduta a uma vida pública. Isso pode dar-se através da criação de lugares. Para CRESSWELL (1996), "*a classificação e diferenciação das coisas pelo espaço têm efeitos importantes sobre a maneira como percebemos e damos sentido ao mundo. Mais importante, no entanto, essas percepções afetam nossa prática – nossas ações*" (CRESSWELL, 1996, 154).

O autor mostra-nos como nossas "crenças orientadas para ação" ou nossas maneiras de conceber o que é certo e o que é errado estão escritas no espaço e ao serem interpretadas traduzem-se novamente em nossas práticas. Estas práticas são resultado e portadoras de idéias que incentivam determinadas ações ao passo que desencorajam outras. Certas ações "cabem" em determinados lugares, mas não em outros. É através desse processo que nossas concepções partilhadas promoveriam divisões e subdivisões espaciais. De certa maneira nossa prática no espaço depende da leitura que fazemos do mesmo.

Em segundo lugar, nesse espaço onde os fatos ganham uma visibilidade especial, podemos todos simultaneamente ver e sermos vistos. Dependendo do contexto e ponto de vista, ou enquadramento, é como se estivéssemos no palco ou sentados na platéia. Desse modo, o espaço público permite que desempenhemos diferentes papéis em diferentes circunstâncias. O papel desempenhado implica uma leitura distinta do espaço e uma relação distinta com o mesmo.

Ainda de acordo com CRESSWELL (1986), algumas leituras são mais aceitas do que outras. A leitura que o filme selecionado traz é a de um personagem que aos poucos vai perdendo os elos que o mantém como participante do pacto de cidadania e dos códigos de civilidade do espaço publico. Sem casa para dormir, sem dinheiro para comprar comida ou para consumir qualquer produto, sem roupas limpas para vestir, ao final sem nenhum pertence ou documento sequer, e não sabendo mais como encontrar seus amigos, o personagem se vê sem destino e vaga pelos espaços públicos da cidade de Paris. Sua relação com a dinâmica da cidade e do espaço público vai transformando-se até que a

câmera o flagra dormindo e acordando na rua o que leva o espectador a identificá-lo à figura do chamado mendigo.

Pessoas que vagam ou utilizam a rua como abrigo e meio de vida, fazem parte do cotidiano da maioria das grandes cidades. Identificados como mendigos, sem-teto, sem-domicílio-fixo ou população de rua, são atores pouco legitimados da cidade, que no entanto participam de sua dinâmica e a vivem não apenas como extensão física, mas também como rede de significados. Muitas vezes a opinião pública tende a identificar sua presença nos espaços públicos como não legítima, e o poder público tende a considerar suas reivindicações também como pouco legítimas. Isso se reflete em operações de controle urbano com remo acompanhadas muitas vezes por força policial e também se reflete na instalação de mobiliário urbano que inibe o uso de bancos e marquises por esse grupo.

MITCHELL (2003), em "The Right to the City, Social Justice and the Fight for Public Space", utiliza conflitos específicos que ocorreram em alguns lugares que ganharam importância especial na vida pública de certas cidades, para, mais amplamente, debater o tipo de espaço público que desejamos, podemos e de fato construímos nas sociedades contemporâneas. A visão que traz emerge de fatos concretos, através de documentos, reportagens, fotografias, legislações e depoimentos que narram as diferentes visões sobre o ocorrido. O que ele constrói é um debate geográfico sobre justiça social e a cidade. Ressalta que quando se fala da vida nas cidades e em democracia, o espaço está em jogo, concordando aí com GOMES (2002).

Para MITCHELL (2003), mais especificamente, quando se fala em projetos políticos de sociedade é o espaço público que está em jogo. Esse espaço público jamais está dado idealmente e tampouco se congela concretamente. Ele é fruto de uma tensão entre posições políticas que ganha existência e significado no espaço presente – constantemente remodelado. "Se o direito à cidade é um grito e uma demanda, então apenas é um grito que é escutado e uma demanda que tem força, na medida em que há um espaço de onde e dentro do qual esse grito e demanda é visível" (MITCHELL, 2003, p. 129).

Nesse ponto, os chamados *homeless* ganham relevância principal em seu trabalho, pois é um grupo social que se deseja banir do espaço urbano de todas as cidades que são objeto da mais tímida proposta de planejamento urbano, ao mesmo tempo em que é um grupo que depende deste espaço para sua sobrevivência.

"*Ao clamar por espaço em público, ao criar espaços públicos, os grupos sociais tornam-se públicos. Apenas no espaço público, por exemplo, os moradores de rua podem se auto-representar enquanto parte legítima 'do público'. Enquanto moradores de rua e outros grupos marginalizados permanecerem invisíveis à sociedade, eles fracassam em ser contados como membros legítimos do político. E nesse sentido, espaços públicos são absolutamente essenciais para o funcionamento da sociedade democrática. O espaço público é produto de ideologias competitivas sobre o que constitui esse espaço – ordem e controle ou livre e talvez perigosa interação*" (MITCHELL, 2003, p. 129).

Quando se deseja banir moradores de rua de determinados lugares privilegiados pelos interesses do poder público ou dos agentes comerciais, imobiliários e dos moradores há algo em questão: a imagem da cidade. Moradores de rua degradam a paisagem do lazer, do turismo e do consumo. Para muitos, a chamada população de rua emite sensação de insegurança, desordem e abandono. Por isso incomodam mais nos espaços onde ganham maior visibilidade e incomodam menos nos espaços de menor visibilidade. São tolerados sobretudo onde não perturbem a imagem de uma ordem pública (SANTOS, A. N. G., 2005).

Como coloca MITCHELL (2003, p. 141), espaços públicos do espetáculo, como shoppings, centros históricos ou praças de festivais criam imagens que definem o público excluindo grupos indesejáveis. O autor afirma que a maneira como esse publico é definido e representado como imagem - de um público sobretudo homogêneo, passivo e refinado - ganha muito importância na vida pública de uma cidade e no direto à cidade que ali se cria. Para ele, criam-se espaços que abrigam a homogeneidade e representam a diversidade que deveria conter uma cidade; criam-se espaços de público selecionado.

HENRY (2002) elabora um vasto trabalho de pesquisa sobre os chamados sem-domicílio-fixo (s-d-f) da cidade francesa de Bordeaux. Segundo ela, os s-d-f, de fato, criam territórios. Estes existem na medida em que são reconhecidos pelos outros citadinos que contornam essas áreas privatizadas como o constrangimento de quem penetra por desatenção a casa dos outros. São territórios móveis que se expandem, retraem ou

desaparecem em função de uma interação com a dinâmica da cidade, que passa muitas vezes pela coerção do poder publico. Definem-se através de símbolos que comunicam a presença e sua demarcação física.

A necessidade e escolha de se utilizar a rua para desenvolver atividades do âmbito doméstico como dormir e preparar a refeição define um tipo de prática que ganha visibilidade e significação especial no espaço publico. De acordo com uma classificação normativa, que é social e justo nessa medida espacial, são atividades destinadas ao espaço privado. Muitas vezes a população de rua cria nas calcadas das cidades uma situação não esperada.

> "(...)*uma imagem que choca pois a transgressão encontra-se erigida de tal maneira que as fronteiras estabelecidas não podem mais ser imediatamente reconhecidas. Onde termina o público e onde começa o privado? Onde se dá o público e onde se dá o privado? A sobreposição nesse caso é causa de conflito. O não reconhecimento das fronteiras gera uma contradição que pode se dar como confronto*" (SANTOS, A. N. G., 2004, p. 46).

Trata-se de uma discussão a respeito do estatuto do espaço público e de sua relação com a cidadania para a qual MITCHELL (2003) traz enorme contribuição.

> "*A contradição central no coração do espaço público é que ele demanda uma certa desordem e imprevisibilidade para funcionar como um espaço público democrático, e no entanto, a teoria democrática postula que uma certa ordem e racionalidade são vitais para o sucesso do discurso democrático. Na prática, os limites e bordas da "democracia" parecem ser determinados como tais através da transgressão - (...) – tanto como através de ordenação legal ou burocrática*"(MITCHELL, 2003, p. 130).

Ao falar sobre a importância do espaço público nas sociedades democráticas, MITCHELL (2003) resgata a história do espaço público como forma e como ideologia. Isso significa trazer essa noção de volta para a *agora* grega. Nesse espaço aberto, o comércio, a

política e o espetáculo se justapunham. Era onde o individuo podia esperar encontrar o estranho – seja ele cidadão, comprador ou vendedor, cuja posição social, experiência e afiliação eram diferentes. O autor coloca que seria o lugar das experiências urbanas propriamente ditas – não arbitradas e definidas por demandas conflitantes pelo direito à cidade.

Mas, ele coloca em primeiro lugar que isso é um modelo ideal de espaço público. Em segundo lugar, ele se construiu segundo uma concepção de cidadania restrita. Na Grécia antiga, a cidadania era negada aos escravos, mulheres e estrangeiros. Na história americana, o direito dos que não detinham propriedades, das mulheres e dos negros de serem vistos, de serem escutados, de participar ativamente do espaço público e de influenciar diretamente o Estado e a sociedade foi sendo conquistado através de lutas. Utilizando-se do resgate à retórica da inclusão e da interação que a esfera publica e o espaço público deveriam representar, alguns grupos conseguiram promover redefinições da cidadania que reforçam ou até mesmo alteram esses ideais.

Tais ideais definiram-se tendo por base a propriedade privada, o que sugere uma concepção de democracia que é originalmente excludente segundo MITCHELL (2003). “A esfera pública norte-americana e de outras democracias capitalistas era entendida como uma comunidade voluntária de cidadãos privados”, que geralmente detinham propriedades privadas podendo transitar entre as duas esferas. “Ser público significa ter acesso a espaço privado para dele se recolher (de modo que a publicidade seja voluntária)” (MITCHELL, 2003, p. 132). É nesse ponto que se insere a questão dos moradores de rua. Em uma democracia composta por indivíduos privados e propriedades privadas a existência de pessoas morando nas ruas coloca uma contradição. Os moradores de rua e seu comportamento confundem os limites estabelecidos entre o público e o privado e por isso não são cidadãos legítimos.

Geralmente, quando se define o que é o publico legítimo, a população de rua é excluída dessa definição e ao mesmo tempo é constantemente empurrada para fora dos espaços públicos, visando criar espaço para o legítimo. A legitimidade social lhes é negada. O direito deles é ignorado. Muitas vezes eles são considerados como indícios da necessidade de racionalização, limpeza, controle ou privatização do espaço público. Para

dar espaço ao uso legitimo do espaço publico, a população de rua é empurrada para os interstícios e margens do espaço cívico.

Para MITCHELL (2003), essa legitimidade vem de uma construção ideal que se funda na idéia fictícia de que todos têm a escolha de optar entre estar ou não estar no espaço público pois tem garantido o acesso à propriedade privada. Em função desse modelo, trava-se uma dinâmica de luta por determinados espaços. Pois se a presença deles incomoda moradores ou comerciantes de uma área, é nas ruas, esquinas, praças e parques que grupos podem se representar para uma população maior o que dá força aos seus discursos.

De acordo com o mesmo autor, além de politicamente necessários, os espaços públicos são histórica e socialmente contingentes. Portanto, os modelos jamais deveriam ser transpostos para discussões atuais sem a compreensão dos contextos, das escalas que pressupõem atores e conflitos diferentes. É nesse sentido que as origens do conceito de espaço público devem ser evocadas e o conceito deve ser utilizado de maneira a ser tornado mais aplicável e dinâmico.

Sua relação com o lugar

BERDOULAY, CASTRO e GOMES (2001) abordam o espaço público a partir do mito, do imaginário e da cultura. O espaço público faz apelo ao mito, ao imaginário coletivo e às atividades dos indivíduos. Os autores defendem que além de seu fundo mítico trazido pelas idéias de modernidade, justiça, democracia e racionalidade do sujeito - que constituem de alguma maneira sua forma idealizada - ele apresenta-se como um produto cultural, que possui sua vertente material ou seu lado empírico. Ele seria assim um misto de materialidade e imaterialidade. Sua importância e utilidade passam pela diferenciação cultural e pelas questões sociais que ali são convocadas. Os arranjos espaciais, paisagísticos e arquitetônicos condicionam a sua efetividade.

Para os autores, as ações são carregadas de imagens e materializam o imaginário individual e coletivo. O imaginário seria essa conexão entre mundo interior e mundo exterior, através da qual se fazem as representações humanas. Ações concretas no espaço e no tempo possuem portanto um inerente substrato simbólico. Ao articular realidade,

discurso e conhecimento, a noção de imaginário revela-se empiricamente útil, e o conceito de espaço público passa a ser encarado como horizonte conceptual, meio de análise e meio de ação.

Quando o estudo geográfico do espaço público passa pela abordagem do imaginário, pode ultrapassar os limites de uma concepção racional ou utilitarista do político. Mito, imaginário e atividade do sujeito se encontrariam naquilo que instaura um espaço público. Do contato com a alteridade, o espaço público convida à atividade cultural. Ele corresponde a essa encenação da vida pública, onde se dá o desfile variado de cenas comuns onde exercemos a arte da convivência. É um lugar de diálogo e reconhecimento de interesses e o lugar onde os problemas são assinalados e significados.

Ressalto que a noção de lugar é trazida por eles como sendo aquilo que circunscreve a noção geográfica do espaço público. Ou seja, ressalta a relação particular que se estabelece entre a população e o seu meio e as diferenças de ordem qualitativa que se encontram na paisagem.

Além disso, é importante trazer a idéia de que alguns lugares, ao concentrarem determinadas atividades, pessoas e significados polarizam imagens que compõem o imaginário da cidade. Assim, os espaços públicos da cidade não possuem igual visibilidade. Alguns lugares têm centralidade na criação da identidade urbana e na reprodução de sua vida pública. É nessa medida que o espaço público pode ser compreendido como uma imagem da cidade; não a sua cópia acurada, tampouco completamente distante dela, mas uma seleção de discursos que se pretende valorizar a respeito dela.

Para GOMES (2002), *"todas as cidades dispõem de lugares públicos excepcionais que correspondem à imagem da cidade e de sua sociabilidade"* (GOMES, 2002, p.164). São lugares de encontro e de comunicação da população que refletem de alguma maneira a diversidade sócio-espacial da cidade. Mais adiante ele coloca:

> "*De fato essa cena é uma espécie de discurso que se constrói por meio de certos gestos, pela maneira de se apresentar (em grupo, sozinho, com a família etc.), pelas atividades desenvolvidas; pelas imagens criadas e lidas a partir de certos elementos, como roupas e acessórios; e pelos comportamentos, a maneira de falar e se conduzir em face da diversidade de circunstancias oferecidas nesse espaço. Os itinerários, os*

percursos as paradas são igualmente significativos, demonstrando uma escolha, uma forma de particularizar e valorizar diferencialmente esse espaço. Em suma, essas manifestações são formas de ser nesse espaço" (GOMES, 2002, p. 164).

O autor acredita que esses elementos deveriam ser incorporados a uma análise crítica do espaço pois oferecem novas possibilidades - que podem servir a um melhor conhecimento das dinâmicas sociais que ali se desenvolvem. A interpretação de determinadas práticas sociais passaria assim por determinado contexto onde ganham sentido.

"*A idéia aqui sustentada é que o espaço físico é preenchido por um vocabulário que se declina a partir de diferentes "lugares" e de variadas práticas. Como essas práticas são relacionais, pois se desenvolvem sob um espaço comum, sua interpretação depende do contexto no qual se inscrevem. Igualmente, elas são orientadas segundo a localização; todavia, ao mesmo tempo em que esses lugares modificam o sentido das práticas, eles são simultaneamente transformados por elas*" (GOMES, 2002, p. 164).

Para BERDOULAY, CASTRO e GOMES (2001) a partir do momento em que se consideram as imagens, os símbolos e o imaginário como questões úteis para o avanço do conhecimento, o espaço insere-se como fonte inesgotável de signos. "Todo imaginário social pode se revelar imaginário geográfico" (BERDOULAY, CASTRO e GOMES, 2001, p. 422). Para eles, é a partir da relação concreta que se estabelece entre o homem e a terra que se estabelece uma profunda geograficidade no imaginário social.

Parte 2 – Diálogo com o diretor e sua obra

Capítulo 1. O cinema de autor

Eric Rohmer figura, ao lado dos nomes de Claude Chabrol, Jaques Rivette, Jean-Luc Godard e François Truffaut, como um dos representantes do movimento de cinema francês chamado *Nouvelle Vague*. Este surge na França no final da década de cinqüenta e início da década de sessenta, e esses diretores irão criar o chamado cinema dos autores - *cinéma des auteurs* também vinculado à noção da câmera-caneta – *câmera-stylo*.

A idéia do cineasta como autor fora lançada teoricamente por esses mesmos nomes, então redatores da revista *Cahiers du Cinéma*, no sentido de distinguir alguns cineastas americanos e favorecer o reconhecimento do cinema como uma arte, completa e à parte. Vindos da crítica, foram esses autores que testaram pragmaticamente suas idéias ao passarem da caneta para as câmeras. A idéia significava que o diretor ultrapassa seu papel de chefe de equipe para colocar-se como o autor de um romance - que inventou uma história e pode ele próprio, contá-la, e afirmar, de filme em filme, tanto uma temática como um estilo. Ou seja, seria aquele que impõe um olhar.

Ainda, determinadas condições estavam reunidas ali para que houvesse um novo público receptor desse novo tipo de cinema. É justamente por volta da década de 50 que se afirmam os movimentos dos *ciné-clubs* e revistas de cinema, que descobriam Orson Welles, Eisentein, Carl Dreyer e o expressionismo alemão. O público tornava-se assim mais exigente, questionando principalmente a qualidade da produção nacional. Mesmo na televisão francesa, surgia o interesse por uma obra que não se julga tanto mais pela precisão de uma gravação, a modelagem de uma iluminação, o luxo de um cenário, nem a nobreza de um diálogo, mas pela verdade no tom, pela justeza de um olhar e pela ousadia de um movimento traçado em plena rua com uma câmera 16mm na mão (PRÉDAL, 1996, p. 124).

O tom era de total ruptura com o estilo do cinema francês dos anos 50. A utilização de atores desconhecidos, cenários reais, realismo do diálogo e das situações e nova gramática técnica, implicavam em uma verdadeira revolução estética. Entretanto, todas essas mudanças não poderiam ter-se realizado em qualquer contexto. No final da década de 50 o adjetivo de “novo” era usado em todas as partes, à medida que tudo estava se

movimentando no campo das artes. É quando se afirma o novo romance, o novo realismo, mostrando que inclusive a esfera das artes legítimas também era sacudida.

Na França o contexto político também era de turbulência. Dava-se o agravamento do conflito argelino e Jean-Paul Sartre rompia com o PCF após a intervenção soviética na Hungria. Sentiam-se muito os ecos do XX Congresso do Partido Comunista que em 1956 condenava o stalinismo. PRÉDAL (1996) não hesita em colocar a *Nouvelle Vague* como sendo fruto desse clima que culminou na V República na França. A cultura substituía então o colonialismo. O general De Gaulle e seu ministro da cultura, André Malraux, viam no cinema uma contribuição à grandeza do país. Eles acreditavam na maior eficácia em se proteger o país pela sua hegemonia cultural que pela sua potência econômica ou força militar, o que de alguma maneira favoreceu o cinema que então procurava se afirmar no circuito das artes.

É nesse contexto que Rohmer lança o seu primeiro longa metragem, filmado em preto e branco, com uma câmera 16 mm, quase todas as cenas externas, utilizando para as internas quartos e apartamentos dos hotéis e prédios de Paris. Algumas cenas dão impressão de terem sido filmadas com a câmera na mão e com a participação do público que passava no local no momento da filmagem. Assim, entre os diversos componentes que ajudam a conformar a noção de *Nouvelle Vague*, a dimensão econômica fora fundamental. Em Rohmer essa característica apresenta-se de modo singular. Em uma edição de 2004 da revista *Cahiers du cinema,* S*pécial Rohmer*, após o lançamento de seu 24º longa metragem, assinala-se a sua busca de equilíbrio entre as metas artísticas e os meios materiais (BURDEAU, 2004, p.5). Muito inspirados no modelo do neo-realismo italiano do pós-guerra, esses novos diretores fazem surgir uma nova estética que reflete entre outras coisas uma mudança no mundo da produção, agora de baixo custo.

DELEUZE (1983) fala de uma crise no modelo de cinema norte-americano cuja imagem identifica-se sobretudo à ação e onde os eventos estão todos ligados por um mesmo vetor que prolonga e une a história. Os efeitos de tal crise são sentidos especialmente após a Segunda Guerra mundial, quando fatores econômicos, políticos, sociais e morais sacudiam a sociedade e a arte em geral. O “sonho americano” não mais convencia todos, as minorias ganhavam nova consciência e visibilidade, e as imagens proliferavam no mundo e na cabeça das pessoas. Como escreve Deleuze o cinema que começa a surgir nesse contexto

exigia cada vez mais pensamento. Cinco elementos caracterizam essa nova imagem que surge.

Primeiramente, ela não remete mais a uma situação globalizante. Nos filmes do pós-guerra, os personagens são tomados por uma mesma realidade que os dispersa, que é também indeterminada. Os personagens são múltiplos e a cidade e o povo perdem o caráter do coletivo e do unânime. A cidade deixa de ser filmada de cima, da verticalidade dos arranha-céus e *contreplongés* para dar lugar à cidade horizontal, à altura dos homens que lavam suas vidas cada um por si. Em "O Signo do Leão" tais perspectivas dialogam em um jogo de escalas efetuado pela câmera.

Em segundo lugar, uma espécie de linha se quebrou. Ela unia os eventos uns nos outros e ligavam as porções de espaço. A realidade tratada é lacunar e dispersiva, as ligações são frágeis. O acaso é o único fio condutor. Os eventos que pesam sobre o destino dos personagens não pertencem a eles.

Tal tipo de narrativa assemelha-se à narrativa de "O Signo do Leão". Todas as vezes que Pierre procura seu amigos, eles acabaram de partir em viagem seja de férias ou a trabalho, no caso de seu amigo repórter. Por outro lado, seus amigos o procuram nos hotéis de onde ele já partiu e por ruas onde ele muitas vezes já passou, sem poder encontrá-lo, até as cenas do desfecho da história. O próprio Pierre é obrigado a caminhar do subúrbio de volta para Saint-Germain de Prés – a princípio nada nem ninguém o espera, sua casa ele perdeu, o dono do hotel o expulsou e seus amigos estão incomunicáveis - pelo fato do bilhete de metro que ganhara ter caído do seu bolso sem que ele percebesse. Pierre de mendigo passará a herói pela fatalidade de um acidente de carro que mata seu primo e o torna dono de uma herança milionária. Salvo da miséria, do isolamento e da loucura, ele se transforma em manchete, centro dos flashes.

Em terceiro lugar, o que substitui a ação é o passeio, a balada, ou o ir-e-vir contínuo. Esse percurso "se faz por necessidade, interior ou exterior, por necessidade de fuga" (DELEUZE, 1983, p. 280). Algo se diferencia dos trajetos anteriores. Em primeiro lugar, é como se se desprendessem da estrutura ativa e afetiva que o sustentava, dirigia e fornecia direções mesmo que vagas. Em segundo lugar, deixando de ser viagem iniciática, ela torna-se urbana. Deleuze cita exemplos de filmes onde falta essa fibra capaz de unir

tudo que se passa pelas calçadas, nas caminhadas e no vai-e-vem em rasante de uma câmera que realiza movimentos sem finalidade imediata.

Essa câmera identifica-se muito à câmera de Rohmer, especialmente em “O Signo do Leão”.

“*A história de um homem cuja esperança (após ter se elevado às alturas) cai passo a passo por terra, para quem ir da Place de L’Étoile a Nanterre o leva a embarcar por uma terra incógnita das mais angustiantes, e que se vê fracassar da maneira mais irrisória, cuja volta sem dinheiro, sem bilhete de metrô, sem nada, torna-se uma prova que o despoja de sua última casca de homem social, a história desse homem que se afoga em Paris em pleno verão, que pouco a pouco começa a apodrecer, a algumas dezenas de metros de Saint-Germain des Pres de onde apenas um mês mais cedo ele era um dos florões (e às vezes a alguns metros de seus amigos abastados que poderiam ajudá-lo)”*. (BONITZER, 1991, p. 81).

Em quarto lugar, o que pode unir um conjunto em um mundo sem encadeamento ou totalidade são os clichês. Eles são o que cimenta essa realidade dispersiva e lacunar, o formigamento de personagens que ganham centralidade e depois se tornam secundários, e os eventos que pesam sobre eles sendo a eles exteriores. Inspirados no novo romance, os clichês seriam as atualidades, as noticias entremeadas de eventos políticos ou sociais, de fatos diversos, entrevistas, canções.

Em “O Signo do Leão” isso fica especialmente claro na cena da festa do dia 14 de julho que reúne todos os personagens e aparentemente a maioria da cidade em uma única praça, em torno do café Flore. Pierre aí tem a chance de fingir para um amigo estar participando da festa, apesar de já não ter mais onde dormir ou o que comer. Posteriormente, esse amigo encontra o Jean-François, seu melhor amigo, que afirma com sua namorada que também estavam lá, mas na multidão não haviam se encontrado ou encontrado o próprio Pierre.

O olho da câmera por sua vez é o monólogo interior de alguém que não é identificável entre os personagens. Ela mostra imagens flutuantes, clichês anônimos, que circulam no mundo exterior e também penetram no interior. Clichês físicos, óticos, e sonoros, e clichês psíquicos nutrem-se mutuamente. Cada um possui em si apenas clichês

psíquicos pelos quais sente, pensa e sente a si mesmo, sendo ele mesmo um clichê entre os outros nesse mundo que o envolve. As cidades também se duplicam em imagens clichês, através de seus lugares selecionados. Como afirma GOMES (2002) a cidade possui uma rede hierárquica de lugares através do quais ela representa sua imagem.

Em quinto lugar, a cidade é produtora de clichês. As mídias, rádios, televisões, microfones, reprodução mecânica de imagens e sons. O cinema denuncia a organização dos clichês ao mesmo tempo em que participa de sua fabricação e propagação tanto quanto as revistas ou a televisão. Deleuze (1983) propõe que o cinema dispõe de condições especiais para a produção e reprodução desses clichês que possibilita atingir uma reflexão crítica sobre os mesmos.

O uso de tais clichês também é abundante nessa câmera que filma Paris. A Paris do cartão- postal, da vitalidade noturna, dos jovens que passeiam em carros conversíveis, se proliferam, mas incluem no mesmo quadro personagens que não costumam participar de tais imagens clichês: os chamados *clochards*, mendigos ou moradores de rua.

Para o autor, primeiramente na Itália por volta de 1948 e na França em torno de 1958 surge um novo tipo de imagem. Os italianos passaram a colocar em questão toda a tradição anterior. O imprevisível sempre poderia mudar o curso das coisas. Nas cidades demolidas ou em reconstrução, que se tornavam cenários dos filmes, o espaço é heterogêneo e composto por lugares vazios. A realidade tratada pelo neo-realismo era dispersiva e possuía lacunas.

Na França, uma consciência intelectual se apropriará desse novo tipo de imagem fabricada pelo neo-realismo, constituindo a chamada *Nouvelle Vague*. Ai também os eventos que perpassam a vida dos personagens são tão intrincados e indeterminados quanto o espaço que eles percorrem, traduzindo-se muitas vezes em passeios errantes pela cidade. Por outro lado, assim como no neo-realismo, denuncia-se a aparente perfeição da imagem realista e o uso dos clichês é evidenciado. Cria-se uma imagem que almeja a criação de uma imagem mental que mais do que tecer um conjunto de relações, conforme um novo arranjo de idéias. Para Deleuze (1983), cria-se uma imagem mais “difícil”; que ganhe realmente o caráter pensante; que se torne pensamento.

O autor define a imagem mental como aquela que toma como objeto de pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento – assim como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção.

> "*É uma imagem que toma por objeto relações, atos simbólicos ou sentimentos intelectuais. Ela pode, mas não necessariamente é mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente uma nova relação com o pensamento, direta, inteiramente distinta que aquela das outras imagens*" (DELEUZE, 1983, p. 268).

Em Hitchcock, o que importa não é o autor da ação, nem mesmo a própria ação pois ela será envolta por um conjunto de relações, que fazem variar seu sujeito, natureza, objetivo e etc. O que conta efetivamente é o conjunto de relações dentro das quais a ação e seu autor são tomados.

Deleuze explica assim a importância que ganha o quadro nos filmes de Hitchcock. Ressalto que em Rohmer o plano fixo e a profundidade de campo também ganham muita importância. Deleuze prossegue explicando que ele é previamente desenhado e rigorosamente delimitado pois como em um tapete contém uma cadeia de relações - que se tecem infinitamente junto com o movimento deste quadro. A ação, a percepção e a afeição (que remete aos sentimentos, desejos) estão aí enquadradas em um tecido de relações que constitui raciocínio. Os personagens não conhecem as relações que os determinam. Tais relações introduzem entre os personagens, os papéis, as ações, o décor, uma instabilidade essencial. É interessante ressaltar que essa vida autônoma da relação do todo a levará a tender geralmente para uma espécie de equilíbrio conquistado ao final.

Isso é que se percebe ocorrer no filme de Rohmer que será analisado. Pesam sobre o herói fatos exteriores a ele como a morte da tia, as viagens de seus amigos mais próximos que o deixam sem apelo, e finalmente a morte de seu primo que aparentemente o leva para uma situação de vida estável e confortável com a conquista da herança.

Deleuze prossegue apresentando Hitchcock como um antecedente de uma crise da imagem que daria origem à *Nouvelle Vague*. "Em Hitchcock, como sempre no cinema, o plano tem duas faces Uma aponta para os personagens, objetos e ações em movimento, a outra para o todo que muda no desenrolar do filme. Mas em Hitchcock, o todo que muda é

a evolução das relações (...)" (DELEUZE, 1983, p. 274). Em Rohmer, a câmera também parece sempre apontar segundo essas duas faces, o movimento do personagem na cidade viva de Paris, e a evolução do todo que constitui a teia de relações pelas quais o personagem se insere na cidade e na sua dinâmica - alterando-se simultaneamente a idéia e os valores associados a tal cidade. Ou seja, pode-se arriscar aqui dizer que as imagens mentais de Paris alteram-se e isso se revela, sobretudo, através de um percurso, que apesar de sinuoso é traçado num espaço muito concreto ao longo das calçadas e muros de Paris.

Capítulo 2. Estruturação espacial e imaginação geográfica

Para AGEL (1978) o poder de encantamento e enrraizamento das imagens funciona na medida em que o cinema instaura um lugar e um espaço histórico-social, cuja *mise-en-scène* dilata os significados. Este autor é um dos principais nomes da crítica de cinema francesa, foi co-fundador de uma das mais antigas revista sobre cinema, a "7ème Art", e atualmente leciona cinema na França. Para ele o espaço é o significante por excelência do cinema. Segundo ele, primeiramente, não é à literatura que se deve ligar a iniciação do cinema, mas a tudo o que, nas civilizações primitivas ou recentes, diz respeito ao espaço - como o teatro, a dança e a arquitetura. "*Um filme é antes de tudo a definição de um espaço, inserção de personagens em um cenário natural ou reconstituído em studio*" (AGEL, 1978, p.9).

A tarefa do cineasta estaria na estruturação espacial para a organização do caos. A pesquisa de AGEL (1978) consiste em desvendar de que maneira o espaço – sua construção – emerge de uma rede de valores que transborda um discurso único. Essa construção fundamenta-se na realidade social, econômica, política e ideológica e na imaginação do cineasta. Ele cita Erwin Panofsky para lembrar como esse espaço implica uma rede. O espaço construído não depende exclusivamente da vida intrínseca das formas ou da história das religiões, mas é fruto de um encadeamento de interferências, sejam elas geométricas, cósmicas, místicas, históricas ou finalmente geográficas. O número de significantes e seus entrecruzamentos são tão amplos e variados, que uma abordagem estritamente semiológica não poderia dar conta da tarefa. Os *significantes* transbordam o discurso de uma única ciência da mesma maneira que escapam à simples percepção. Ressalto que um não geógrafo foi capaz de ver a possível contribuição da geografia, entre outras áreas do conhecimento, na análise e interpretação do cinema.

Sobre o realismo no cinema, com cujas idéias Eric Rohmer possui afinidades, AGEL (1978) entende que a visibilidade da imagem é a visibilidade do mundo. Isto pressupõe um respeito às coisas, ao referente; uma preocupação com o reconhecimento do dado representado na imagem. O sentido dado à narrativa - poético, político ou cósmico - e o domínio imperativo, amigável, ou fantasmagórico desse espaço, dependerá em grande medida das mãos do cineasta. Apesar de Rohmer também falar da relação que há entre

cinema e realidade, Rohmer e Agel (1978) não afirmam o mesmo. Rohmer defende que a própria visibilidade do mundo real nos engana e nos confunde quando a percebemos. O cinema seria uma linguagem que busca trazer uma nova visão sobre essa realidade, e pode manipulá-la através de seus artifícios, podendo também enganar nossa visão. Essa linguagem só ganhará sentido a partir do filtro de interpretação do espectador.

André Bazin teve grande contribuição na edificação de um corpo teórico de cinema, e deixou sobretudo na França inúmeros discípulos, dentre os quais se coloca Rohmer. Em artigo intitulado "O 'somatório' de André Bazin", além de ressaltar seu rigor teórico e sua originalidade, Rohmer valoriza a concepção de cinema trazida pelo autor. Trata-se da afirmação da "objetividade" cinematográfica. Ao tentar afirmar a arte do cinema através daquilo que o diferencia e não daquilo que o assemelha às outras artes como a pintura, Bazin introduz algo diferente.

Ao invés de ressaltar as provas de infidelidade e de intervenção do artista ele afirma sim a filiação mecânica que marca a relação entre a obra de arte e a realidade. Próximo da fotografia, o cinema cria uma imagem do mundo exterior automaticamente. Daí sua definição do cinema como acabamento da objetividade fotográfica no tempo. A fotografia pode apenas representar momentos, ou cortes imóveis no tempo como escreve Deleuze. Por isso não possui o poder do filme de representar a passagem de um instante a outro, a duração de um evento, de elaborar cortes móveis no tempo.

Por outro lado, Bazin afirma que o cinema é uma linguagem. Mas uma linguagem que se modifica, se atualiza. Tal linguagem permite que se analise não apenas a relação das imagens entre si, mas também delas com o real, segundo regras que não são absolutas pois dependem da aplicação que se faz delas. Ele próprio introduz uma linguagem que é nova, ao valorizar a profundidade de campo. Muito associada ao plano fixo, ela traz uma duração real das coisas diferente do tempo intelectual da montagem. Mas longe de se opor à montagem, ela confere às conquistas da montagem uma relatividade e um sentido. É como se com o acréscimo de realismo da imagem, o suplemento de abstração se tornasse possível. A linguagem se diversifica, se modifica e se combina em diferentes contextos e com diferentes propósitos.

Um segundo ponto axial para Rohmer é a afirmação de Bazin de que o cinema, mais do que as outras artes, depende do espectador para existir - paralelamente à arquitetura que

constrói casas que só adquirem sentido quando habitadas. Assim, o cinema defendido por Bazin é uma linguagem, que traz a realidade ao mesmo tempo em que traz a condição de possibilidade do próprio cinema. Ou seja, ela só ganha sentido através do olhar do espectador que julgará simultaneamente: o tipo de linguagem selecionada para construir a obra (que inclui o meio mecânico e todas as técnicas utilizáveis) e a realidade que tornaram possível a obra – o filme.

As possibilidades que o cinema tem de elaboração do espaço residem no enquadramento, no movimento de câmera e no tempo. Ou seja, no plano e na sua relação com a seqüência dos fotogramas. Trata-se de uma conciliação entre a fidelidade ao real e a submissão ao imperativo imposto pelo quadro bem como à composição simbólica entre eles. Para o AGEL (1978), toda tomada de visão é estruturante e todo espaço é estruturado. As idéias trazidas de Agel enriquecem a discussão a respeito do olhar geográfico sobre a realidade, contida em grande parte nas recentes discussões sobre o conceito de paisagem, trazidas no campo da Geografia cultural. DUNCAN e LEY (1997), por exemplo, trouxeram a paisagem como modo de estruturar e dar significado ao mundo externo, como já referido aqui anteriormente (p.15).

Em uma entrevista para o livro "*La politique des auteurs*" da editora *Cahiers du Cinéma*, Eric Rohmer coloca o cinema como um meio de investigação do mundo. ROHMER (1965) postula a busca do cinema pela verdade, mas não qualquer verdade. Dentre as várias possíveis, aquela que lhe interessa é a do espaço, e não possivelmente uma verdade psicológica, sociológica, etnológica ou qualquer outra. Ele procura apresentar um lugar tanto pela maneira de filmar como pelo modo de contar a história. Muitas vezes a câmera está a serviço do que ele deseja mostrar ou dizer e a narrativa está á serviço do lugar, valoriza-o. Isto reforça sua concepção: o cinema como instrumento para trazer novas maneiras de olhar, neste trabalho cabe ressaltar, novas maneiras de olhar o espaço. Acredita-se aqui que em "O Signo do Leão" Rohmer traz uma nova maneira de olhar para os espaços de Paris, sobretudo através daquilo que caracteriza sua vida pública.

Um de seus artigos citados, mencionado logo na introdução deste trabalho, intitula-se "Cinema, a arte do espaço". Escrito em 1948 ele foi recentemente inserido em uma coletânea de artigos da editora de "Cahiers du cinéma" lançada em 2004. Para ele a arte do cinema reside não apenas na organização de linhas e volumes dentro de um quadro ou do

seu movimento dentro desse quadro, trazidos pela valorização do plano fixo e da profundidade de campo, como também pela técnica da sucessão de planos. O autor lembra que a chamada arte do filme surge quando se descobre que o filme pode ser dividido e montado em planos.

Ele explica: não que a "fotografia móvel" fosse meio de reprodução e não de expressão, e sim que a técnica da sucessão de planos contribuiu para reforçar o caráter expressivo de cada um deles – tornando movimentos de amplitude fraca mais perceptíveis e permitindo seguir aqueles cuja trajetória ultrapassa em muito a extensão do campo visual. Assim, em função de uma certa concepção da espacialidade, o realizador deve determinar tanto o espaço interior de cada plano como a totalidade do espaço filmado.

Para Rohmer, a "expressão espacial" está:

> "*na lógica de uma arte que, sendo por excelência a arte do movimento, tem por dever organizar o código de significações que ele utiliza em função de uma concepção geral seja do tempo seja do espaço, sem que tenha a priori razão alguma para que o tempo desempenhe aqui um papel privilegiado*" (ROHMER, 1948 / 2004, p. 42).

Ao contrário, para ele, o espaço parece ser a forma geral de sensibilidade que lhe é mais essencial, na medida em que o cinema é uma arte da visão. Por fim, ele coloca que há uma integração entre a expressão espacial, o tempo de cada plano e o tempo estabelecido pela montagem, de modo que a mudança de um elemento implica em alteração dos outros e em alteração do caráter expressivo de um movimento.

Rohmer posiciona-se claramente contra a beleza da imagem procurada em si mesma, caracterizando quadros onde o caráter expressivo aparece como elemento parasita. Assim, os filmes de maior rigor não seriam aqueles que apresentam as mais belas fotografias, e sim "aqueles cujas imagens nos impõem um visão original do mundo" (ROHMER, 2004, p.44).

Tal citação expõe também sua admiração ao cinema elaborado pelo Expressionismo alemão dos anos de 1920-1925 que o autor define como sendo prova da mais rica "imaginação cinematográfica". Em uma passagem, assim o autor define o Expressionismo:

> "*Ele designa de maneira mais precisa a busca de uma outresa da expressão, destinada não a acrescentar quantitativamente o poder imediato dela, mas a dotá-la de uma significação outra, suportada, se podemos dizer, pela significação imanente que ela tem na realidade, sem que arrisque, em nenhum momento, confundir-se com essa realidade*" (ROHMER, 2004, p. 50).

Em Rohmer podemos ver uma tentativa não de reproduzir mas de recriar a realidade, como ele mesmo retifica em "Carta a um crítico" (ROHMER, 1972, p. 127).

Rohmer segue neste mesmo artigo escrevendo sobre a relação entre expressão espacial e linguagem. A partir daí, levanta aspectos do cinema que encontra ecos com a proposta de conhecimento prático de BOURDIEU (1977), já citado e que será mais bem trabalhado adiante. Rohmer se queixa de um espectador moderno que se identifica mais à decifragem do que à visão. Habituado a interpretar o signo visual e a compreender a razão de ser da presença de cada imagem, mais do que a se interessar pela realidade que seu aspecto ganha no contexto em que se apresenta. "Aprendendo a compreender, desaprendemos a ver" (ROHMER, 2004, p. 54).

Para Eric Rohmer, a educação visual proporcionada pelo cinema, ao invés de nos tornar mais aptos a decifrar a significação pura de certas formas ou movimentos, nos torna simplesmente "mais aptos a alcançar as intenções de uma linguagem que pode ser tão nuançada, tão sutil quanto a linguagem falada" (ROHMER, 2004, p. 54). Bourdieu (1972) fala da linguagem como construções que se atualizam segundo diferentes contextos. Aqui, defende-se que as ações e seus possíveis significados dependem do contexto em que se atualizam e, mais especificamente, dependem do lugar onde são criados ou recriados, e da escala em que ganham significado. Rohmer aponta nessa mesma direção.

Falando de um cômico realizador que ele caracteriza como um dos gênios mais autênticos do cinema, Rohmer afirma que "*para ele, a significação psicológica do gesto conta muito menos que o cômico que se destila da própria maneira pela qual o movimento inscreve-se no espaço da tela*" (ROHMER, 2004, p. 47). Contrariamente, alguns diretores elaboram filmes que se referem muito à significação usual do gesto de modo que o absurdo cômico só emerge em relação a um sistema de significação já estabelecido, podendo assim

prescindir de uma sensibilidade espacial. O que a crítica de Rohmer valoriza são "*filmes onde se impõe a nós a presença de um universo espacial onde gestos e movimentos tomarão um sentido novo*" (ROHMER, 2004, p. 47).

Comparando este realizador chamado Buster Keaton, a Chaplin, o autor escreve que a solidão em Chaplin, mesmo traduzida de maneira especial em célebres imagens, é aquela do homem dentro de uma sociedade indiferente. Já em Buster Keaton, a solidão é traduzida enquanto um isolamento dos seres e objetos que aparece como constitutivo da própria natureza do espaço e é expresso pelo próprio movimento da câmera. O ir e vir da câmera remete a um eterno retorno sobre si mesmo, a tomada desajeitada de objetos que se quebram indicando um mundo exterior que é difícil de ser tomado pela câmera bem como pelo personagem.

É interessante levantar após as análises críticas de Rohmer, que a idéia de solidão em seu filme que analisaremos adiante, constrói-se indissociadamente sobre um modo de estar no espaço.

A "imaginação cinematográfica" de que fala Rohmer possui intenções. No espectro de tais intenções, contém uma "imaginação geográfica" que pode ser mais ou menos consciente. No filme selecionado do autor e diretor Eric Rohmer procura-se aqui em que medida tal imaginação geográfica pode fazer-se presente, não propriamente segundo uma suspeitada intenção do autor - mas segundo um ponto de vista. Segundo uma análise geográfica interessada nas dinâmicas pelas quais homens e espaços públicos se relacionam, e nas dinâmicas pelas quais a cidade e as imagens dessa cidade se relacionam através do espaço.

Capítulo 3. O autor e sua obra

Em 1971 Rohmer escreve artigo intitulado “Carta a um crítico”, a respeito da série de obras que elaborou sob o título de “Contos morais”. Nele responde a uma crítica a respeito do grande peso que o texto em geral, seja nas falas ou nos comentários, possui nesses filmes. Ele responde que nem o texto dos comentários nem o dos diálogos são seu filme e sim são coisas que ele filma a mesmo título que as paisagens, os rostos e os gestos. “A fala faz parte dessa vida que eu filmo”. Ele diz mostrar pessoas que agem e falam, através de atores escolhidos, em determinadas paisagens onde ele situa sua histórias (ROHMER, 1971 / 2004, p. 126). Nos “Contos morais”, sua proposta seria mostrar de maneira diferente sentimentos, idéias e intenções que até então tinham recebido atenção apenas literária. Ele agora iria confrontar discursos presentes em tais idéias ao discurso de seus personagens e às ações de seus personagens - em imagens que não tinham o papel de meras ilustradoras, mas sim faziam nascer uma verdade outra que a do texto unicamente o ou dos gestos unicamente e que era a verdade do filme.

É interessante notar que em uma entrevista que prefacia o mesmo livro, Rohmer é perguntado sobre o peso excessivo da fala em seus filmes em geral. Para responder ele usa o exemplo do filme aqui selecionado, “O Signo do Leão”. Este filme é caracterizado pelo diretor como um filme em que se fala muito pouco, e isso se deve à situação excepcional que marca o personagem principal. Pierre experiencia a solidão. Rohmer responde que as situações que ele conhece na vida real são situações em que falamos e aquelas quando não se fala são excepcionais. Portanto a presença da fala em seus filmes não diria respeito à literatura e sim à experiência da realidade. Essa solidão se constitui através de um percurso na maior parte solitário, sem direção e silencioso por Paris.

Em um livro intitulado “Eric Rohmer”, Pascal Bonitzer procura um discurso singular do diretor através da analise de filmes, sobretudo aqueles seis que constituem a série intitulada contos morais, lançadas de 1962 a 1972. Dois pontos marcam a narrativa de Rohmer: o princípio de incerteza e uma câmera que é como um tipo peculiar de personagem que jamais é visto. Ambos os aspectos foram identificados por Deleuze como sendo parte dessa nova imagem que surgia com o neo-realismo e sobretudo com a *Nouvelle Vague.*

> "*O princípio da incerteza que afeta a causalidade dos eventos e das relações dos protagonistas, de próximo em próximo contamina toda a realidade: o espaço inteiro da cidade (a canção de Arille Dombasle ao final, 'Paris me seduziu', mostra bem que é a Cidade o verdadeiro herói do filme) aparece como um campo de probabilidades puras, onde se produzem encontros inesperados e coincidências falsamente significantes*" (BONITZER, 1991, p. 24).

A citação menciona "A mulher do aviador" (1980), filme da série "Comédias e Provérbios". Esse certamente não foi o único filme a conferir a Paris o papel de personagem principal. Dentre esses também é possível citar "Place de L'Étoile", "A árvore o prefeito e a mediateca ou o jogo dos 7 acasos", "As 4 aventuras de Reinette e Mirabelle", "Os encontros marcados de Paris" e o objeto de análise do presente trabalho, "O Signo do Leão". Em o "O Signo do Leão", também se faz presente essa câmera que pode ser considerada como um personagem, mas que jamais entra no ballet dos protagonistas.

Outro ponto interessante a respeito das imagens criadas por Rohmer que remetem ao que o próprio diretor escreve sobre seu trabalho, diz respeito a um ponto de interrogação que ele coloca em todo o seu espaço fílmico. BONITZER (1991) ressalta um aspecto que o próprio Rohmer indica sobre sua obra. Comenta que somos todos ávidos pela verdade, por interpretar a realidade, e diante disso, Rohmer nos apresenta personagens agindo contrariamente a seus discursos, ou signos muito comumente apropriados agora em um contexto que levanta dúvidas a respeito de seu significado na história. Somos levados a simplesmente ver a imagem e ter a idéia, por exemplo de que a foto mostrada de uma mulher loira ao lado do herói da história, é simplesmente a foto de uma mulher loira ao lado de um homem moreno, e não necessariamente implica uma relação extraconjugal do personagem.

Como levantava DELEUZE (1983) a respeito do novo tipo de imagem criada na Itália e na França, utilizam-se em abundância os clichês não exatamente para destruí-los inteiramente ou impor-lhes um sentido, mas para jogar com eles, trazê-los para a evidência.

Em Rohmer se a fala pode ser reveladora ou enganadora, a imediaticidade da visão também. Segundo BONITZER (1991), seus filmes são semeados de falsos indícios e

ambigüidades. Indicam que os sentido nos enganam, particularmente a visão. O cinema, pelo efeito de realidade que produz, redobraria essa capacidade que o olho tem de enganar, de nos dar uma falsa interpretação do objeto percebido E tudo isso ocorre apesar da transparência creditada a seus filmes.

> "(...) *é verdade que Rohmer como se diz frequentemente é antes de tudo um realista, um observador dos hábitos e não um fabulador, um cineasta do imaginário? É aí que se introduz a natureza dupla do cinema.* [...] *O autor mostra apenas coisas do real; mas os eventos revelam apenas coisas da significação*" (BONITZER, 1991, p. 31).

Para Bonitzer, nada é menos poético do que o espaço que seus personagens habitam e onde se desenvolve a narrativa. Porém a narrativa é na verdade uma história que se passa unicamente na cabeça do personagem. Os heróis de Rohmer - como em o Signo do Leão segundo BONITZER (1991) – não podendo suportar a realidade tal qual ela é, necessitam nela injetar o sonho. E o sonho não é apenas algo que reveste a realidade nua com um pano ilusório, ela produz efeitos que podem ser muito destruidores. Pierre, o herói de "O Signo do Leão" sonha em ser rico e musico bem sucedido, porém não se dedica suficientemente à musica e se recusa a trabalhar.

Assim, essa imaginação ou mundo dos sonhos, por mais forte que seja absorvendo quase toda a realidade do filme, nos é dada o mais freqüente pela palavra. Em o Signo do Leão, como vimos, o que marca o estado solitário do personagem principal é sobretudo o silêncio, intercalado por pedaços de diálogos de passantes. Rohmer mostra através da trama da realidade a mais comum, a parte de sonho e de esperanças de que ela é também portadora. Através de um herói repleto de clichês a narrativa se dá como crítica da ilusão que ela estabelece. Aí BONITZER (1991) também parece concordar com DELEUZE (1983) que identifica no uso dos clichês uma característica da imagem produzida pela Nouvelle Vague.

Se Paris ocupa de alguma maneira o lugar de heroína – como cidade grandiosa, histórica em uma camada e pulsante em outra, que atrai pares românticos e turistas do mundo todo – os seus clichês são evidenciados na tela. A imagem que a cidade cria de si

mesma através de uma espécie de narrativa de lugares, como o Rio sena por exemplo, se auto-denuncia no filme. Assim também Pierre que deseja cultivar sua imagem de homem rico e boêmio de Saint-Germain de Pres, se vê obrigado a denunciar tal imagem – sem no entanto renunciar a ela ao final. A Paris dos clichês ao final do filme tampouco parece destruída, mas sim de alguma maneira reforçada e recontextualizada por um novo olhar.

Não é através da visão ou alucinação que o herói se toma por personagem de romance. Alguns cineastas mostram imagens turvas que indicam a visão de um personagem que está alterado física ou emocionalmente. Porém, o cinema que Rohmer defende não é aquele que apresenta uma deformação da realidade cotidiana. Sua câmera não faz nada além de mostrar fatos. Mas decidir sobre o alcance exato de seu sentido cabe ao espectador. E para isso ele precisa entrar na história, na narrativa. Segundo BONITZER, Rohmer indica concordar com Bazin para quem a mentira do cinema acontece mais pela omissão do que pela deformação ativa dos fatos.

> "[Rohmer] *grava em princípio, a realidade, paisagens, casas, homens, mulheres e animais, Clermont-Ferrand, o lago d'Annecy, a vila de Talloire, etc. (para só falar aqui de décors rohmerianos). Mas sobre a tela, quer queiramos ou não, esses elementos reais encontram-se capturados ao serviço do sonho, da ficção, (que é) o filme que de que viemos gozar na sala obscura*" (BONITZER, 1991, p. 35).

Não é uma discussão a respeito da relação entre realidade e ficção que desejo ressaltar. Sob esse aspecto a visão de Rohmer parece bastante clara e será trazida mais à frente. Interessa aqui nessa citação a importância acordada a lugares e paisagens nos filmes de Rohmer, criando cenários que dificilmente poderiam ser vistos como dissociados das histórias e personagens ditos "rohmerianos".

Se hoje se assiste a uma inflação de um cinema de ação destinado a mostrar grandes catástrofes através da sobreposição de efeitos especiais, Rohmer acredita na sutileza dos meios empregados pelo cinema para mostrar as bolhas de sabão das quais os personagens fazem um mundo. A bolha de sabão construída pelo personagem é evidenciada; o caráter que uma narração imprime à realidade é evidenciado. E sobretudo, tal imaginação está fundada na ilusão que o herói tem de ser o único a imaginar. O mundo do qual o herói

sonha em ser o centro, é descentralizado. O ponto de vista da câmera traz a seguinte idéia: existe em algum lugar da cidade uma perspectiva diferente da do personagem.

BONITZER (1991) não está especialmente atento ao papel que o espaço cumpre nos filmes de Rohmer, apenas indiretamente pontua tal caráter que aqui se valoriza especialmente. Aqui é possível levar adiante a análise no sentido de que se alguns lugares congregam valores que conferem a imagem de uma cidade, em algum outro lugar da cidade tais valores podem ser distorcidos ou inexistentes; ou neste mesmo lugar diferentes atores segundo diferentes condições sociais, econômicas, culturais e individuais poderão interpretá-la de modo diferenciado.

Em um artigo intitulado "*Paris vue par Eric Rohmer*", Frédéric Bas, crítico de cinema, nos aproxima um pouco da abordagem de Rohmer ao falar da relação que o diretor estabelece com Paris através de seus filmes. "A capital é a Cidade com letra maiúscula de onde partem todas as histórias, onde começam e acabam todas as aventuras" (BAS, 2005, p.1). Para BAS (2005), o realismo de Rohmer liga-se, ao mesmo tempo, a uma *Paris-décor* que traz o traçado exato das ruas e a uma *Paris-experiência* dos afetos e sentimentos dos homens. Ele identifica assim uma maneira chave de compreender grande parte da obra do diretor e sua relação com essa cidade. Rohmer interessa-se pela cidade sob dois aspectos complementares.

Primeiramente, trata-se da sua representação exata como forma fixa; é a cidade dos arquitetos, histórica, com suas ruas e muros de pedra. Uma relação de exatidão documentária em que o realismo aparece como condição primeira a uma representação da cidade. No entanto, esta é indissociável de uma tomada da cidade como sistema vivo, uma circulação constante dos homens, um reservatório ativo de signos e afetos, de falas, de grandes e pequenas ações. Esta seria a Paris do parisiense, do passante, do pedestre.

BAS (2005) nos mostra também como essa dupla visão está particularmente clara no filme que será objeto de nossa análise nesse trabalho. Em "O Signo do Leão" seu personagem principal é mergulhado nessa Paris capital, onde seu personagem se perde e se degrada progressivamente. A câmera de Rohmer nos oferece dois pontos de vista dessa trama. Um do alto, trazendo as formas e traçados urbanos, e outro da *plongée* nas profundezas do tecido urbano, que o traz em suas dinâmicas.

GOMES (2002) coloca a cidade como uma malha de signos que orienta o direito, a acessibilidade e a hierarquia territorial. Nesse sentido, aqui se acredita que o filme não trata de uma duplicidade, mas de relação: a extensão física ganha significados ao ser vivida por atores, e atores se relacionam sobre essa materialidade onde elaboram suas ações. Fala-se de uma cidade cujo movimento cria e recria suas imagens. Imagens que se constroem através das dinâmicas espaciais de seus atores. Uma cidade apreendida também em suas múltiplas escalas.

O final do filme remete ao título e a um diálogo do início da história. A imagem do filme mostra a constelação solar que corresponde, na astrologia, ao Signo do Leão. Quando conversava na festa para comemorar a suposta herança, Pierre relatou a grande mudança que uma astróloga havia lhe premeditado. Em agosto, mês de seu aniversario, ele veria a fortuna ou a miséria. Estavam em julho e os astros teriam se antecipado um pouco.

Eis que ao final da história, no mês do Signo do Leão, Pierre é presenteado pela fortuna. Sorte do acaso ou determinação dos astros? O importante é como tal fato altera seu papel na cidade, de um mendigo ele passa a ser um milionário respeitável. Rohmer faz um jogo arriscado de escalas: sua câmera vê o carro com Pierre desaparecer do campo de visão; sobra o seu recente amigo mendigo; na medida em que os jornalistas e curiosos dispersam-se com a partida de Pierre, foca o calcamento da rua; faz um zoom; e em seguida liga essa imagem escura com a imagem das estrelas.

Esse espaço astronômico nos abriga. Estamos todos nele inseridos, aí vivemos nossas vidas em encontros e desencontros. Esse espaço possui múltiplas escalas. O significado atribuído a elas depende de quem as interpreta. Se o espaço astronômico determina com suas constelações o destino daqueles que nasceram sob seus signos correspondentes ou se ele apenas nos insere na mesma realidade instável e indeterminada, cabe ao espectador interpretar. Rohmer mostrou como na realidade vivida em uma cidade como Paris, competem uma série de interesses, uma série de perspectivas que muitas vezes não se enxergam mutuamente, apesar de compartilharem um mesmo tempo e um mesmo espaço.

Parte 3 – Percurso para a interpretação

Capítulo 1. A análise semiológica

Os caminhos percorridos aqui se aproximam da busca de significados de GEERTZ (1989) e da abordagem de JOLY (1999) sobre a atual linha francesa da semiologia inspirada em Roland Barthes. Estes se mostraram apropriados para o cinema bem como para proposta do trabalho. A abordagem de Martine Joly (1999) considera a imagem, assim como o padrão geral da língua, como composta por signos constituídos por um significado e um significante. A sua apropriação desse método aplica-se para análise da pintura, da fotografia, do cinema ou da publicidade. Através de códigos, os signos apresentam mensagens.

Antes de passarmos a essa análise, ressalto que quando entramos nesse campo que trabalha com imagens, é preciso dar conta da complexidade do termo. Ele se situa entre imitação da realidade, traço dessa realidade e convenção (SANTAELLA & NÖTH, 2001). Análogas da realidade, elas são ícones perfeitos. Porém, sua força de persuasão provém de seu aspecto de índice, que é o que provoca o esquecimento de seu caráter representativo. No entanto ainda, se essas representações são compreendidas é porque existe, entre as pessoas que as fabricam e seus receptores, um mínimo de convenção sociocultural. Ou seja, as imagens que, pelo seu caráter de semelhança se apresentam como ícones perfeitos, devem boa parcela de significação a seu aspecto de símbolo.

O termo também pode possuir variadas interpretações segundo diferentes autores, em diferentes momentos. A definição que consideraremos aqui, proposta pela autora, seria a de um objeto com relação a um outro que ela representa, de acordo com certas leis particulares (JOLY,1999). A imagem pode constituir, simultaneamente, um ícone, índice ou símbolo.

A relação que existe entre imagem e linguagem é aqui de fundamental importância. JOLY (1999) defende a complementaridade entre imagem e linguagem. Na verdade entre ambas há uma circularidade: uma é reflexo da outra ao mesmo tempo em que cria novos sentidos para a outra. Assim a mensagem lingüística e a mensagem visual não devem ser consideradas separadamente.

BARTHES (1982) propõe que a linguagem pode desempenhar a função de ancoragem bem como de ligação. Na primeira função, ela ancora a gama de possibilidades de sentidos denotativos e conotativos, guiando assim a identificação e a interpretação. Já a ligação pressupõe uma relação complementar entre fala e imagem em que ambos são como fragmentos de um sintagma mais geral. Sua unidade se faz a um nível superior da história da diegése ou da anedota. Para BARTHES (1982), no cinema a fala não é simples elucidação; ela expressa sentidos que não estavam presentes na ação e faz a ação avançar. Para ROHMER (1965) o cinema tem a capacidade de unir estreitamente palavra e imagem de modo que uma ilumina a outra.

A seguir, levantei ainda alguns pontos trazidos por JOLY (1999) que acredito serem pertinentes ao trabalho. Primeiramente, ela nos adverte sobre três questões principais que devemos ter em mente ao iniciar a análise de uma imagem. A primeira delas diz respeito aos nossos objetivos. Uma análise não deve ser feita por si mesma, mas a serviço de um propósito consciente. É isto que irá nos permitir instalar nossas próprias ferramentas que irão determinar em grande parte nosso objeto de análise e nossas conclusões. Na medida em que não há um método absoluto de análise, deve haver um processo de construção dessa metodologia.

A segunda questão, que se relaciona com a primeira, trata das precauções que devemos tomar em separar, na nossa interpretação, aquilo que é pessoal do que é coletivo. Para buscar o que uma mensagem provoca de significado aqui e agora, é necessário ter limites e pontos de referência do contexto histórico de seu surgimento e de outras interpretações. Aqui ela se aproxima daquilo que PANOFSKY (2001) e GEERTZ (1989) trouxeram.

A terceira questão envolve a consideração do contexto e das funções dessa imagem. Isso significa saber em que condições ela foi produzida, o contexto específico de seu autor e do seu recebimento pelo público. Devemos também considerar as funções que supostamente lhe foram designadas. Ou seja, para quem ela foi produzida? Outra perspectiva associa a imagem à comunicação e sua funções colocando-nos que ela é não apenas expressiva. A função comunicativa de uma mensagem visual determina com força sua significação, de modo que não se pode considerá-la somente do ponto de vista da experiência estética da obra de arte que vale apenas por si mesma.

Finalmente, ao falar sobre as possibilidades que traz e a função que pode desempenhar a análise semiológica da imagem, Joly afirma querer:

> "*Demonstrar que a imagem é de fato uma linguagem, uma linguagem específica e heterogênea; que nessa qualidade, distingue-se do mundo real e que, por meio de signos particulares dele, propõe uma representação escolhida e necessariamente orientada; distinguir as principais ferramentas dessa linguagem e o que sua ausência ou sua presença significam; relativizar sua própria interpretação, ao mesmo tempo em que se compreendem seus fundamentos (...)*" (JOLY, 1999, p. 48).

É nesse sentido que se deseja proceder à análise das imagens de "O Signo do Leão", filme de Eric Rohmer. Algumas idéias de BOURDIEU a respeito da postura do pesquisador diante de seu objeto de estudo também fizeram parte da reflexão construída acerca da metodologia de pesquisa. Antes de introduzir a contribuição de Pierre Bourdieu (1972), acrescento comentário sobre as possíveis convergências e divergências entre o que será apresentado dele e o que se apresentou de Martine Joly (1999).

A autora emprega termos utilizados pela semiologia como *padrão* geral da língua, e fala da imagem como representação de um objeto segundo *leis* determinadas. A mesma também preconiza métodos que separem o pessoal do coletivo como estabelece PANOFSKY (1955 / 2001). Como veremos mais adiante, tais aspectos são vistos com olhar crítico por BOURDIEU(1972).

Todavia, JOLY (1999) aponta outras direções que relativizam um possível desejo de se estabelecer relações unívocas entre pesquisador e objeto e entre a representação e o objeto. Primeiramente, JOLY (1999) defende que a ferramenta utilizada pelo pesquisador irá determinar seu objeto de análise e as conclusões a que ele chegará. Além disso, aconselha buscar numa mensagem o que ela provoca de significados aqui e agora e não o que ela provoca de significados em função de um modelo fechado aplicável a todos os casos. Por último afirma ser importante que o pesquisador compreenda os objetivos e ferramentas que deram fundamento à sua pesquisa, para que seus resultados possam ser vistos não como resistentes às mudanças de perspectiva e de contexto, mas sim como resultados construídos.

Agora passo diretamente à contribuição de BOURDIEU (1972) para o trabalho. O autor fundamenta uma reflexão sobre a prática científica e as possíveis relações que se estabelecem entre o observador e o objeto observado. Ele defende que todas as operações da prática científica estejam subordinadas a uma teoria sobre essa prática, e que se pense sobre as condições em que a apreensão científica se faz possível e logo sobre os limites dessa apreensão. Simultaneamente, ele apresenta suas críticas tanto ao conhecimento assentado no objetivismo como ao conhecimento fenomenológico, pois ambos se omitem de uma reflexão sobre sua prática.

Na segunda parte do livro aqui citado, dedicada principalmente à construção teórica, no primeiro capítulo ele elabora uma critica ao que chama de "erro objetivista". Esse erro contém por princípio o caminho para uma distorção teórica. Bourdieu dá o exemplo de um etnólogo. Na medida em que esse intérprete coloca-se em situação de decifrador, ele está inclinado a reduzir todas as relações sociais a relações de comunicação e todas as interações a trocas simbólicas. Sob a mesma ótica, um lingüista estaria disposto a identificar nas línguas apenas as funções de comunicação e de conhecimento em detrimento do ponto de vista da "língua como meio de ação e de expressão". Ou seja, tal pesquisador correria o risco de "importar no objeto os princípios de sua relação ao objeto" (BOURDIEU, 1972, p. 160). Nesse caso, privilegiar-se-ia a ótica do sujeito que interpreta a fala em detrimento da ótica do sujeito que fala.

Outro exemplo dado no mesmo sentido é o dos mapas construídos por etnólogos que não possuem o domínio de suas praticas e seguem determinadas cartilhas pré-estabelecidas. O autor fala de uma distância entre esse "espaço virtual" do mapa construído e o "espaço prático" dos percursos que se efetuam; bem como fala da distância que pode existir entre a perspectiva dos planos e maquetes de arquitetos e a perspectiva dos homens destinados a se deslocar em tais espaços projetados.

Para Bourdieu (1972), esses são os riscos quando se ignoram os limites inerentes ao ponto de vista que a posição do observador coloca. "*O ponto de vista absoluto da ciência sem ponto de vista se assemelha ao ponto de vista de um Deus* (...)". Alguns arquitetos perceberam que edificavam cidades para uma espécie de espectador divino ao invés de edificá-las para os homens que se relacionariam com tais lugares. Segundo o autor, o etnólogo pode visar o conhecimento da diversidade e da necessidade inerente às condutas

sem precisar construir modelos “mecânicos” de condutas. Bourdieu propõe uma vigilância incessante sobre a construção desse conhecimento prático, conhecimento esse que busque *“o sentido de uma informação que não vale apenas por ela mesma, mas pelo conjunto de ações que ela detona”* (BOURDIEU, 1972, p. 162).

No segundo capítulo da segunda parte ele elabora uma critica a três modos de conhecimento teórico que tem em comum a ausência de uma reflexão teórica sobre sua prática. Estes são a fenomenologia, o objetivismo e a praxeologia.

O conhecimento fenomenológico parte de uma relação participante entre observador e observado e pressupõe a familiaridade com o meio estudado (meio familiar), e portando entende o mundo social como natural. A prática cientifica está associada à “experiência vivida” e à subjetividade. Nesse sentido, as condições de possibilidade da construção do conhecimento não são questionadas, pois são dadas e diretas.

Já o conhecimento objetivista constrói uma relação de exterioridade e distanciamento entre o observador e o objeto de sua sabedoria. Nesse sentido o mundo social é visto como sistema de relações objetivas e independente das consciências e das vontades individuais. Tal conhecimento se dá a partir de uma ruptura com o conhecimento primeiro que confere ao mundo social seu caráter de natural. O que possibilita a experiência primeira é justamente o fato de ela ser privada do conhecimento das estruturas do mundo social e da verdade objetiva que ela contém. Assim, o conhecimento objetivo constrói relações objetivas, sejam elas econômicas, lingüísticas ou outras, que estruturam as práticas da experiência primeira.

O conhecimento praxeológico conserva as aquisições do conhecimento objetivo e as ultrapassa. Questiona as condições que possibilitam o conhecimento objetivo. Assim como a experiência primeira não se questiona sobre suas condições de possibilidade, também o conhecimento objetivo não o faz. Critica-se que este é limitado por captar as praticas de um ponto de vista exterior, enquanto fato consumado, e não construir o princípio gerador dessas práticas ao se situar no movimento mesmo que as efetiva. Entretanto, o sistema das relações objetivas que constrói o mundo de conhecimento objetivista permanece presente. Ainda se buscam as estruturas objetivas do mundo social

A partir dessa argumentação Bourdieu introduz uma crítica à linha semiológica de Sausurre e à história da arte de Panofsky, alinhadas a um objetivismo. Ambas as

perspectivas pressupõem que a competência que um agente utiliza na prática de sua conduta, fala, ou obra artística é a mesma que a competência que outro agente utiliza na percepção de tal conduta, fala ou obra. Saussurre pressupõe "a língua como objeto autônomo e irredutível às suas atualizações concretas" que são a fala (BOURDIEU, 1972, p. 164). A língua seria uma estrutura de relações objetivas que possibilita a produção do discurso e sua decifragem. Ou seja, possui dados comuns que possibilitam a decifragem imediata entre emissor e receptor. Nesse ponto, para Bourdieu, aproxima-se da fenomenologia que pressupõe "a experiência primeira do mundo social e a compreensão imediata dos atos e falas de outros" (BOURDIEU, 1972, p.167). Difere-se, pois os objetivistas estabelecem as condições particulares nas quais a decifragem é possível.

Ainda para BOURDIEU (1977), Panofsky aponta para a mesma direção e estabelece a existência de um sentido objetivo da obra que é irredutível à "vontade" do artista ou à "vontade da época" e às experiências vividas que a obra suscita no espectador. Dessa maneira, prevê-se um "sistema de relações constantes, independentes das consciências e vontades individuais e irredutíveis à sua execução nas práticas ou nas obras" (BOURDIEU, 1972, p 167). Bourdieu identifica aí um "modo de conhecimento que trata as praticas ou as obras como fatos simbólicos a serem decifrados e enquanto obras feitas mais do que enquanto práticas" (BOURDIEU, 1972, p 167).

O autor diferencia, um posicionamento cientifico que se interessa pela estrutura dos signos e as condições lógicas que os organizam, de outro posicionamento interessado nas funções práticas desses signos e nas condições históricas, tanto individuais como coletivas, que os organizam. Mais adiante define que:

> *"o conhecimento completo das condições da ciência, ou seja, das operações graças às quais a ciência se dá o domínio simbólico de uma língua, de um mito ou de um rito, implica o conhecimento da compreensão primeira como efetuação das mesmas operações, mas sob um modo inteiramente distinto, na inconsciência absoluta das condições gerais e particulares que lhes conferem sua particularidade"* (BOURDIEU, 1972, p. 167).

Baseada nesse aporte trago algumas proposições que acredito serem pertinentes ao estudo do cinema pela geografia. Para Rohmer (2004, p. 42) a concepção dita cinematográfica define-se pela especificidade dos meios que ela emprega. O cinema pode ser visto enquanto maneira de abordar a realidade - maneira de acessar o domínio da compreensão primeira. Esta maneira distingue-se do modo de abordar a realidade da geografia. A primeira proposição é a de que ambas diferem mas podem dialogar quando pressupõem um grau de consciência - das condições gerais e singulares que lhes conferem a particularidade respectiva de suas visões. Deleuze traz o cinema como um modo de pensamento. Seria possível dizer que ambos – cinema e geografia - constituem pensamento. Se avançar com o aporte de Rohmer a respeito do cinema, posso dizer que ambos – cinema e geografia - são pensamentos que possuem um desdobramento espacial inerente, quando escolhem conscientemente tal função: apresentar novos pontos de vista sobre problemas ou questões da realidade percebida por uma sensibilidade espacial. A sensibilidade espacial traz um ponto de vista.

A segunda proposição parte de mais uma idéia de BOURDIEU (1972), que agora dá atenção à emissão e à recepção implicadas no processo de interpretação de uma mensagem. Sintetizando em parte sua posição, Bourdieu coloca:

> "*Tudo acontece como se, na classe de significados que correspondem abstratamente a uma fonia, o receptor "selecionasse" aquele [significado] que lhe parece compatível com as circunstâncias tais quais ele as percebe. É dizer que a recepção (e a emissão) dependem em grande parte das relações entre as posições objetivas dos agentes de interação na estrutura social (...), estrutura que comanda a forma das interações observadas em uma conjuntura particular (...)"*(BOURDIEU, 1972, p. 169).

Cabe aqui acrescentar a tal colocação que tudo se passa como se a recepção e a emissão dependessem em larga medida do lugar e da escala em que se concretizam. Nesse ponto, a contribuição do autor para o trabalho é de grande relevância e segue abrindo caminho para um diálogo entre geografia e cinema. O significado da fala depende do lugar onde ela é dita e onde ela é recebida. É necessário acrescentar outro ponto. Obviamente,

esse processo simbólico não é dado ou engessado, mas se atualiza no fluxo do tempo; atualiza-se em espaços que não são estáticos, mas mutáveis, em percursos que não são dados, mas abertos.

Isso se evidencia no cinema. Veremos adiante que para DELEUZE (1983) o cinema é criador de imagens-movimento a partir de quadros, planos e imagens mentais que participam juntos da totalidade do filme. Esta totalidade, por sua vez, vai engendrando mudanças relativas nas partes (quadro, planos e imagens mentais) e no todo, segundo um fluxo não determinado de relações. Acredito que conforme o percurso se modifica, modifica-se o sentido da narrativa, do personagem, e do próprio espaço.

Isso nos traz também de volta à geografia - sem que tenhamos na verdade jamais saído dela na perspectiva deste trabalho - e sua concepção da cidade como totalidade de formas e conteúdos. A cidade projeta sua própria imagem, recriando a si mesma, em diferentes lugares, segundo diferentes escalas. A imagem que o Rio de Janeiro projeta de si mesmo para um morador de um prédio na Zona Sul, para um morador de uma favela na Zona Sul, para um morador da Zona Norte e para um turista estrangeiro que planeja visitar a cidade, não é a mesma e dependerá do momento considerado. As possibilidades de significados que uma cidade tem de projetar de si mesma são inúmeras e vão depender de questões sociais bem como de questões de geografia.

Capítulo 2. A análise espacial de Rohmer e o diálogo com Deleuze

Eric Rohmer passou alguns anos escrevendo e refletindo sobre cinema antes de realizar seu primeiro filme, e é justamente a sua produção teórica, anterior e posterior, que chamou a atenção e trouxe uma contribuição importante para o trabalho. Em sua tese de doutorado, ele elaborou uma proposta de análise do espaço no filme. Segundo ele, o cineasta reuniria três tipos de habilidades diferentes: uma é a de um fotógrafo já que cada quadro tem em si a capacidade de passar uma mensagem. Nele, a arrumação do chamado espaço pictórico é tão relevante quanto a escolha dos elementos que o compõem. Por mais móvel ou fugidia que seja a imagem cinematográfica, ela é percebida como a representação mais ou menos fiel de tal parte do mundo exterior.

A segunda habilidade é a do arquiteto já que o cineasta precisa escolher os lugares que serão o cenário dos seus personagens. Esse espaço material onde se inscreve uma cena é chamado por ele de espaço arquitetônico. Tais partes do mundo exterior como são representadas pela projeção na tela possuem uma existência objetiva, quer sejam naturais ou fabricadas, representadas com maior ou menor fidelidade. O cineasta pode decidir restituir ou trair tal realidade mas deve lidar com ela no momento da filmagem e portanto tais elementos de cenário podem ser objeto de apreciação e analise.

Por último, como o autor de um romance, o cineasta tem a capacidade de elaborar um espaço imaginário e dinâmico, através do corte e da junção dos planos. Ao final, a montagem dá fruto ao espaço que o espectador constrói em sua mente, chamado por ele de espaço fílmico. O espectador não tem a ilusão do espaço filmado propriamente dito, mas sim de um espaço virtual que ele reconstitui através dos fragmentos oferecidos pelo filme em movimento.

Para ROHMER (2000), esses três espaços correspondem a modos através dos quais o espectador pode perceber o filme. Também correspondem a três operações do cineasta e três etapas do seu trabalho que demandam o uso de técnicas diferentes e muitas vezes a colaboração de especialistas respectivamente em fotografia, em decoração e em encenação. Sua tarefa é a de afinar a sensibilidade entre eles de modo que a sua obra constitua um todo coerente. Nem todos os filmes adquirem tal coerência, mas a principio há uma unidade entre os três procedimentos, a tal ponto que muitas vezes, como no exemplo do filme de

Murnau que Rohmer oferece, é difícil definir se uma idéia foi uma idéia de fotografia, de decoração ou de encenação.

A análise de Rohmer é citada por DELEUZE (1983) no primeiro volume de uma obra dedicada ao cinema, intitulado “Cinema 1, A imagem-movimento”.

> “*Em um estudo exemplar sobre o ‘Fausto’ de Murnau, Eric Rohmer mostrava como os movimentos de expansão e de contração se distribuíam entre as pessoas e objetos, dentro de um espaço pictural, mas exprimiam também verdadeiras Idéias no espaço fílmico, o Bem e o Mal*... (DELEUZE, 1983, p. 35).

De fato parece que o cinema é apreendido através de três dimensões em íntima relação. DELEUZE (1983) as apresenta segundo sua concepção que, apesar de distinta, é bastante próxima da visão de Rohmer que ele inclusive cita para exemplificar a sua. Para Deleuze, identificam-se: a determinação dos sistemas aparentemente fechados dos quadros; o movimento que se estabelece entre as partes do sistema; e o todo mutável que se exprime no movimento. O primeiro identifica-se ao quadro, o segundo ao plano (como junção de quadros), e o terceiro à montagem. Ele também identifica uma profunda unidade entre estes níveis. “(...) há tal circulação entre os três que cada um pode conter ou pré-figurar os outros” (DELEUZE, 1983, p.46).

Deleuze está interessado no movimento, que ele identifica à duração e à relação. O movimento seria então aquilo que faz com que os objetos estejam numa relação pertencente ao Todo. E pelas relações, o todo se transforma, bem como as posições respectivas dos objetos que se moveram no espaço. Para o autor, a duração ou o tempo é o todo das relações. Um segundo aspecto importante para a compreensão do movimento é o fato de que os objetos sempre podem se reunir em um conjunto, que pode ser parte de um conjunto maior, ou podem dividir-se em subconjuntos menores. Entretanto o todo não será um sistema fechado que contenha todos os conjuntos, pois ele é aberto.

O movimento exprime sempre uma mudança num sistema que muda de qualidade; que não é dado e sim aberto. Assim, a duração é mudança qualitativa do todo. Na imagem cinematográfica, o movimento se desdobra nos três níveis que já foram anunciados. No primeiro nível, o enquadramento seria a determinação de um sistema (apenas

relativamente) fechado que compreende tudo o que está presente na imagem. Trata-se de um conjunto com subconjuntos que seriam os cenários, os personagens, o vestuário e etc. É nesse ponto que o autor coloca que a imagem cinematográfica é dividual, pois o todo se divide em partes na medida em que altera sua natureza. “Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e entre os dois tudo se transforma” (DELEUZE, 1983, p.27).

A imagem de um quadro não se dá apenas a ver, mas também a ler. O enquadramento é a arte de escolher as partes que entram em um conjunto. Assim, o quadro é limitação que ao mesmo tempo reúne e separa as partes do sistema que ele compõe. Ele se remete também ao ângulo de enquadramento e, portanto, a um ponto de vista que tem um propósito. Por último, o quadro implica no que está fora dele. Essa imagem virtual ou em potencial que está fora do quadro é o que se chama de contracampo. Assim, esse sistema que a principio é fechado, é também comunicante. Deleuze lembra que a abertura do todo passa por cada conjunto.

Existem dois tipos de quadro que determinam dois tipos de contracampo. O contracampo que acrescenta espaço ao espaço, nos caso em que o espaço e a ação do quadro sempre excedem os limites do próprio quadro. O todo nesse caso vem pela sucessão e extensão de um quadro sobre o outro. O segundo tipo é o contracampo que remete à duração que é imanente ao todo, nos casos em que o quadro que se abre para a dimensão temporal. O quadro remete diretamente a uma relação virtual com o todo.

O segundo nível é o do plano onde se criam efetivamente as chamadas “imagens-movimento”. O corte de filmagem determina o plano, e este determina o movimento que se estabelece no quadro (entre as partes desse conjunto), bem como expressa o movimento do todo. Isto significa dizer que o plano estabelece movimento em dois sentidos: subdivide a duração do todo através dos objetos que compõem o conjunto do quadro; e reúne os objetos e conjuntos em uma única e mesma duração do todo. Ou seja, o plano garante a correspondência entre enquadramento e montagem. Ele exprime uma mudança do todo e é ao mesmo tempo uma etapa dessa duração. Por isso ele é considerado como um “corte móvel”, enquanto os objetos de um quadro são “cortes imóveis”. Existem diferentes tipos de plano como o plano-sequência, o *plongé* ou o *contre-plongé,* o plano e contra-plano entre outros.

Por último, o terceiro nível coloca a imagem cinematográfica em relação com o todo. É o nível da montagem. Ela fornece uma imagem indireta do tempo. Constitui o presente variável e a imensidão do futuro e do passado. A montagem trava essa relação com um todo que é aberto. Ela resulta do elo, do agenciamento dos planos. Através dos cortes, das ligações e das falsas ligações entre planos, a montagem é a determinação do todo. Ela é uma imagem necessariamente indireta já que calcada sobre os planos e as articulações entre eles.

É importante ressaltar um ponto levantado por DELEUZE (1983). Ele coloca que quem promove tais divisões e ligações de imagens é uma consciência. Uma consciência que ele chama de cinematográfica e que não pertence ao espectador ou ao herói do filme, mas sim à câmera. Esta câmera pode estar fora da situação filmada e nesse caso ser chamada de objetiva. Pode também confundir-se com o personagem e ser uma câmera humana ou subjetiva filmando a visão do personagem. Deleuze chama atenção para um terceiro tipo que se inicia quando o cinema toma o gosto de fazer o espectador sentir a câmera. Seria uma câmera semi-subjetiva, trazendo o ponto de vista anônimo de alguém não identificado entre os personagens.

Para Deleuze, Rohmer, ao lado de Pasolini seriam os exemplos mais apurados dessa maneira de filmar. Esse tipo ele identifica justamente à imagem que surge com o neo-realismo e com a *Nouvelle Vague* que será tratada mais adiante. BONITZER (1991) fala de uma câmera que diferentemente de retratar objetivamente, performa, ou seja ela ao mesmo tempo interpreta e participa. Inúmeros são os exemplos em “Signo do Leão” em que a presença da câmera é evidenciada, relativizando a visão do personagem principal ou mostrando elementos que o próprio não vê, mas que ela nos convida a perceber.

A análise de Deleuze tem como objeto imediato a classificação de três tipos de imagem-movimento que se encontram geralmente misturados em um filme, apesar de alguns gêneros associarem-se mais diretamente a um ou outro tipo (imagem percepção/western, imagem ação/policial e imagem afeição/drama). Como a espacialidade não é o objeto central de sua análise ou de tal classificação ela não foi incorporada ao trabalho. Deleuze trouxe, no entanto, grande contribuição acerca da idéia de movimento da imagem cinematográfica e acerca da definição de uma imagem característica da *Nouvelle*

Vague. Por outro lado, viu-se que as proposições de Rohmer ajudavam a olhar para sua obra sob um ponto de vista espacial.

A câmera de Rohmer certamente está guiada por uma consciência do espaço que passa pela construção desse espaço pictórico, desse espaço arquitetônico e desse espaço fílmico. Por outro lado, esse espaço do filme construído a partir dessas três vertentes constrói-se em relação a um espaço concreto e a um espaço imaginário de Paris. "*Todos esses lugares não se apresentam unicamente como quadro de ação, seu receptáculo. Eles pesam sobre as atitudes dos personagens, direcionam seu jogo, ditam seus deslocamentos*" (ROHMER, 2000, p.15).

Nessa medida utilizou-se aqui o método que ROHMER (2000) propôs para analisar como um diretor pensa e organiza o espaço. A intenção aqui é de ressaltar o papel que o espaço público cumpre em "O Signo do Leão". As descrições de Rohmer em sua tese de doutorado nos remetem a uma idéia central quando desejamos compreender os fenômenos do ponto de vista de sua dimensão espacial ou geográfica: a necessária relação entre a disposição espacial dos objetos e as ações. Trata-se mesmo de uma idéia cara à ciência geográfica e fundamentada por Milton Santos (2002) quando define a geografia como uma ciência do espaço e o espaço como sistema de objetos e ações.

Para SANTOS (2002), o espaço é uma forma-conteúdo: uma forma que não tem existência se a considerarmos separadamente do conteúdo; um conteúdo que não poderia existir sem a forma que o abrigou. Outro autor que defende essa idéia é GOMES (2002) ao escrever que: "*Uma análise geográfica do espaço urbano deve imperativamente ser nutrida da disposição locacional dos objetos espaciais confrontados com o comportamento social que aí tem lugar*" (GOMES, 2002, p.20).

A concepção de SANTOS (2002), um dos pilares do conceito de espaço na geografia, e a de GOMES (2002) aproximam-se em torno de uma mesma idéia; uma mesma maneira de entender as relações entre o espaço e os fenômenos. É justamente essa idéia que adquire riqueza ao ser trabalhada através do cinema. É justamente essa idéia que parece estar em sintonia com o pensamento de Rohmer a respeito do cinema; uma maneira de olhar o mundo que traz uma nova perspectiva tanto em função do lugar como da história filmados.

Capítulo 3. A metodologia construída

Um filme é uma seqüência de planos - imagens impressas em celulóide projetadas na tela a uma freqüência de vinte e quatro imagens por segundo, provocando a ilusão de movimento. Como nos mostra ROHMER (2000), a construção do espaço pelo filme se dá em função tanto do arranjo plástico do plano e da seleção dos elementos cênicos que o compõem, como em função da seqüência e choque entre os planos. A imagem impressa de cada plano é também chamada de fotograma.

Para BARTHES (1982) o fotograma não é uma amostra do filme, o que pressuporia uma natureza estatística e homogênea dos elementos de um filme. O fotograma é entendido por ele como uma citação, o fragmento de um texto ou a marca de uma distribuição superior de traços. O filme vivido, corrido e animado seria o texto. Para o autor, o fato de o centro de gravidade fundamental da análise poder estar nos elementos inclusos dentro de uma imagem, ou seja, dentro do plano e não no choque entre planos, funda um direito à disjunção das imagens. Essa leitura vertical da imagem soma-se à leitura da articulação entre as imagens.

Nesse trabalho tentou-se proceder à articulação dessas duas análises: a vertical de cada plano e a horizontal de sua seqüência. O uso da imagem do fotograma como ferramenta de análise mostrou-se adequado, sem que se perdesse a construção desse espaço fílmico total que surge apenas da montagem. O primeiro procedimento consistiu em colocar-se como espectador diante do filme e assisti-lo repetidas vezes. Seguiu-se a elaboração de alguns critérios para a seleção dos planos e quadros a serem analisados. Foram escolhidos aqueles fotogramas em que a organização espacial era preponderante na construção da imagem e também aqueles onde o espaço público figura com a intensidade de um personagem. Outros planos nos pareceram espécies de chave para a composição do chamado espaço fílmico total. Durante esse processo, era muitas vezes necessário recorrer à primeira etapa, voltando a assistir o filme, ou determinados trechos, que ratificam essa ligação horizontal das imagens.

A pesquisa do contexto em que se inserem o autor e a obra, bem como o delineamento de meus questionamentos e objetivos, antecedeu e balizou a análise. Todavia, meu objetivo não consiste em justificar a obra ou pensar a maneira como se insere e as

direções que aponta no movimento de que faz parte, o seu papel dentro de uma carreira de autor ou dentro do momento histórico vivido pela França e por Paris. Nesse trabalho, a contextualização tem razão de oferecer limites a uma interpretação que carrega uma bagagem especifica - pessoal e geográfica. Portanto, o viés de análise adotado não visava estruturar as relações contextuais mencionadas, mas sim estruturar a maneira como o espaço colabora na significação da obra e aplicar o conceito de espaço publico à representação da cidade no filme.

O método construído tem quatro vertentes complementares de análise. A primeira diz respeito aos mecanismos mais elementares de que o cinema dispõe para construir significados. São os chamados códigos cinematográficos e eles foram interpretados a serviço dos objetivos desse trabalho: analisar o espaço representado em relação com os personagens e a narrativa. Os códigos visuais utilizados pelo cinema para nos transmitir mensagens através de determinados signos são variáveis. Dentre eles, foram ressaltados o gestual, o figurino, a iluminação e outros que aqui interessam mais especificamente como o cenário e o enquadramento, e a palavra.

A segunda vertente deu atenção à abordagem metodológica de ROHMER (2000), por esta estar especificamente interessada no papel que o espaço cumpre nas imagens. Assim, dentro de cada plano, considerado separadamente ou em seqüência, busquei reconstruir o espaço pictórico, o chamado espaço arquitetônico - com suas formas que estão associadas a conteúdos - e o espaço fílmico - fruto da relação entre os planos e da composição da narrativa total do filme. Algumas vezes a interpretação passava pelos três, outras vezes um deles chamava mais a atenção para o que eu desejava ressaltar. É importante lembrar que tal abordagem trazida por Rohmer promove uma separação do olhar sobre a espacialidade do filme que tem fins analíticos e didáticos. Mas os três dependem-se mutuamente.

Uma terceira vertente de interpretação das imagens foi a aplicação do conceito de espaço público, segundo dois aspectos. O primeiro identifica no conceito três dimensões interdependentes: a dos objetos, das ações e dos significados. A segunda trabalha dois dos atributos desse tipo de espaço: a co-presença e a visibilidade. A intenção era analisar como esses aspectos do espaço público podiam ser apreendidos através do filme.

A quarta vertente dizia respeito diretamente à representação da cidade de Paris. Essa representação foi identificada em função de duas tensões. Na primeira, a representação de Paris pelo filme promove um confronto entre as “imagens fílmicas”, a “cidade imaginária” e a “cidade real”. Trabalho com as possíveis divergências e convergências relativas à Paris trazida por Rohmer, à Paris que trazemos no nosso imaginário e à Paris concreta – que pode ser interpretada ou enquadrada de diferentes maneiras e que possui íntima relação com a Paris do imaginário. Procurei refletir sobre o quanto tais camadas se sobrepõem ou criam oposição. Ainda segundo a perspectiva construída nesse trabalho, a segunda tensão da imagem de Paris trazida pelo filme traduz uma tensão entre as esferas da vida pública e privada.

Essa análise se deu a partir de uma primeira iniciativa. Nesta havia uma preocupação com a evolução cronológica da história e procurava-se dar conta de uma espécie de narrativa espacial de “O Signo do Leão”. Durante esse processo, surgiu a motivação de proceder a uma segunda investigação das imagens. Agora, não em função de um interesse geográfico dentro de um sentido cronológico, mas sim em função de um interesse geográfico que levanta questões de geografia e de espaço público. Tais questões emergiram da primeira análise.

É preciso reforçar que defendo aqui que a lógica da narrativa constrói–se cronologicamente e espacialmente simultaneamente. Assim, a segunda iniciativa não foi diretamente motivada pela sucessão cronológica da narrativa, que estava presente indiretamente. Esta segunda análise foi sim diretamente motivada por dois recortes analíticos. O primeiro, procura ressaltar, através de exemplos de lugares, o que a análise anterior trouxe dentro da evolução geral da narrativa: a estruturação do espaço agrega sentido à obra. O segundo recorte chama a atenção para a idéia de que há uma relação entre espaço público e uma cultura pública da qual ele é reflexo e condição. Para sustentar tal idéia, selecionei três aspectos do espaço público que foram vistos na primeira parte do trabalho.

A última etapa consistiu na elaboração de dois croquis - cujas escalas não podem ser consideradas precisas, mas são indicações aproximadas. O primeiro croqui identifica o trajeto de Pierre no espaço, em uma ordem cronológica. O segundo identifica os pontos privilegiados pela câmera. Para isso, foi necessário localizar os lugares selecionados por

Rohmer. Esta última etapa será apresentada na frente das outras duas para que, antes das análises das imagens, o leitor tenha acesso a esse desenho que identifica o percurso de Pierre e o situa na cidade de Paris em duas diferentes escalas.

Gostaria de ressaltar que não tento trazer neste trabalho a intenção do autor, mas uma interpretação possível a partir do uso de um conceito da geografia, de alguns princípios da semiologia e de teóricos de cinema.

Por último, no que diz respeito ao conceito de cultura considerado, ele é visto a partir de três critérios gerais propostos por HOEFLE (1998). Estes tratam da abrangência fenomenal do conceito às diferentes esferas sociais; da importância atribuída à cultura como fato explicativo do comportamento humano; e dos modelos de processos de mudança cultural. Aproximo-me do conceito de cultura de GEERTZ (1989) de modo que se considera a cultura como esfera da vida, que não estabelece relação determinante com a sociedade, a política ou a economia.

Utiliza-se a imagem de "teia de significados". Sua visão seria abrangente já que a cultura é constituída pela relação entre as diferentes esferas da vida. No que diz respeito aos processos de mudança cultural, estes são entendidos a partir de contextos históricos e geográficos específicos, em escalas de tempo e espaço que diferem em grandeza e ritmo – e não a partir de uma unilinearidade do tempo em que uma fase determina a que lhe sucede.

> "*O todo é aquilo que impede cada conjunto, por maior que seja, de fechar-se sobre si mesmo, e o que o força a se prolongar em um conjunto maior. O todo é portanto como um fio que atravessa os conjuntos, e dá a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar-se com um outro, ao infinito*" (DELEUZE, 1983, p. 29).

A imagem utilizada por DELEUZE (1983) está próxima da imagem da cultura como teia trazida por GEERTZ (1989) para estabelecer um conjunto de relações que se constrói em um tempo que não é pré-determinado. A análise do presente trabalho segue essa influencia e busca os fios que constituíram a trama que deu origem ao filme, de maneira a ressaltar que os fios que travam relações espaciais estão intimamente trançados aos que estabelecem o percurso do personagem. Através da analise do movimento de

Deleuze, sabe-se agora que, nessa trama que constitui o todo da história, a relação entre as partes do todo mudam - não apenas atualizam uma mesma relação ou culminam uma mesma relação em certas formas. Assim a compreensão do espaço deve mudar com o acontecer da narrativa, junto com esse todo mutável.

Parte 4 – O filme pelas lentes de um geógrafo

Capítulo 1. Dois mapas imaginados

O que fez a relação do herói de “O Signo do Leão” com a cidade de Paris se modificar ao longo do filme só pode ser compreendido dentro de um trajeto. Na tentativa de estruturar um espaço fílmico - que já sabemos que se dá em associação com a construção de um espaço pictórico e um espaço arquitetônico – elaborei dois croquis da cidade de Paris. Eles representam no traçado de Paris, respectivamente o percurso de Pierre e os lugares selecionados pela câmera de Rohmer.

Apresento dois croquis da cidade cuja escala é apenas aproximada. O primeiro representa um recorte sobre a margem esquerda do rio Sena de Paris, já que essa área contém os locais que são espécies de centro gravitacional do percurso de Pierre. As partes do seu trajeto que se expandem além dessas fronteiras são identificadas pela legenda, mas não constam no croqui. Assim, os principais pontos identificáveis da sua trajetória do início ao fim do filme estão marcados em ordem cronológica e segundo uma legenda. Através da legenda é possível localizar também as imagens selecionadas na análise do capítulo que seguirá, que poderão assim ser situadas no trajeto espaço-temporal de Pierre.

O segundo croqui representa a cidade de Paris, diferenciada por áreas chamadas de *arrondissements*. Possuindo uma maior escala, este segundo croqui procura dar conta do espaço percorrido pela câmera. A área e os pontos por ela selecionados em seus quadros e movimentos, planos e contra-planos, *plongés* e *contre-plongés* estão marcados e identificados por uma legenda. Como vimos, em Rohmer a câmera não apresenta exatamente a visão do herói, ou de um narrador, mas acompanha e cria a história sob diferentes perspectivas.

O bairro de Saint-Germain des Prés, localizado no VIº *arrondissement*, surge como uma zona entre dois importantes *arrondissements*. A oeste, está o Vº *arrondissement* que abriga o bairro latino, berço da primeira universidade de Paris, a Sorbonne, e de suas sucessoras. O VIIº está a oeste e foi o resultado da expansão de Paris no século XIX. Conhecido como bairro das famílias abastadas e de prestígio, ele é cede de ministérios, da Assembléia Nacional, e de inúmeras embaixadas. Além disso, abriga os monumentos da

Torre Eiffel, o parque do *Champ de Mars*, o *Museu de Orsay* e *Hotel des Invalides* entre outros.

O VIº *arrondissement* integrou a cidade romana apenas pela ocupação das margens do Sena. É no século XIX que ele se expandirá para o sul. Apesar de conter número um pouco menor de universidades que o seu vizinho, ele concentra instituições culturais de prestigio como o *Institut de France*, o *Théatre de l'Odéon* e a *École des Beaux Arts*. Ele é formado por quatro bairros.

O bairro *des Monnaies*, delimita-se a oeste pela rue de Seine, que dá início ao bairro de *Saint-Germain des Prés*, a leste pelo *boulevard* Saint-Michel, que dá início ao VIIº *arrondissement* e ao sul pelo bairro *de l'Ódeon*. Ali está o cais *Quai des Grands Augustins*, preferido pelos amantes dos livros vendidos pelos livreiros instalados ao ar livre, à beira do rio Sena, os chamados *bouquinistes*. Este cais foi tombado pelo patrimônio histórico. Segundo o dicionário Larrousse de Paris, "Um álbum de fotografias não estaria completo sem uma vista do cais com as caixas de livros em 1º plano, (...)" (DICTIONAIRE DE PARIS, p.65). Esses livreiros são parte da paisagem do rio Sena desde o final do século XVI. O grupo de livreiros que não podia possuir uma loja, instala-se nesse espaço público, e segundo as épocas e leis variadas precisará lutar pelo direito de expor suas mercadorias em local público. Hoje, eles formam uma antiga e estável corporação que adquiriu não só direitos, mas também muito prestígio. O bairro, além disso, contém as pontes, *Pont Neuf*, a mais antiga de Paris e o *Pont des Arts*, conhecida como ponte dos casais.

O bairro de *Notre Dame des Champs*, delimitado ao sul pelo *boulevard du Montparnasse*, ao norte pela *rue Notre Dame des Champs*, a oeste pela *rue de Rennes* e a leste pelo *boulevard Saint-Michel*, é o menor bairro e de menor visibilidade do VIº arrondissement. O bairro *de l'Odéon* abriga o Teatro do Odéon de Paris. Ele contém o parque do *Jardin de Luxembourg* freqüentado por muitos estudantes, e onde está o edifício do senado.

O bairro de *Saint-Germain des Prés* está entre os metros quadrados mais caros da capital parisiense. No início do século XX, ele foi o bairro privilegiado de pintores, músicos, escritores e filósofos, e de amantes do cinema que se reuniam nos seus *cafés*, *bistrôs* e *brasseries*. Alguns, devido à sua clientela de personalidades reconhecidas, ganharam enorme visibilidade e se transformaram em ponto turísticos.

Entre os mais famosos estão o “Café Flore” e o “Aux Deux Magôts”. Com as reformas do barão Haussman, sob o Império de Napoleão III, grande parte das ruelas do bairro desapareceram, tidas como insalubres ou perigosas. Seu projeto era modernizar Paris, permitir a circulação livre de pessoas e mercadorias, levar água encanada, esgoto e luz para essa nova cidade. Grandes eixos foram pensados através de alargamentos e ligação de ruas. O eixo norte-sul conectava a Gare de l’Est à Porte d’Orleans. O eixo oeste-leste, ligava a Place de l’Étoile à Bastilha. Os aquedutos, as ruas pavimentadas e canalizadas, as calçadas ornamentadas por bancos, quiosques, fontes e árvores são parte dessa nova paisagem. As margens do Sena recebem cais de pedra e o rio deixa de receber o esgoto da cidade para se transformar em um dos elementos principais do décor parisiense.

O antigo pátio da igreja de Saint-Germain des Prés foi transformado em um dos *carrefours* mais abertos da cidade, no cruzamento dos boulevard Saint-Germain e da rue de Rennes. É nesse quarteirão do boulevard que se situa a Place Saint-Germain e o triângulo formado pelos disputados “Café Flore”, “Aux Deux Magôts” e “Brasserie Lipp”.

Os chamados *arrondissements* são classificados de I a XX e se organizam em ordem crescente segundo uma forma de caracol. Eles são uma subdivisão do município em espécies de distrito que possuem seu próprio prefeito de *arrondissement*. Os quatro primeiros estão localizados na margem direita do rio, próximos da Ilha da Cidade. O Vº, VIº e VIIº estão do lado oposto. Com o VIIIº, fecham um primeiro círculo bem ao centro da cidade. Esta mesma forma de caracol segue classificando as áreas de Paris em torno do Rio Sena entre as pontes “Pont National” a leste e “Pont du Garigliano” a oeste, até o XXº que fecha esse caracol delimitado pelo Boulevard Saint-Germain.

Croqui 1 – O itinerário de Pierre acerca da margem esquerda do Rio Sena

Os pontos identificados do percurso traçado pelo personagem principal do filme estão localizados, segundo a ordem cronológica da história. Esses pontos concentram-se acerca dos V, VI e VII *arrondissements*, o que define o recorte da representação.

Legenda 1

1- Quai des Grands Augustins (apt de Pierre)

2- Pont Alexandre III, sentido norte, de carro

3- Crédit commercial de France -rive droite

4- Pont Alexandre III, sentido sul, de carro

5- Saint-Germain, apt Catty (namorada de Peirre)

6- Café Le Royal Saint-Germain [imagem 1.1]

7- Quai des Grands Augustins (apt Pierre)

8- Montmartre, de carro

9- Quai des Grands Augustins (apt de Pierre)

10- Hotel de Seine (hospedagem de Pierre)

11-Place Saint-Germain (14 juillet)

12- Café Le Royal Saint Germain (Pierre acorda na rua)

13- Hotel de Seine (hospedagem de Pierre)

14- Quai des Grands Augustins, Bouquinistes

15- Mercado rue de Bucci

16- Hotel de Seine (hospedagem de Pierre)

17- Panthéon (passagem à pé pela rue Saint-Jaques)

18- Hotel des Senslis

19- Panthéon (passagem à pé pela rue Saint-Jaques)

20- Quai de Conti, Bouquinistes

21- Pont des Arts

22- Café Flore, Place Saint-Germain

23- Metrô, Place Saint-Germain

24- Metrô Neuilly - banlieue

25- Av. Charles de Gaulle - banlieue

26- Pont de Neuilly - banlieue

27- Metrô Pont de Neuilly - rive droite

28- Rue de la Grande Armée - rive droite

29- Place de l`Étoile – rive droite

30- Av. des Champs Élisées (Pierre dorme à luz do dia) – rive droite

31- Pont de la Concorde – beira a ponte pela margem direita

32- Quai des Tuileries – rive droite [imagem 1.5]

33- Pont du Carroussel, sentido sul

34- Place de Panthéon [imagem 1.3]

35- Rue Lhomond

36- Mercado rue Mouffetard

37- Café Palce Sain-Germain [imagem 1.2]

38- Pont Neuf (Pierre dorme e acorda, 2 noite na rua. Caminha sentido norte)

39- Mercado des Halles – rive droite

40-Pont Neuf, sentido sul

41- Hotel Pas de Calais

42- Quai des Grands Augustins

43- Pont Neuf

44- Parc du Vert Galant (Pierre dorme à luz do dia, pela 2 vez) [imagem 1.4]

45- Esquina Boulevard Saint-Germain e rue Buci

46- Place du Petit Pont

47- Quai de Montbello

48- Pont au Double

49- Margem do Sena, entre Pont au Double e Pont de l'Archevèque [imagens 6, 7, 8]

50- Margem do Sena, sob Quai de Montbello [imagem 1.9]

51- Margem do Sena, sob Pont de l'Archevèque

52- Rue Saint-Julien le Pauvre, próximo ao Quai de Montbello [imagens 10 e 11]

53- Square rue de Viviani, de frente para o Quai de Montbello

54- Café Aux Deux Magôts

55- Prédio da rue Bonaparte [imagem 1.12; imagem 1.13]

56- Boulevard Saint-Germain

Croqui 2 – Lugares escolhidos pela câmera na Paris por arrondissements.

Os lugares identificados enquadrados pela câmera estão marcados e podem ser situados através da legenda. A área recortada pelo croqui anterior, está delimitada.

Legenda 2

1- Pont de Neuilly - banlieue

2- Metrô Neuilly

3- Rue de la Grande Armée - rive droite

4- Av. Charles de Gaulle - banlieue

5- Place de l`Étoile

6- Av. des Champs Élisées

7- Place de la Concorde

8- Pont de la Concorde

9- Pont Alexandre III

10- Tour Eiffel

11- Église de la Madeleine

12- Montmartre

Capítulo 2. O espaço público na narrativa

Antes de dar início ao capítulo, é importante lembrar que na análise de planos fixos ou em seqüência, a análise vertical de que BARTHES (1982) fala não escapa da totalidade que perpassa o filme. Cada quadro e plano contém em si os fios da teia que se tece horizontalmente no filme. Como nos lembra DELEUZE (1983), o filme é "dividual" na medida em que nele o todo está presente em cada parte, apesar de não se reduzir a elas. Nesse primeiro capítulo deu-se prioridade ao sentido cronológico da narrativa. Assim, da primeira à última imagem, a perspectiva espacial foi trazida procurando acompanhar uma estrutura narrativa que contém início, meio e fim da história.

No primeiro fotograma aqui selecionado, o espaço pictórico desenha a cena de um grupo que se encontra e se senta na varanda de um café para beber, fumar cigarros, enquanto conversam. A iluminação está bem equilibrada - eles estão à sombra em um dia de verão, como se espera, ensolarado. O figurino indica a elegância dos personagens, principalmente do personagem principal que veste uma boina e se encontra acompanhado de uma moça. Ele está no centro do quadro e da mesa. Ela indica pelo seu gestual ter a atenção totalmente voltada para ele. É o começo do filme e Pierre está com amigos planejando uma festa em sua casa para comemorar a suposta herança que recebera.

Imagem 1.1

Essa imagem também nos remete a esse espaço público que é o da publicidade. Nesse quadro, os três personagens em cena estão sentados em um semicírculo aberto de frente para a calçada. Temos a impressão de que tão importante quanto a sua companhia mútua, é o fato de poderem ver os eventuais pedestres ou carros que passam na rua e ao mesmo tempo ser visto por eles. Sentar-se na varanda de um café é ver e ser visto e é também estar em um dos lugares de visibilidade da cidade.

Ou seja, realizar essa atitude é inserir-se na rede de lugares que Paris oferece ao seu público. Não é em qualquer lugar e a qualquer momento que nos sentimos participantes da pulsão de uma cidade – ou seja, de sua vida publica, de seus espaços públicos privilegiados. Podemos imaginar, como exemplo, a diferença, na cidade do Rio de Janeiro, entre irmos à praia de Ipanema em um dia de feriado de sol ou irmos, nesse mesmo dia, passear em uma praça qualquer, de um bairro qualquer.

Freqüentam determinados cafés, em determinados bairros, a determinados dias, determinados tipos de pessoas, que discutem determinados assuntos, se vestem e se comportam de determinada maneira. A princípio é um espaço de acesso a todos que ali forem consumir qualquer item do cardápio. Mas também é o espaço onde alguns grupos se

encontram, se reconhecem, criam e reforçam sua identidade e alteridade como grupo, e ao mesmo tempo onde eles criam e atualizam sua relação com a cidade de Paris.

Ali eles são parte do movimento da cidade. Freqüentam esse café onde é possível sentir-se incluído no ritmo do público e, ao mesmo tempo, esse lugar apenas ganha seu movimento, seu sentido, a partir da experiência dessas pessoas. Este café - com esta disposição de mesas próximas umas das outras, localizadas ao ar livre, à beira de uma calçada, em uma rua que possui uma localização precisa no bairro da cidade de Paris – ganha significado a partir das ações que ele possibilita.

Assim certa configuração espacial, associa-se a uma atitude de co-presença de atores. Dessa configuração e dessa atitude emanam significados. Ou melhor, associam-se um jogo espacial, uma dinâmica de ações, e um sentido que se recria. Esses elementos, fatores ou vertentes são na verdade o que consideramos como a tripla dimensão do espaço público. Eles estão em movimento e devem sua existência à relação que estabelecem entre si. Sua combinação particular cria um lugar da cidade onde a vida publica se concretiza.

Esta cena entrará em oposição com outro quadro, em outro ponto da narrativa em que a figura de Pierre já se encontra próxima à figura de um mendigo.

Imagem 1.2

Aqui Pierre encontra-se não mais ao centro, mas no último plano. Ao mesmo tempo, deixou de ser ator, para ocupar uma posição de espectador. Do fundo ele simplesmente observa a cena pública de muitos homens bem vestidos, sentados na varanda do café, bebendo e comendo como ele fazia anteriormente. O cenário é similar na medida em que se trata de um café, com uma mesma disposição de mesas sobre a calçada. Porém, a luz é noturna e o enquadramento abarca não apenas o centro da cena. Essas pessoas divertem-se com o que está ocorrendo no centro da imagem. Vemos um garçom que põe um mendigo para fora do estabelecimento com um jato de água.

A imagem além de remeter à publicidade descrita acima, coloca em evidência esse espaço onde podemos simultaneamente ver e sermos vistos. Dependendo das circunstancias é como se estivéssemos no palco ou na platéia, desempenhando o papel de ator ou de espectador. A postura de Pierre aí é completamente outra; suas roupas estão sujas e amassadas, suas costas estão curvadas, os braços apoiados nas pernas; mostrando já seu cansaço. Esses elementos indicam o seu afastamento desse outro lado que ele agora

observa, como um espectador passivo. Olhando do banco da calçada, Pierre tornou-se um espectador passivo.

O centro da ação também chama a atenção do personagem; o mendigo, o garçom e os clientes no café. Como revela a cena, em certos espaços públicos nem todos são igualmente inseridos ou desejados. Nem todo comportamento é aceito. Se, por um lado, ali as diferenças podem ser publicamente assinaladas, por outro, ali também pode se assinalar o conflito dos interesses. Os espaços públicos se constituem por dinâmicas diferentes. Em cada lugar há geralmente uma conduta apropriada que se espera do público, garantindo assim o convívio. Pedir esmolas é uma atitude que não cabe naquele tipo de espaço, não entra em acordo com aquele convívio que se estabelece ali.

Naquele café, entra-se por opção. A condição é o consumo e para além disso, um modo de vestir, de abordar o outro. Aquele mendigo infringia todas as condições e dava visibilidade ao fato de que nem todos os cidadãos têm igual possibilidade de acesso àquele lugar. Ainda de acordo com MITCHELL (1995), apesar dos moradores de rua estarem no espaço público, eles raramente são considerados como parte do público. Pedir esmolas seria um comportamento que perturba o público pois evidencia que ele se funda sobre uma contradição: a presença opcional para o exercício da liberdade e da igualdade quando a igualdade não existe, quando aqueles que não detém propriedade privada são privados dessa opção que funda o público.

O terceiro fotograma é anterior ao que acabo de descrever.

Imagem 1.3

O enquadramento oferece uma visão que um passante poderia ter de um dos principais monumentos do cenário de Paris, o Panthéon. Seu tamanho e sua centralidade dominam o quadro. O arranjo do espaço pictórico colabora na significação da imagem. Pierre passa em primeiro plano no canto direito, mas nosso olhar dirige-se para o centro da imagem.

A construção do chamado espaço arquitetônico chama muita atenção e parece ter sido cuidadosa. Inevitavelmente o lugar escolhido agrega um sentido ao personagem e principalmente à sua trajetória. A câmera oferece um plano de conjunto onde o cenário real da cidade relaciona-se com a figura de nosso personagem de duas maneiras: o lugar onde um mero passante pouco se distingue dos outros no movimento da via publica; o lugar onde Pierre é um pequeno pedestre a circular por essa cidade cujos desenhos arquitetônicos têm dimensões imponentes e um passado histórico intensamente valorizado. É uma imagem que dialoga com uma serie de imagens que compõem um imaginário coletivo.

O que motivou sua construção foi a criação de uma igreja em homenagem à padroeira de Paris, Sainte-Geneviève. No entanto, após o longo período de construção

desde seu planejamento em 1756, um ano após a inauguração em 1790, ela é desativada pela Revolução Francesa. Para dar abrigo aos nomes de Rousseau, Voltaire, Mirabeau e Marat, ela é transformada em Panthéon. Sob o império de Napoleão, o prédio será consagrado à sepultura dos grandes nomes do regime e sua destinação religiosa será resgatada. O período da Restauração da igreja católica inaugura solenemente a igreja. Louis Philippe a desativa. Napoleão III restitui o culto católico e a transforma em basílica nacional. A III República lhe converte novamente em Panthéon acolhendo as cinzas de Victor Hugo em 1885, em detrimento da memória da santa Geneviève. Assim, para o Dicionário de Paris, "ao longo de todo século XIX o edifício infeliz ia ser o símbolo de nossas crises permanentes de regime e de humor" (DICTIONNAIRE DE PARIS, p. 400).

Sobre a arquitetura do edifício o mesmo dicionário fala da combinação de leveza dos edifícios góticos e magnificência da arquitetura grega de que se orgulhava seu arquiteto. Para o autor, "a frieza e a tristeza do Panthéon não se devem ao seu arquiteto, mas ao que lhe sucederam e desnaturalizaram do ponto de vista espiritual e material" (DICTIONNAIRE DE PARIS, p. 400). Quer o monumento esteja ou não associado à idéia de crise, ele é uma espécie de ponto âncora do percurso que constitui a crise financeira, social e psicológica de Pierre.

A praça do Panthéon faz parte do roteiro turístico de Paris e está localizada à margem esquerda da cidade, fazendo um carrefour que conecta inúmeras ruas, onde se concentram diferentes edifícios de universidades, cafés e livrarias. Esse lugar transmite significados aos elementos que com ele se relacionam. Alguns autores críticos de cinema afirmam muitas vezes que o espaço pode estar presente com a importância de um personagem dentro do filme. Aqui, chama-se a atenção para a relação desse espaço com a vida publica de uma cidade, o que muitas vezes passa por um papel de construção da imagem coletiva dessa cidade.

A cena poderia sugerir a Paris-décor de que nos falou BAS (2005). Pierre então passa como um transeunte qualquer, por esse espaço público amplo, dos grandes monumentos, das ruas largas, dos carros e da circulação. Mas aqui sugere ainda outro aspecto. Ao apresentar uma espécie de clichê de Paris porém em um contexto peculiar, já que associada à Pierre, ambos, Pierre e Paris ganham um sentido na medida em que a relação entre os dois está se modificando. O lugar é relativizado; aparece como mais um

ponto de passagem do trajeto errante de Pierre. Parece tão distante do presente que vive Pierre que se percebe o desajuste entre esse espaço da Paris do clichê e o espaço da Paris de um homem privado de direitos. Pierre por sua vez parece desajustado ao espaço por onde circula e que parece não lhe abrigar.

Esse plano indica duas faces abordadas por Deleuze (1983) anteriormente mencionadas. A primeira aponta para o plano como um subconjunto - o personagem, os figurantes e ou passantes e seu caminhar, os carros e seus movimentos. A outra aponta para a evolução das relações que se altera - o todo do filme que se modifica e se constrói com a montagem. Como dito anteriormente, esse duplo aspecto do plano pode-se se dizer que em Rohmer o associa ao espaço pictórico e arquitetônico por um lado e ao espaço fílmico por outro; e é através dessas relações espaciais de que o cinema dispõe, que se costura a história.

O próximo fotograma é importante, pois é quando o movimento da câmera desloca o nosso olhar para outra escala da cidade.

Imagem 1.4

O espaço pictórico é majoritariamente definido pela calçada e uma linha diagonal define a margem do rio Sena. Somos primeiramente levados ao centro da imagem, onde reconhecemos as calças e os sapatos do nosso personagem. Logo em seguida nosso olhar se volta para o primeiro plano. À direita, abaixo da altura do olhar, há o corpo de um homem, dormindo em cima de folhas de jornal, e nosso personagem irá passar por ele.

A imagem nos traz algo que está na própria origem do espaço publico. A oposição entre uma esfera pública e uma esfera privada. Há uma atitude inapropriada que se lê imediatamente na imagem: instalar um local para dormir em plena calçada. Antes de nos questionarmos o porquê desse homem estar ali, quem é ele, ou há quanto tempo pode estar ali, ou ainda qual sua relação com a história do filme, percebemos que é como se fosse alguém que estivesse fora do lugar. Há uma incompatibilidade entre a ação e o lugar onde ela se dá.

Práticas espaciais como o uso da rua para dormir, cozinhar e desempenhar atividades do âmbito doméstico ferem o caráter publico do espaço. Quando vemos alguém que se instala em plena via pública como se estivesse em sua casa, a transgressão erige-se de tal maneira que as fronteiras estabelecidas não podem ser imediatamente reconhecidas. Esta incompatibilidade entre a ação e o lugar onde ela se dá estabelece uma oposição de interesses e desigualdade de condições no espaço publico. Ou seja, tal comportamento inapropriado dá visibilidade a um conflito de interesses.

Citando CRESSWELL (1996) aqui foi colocado que quando uma ação fere tais associações esperadas entre comportamento e o lugar onde ele acontece, ela ganha um tipo de visibilidade especial; aparece como ação fora do lugar. Tal classificação reduz a apreensão de um fenômeno que pode assinalar conflitos e contradições de uma complexidade que ultrapassa o simples desejo de aceitação ou não aceitação de um comportamento no espaço ou de uma marca indesejada na paisagem (SANTOS, A. N. G., 2005).

A imagem acima permite trabalhar uma segunda idéia. Se na escala adotada anteriormente, do plano de conjunto, a cena de alguém que dorme no canto da calçada pode passar despercebida, na pequena escala (de uma determinada praça, rua ou calçada) somos levados a observar esse fato. Aí, Pierre ainda encontra-se distante dessa realidade, mas já

somos capazes de vê-la. Pierre e essa pessoa que dorme na rua inserem-se no mesmo quadro.

CASTRO (2000), ao tratar o problema da escala, afirma que o que é visível no fenômeno possibilitando a sua análise e explicação depende da escala de observação. Segundo ela, a realidade é sempre apreendida por representação e a escala é uma forma de dar-lhe uma figuração. Assim, a escala seria um ponto de vista que modifica a percepção da natureza do espaço em questão. Nesta imagem, em oposição à grande cidade histórica, somos levados a conhecer outra dimensão desse espaço urbano. Nela aparecem seus cantos e becos que dão lugar a indivíduos que, muitas vezes, não são computados por censos demográficos, não são considerados como eleitorado em potencial, não possuem acesso a saúde, a educação, a lazer, a emprego ou a moradia.

Aqui se ressaltam duas idéias. Primeiramente, a escolha do ângulo de percepção da cidade é um recorte que estabelece um ponto de vista, conferindo visibilidade a um fenômeno que em outro recorte não teria a mesma visibilidade. Essa visão nos traz mais clareza sobre a idéia de que a estruturação espacial confere significados à narrativa, já que cada escala possui uma estruturação espacial que lhe é pertinente. Ou seja - se raciocinamos com a idéia aqui trazida de DELEUZE (1983) - dentro do todo do filme que se transforma, a escala é um conjunto que contém relações que lhe são pertinentes e que não deixam de se associar ao todo e aos seus subconjuntos. Ela estabelece um conjunto de relações pertinentes que marcam a narrativa naquele lugar, naquele momento presente, sob tal perspectiva adotada pela câmera.

A segunda idéia defende que o conceito de escala aplica-se à representação como material de analise de maneira rica. Na verdade o uso do conceito de escala valoriza a interpretação de uma câmera cujo movimento e posicionamentos não são aleatórios. Que o plano seja fixo ou móvel, que instaure a profundidade de campo ou não, que ele traga a visão do herói, a visão do narrador, a visão de um membro oculto da história dirá muito sobre seus possíveis significados. Nisso se insere também o ângulo de filmagem adotado. Dependendo da visão, do espaço que se oferece à vista, um problema pode ganhar uma proporção ou até mesmo uma versão diferenciada. Dependerá das relações nele evidenciadas.

Certamente, o corte do plano e a maneira como eles são associados têm enorme influencia sobre a interpretação do filme. Os cortes delimitam conjuntos de relações. As junções acrescentam e associam elementos e reconfiguram as relações das partes e do todo. Da mesma maneira, o jogo de escalas para um geógrafo é a possibilidade de delimitar e associar conjuntos de relações que atuam sobre determinado fenômeno. É m procedimento que lhe permite uma interpretação de maior complexidade já que não estabelece um conjunto restrito de relações como sendo determinante para tal fenômeno estudado. Um conjunto restrito que pressupõe uma área de influencia do fenômeno, um grupo de atores, um quadro de interesses e de conflitos e um alcance temporal do fenômeno que também serão restritos.

Como ressaltou BONITZER (1991) e DELEUZE (1983), em Rohmer – seguindo uma tendência iniciada pelo neo-realismo e apropriada pela *Nouvelle Vague* - muitas vezes a presença da câmera é evidenciada. Seja através de movimentos rápidos e tremidos que tentam acompanhar o gesto do personagem; seja através da mudança rápida e sucessiva de perspectivas filmando uma mesma cena. O espectador pode perceber a imagem e a câmera que é responsável pelo ponto de vista que a enquadra. A análise levantará outros momentos em que se identifica inclusive um jogo de escalas estabelecido pela câmera, através da associação entre quadros e planos, e corte e junção de imagens.

Na imagem que segue, estamos diante de mais um cartão postal da cidade.

Imagem 1.5

À beira do Rio Sena, dois turistas conversam em inglês, uma jovem loira e um homem comentam como estão cansados, com fome e que já está na hora de voltar para casa. Pierre, já encontrando dificuldades para alimentar-se, após ter sido barrado na porta do hotel onde ele devia sua diária, estava nesse momento caminhando errante.

O espaço pictórico se organiza mostrando esse casal que observa nosso personagem central com pena e estranheza enquanto ele passa pelo canto esquerdo da imagem. O espaço arquitetônico aí se constrói na medida em que essas formas recebem diferentes comportamentos, gerando significados contrastantes. Ou seja, o cenário escolhido de uma margem do Rio Sena, sob uma ponte, relaciona-se com o encontro entre esses personagens. Do lado direito da imagem temos um casal que representa a Paris do imaginário turístico e romântico. Do lado esquerdo temos o nosso personagem que caminha só, sem propósito ou destino, em um estado de fome e cansaço. O que os reúne e contrapõe, é esse mesmo espaço pictórico e arquitetônico.

O Rio Sena é um desses lugares que polarizam a imagem da cidade de Paris. Lugar de encontro ao ar livre; de apreciação das diversas paisagens da cidade. Ele constitui ainda

a separação e conexão entre margem direita onde se concentra a vida econômica da cidade e esquerda que abriga a vida boêmia e intelectual das livrarias, universidade e cafés. Lá turistas ou parisienses podem fazer passeios de barco; é um bom ambiente para aproveitar o sol e o verão. É interessante aqui notar como esse signo da cidade que geralmente emite uma mensagem de lazer ou lua de mel em Paris, então se transforma em mais um lugar que assinala a decadência de Pierre. As suas águas, que recebem o reflexo do sol, são para ele embriagantes, deixando-o tonto. Na maioria das cenas passadas aí, partes da imagem sofrem uma hiper-exposição de luz.

Quando passamos a enxergar sob a ótica de outro ator, outra maneira de vivenciar esse espaço público se apresenta; outros significados lhe são adicionados. O espaço público pode comportar diferentes atores que vivenciam circunstâncias muitas vezes opostas. Tudo depende do ponto de vista e da circunstância na qual nos encontramos. Se ele é um espaço que revela uma imagem homogênea ou bastante heterogênea dessa cidade, depende do lugar e ainda do ponto de vista. Ao trazer o Rio Sena, Rohmer instaura um diálogo entre a Paris imaginária de cada um, e aquela que ele deseja nos apresentar. Aquela onde quem desempenha o papel principal: não está mais do ladro de dentro dos cafés, dos hotéis, dos barcos a passeio, e sim do lado de fora; não retorna para casa ao final da noite mas adormece nos cantos ou deita-se em bancos públicos.

Apesar de comportar todas essas diferenças, ao ser o lugar onde os problemas são assinalados e ganham significado, o espaço público segue sendo esse lugar central para a vida pública, pois ele compõe o cenário da cidade. Este cenário seria como essa imagem da cidade do Rio de Janeiro em movimento que cada um possui no seu imaginário, e que os jornais, a propaganda, as telenovelas, a indústria do turismo incorporam e recriam. De volta ao filme, este plano ajuda a compor essa Paris material, simbólica e em movimento, por onde caminha nosso personagem, que constitui o espaço fílmico postulado por ROHMER (2000).

A seqüência de três planos a seguir (imagens 6, 7 e 8) nos oferece uma visão do Rio Sena a partir de três escalas diferenciadas.

Imagem 1.6

Imagem 1.7

Imagem 1.8

No primeiro fotograma, o espaço pictórico é dividido por uma linha diagonal que corta a imagem, separando a parte escura da água, a parte mais clara da pedra e a parte cinza do asfalto. Podemos ver esse homem com o corpo abandonado à beira do rio, dormindo à luz do dia com a cabeça apoiada sobre a pedra; ele veste um terno e sem sapatos, calça apenas meias furadas. Neste enquadramento, Pierre é o único personagem presente nessa cena, o que nos transmite a sensação de ele estar só, apesar de sabermos que se encontra em plena cidade de Paris.

Na imagem seguinte a câmera fornece o ponto de vista de alguém que observaria do alto, do outro lado da rua. Aí já podemos inseri-lo melhor no contexto em que se encontra. Pierre aparece como um homem que dorme em plena via pública. Alguém em cena o observa. Esse enquadramento insere novos elementos no quadro, cria um novo arranjo, e implica, portanto, uma nova relação do personagem com o espaço. Coloca-se esse espaço onde apesar das diferenças de interesses e dissonância dos ritmos, há uma co-presença que influencia atores e platéia. Pierre ganha uma visibilidade especial, na medida em que agora ganhou um espectador. Seu comportamento ganha significado: parece não ser coerente com o uso para o qual o espaço foi projetado, parece ser um comportamento "geograficamente inapropriado". Ali se espera um padrão de civilidade que deve prevalecer sobre particularidades de um indivíduo ou mesmo disparidades sociais.

Na terceira imagem da seqüência, há um distanciamento radical de Pierre. Nesse enquadramento, este mesmo lugar é inserido em sua escala seguinte, na qual Pierre desaparece numa cidade cortada por vias e avenidas. O rio é uma linha transversal na parte inferior da imagem cortando a cidade. É a cidade da circulação, dos parques e grandes construções; aquela que vê o planejador urbano. Nessa escala, perde-se a perspectiva da trajetória pessoal do personagem e se ganha a perspectiva da organização espacial do centro de Paris. Espaço pictórico, espaço arquitetônico e espaço fílmico fundem-se nessa Paris em movimento. Novamente a cidade real, a cidade imaginária, e a cidade fílmica entram em relação. Vemos a ilha, *Île de la Cité*, a margem esquerda de Paris e o bairro de *Saint-Germain des Prés*, cenário privilegiado da história. Mas já não vemos mais Pierre e dificilmente o localizamos nessa amplitude de lugares, de atores, de fatos e de possibilidades que uma cidade é – ou contém e produz - ao mesmo tempo.

Essas três imagens corroboram para compor um espaço fílmico, que tem a possibilidade de ser visto, interpretado ou vivenciado a partir de três escalas diferenciadas. A do planejador urbano, a do arquiteto e a de um ator da cidade que observa e é observado. CASTRO (2000) nos lembra que a escala seria um processo de esquecimento coerente, devido à impossibilidade de apreender a realidade em sua totalidade. Trata-se, portanto de um artifício analítico da geografia que Rohmer aqui soube utilizar através da câmera, indicando um esforço de inserção do fenômeno a que se deseja dar sentido às suas diferentes escalas. Uma adequação da narrativa ao espaço, em função do jogo de relações que se estabelece neste espaço. Uma relação entre o movimento da cidade e o movimento da câmera e o movimento da narrativa.

No nono fotograma, a encenação se dá na lateral da Catedral de Notre-Dame de Paris.

Imagem 1.9

O espaço pictórico coloca a figura dos dois mendigos em primeiro plano, enquanto a Catedral está no fundo. Essa obra arquitetônica está presente na paisagem da Ilha da Cidade desde o Século XII. Durante a Revolução Francesa ela foi transformada em templo da razão, em seguida em loja de vinhos, sendo depois devolvida ao culto. Hoje é ponto turístico e elemento que se impõe na paisagem de quem passa tanto por uma margem como por outra do Sena. Ela compõe o espaço arquitetônico com uma majestade que se opõe ao estado dos seus personagens. Seu figurino é sujo e seu caminhar é arrastado pois ambos estão embriagados. Por último, compõe o espaço fílmico ao definir o trajeto em que a dupla decide ir passear no bairro que é freqüentado pelos antigos amigos de Pierre – Saint-Germain des Prés.

A um de seus cenários principais relaciona-se o tranqüilo passeio de dois mendigos. Narrativa e cenário corroboram para o surgimento de um significado. Trajeto, espaço público, e os sentidos que conferimos a ambos, ganham relação de interdependência. Essa imagem permite trabalhar a idéia de que formas, funções e sentidos simbólicos se atualizam. Mesmo que um ou outro se mantenha, aquilo que garante a mudança ou a permanência de um aspecto diz respeito ao contexto presente – à incorporação de um aspecto do passado pelo presente.

Quando damos valor ao lugar, à ação dos sujeitos, a um espaço que não é fixo, está em constante movimento no presente, essa noção fica evidenciada. No filme, alguns lugares são percorridos por Pierre mais de uma vez. Porém, na medida em que decorre o tempo, Pierre se modifica e seu modo de estar no espaço também; sua perspectiva sobre esse espaço; sua relação com o espaço se altera. A catedral de Notre-Dame, além de ser um acúmulo de formas e funções desempenhadas que ganhavam sentido dentro de uma teia cultural do passado, é o resultado de uma teia que se tece hoje na cidade de Paris - a cada dia, na relação entre sujeitos e grupos com o espaço, nas imagens produzidas pela mídia, pelas artes e etc. Para compreender essa teia, é necessário adotar escalas, analisar as relações pertinentes a cada uma delas, e compreender que ela não é estável, está em movimento.

As duas próximas imagens (imagens 1.10 e 1.11) são analisadas como par, de plano e contra-plano.

Imagem 1.10

Imagem 1.11

Elas são significativas da invisibilidade de Pierre nessa grande cidade, diante de seus amigos. A poucos metros um do outro Pierre sentado no carrinho e Jean-François sentado no carro não são capazes se ver. Há uma interferência do acaso que faz com que Pierre esteja de costas para Jean-François e Dominique. Mas há também uma distância que os separa que é simbólica. Ela se reflete na maneira como esses personagens se apresentam em público, como vivenciam a vida pública da cidade e se inserem nos seus espaços públicos. O diálogo entre o mendigo e Jean-François acontece, mas eles estão em quadros separados, os planos se chocam. O plano e o contra-plano apresentam personagens que caminham em ritmos diferentes, mas que se influenciam mutuamente - característica que vimos ser própria do espaço da cidade.

Na décima imagem, podemos ver na composição desse espaço pictórico, em primeiro plano, Pierre, de costas para a câmera, sentado num carrinho que está sendo puxado pelo seu novo companheiro de rua. Este personagem tem, em seu figurino sujo e mal cuidado, na sua expressão corporal, seu rosto barbado, e o cigarro preso na boca, códigos que nos remetem à idéia do mendigo típico.

Assim é a longa definição que consta no DICCTIONNAIRE DE PARIS (1964) da palavra *clochard*:

> *"Segundo o artigo 270 do código penal francês, 'os vagabundos e gente sem confissão são aqueles que não exercem habitualmente nenhum ofício ou profissão'. O clochard parisiense se classifica na categoria dos vagabundos. Ele não tem domicílio, não tem emprego regular, não tem renda, não mendiga, não rouba, ele vive a podemos nos perguntar como.*
>
> *Periodicamente alguns conselheiros municipais deploram a presença dos mendigos nas Halles, praça Maubert, rue Mouffetard ou rua Bouffon. Esses seres, dizem eles, oferecem um espetáculo lamentável para os visitantes de Paris e os habitantes do bairro, suas atitudes são às vezes imorais e provocantes, às vezes estão em estado embriagado e ameaçam os passantes. Numerosos são aqueles que se espalham no meio das calçadas, envoltos por alguns pertences. Esses desamparados permanecem sendo a vergonha de nossa sociedade.*

(...)

Os textos legislativos obrigam os pedintes a uma pena (artigo 274 do código penal) depois da qual são enviados para abrigos. Porem, nenhum texto prevê medidas administrativas contra os simples vagabundos. Com freqüência, acontecem operações de recolhimento de pedintes. Após uma triagem, os que cometeram delito são mantido e os outros encaminhados à casa do departamento de Nanterre ou tratados como hospitalizados voluntários, eles tem o direito de deixar o estabelecimento, o que costumam fazer no mesmo dia.

Alguns foram privados momentaneamente de as subsistência ou perderam sua casa, ou foram roubados e esperam retomar sua vida normal. Alguns sofreram eventos imprevistos de difícil saída, outros já não esperam mais. Às vezes criam histórias fabulosas onde são vítimas de injustiça, divertem alguns jornalistas e recolhem assim um pouco de dinheiro. São chamados de preguiçosos mas alguns realizam os mais árduos trabalhos de limpeza de banheiros públicos. Sua idade media é de 50 anos.

Os asilos da prefeitura as sopas populares garantem sua sobrevivência quando os pequenos trabalhos realizados ou a quantidade de material de reciclagem recolhido não foram suficientes no inverno. No verão alguns tem empregadores fixos que os contratam para colheitas. Um clochard nasce quando o indivíduo começa a se acostumar uma vida de imprevistos porém livre de responsabilidades; e a não e importar mais" [...]. (DICTIONNAIRE DE PARIS, p. 135-136).

Ao encontrar seu novo camarada, Pierre parecia estar próximo de ultrapassar essa fronteira a partir da qual não importa mais. Sua hostilidade pelos lugares e pelas pessoas crescia na mesma proporção em que ele começa a ser notado e pouco respeitado em alguns lugares. Quando se une a esse *clochard* parece ter escolhido ultrapassar essa linha a partir da qual assume sobre o espaço público um comportamento distinto. Algumas regras de civilidade são recriadas, diante da visibilidade quase constante que o espaço público estabelece. Praticar atividades privadas nesse espaço sem ser constrangido pelo púbico parece ser, inevitavelmente, a primeira delas.

O espaço arquitetônico aqui se constitui pelo fundo da imagem, onde vemos a rua, uma calçada e alguns passantes. Nesse momento o "mendigo" pergunta se eles não querem

levá-los para dar uma volta no carro. O amigo de Pierre tem o braço sobre a moça como se quisesse protegê-la. O casal termina por ir embora dizendo ter horror à cena.

Em um artigo intitulado "O fim do espaço público? *People's Park*, definições do Público e da democracia", Don Mitchell coloca: "*Os moradores de rua* (*homeless*) *são visíveis demais. Embora eles estejam quase sempre no espaço publico, eles raramente são considerados como parte do publico"* (MITCHELL, 1995, P.118). Sua presença no espaço público não é legítima, como vimos, pois ferem um padrão de comportamento, ferem normas de um contrato que deveria estar implícito nas relações do público.

Imagens de desordem ou falta de civilidade muitas vezes chocam quem passa. HENRY (2002) expõe que os moradores de rua (sem-domicílio-fixo) são tidos como pobres ilegítimos da cidade, cuja forma de utilizá-la implica em um domínio através do corpo e do uso do espaço. Ao vivenciar os espaços públicos como casa eles estariam impedindo os usuários legítimos de desfrutar dos logradouros públicos de sua cidade.

Os amigos de Pierre, ao se depararem com a dupla, olham surpresos, expressam seu incômodo e seguem caminho. O espaço público comporta a diversidade de pessoas, ritmos e atividades, possibilitando assim o encontro e também o desencontro, criando visibilidade e também invisibilidade. Isso poderá depender dos lugares, dos pontos de vista, das escalas em que adotamos e do papel que desempenhamos. Aqui Pierre estava invisível para seus antigos amigos para quem o papel de mendigo é o papel do diferente e do desconhecido.

Ironicamente, é neste mesmo conversível que Pierre irá despedir-se de cena ao final do filme. Seus amigos estavam há dias procurando-o pela cidade. Pierre acabava de ganhar publicidade ao encenar um número diante de um café do qual era freqüentador. Atordoado ao final da apresentação, ele havia saído caminhando e caído nas escadarias de um prédio da rua igreja de *Saint-Germain des Prés*. No entanto Jean-François havia reconhecido a música que Pierre tocara na calçada do café, e seguiu atrás dele com a boa notícia da herança.

Imagem 1.12

Aqui, a imprensa que procurava o herdeiro desaparecido e o público já o cercavam. No espaço pictórico vemos Pierre através de uma câmera que se aproxima dele de cima para baixo, impondo-se sobre ele. No canto esquerdo identifica-se o pé de um passante que o observa de cima. Todo o resto da imagem é composto pelas escadas de pedra à beira da calçada. O espaço arquitetônico são as escadarias de um edifício, e Pierre que está lançado sobre elas. Nesse momento ele toca essas pedras e expressa sua aversão a elas, à cidade, às pessoas. A iluminação é escura, seu rosto ainda barbado, seu olhar expressa sua revolta. Vivendo há semanas com um espaço de esfera privada praticamente inexistente, ele responde: “Não se pode ficar sozinho, essa sujeira, essas pedras, essa cidade, toda essa gente”.

Ao final, cansado da visibilidade quase constante, a co-presença e a visibilidade que o espaço público impõe pareciam ferir a sua esfera íntima. Sua relação com Paris agora era de hostilidade. Diferentemente, no inicio do filme, afirmo que essa relação era de conforto e familiaridade ao circular por uma cidade que se apresentava em sua beleza. A cena remete novamente a MITCHELL (2003) que chama a atenção para o fato de que algumas pessoas

não tem a opção de não estar em público, apesar de o espaço público estar fundado na oposição entre o espaço público e o privado, e na livre escolha de estar no público.

Nesta última imagem, podemos ver em primeiro plano, à direita, as lentes da câmera do jornalista que deseja filmá-lo e entrevistá-lo.

Imagem 1.13

Ao centro da imagem temos a mão de Pierre que acena desejando aparecer para a câmera de um fotógrafo. Do lado esquerdo temos dois braços que o carregam. É o casal do fotograma anterior, Jean-Fraçois e Silvie que vieram lhe salvar. Em último plano, pode-se reconhecer, sobretudo pelo figurino, com o casaco quadriculado e o mesmo chapéu, seu novo companheiro que acaba de ser deixado para trás por Pierre. Este é o espaço pictórico, construído a partir de um espaço arquitetônico. O espaço arquitetônico é o da calçada como palco da publicidade. Lá é o lugar da representação. Os problemas podem ser assinalados e o que é valorizado ganha notoriedade.

Pierre acabava de se tornar milionário. Estava vivenciando o papel de um mendigo por engano. Seu lugar de fato não era aquele. Ou melhor, naquele lugar seu papel era outro, o de um famoso herdeiro. Centro das câmeras de jornalistas, Pierre despede-se partindo no carro de seu amigo. Esse plano que antes era escuro, recebe agora as luzes dos flashes. A cena encaixa-se como uma das últimas a compor o espaço fílmico.

Capítulo 3. A narrativa do espaço público

Um segundo esforço de análise justifica-se na medida em que da primeira desdobraram-se questões que deveriam receber enfoque mais detalhado. A segunda análise é norteada por duas proposições que na verdade percorreram tanto o processo geral de pesquisa como o método de interpretação. A primeira é a de que a estruturação do espaço agrega sentido à obra. A segunda proposição é a de que há uma relação do espaço público com uma cultura pública, da qual ele é reflexo e condição.

O que pude perceber primeiramente é como alguns lugares foram trazidos pelo filme, de modo que sua construção ganhava um sentido que era parte do sentido do próprio desenvolvimento história. Trago aqui três exemplos da maneira como um lugar é construído no filme. O apartamento de Pierre é nosso primeiro contato com o personagem principal. Apresenta e abriga Pierre, revela alguns de seus hábitos e preferências, recebe os seus amigos e não deixa de ser um ponto de referência depois que Pierre inicia sua jornada nas ruas. A praça Saint-Germain des Prés é o grande centro gravitacional da história que promove o encontro entre os personagens, e simboliza o elo de Pierre com essa Paris que ele aprecia viver: a Paris dos encontros, dos cafés e das discussões sobre música, teatro e literatura. O subúrbio parisiense de Nanterre traz um espaço onde a organização urbana e a paisagem são outras, onde nosso personagem não desejava arriscar-se, ao qual Pierre não pertence e que finalmente resulta em uma tentativa frustrada de conseguir dinheiro.

A idéia de que o espaço público é tanto reflexo como condição de uma cultura pública esteve presente na primeira análise e dela destacaram-se três pontos. O primeiro deles trata da civilidade como um comportamento implicitamente acordado no espaço público, que diz respeito ao tratamento mútuo e a um modo de agir e a uma aparência quando em presença de outros membros do público. O segundo explora a imagem de Paris construída pelo filme a partir de momentos em que ela é evidenciada na sua relação com a vida pública da cidade. O último valoriza o caráter de visibilidade que o espaço público confere às ações, inclusive quando há uma incompatibilidade entre o uso esperado e prática que se estabelece em um lugar.

A estruturação do espaço agrega sentido à obra.

1. Apartamento de Pierre

O apartamento de Pierre é apresentado de maneira rica através de uma multiplicação de perspectivas e de detalhes. Primeiramente a câmera está no Cais que nomeia seu endereço Quai des Grands Augustins, 27, famoso por abrigar artistas dentre os quais Pablo Picasso que ali teve um ateliê.

Imagem 2.1

Em seguida, (imagem 2.1) ela mostra a calçada, o movimento dos carros na rua em frente ao prédio, seu número e os prédios adjacentes. A câmera sobe mostrando as janelas da fachada até encontrar a janela de Pierre, que mora no 3 andar.

Imagem 2.2

A câmera agora é interna e seleciona algumas tomadas do apartamento de Pierre, como por exemplo uma mesa com o seu violino sobre uma pilha amontoada de partituras. Agora (imagem 2.2) Pierre está confortavelmente sentado em sua cama e passa a notícia de que teria recebido a herança de sua tia. É também um dos raros momentos do filme em que Pierre desfruta de um espaço privado.

Mais adiante, durante a festa que comemora a suposta herança, conhecemos o apartamento de Pierre, que chega com seus amigos e dúzias de garrafas de bebidas. Nesse momento um dos convidados decide abrir a janela (imagem 2.3). O barulho que entra expõe bastante claramente uma diferença entre esse espaço interno do apartamento e o ritmo e barulho do espaço externo de Paris. A vista que aparece é a da Catedral de Notre Dame, com o Pont Saint-Michel, de dia (imagem 2.4).

Imagem 2.3

Imagem 2.4

Anoiteceu. Os convidados que restam vão para a janela, e vêem essa mesma vista. Um deles afirma que é uma das mais belas de Paris (imagens 2.5 e 2.6). Outro ressalta que

devido às luzes da cidade quase não se vê estrela no céu. Ainda diz que Paris é inóspita nessa época do ano. Mais uma vez a idéia clichê da Paris das Luzes é apresentada através desse belo enquadramento de Paris que incita a um diálogo que pouco aprecia essa cidade. Em seguida, a câmera oferece a perspectiva inversa, de quem estaria do lado de fora, sobre o Pont Saint-Michel, olhando para o prédio.

Imagem 2.5

Imagem 2.6

A câmera de alguma maneira está constantemente nos lembrando que essa história se passa em um lugar concreto, situado em uma cidade concreta, onde muitas outras histórias acontecem simultaneamente nesse espaço público - que horas pulsa em movimento, horas abriga o espaço vazio e a solidão de alguns, que possui dinâmicas que variam segundo a hora do dia, além de variar com a estação e outras escalas temporais.

O mesmo lugar ainda aparece quando Pierre já está visivelmente maltratado pelos dias em que esteve na rua, e retorna ao prédio para buscar seus pertencem deixados na casa do síndico. Pierre é recebido pela mulher que abre a porta com enorme desconfiança e, sem deixá-lo entrar, o faz retornar de mãos vazias. A casa de Pierre; a organização interna desse espaço; a localização precisa desse espaço em uma cidade concreta e viva; a relação do espaço privado, de dentro com o espaço público, de fora; bem como a relação de Pierre com esse lugar são parte da história. São elementos que constroem o personagem e a Paris apresentada, simultaneamente.

2. A Place Saint-Germain des Prés

Essa praça é considerada o coração do bairro Saint-Germain des Prés e ganha também um papel central na história. Presente no começo, ela reaparece constantemente como ponto de referência de Pierre, onde seus amigos que o procuram e falam sobre ele se encontram, onde acontece o baile da festa nacional do 14 de julho, onde Pierre tem a chance de ser encontrado por seus amigos e onde finalmente encontra seu final triunfante.

Primeiramente (imagem 2.7) a câmera oferece uma perspectiva de um dos símbolos que marcam a paisagem da praça; o relógio da Igreja que deu seu nome à praça. Eles estão chegando no apartamento da namorada de Pierre que mora cerca dali.

Imagem 2.7

Em seguida, aparecem dois cafés que se situam nessa praça, e que atraem para esse lugar tantas pessoas tidas como artistas e intelectuais. O Café Royal Saint-Germain, logo no início do filme, presente na imagem 1.1, e o café Flore posteriormente.

Agora a câmera passa pela praça oferecendo uma visão panorâmica do lugar. É dia e os bares estão ainda abrindo e instalando suas mesas ao lado de fora (imagem 2.8). Trata-se de um plano móvel.

Imagem 2.8

A praça é palco da celebração nacional da república, decretada oficialmente desde 1880. Desde então, a noite da tomada da Bastilha, do treze para o quatorze de julho de 1979 e lembrada e comemorada em um lugar por excelência: a praça pública, lugar onde todos são cidadãos. Essa festa reuniu grande parte dos personagens do filme. Pierre ali encontra um dos seus conhecidos que irá ajudá-lo em duas situações. Jean-Fraçois e Dominique apesar de não serem vistos pela câmera, comentam em outra cena que estavam presentes e procurava por Pierre. Como dito anteriormente, a cidade retratada pelo cinema na Itália e na França após a Segunda Guerra Mundial tinha traços em comum segundo DELEUZE (1983). Era uma cidade onde o acaso predominava sobre a vida das pessoas, onde a realidade vivida era diversificada e dispersiva. Muitas vezes, o que reunia essas vidas eram

as situações clichês, como por exemplo, a festa patriótica francesa. Nessa noite, o palco escolhido pela câmera de Rohmer foi a praça de Saint-Germain des Prés.

Junto com a música tocada na rua, aparecem as luzes e o relógio da igreja que identifica esse lugar (imagem 2.9). Esse espaço público agora está sendo apropriado de maneira distinta. Ele agora está aberto para o comportamento festivo, para o encontro e o diálogo com o desconhecido. Todos ali reunidos em uma massa pequena, estão próximos, escutando a mesma música, festejando por uma mesma razão, e compartilhando essa tomada do espaço público pela festa, que transforma a rua e a praça em lugar de dança.

Imagem 2.9

Pierre passa por um garçom que lhe chama de senhor Pierre e lhe dá boa noite respeitosamente (imagem 2.10). Nesse momento, Pierre ainda dispunha de um quarto no *Hotel de Seine*, apesar de estar sendo ameaçado pelo dono, caso não pague suas diárias. Sua aparência portanto ainda não denuncia completamente a real situação que está vivendo. Assim, ao encontrar esse conhecido, ao invés de revelar estar sem casa, sem roupas, sem dinheiro, sem pertences, ele conta outra história e convence seu camarada a lhe emprestar 100 francos.

Imagem 2.10

Ele irá amanhecer ali mesmo, em meio aos vestígios deixados pela festa no local (imagem 2.11). O bar o é mesmo do começo do filme, onde ele e seus amigos planejavam a festa da suposta mudança em sua vida.

Imagem 2.11

O lugar é o mesmo, mas não apenas participa da história como a cria, narra-a. Ele apresenta-se sob diferentes circunstâncias, diferentes momentos, diferentes perspectivas emitindo diferentes significados.

3. O subúrbio parisiense de Nanterre

Ao encontrar por acaso um camarada em um dos bares de Saint-Germain des Prés, Pierre recebe uma proposta de trabalho ilegal de contrabando de mercadoria. Mas para isso, deverá ultrapassar os limites da cidade de Paris e de seu *boulevard Périphérique*. O interessado no trabalho vive em uma casa situada a oeste, na cidade de Nanterre. Pierre demonstra logo sua falta de disposição para explorar o subúrbio parisiense, perguntando se seu amigo enlouqueceu para lha fazer tal proposta. Porém, diante da necessidade, aceita a proposta e recebe dois bilhetes de metrô do amigo. Ele entra na estação de Saint-Germain, localizada entre as ruas de Rennes e Bonaparte. A rua de Rennes é uma dessas que dividem a margem esquerda nos quadriláteros deixados pelas reformas de Haussman. Esse cruzamento tem uma grande amplitude e abre uma enorme perspectiva sobre os prédios

alinhados do séc. XIX. Nessa época, não apenas o gabarito e as fachadas eram regulamentadas, bem como a pedra utilizada no calçamento da maioria dos bulevares.

As estações de metrô, que começaram a ser criadas a partir de 1900, já são posterior aos trabalhos do ex-prefeito de Paris. Trata-se de um período em que a arquitetura critica os padrões clássicos e retilíneos da paisagem homogênea criada anteriormente. A chamada Art Nouveau, deixou marcas com estruturas simultaneamente funcionais e ornamentais, que lembravam o barroco, mas empregavam materiais modernos como o ferro. A partir desse momento algumas fachadas apresentam uso de materiais como o tijolo, com ornamentos e formas arredondadas. As chamadas “boca de metrô” ficaram conhecidas como representativas desse momento (imagem 2.12).

Imagem 2.12

Ele sai na estação de metrô de Neuilly, área pertencente à cidade de Nanterre. A perspectiva mostra a estrutura de aço de uma estação rodoviária na beira da Av. Charles de Gaulle, - continuação Rue de la Grande Armée e da Av. des Champs Élisées.

Essa grande via que conecta a Place de l'Étoile a Nanterre altera bastante sua paisagem. Na imagem, vemos em último plano o Arco do Triunfo. No espaço pictórico, vemos na porção inferior, em primeiro plano uma linha reta que conduz ao último plano, para o ponto onde converge nosso olhar. Ela divide a via em dois sentidos, e duas fileiras de arvores idênticas. Mas aqui, o espaço arquitetônico é diferentemente daquele dos Champs Élisées. Lá há um parque com árvores que se dispõem harmonicamente entre bancos e quiosques que são uma grande área de lazer. Aqui há apenas árvores idênticas e eqüidistantes, delineando esse lugar de passagem.

.

Imagem 2.13

Ao chegar na rua indicada (imagem 2.14) podemos identificar a fachada e o pé direito irregular das casas e edifícios, em oposição aos edifícios da Paris de Haussman, grandiosa, regular e harmoniosa. Ao lado da casa que procura, está um terreno sem função de uso de solo. Parecendo abandonado, foi tomado pela vegetação e usado como depósito de pneus (imagem 2.15). Chegando lá, é mal recebido e não encontra o homem que procura.

Imagem 2.14

Imagem 2.15

Ao retornar, Pierre passa pelo Pont de Neuilly, deixando o subúrbio de Nanterre atrás de si (imagem 2.16).

Imagem 2.16

Identificam-se na paisagem alguns prédios altos, algumas chaminés de fábricas que foram sucessivamente migrando de Paris para a periferia, formando uma paisagem irregular, com poucas formas ou linhas definidas. A ponte de concreto é um forte contraste com as pontes pelas quais Pierre escolhe caminhar. Diferentemente das pontes Pont Neuf e Pont de Arts, por exemplo, que fazem parte de um imaginário histórico e patriótico, bem como de um imaginário turístico e romântico. Pontes ou grandes praças e carrefours se ramificando por largas avenidas deveriam oferecer belas perspectivas retilíneas e simétricas da cidade na Paris haussmaniana.

É o que nos mostra a imagem 2.17, de um incidente que ocorre no dia posterior. O espaço arquitetônico utilizado é o Pont Neuf, que permite que se tenha uma vista sobre os edifícios da Rue Dauphine, entre Quai de Conti e Quai des Grands Augustins. Pierre está

no canto esquerdo da imagem. Ele acaba de tropeçar e verifica o estrago no seu sapato, enquanto esbraveja sua raiva. Nesse espaço pictórico, no mesmo plano que ele, há outro pedestre, e logo atrás outros. Aqui ele é mais um entre os pedestres presentes, que não estão muito preocupados com a situação que chama nossa atenção para o nosso herói. Há uma linha que se inicia no canto esquerdo inferior - que segue conduzindo à rua e ao pedaço do céu, que trazem profundidade. Uma linha horizontal, do ponto onde termina a calçada do canto esquerdo até o poste e a base da grade. Ambas dimensionam a amplitude de perspectiva que esse lugar proporciona. A grade delimita a praça do Parc au Vert Galant, que abriga a estátua de Henrique IV.

Imagem 2.17

O rio que passa sob o Pont de Neuilly (imagem 2.16), ainda é o rio Sena, apesar de sua imagem se apresentar diferente em função da paisagem que o cerca.

Ao chegar novamente da estação de metrô, Pierre descobre que perdera um dos bilhetes que havia ganho. Sua investida ao subúrbio de Paris se revela não apenas uma tentativa frustrada, como um árduo caminho quase sem volta. Ele precisará voltar para Paris a pé, e na verdade, sem destino preciso - pois já não era mais aceito em nenhum hotel

e estava agora literalmente vivendo na rua. Nessa caminhada de volta, ele vai ficando cada vez mais cansado, incomodado pela sujeira e pelo suor, e acaba estragando o seu único par se sapatos. Esse quadro se intensifica na medida em que Pierre passa a se irritar profundamente com o barulho da cidade; e com as vozes e atitudes do público que está à sua volta.

Nesse percurso, sua hostilidade por Paris vai crescendo, e junto com isso, sua hostilidade pelos parisienses - sobretudo aqueles do bairro de Saint-Germain des Prés que ele menospreza com palavras algumas cenas depois. A diferença entre o espaço selecionado como cenário da história e aquele que estaria fora do campo, que geralmente não é enquadrado por cartões postais, propagandas, mapas turísticos, é bastante marcada. De acordo com a metáfora do teatro empregada por GOFFMAN (1985), Nanterre estaria na chamada "região de fundos". Onde os fatos que se deseja suprimir na representação destinada ao público, aparecem.

O subúrbio parisiense cresce com a ruptura que Haussman instaura na história do país. A cidade é inteiramente modificada, ruelas e becos da cidade medieval desaparecem para dar lugar aos grandes bulevares. As novas normas urbanísticas implementada são de alto custo e atraem uma especulação imobiliária que irá expulsar a população de baixa renda que perdeu sua casa ou não pôde mais arcar com o aluguel, para a periferia. Pierre, apesar de estar mais próximo da realidade econômica de Nanterre, onde são construídas inclusive casas de acolhida para moradores de rua, do que do luxo do VI *arrondissement*, não pertence àquele lugar. O personagem ainda se identifica a uma classe privilegiada que desfruta de espaços privilegiados. E é para lá que ele retorna, apesar de retornar com um novo papel: mais um dos *clochards* de Saint-Germain.

Há uma relação do espaço público a uma cultura pública, da qual ele é reflexo e condição

1. A civilidade, um comportamento do espaço público

Marché de Mouffetard

Após retornar da sua longa viagem a Nanterre, passar de volta pelos Champs Élisées e pelo Sena, Pierre vai para o VII *arrondissement*. Passando pelo Panthéon mais uma vez, ele chega ao mercado da rua Mouffetard. Já sem nenhum centavo ele olha uma barraca e rouba um pacote de biscoitos. O feirante percebe e corre para agarrá-lo violentamente. Pierre se defende e imediatamente se reúne um grupo de espectadores (imagem 2.18). Alguns apenas constatam e outros participam defendendo uma das partes.

Imagem 2.18

Na verdade, ambos os comportamentos são mal vistos pelo público. Furtar e brigar são transgressões do âmbito privado que ao invadirem o espaço público ganham grande visibilidade e são imediatamente julgadas pelo público presente. A câmera acompanha a

cena sob diferentes perspectivas. Uma bastante perto da ação do roubo, outra afastada vê por detrás de uma barraca e de outros olhares que também são atraídos pelo mesmo foco. No dia seguinte Pierre se junta aos catadores da sobra da feira do mercado des Halles.

Parque du Vert Galant

Após procurar por Jean François e por Dominique em seus hotéis, ele desce pelo Pont Neuf para o parque Vert Galant, na ponta oeste da Ilha da Cidade. Ali ele encontra um ambiente bastante descontraído onde se permite relaxar pela segunda vez, e se entrega ao sono, compensando sua noite mal dormida sobre um banco. A câmera mostra uma concentração de pessoas ali à beira do rio, e aos poucos vai distinguindo um casal que lê revistas de história em quadrinhos, amigos que simplesmente dividem uma garrafa de bebida e admiram o céu, e outros que tocam violão embaixo de uma árvore. Esses jovens, reunidos em um momento de ócio coletivo criam um lugar onde há espaço para Pierre se colocar sem ser apontado, sem incomodar ou ser incomodado (imagem 2.19). Quando acorda, percebe que restou ali sozinho, levanta-se e vai embora.

Imagem 2.19

Seu aspecto já estava bastante sujo e descuidado. No entanto, esse tipo de espaço público, naquela parte do dia, é ocupado por uma dinâmica onde cabe também o nosso personagem principal. Diferentemente, dois dias antes, após sair do hotel de Seine com as calças manchadas de óleo de sardinha que ele deixa derramar, Pierre é fisgado pelo olhar atento de duas mulheres que falam sobre comprar carros na mesa de um café (imagem 2.20). Num instante em que decide sobre o sentido que seguirá, percebe que está sendo notado e julgado quando a moça interrompe a fala e se fixa sobre a sua calça. A câmera mostra a visão de Pierre (imagem 2.21).

Imagem 2.20

Imagem 2.21

Constrangido, ele usa algumas das suas últimas moedas em um vidro de produto "anti-manchas" que não resolverá seu problema. Ele está em um dos bulevares de Saint-Germain des Prés, aonde geralmente, parisienses vão esperando encontros marcados e não marcados, vão fazer compras; vão esperando ver e serem vistas. Nesse ponto de sua trajetória, o Hotel de Seine ainda é uma referência que garante a Pierre um espaço privado, ainda que esteja constrangido pelo dono por não pagar o que deve. Esses poucos momentos, ele utiliza para lavar a camisa, para sua higiene pessoal, para contar as moedas que lhe restam, e para fazer o seu último lanche comprado.

2. Quando a cidade apresenta sua imagem

Hotel Pas de Calais

A cidade de Paris é apresentada não apenas inevitavelmente através dos fios que se tecem, permeando a totalidade do filme, como também através de cenas que se apresentam como espécies de metalinguagem: quando uma imagem de Paris contém uma imagem de Paris ou parisienses conversam sobre os hábitos parisienses. Isso acontece em variados momentos do filme, de diferentes maneiras. No começo da história, Jean-François está na festa de Pierre. No apartamento, as paredes são preenchidas por alguns mapas. O personagem fala ao telefone e atrás dele, ocupando praticamente todo o espaço pictórico, está o mapa de Paris onde será desenrolada a trama que está começando.

Na cena da próxima imagem, Pierre sai do hotel de Dominique sem obter nenhuma informação do recepcionista. Vê-se obrigado a dar passagem a um hóspede que entra, pede licença, e ele então pára. Atrás dele, o espaço pictórico é preenchido por fotos aéreas e um plano de Paris (imagem 2.22). O espaço dessa cidade que nesse exato momento o abriga com dificuldades e com aspereza, mostra-se em uma imagem dentro do plano. Em primeiro plano, o rosto de Pierre é de bastante insatisfação, após ter sido tratado com pouco respeito pelo funcionário do hotel.

Imagem 2.22

Ele acabava de voltar de sua longa caminhada, fruto de uma investida no subúrbio parisiense. Já havia sido surpreendido pela câmera dormindo na rua, duas noites, e tentando roubar um pacote de biscoitos. Certamente, Pierre já não se encaixava em Paris da mesma maneira que antes. Como parece não se encaixar nesses pôsteres de Paris afixados na parede; sua expressão facial é de constrangimento.

O hóspede que passou por ele estava fora do campo. Escutamos apenas sua voz. Francês ou turista, certamente, a cidade que se apresentaria sob a perspectiva dele e o mapa que contaria a sua história é por nós desconhecido. Talvez apresentassem lugares distintos, em momentos distintos, com grupos de pessoas também variados. É interessante ressaltar que a Torre Eiffel é muitas vezes apresentada como símbolo central da cidade de Paris – devendo portanto constar no topo da rede de hierarquia de lugares através dos quais Paris 'apresenta sua imagem'. No entanto, monumento aparece no filme longe, em uma única tomada aérea da cidade.

Na próxima imagem, nesse plano fixo, um mesmo quadro multiplica as perspectivas do espaço através do espelho (imagem 2.23).

Imagem 2.23

Simultaneamente vemos pessoas distintas, praticando atividades distintas no mesmo lugar da cidade, e não se enxergando mutuamente. Aqui a cena permite lembrar que o espaço público tem essa capacidade de comportar a diferença na simultaneidade, e assim projetar imagens distintas que constroem idéias variadas a respeito de uma mesma cidade.

Pont Neuf

O processo pelo qual Pierre começa a demonstrar sinais de hostilidade em público começa na volta de Nanterre. Na primeira vez, ele vê duas meninas passarem por ele conversando olha para elas com raiva ou desprezo e em voz alta imita as duas. Ele está próximo do Panthéon. Da segunda vez, ele está voltando da place Saint-Germain e chega no Pont Neuf. Ponte mais antiga e mais famosa de Paris com seus doze arcos e semi-luas em pedra de granito. Já escureceu e ele chega repetindo a frase: “Sujeira, sujeira, Paris da sujeira”. Nesse plano móvel surge logo em seguida em casal que namora em um dos bancos em semi-lua. Eles olham para Pierre ao mesmo tempo, e depois voltam para o que estavam fazendo. Pierre escolhe o seu banco, deita-se, o casal passa por ele. No próximo plano seu sono é despertado pelos primeiros carros que começam a passar pela ponte (imagem 2.24).

Imagem 2.24

Pierre repetirá essa frase em três outros momentos. No dia seguinte ao passar sobre a mesma ponte, algo estraga seu sapato. Ele exclama: Meus Deus, mas olhem pra essa sujeira! Algumas pessoas que atravessam a ponte olham para ele, outras, que não viram ou escutaram o acontecido, simplesmente desviam desse homem parado interrompendo o fluxo. Essa imagem está presente mais acima, é a imagem XVII. O comportamento de Pierre no espaço público mostra-se cada vez mais inadequado ou "fora do lugar", termo utilizado por CRESSWELL (1996).

3. Quando o espaço público confere visibilidade às ações [2]

A câmera nos mostrará como de modo voluntário ou involuntário o espaço público pode nos transformar em atores de uma encenação. Isso se deve sobretudo a uma associação esperada entre lugar e comportamento, presente seja em regulamentações de uso

[2] Ou quando as ações conferem visibilidade à transgressão ou não do estatuto de um determinado tipo de espaço, o espaço púbico.

dos equipamentos públicos, seja no senso comum. Pierre ganha uma visibilidade especial em três momentos distintos. Mas antes disso, a câmera revela em quatro diferentes momentos a figura do morador de rua - que é introduzida pouco a pouco nos quadros e planos, por onde Pierre passa ou fica.

No primeiro, Pierre assiste um senhor que toca violino em frente a um café da praça Saint-Germain em troca de moedas. Pierre assiste sentado em um banco público. De dentro da varanda do café, muitos clientes também assistem. Ao lado esquerdo de Pierre, um jovem de pé também observa o músico. Quando Pierre se levanta é que vemos que, no decorrer desse momento, ao seu lado havia instalado-se um homem que agora dormia sentado. Pierre sai do quadro, e permanece no espaço pictórico apenas o banco e este homem (imagem 2.25).

Imagem 2.25

O segundo personagem que se apresenta como um provável morador de rua, aparece deitado em uma esquina, enquanto Pierre atravessa a rua, e do outro lado uma freira atravessa na outra direção (imagem 2.26). Todos traçam seus caminhos desviando do personagem.

Imagem 2.26

O terceiro, pede esmolas dentro do café e é expulso pelo garçom com um jato de água sobre o rosto, como descrito na primeira parte, imagem 1.2. O quarto aparece na beira do rio Sena, dormindo sobre uma folha de jornal; a câmera baixa e o capta de cima – trabalhado na parte 1, imagem 1.4. Nas últimas cenas, é Pierre quem está abandonado sobre a calçada e câmera o capta de cima, como todos que o cercam no momento – parte 1, imagem 1.12.

É também aos poucos que iremos surpreender Pierre em quadros semelhantes. Em sua primeira noite na rua surpreendida pela câmera, a praça que ele escolhe parece estar vazia. Ele olha à sua volta, puxa uma cadeira e dorme apoiado sobre uma mesa do café Flore, que costumava freqüentar. Na segunda vez ele escolhe a semi-lua de um banco do Pont Neuf que o abriga, e acorda no dia seguinte com os carros que passam, visto anteriormente pela imagem 2.23.

Na terceira, bastante cansado ele caminha praticamente apoiando-se sobre o muro de um prédio. Nesse plano móvel, chama a atenção uma porta que possui um detalhe. Na soleira da porta há uma pequena grade instalada (imagem 2.27).

Imagem 2.27

Algumas cidades dispõem de equipamentos com dispositivos que visam desencorajar a presença de moradores de rua na área. Criam o que TERROLLE (1993) chama de uma cidade dissuasiva. Ela emite claros sinais físicos através de grades, bancos inclinados, ou às vezes até produtos químicos que dificultam o uso não planejado, não designado de uma área.

É importante esclarecer aqui um ponto da reflexão que venho trazendo. Certamente, a classificação de um indivíduo como *clochard*, *s-d-f* (sem-domicílio-fixo), homeless – como trabalhado por MITCHELL (2003) - sem-teto, morador de rua, população de rua ou mendigo entre outros, pode procurar ressaltar diferentes aspectos econômicos, políticos, sociais, culturais ou psicológicos, de uma realidade urbana que coloca questões para cidade. Sob o ponto de vista trazido por esse trabalho, é importante chamar a atenção para uma questão primordial que esses possíveis grupos levantam: Como lidar com a invasão do público pelo privado, quando ela põe em visibilidade a pobreza e a miséria.

As respostas vêm sendo construídas em diferentes contextos. Podem ser encontradas ao caminhar pela cidade, já que ela exibe e constrói - sobretudo através dos seus espaços públicos – seus projetos de democracia. É no espaço público que os acordos e as regras do jogo social são vividos, burlados, reforçados ou denunciados como ineficientes para a racionalidade do ponto de vista de uns, enquanto eficientes para a racionalidade sob a perspectiva de outros.

No próximo quadro, já amanheceu e a câmera o surpreende deitado literalmente no chão da calçada, com a cabeça apoiada no degrau da escada de alguma entrada de edifício (imagem 2.28).

Imagem 2.28

Nas três situações descritas, a câmera apenas enquadra o lugar em que Pierre se situa. O espaço arquitetônico é diferente e bastante relevante nas três situações. No espaço pictórico, há apenas Pierre e as linhas e volumes do lugar que ele escolhe; não há espectadores da cena, além de nós. A câmera nos convida a testemunhar a estranha

associação entre a ação de nosso herói e do lugar que ele “escolhe” para executá-la. Na verdade essa visibilidade não é desejada.

Agora Pierre está sob o Quai de Montbello. Ele senta sob a margem de pedra do rio. Após algumas noites na rua, e poucas oportunidades de se alimentar ele volta à beira do Rio Sena, um de seus lugares privilegiados. Ele olha para as vistas ao sul e ao norte que sua posição oferece, e a câmera o acompanha. Agora o mostra em um plano fixo. Alguns instantes seguintes e surge nesse espaço pictórico um barco repleto de turistas admirando o cenário parisiense (imagem 2.29).

Imagem 2.29

A câmera nos permite imaginar a cena vista pelos passageiros do barco. Pierre aí parece bastante deslocado do cenário turístico que essas pessoas estão provavelmente procurando com suas máquinas. Provavelmente, é a Paris “embelezada, crescida e sanada” sonhada por Haussman, e não a “Paris da sujeira” que enxerga Pierre. A Paris da Exposição Universal de 1889 que inaugura a Torre Eiffel, a Paris de 1900 da *Art Nouveau*, de 1925 da *Art Déco*, ou a Paris das luzes; muitas podem ser as imagens que eles buscam, e que associam lugares a pessoas, atividades, comportamentos, modos de caminhar e de vestir.

No entanto, como vimos o espaço tem o caráter de comportar essa divergência de desejos, ações, imagens que se influenciam pela co-presença e pela simultaneidade. Influenciam-se ao se ignorarem, dialogarem ou confrontarem. Cabe aqui uma citação do Dicionário de Paris, Larousse:

> "*Até hoje encontramos na beira do rio, clochards, turistas, casais apaixonados, mas aqui cada um se ignora. Os pescadores têm sua pesca, os clochards suas preocupações e suas alegrias, os turistas seus aparelhos de fotografia, os apaixonados a paixão. Que lhes importa os automóveis que fazem velocidade sobre a ponte de Austerlitz, da ponte Solferino ao cais Branly, os trens de Saint-Michel, o cais Saint-Bernard ou dos Invalides ao pont d' Auteuil. Que importam os cais de cima. Para aqueles sob os cais será necessário subir, onde a vida continua. Em baixo os instantes podem ser longos, em cima é necessário sempre se apressar. Mais um passo e a canção da água se apagará*" (DICTIONNAIRE DE PARIS, p. 531).

Neste quadro imaginado pelo dicionário, os diferentes indivíduos podem ou não desejar a visibilidade que o espaço público cria e sustenta. Na próxima cena descrita um homem que desfrutava desse mesmo espaço público sob o cais do Sena, mais especificamente sob o Quai de Montbello, acaba por participar de uma encenação que ele não planejou. Pierre tinha acabado de conhecer o *clochard* que será seu companheiro nos últimos momentos do filme; oferece comida, vinho e leva Pierre para passear pelas ruas dentro do seu carrinho, como visto na parte 1, imagem 1.9. Seu nome não é revelado no filme.

Agora essa dupla está passeando e esse novo camarada de rua, faz bastante barulho. Fala alto, chama muita atenção e brinca com os passantes. A câmera os deixa momentaneamente e um pouco adiante enquadra um homem que desfrutava desse banco só para si, onde provavelmente pretendia tranquilamente ler o jornal e acender um cigarro.

Imagem 2.31

Aos poucos, aproximam-se as vozes da dupla que caminhava discutindo, e ela entra no quadro. O homem desconcentra-se de sua ação de ascender o cigarro (imagem 2.31). O espaço pictórico define em primeiro plano um homem sentado sobre um banco de pedra. No lado direito, encontra-se um jornal. Em último plano aparece o muro de pedra que acompanha as margens do Rio Sena. Seu vestuário indica não sofisticação, mas sim um homem ordinário. Em seu gestual, ele tentava ascender um cigarro mas algo lhe chamou atenção. A iluminação é diurna, mas ele está à sombra.

O enquadramento inclui esse homem como único personagem a desfrutar do espaço desse quadro. Quando percebe, está sendo espectador da encenação que se trava entre Pierre e seu camarada, sem que pudesse evitar tal situação indesejada. Rapidamente então desiste do seu plano e se levanta para sair dali.

No entanto, ele não consegue se livrar dessa situação tão imediatamente pois o *clochard* o segue para pedir um cigarro. Tendo o pedido negado ele responde: “Espere, a gente conhece o mundo dele. Eu estou comprando”. O homem aceita vender o cigarro. O camarada de Pierre acentua um aspecto do espaço público bastante vivenciado por Pierre. Nesse espaço aberto às trocas, inúmeras são condicionadas pelo poder de compra e de

consumo, que transformou Pierre em espectador ao invés de cliente no seu café habitual – como mostrado na parte 1, imagens 1 e 2.

Saindo dali, os dois vão para Square de Viviani, de frente para o Quai de Montbello. No caminho se deparam com o carro de Jean-François e Dominique sem que os amigos se reconheçam, como visto nas imagens 10 e 11 da parte 1. Pierre e o morador de rua chegam nesse bar de onde Jean-Francois e Dominique acabavam de sair. A presença deles irá modificar o lugar ao criar um público para a sua encenação. Não apenas as mesas da varanda do café se voltam para os dois, como ali na própria calçada se delimita uma linha a partir de onde se posicionam os pedestres agora espectadores curiosos, e a partir da qual se posicionam os atores (imagem 2.30).

Imagem 2.30

O espaço arquitetônico é o mesmo deixado por Jean-François e Dominique. Mas agora ele é filmado sob nova perspectiva que dá conta da dinâmica que ali se instaura. O espaço pictórico define essas diferentes áreas que correspondem ao ver e ser visto no

espaço público. O espaço fílmico mais uma vez mostra que o espaço público é função de uma cultura pública que, ao mesmo tempo, o interpreta e modifica constantemente sua dinâmica.

Por último, a imagem da capa deste trabalho (imagem 2.32). Ela pertence aos momentos do desfecho da história. Pierre foi convencido pelo seu parceiro a passear no bairro de Saint-Germain, após recusar-se afirmando que lá só existem canalhas. O outro argumentara que o bairro é cheio de turistas endinheirados. Imediatamente, ao surgirem diante da varanda do Aux Deux Magôts, recebem aplausos como se tivessem se colocado em cena.

Imagem 2.32

Aí, ambas as partes planejaram estar nesse espaço da representação e usufruem das diferentes posições, de ator e espectador, que estão ocupando. O *clochard* sem nome, anuncia um ato de ópera do "Teatro de Berlim Sul", encenado a dois. O número termina,

ele passa o chapéu e muitos jogam moedas ou notas. Aos poucos, os membros de cada mesa se voltam novamente sobre si mesmos, os moradores de rua voltam a ser moradores de rua anônimos, e a calçada volta a ser calçada de passagem usual, até que a próxima encenação ali tenha início.

Considerações finais

Estabelecer um diálogo entre cinema e geografia não se pode dizer que é uma tarefa consolidada, apesar do caminho já percorrido. Existe uma longa tradição da disciplina que a associa ao universo empírico, conferindo a devida importância dada ao trabalho de campo nas pesquisas. Morfologias de paisagens, traçados urbanos, 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. Por outro lado, 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 seleciona, interpreta e cria uma nova representação (geográfica) dos fatos observados, através de tabelas, modelos, mapas, legendas, esquemas, desenhos ou até mesmo pinturas, fotografias e filmes documentários.

Essa iniciativa da disciplina permite que consideremos nos fenômenos não apenas o peso relativo a processos históricos, às escalas de análise e à concentração de poder econômico e político que a geografia já considerava, mas também o peso relativo aos olhares que interpretam segundo diferentes interesses e limitações. As representações tampouco podem pretender ser sínteses ou cópias do real. Se representações contém valores, os mais variados materiais que representem o mundo social têm um conteúdo do qual a geografia pode e deve dar conta. Essas representações provavelmente estarão tratando - segundo uma certa perspectiva que depende do meio utilizado e de quem a criou - de fenômenos que podem ser interpretados a partir de um componente espacial. A literatura, por exemplo, pode ser interpretada em função de como a dimensão espacial se apresenta e de que valores que ela sustenta.

O mundo revelado pela imagem não é cópia da realidade, não é negação da realidade. Diz respeito a uma maneira de conceber a realidade, que é pensada por um artista e consumida por um público. As narrativas do neo-realismo italiano diziam respeito à narrativa da vida nas cidades após a guerra e ao espaço físico da cidade após a guerra, simultaneamente. A Nouvelle Vague pensou em se utilizar do espaço físico das cidades em suas narrativas, dispensando também os cenários modelados para a ficção. A ficção seria construída com um respeito ao real que não pretende ser ele, tampouco o nega. Mas

estabelece com ele uma relação de olhar, de questionamento, de parcialidade, de exagero ou de crítica, sem perdê-lo de vista. No cinema de Eric Rohmer, o espaço físico e concreto tal qual o reconhecemos quando saímos na cidade não se perde de vista, pode ser mapeado. Mas ele é manipulado, encenado, dispõe de uma narrativa e coloca-se a serviço dela.

Sob o ponto de vista da geografia, esse espaço urbano que ele traz é o espaço público. Ele pode ser operacionalizado para sua melhor compreensão por nós geógrafos, através de três dimensões – morfológica, comportamental e simbólica - e de alguns atributos como a acessibilidade, o exercício da igualdade perante a lei, e a publicidade e a co-presença aqui ressaltados. Ainda sob o nosso ponto de vista, esse tipo de espaço pode ser considerado como uma espécie de radiografia da dinâmica de uma cidade. Ele denuncia o que uma cidade sustenta como seu maior orgulho e ao mesmo tempo o que ela procura esconder mas não é capaz de fazê-lo.

É onde os consensos são reproduzidos cotidianamente através dos padrões de comportamento na esfera pública e onde deverão ser postos a prova. Para que uma manifestação atinja o alcance púbico ela precisa do espaço público, seja ela contra ou a favor do poder público e das regras de funcionamento social. Esses espaços sobrevivem através das ações e processos que o renovam, atualizam ou levam à obsolescência; e de um imaginário coletivo que lhes confere caráter simbólico.

Uma cidade depende de um imaginário coletivo e um imaginário coletivo depende de um espaço. Podemos analisar processos atuantes nas cidades através de imagens que foram feitas para serem compartilhadas, comunicarem e expressarem para um público. O filme sustenta o imaginário coletivo e também participa da sua transformação.

Foi como espectadora que me coloquei nesse trabalho. Uma espectadora que tem um olhar treinado para a geografia e que refletiu sobre as motivações e ferramentas implicadas nessa interpretação. As motivações são relativas à afirmação do traço da geografia - que configura o papel do espaço nos processos sociais - em um novo campo que é o cinema. Uma segunda motivação dizia respeito à busca de tornar o conceito de espaço público mais aplicável e dinâmico, ao trazê-lo para esse mesmo campo. Esse campo é rico em significação de imagens.

Assim como a geografia dispõe de suas estratégias de interpretação e representação, o cinema dispõe de uma série de mecanismos de significação que as técnicas, associadas ao

interesse criativo do cineasta, oferecem. Códigos como a iluminação, o enquadramento, o figurino, a palavra, o gestual e o cenário podem fazer-se presentes e serem manipulados pelo diretor. Outro mecanismo, muito valorizado pelo diretor com o qual escolhi trabalhar, Eric Rohmer, é a organização espacial. Ele fala de uma sensibilidade ao papel que o espaço cumpre na arte de significar, de enquadrar, de montar, de encenar, de dispor do movimento das coisas e pessoas.

Fazer uso dessa sensibilidade mostrou-se um caminho profícuo para a valorização da espacialidade da vida urbana e da aplicabilidade do conceito de espaço público. A segunda motivação relativa ao espaço público guiou a escolha da obra “O Signo do Leão”, que se constrói ao dispor dos espaços públicos de Paris. Traz suas dinâmicas dentro do contexto narrativo da trajetória de um homem que aos poucos modifica seu modo de estar e perceber o espaço da vida pública

No que diz respeito às minhas ferramentas, o conceito de espaço público foi a primeira selecionada e a principal. O aporte de Rohmer trouxe a segunda. Vejo que a classificação de um espaço pictórico, arquitetônico e fílmico que ele propõe, direciona a análise e assim a riqueza de cada “etapa” de construção de um espaço fílmico aparece - por mais que a separação seja arbitrária e posterior a um processo criativo que pode não ter tido tal precisão. Por outro lado, as relações que se tecem entre cada “tipo de espaço” são fortalecidas, e assim a totalidade do espaço fílmico construído ganha em densidade e em complexidade. Percebo que a apreensão do fluxo de pessoas e objetos, do processo de transformação dos significados da narrativa que as imagens em movimento criam, ganha em clareza.

A terceira ferramenta identifica tensões presentes na representação da cidade no filme. A primeira refere-se à relação entre a cidade apresentada pelo filme, a cidade presente em um imaginário coletivo e a cidade concreta. Intencionalmente ou não, essa relação está presente no filme, seja criando correspondências, oposições, ou distanciamentos. A segunda tensão fala do limite entre as esferas pública e privada. Na verdade essa delimitação é uma condição de existência do espaço público. No filme ela é posta à prova por um personagem que deixa de ter acesso à vida privada, o que modifica o seu acesso à vida pública.

A possibilidade de interpretar alguns elementos da imagem como signos a partir de códigos, a exemplo da fala e do cenário, constituiu a quarta. Esses códigos eram interpretados dentro do contexto da narrativa de um filme, que por sua vez também carrega um contexto que cercou a sua produção.

Como lentes que possibilitaram esse olhar de geógrafa sobre o filme, as ferramentas foram usadas em relação durante as análises, procurando construir uma visão geográfica sobre os espaços públicos da Paris representada no filme. Dessa visão, releva-se o traçado de dois croquis que configuram o percurso de um personagem que estabelece uma relação particular com Paris.

Os pontos de referência da cidade dos monumentos históricos estão mais ou menos presentes no nosso imaginário de Paris ou a ele se somam. O filme também nos confronta com imagens de espécies de cartões postais, onde a ação do personagem acrescenta um novo sentido ao espaço. É o espaço do encontro e do desencontro na imensidão de ruas, pessoas e possibilidades que a cidade oferece. O caráter do espaço público de comportar e dar visibilidade a uma variedade de atores e aspectos da cidade fica evidenciado. A identidade e a diversidade encontram-se aí representadas.

Nos diferentes tipos de espaço público, agregam-se grupos e agregam-se valores simbólicos. Podemos estar no palco ou sermos platéia. Podemos nos sentir neles incluídos, parte integrante, ou afastados. Neles podemos nos sentir em evidência ou “invisíveis” no papel de um mendigo sem nome. Podemos estar sempre acompanhados do ritmo dos passantes, ou isolados na solidão de um canto vazio. Estes pares (encontro/desencontro, visibilidade/invisibilidade, diálogo/confronto, inclusão/exclusão etc.) foram construídos através de uma morfologia, de ações e de um imaginário simbólico.

As mensagens que encontramos nos códigos elaborados por Rohmer são mensagens que, em grande medida, dialogam com o discurso geográfico. Trazem uma determinada apresentação da geografia parisiense. Vimos como o filme pode ser um meio de expressão e comunicação que diz respeito não apenas a uma maneira de entender o mundo como a uma concepção sobre a dimensão espacial da vida urbana.

Compreender que falar sobre espaço público é falar sobre o modo como interagimos socialmente, sobre como fazemos face às desigualdades e contradições da sociedade, o modo como compreendemos e o modo como a representamos esta sociedade, é o que um

filme nos permite refletir, se detemos sobre ele um olhar crítico e que se pode designar geográfico.

A geografia indica que o espaço público exibe o grau de democracia que uma sociedade busca, e é o local fundamental onde essa imagem de democracia pode ser afirmada ou contestada por ações. Compreender essa importância da dimensão espacial da cidadania nas sociedades contemporâneas exige dois esforços simultâneos: questionar como esse modelo de cidadania se constrói em discursos, seja através de palavras ou imagens; e atuar de maneira crítica na construção desse espaço.

A visão de Rohmer sobre o cinema é não a de reproduzir, mas de representar, de recriar a vida. Mas tudo indica que para ele a vida jamais está dissociada do lugar onde ela acontece. O cinema é um meio rico de análise para a geografia na medida em que utiliza o espaço para a construção de uma narrativa. No filme do diretor Eric Rohmer, a narrativa se constrói no e através do espaço.

Defendo que se ampliem os meios pelos quais levantamos o debate na geografia, já que os discursos dominantes e a diversidade de outros discursos que ajudam a modelar e remodelar a realidade que vivemos em nossas cidades, difundem-se pelos mais variados meios – entre outros, os instrumentos legais, os movimentos sociais, os muros das cidades, a televisão, o rádio, o jornal, a moda, a propaganda, a literatura, o teatro ou o cinema.

A geografia que introduz novos pontos de vista ao lançar seu olhar para o campo das imagens do cinema e o cinema elaborado como instrumento para trazer novas formas de olhar oferecem ricas possibilidades de diálogo. A relação que a geografia procura estabelecer entre os fenômenos e sua vertente espacial parece estar em toda parte. Quero dizer, está presente não apenas nas nossas atitudes cotidianas, na vida pública de uma cidade, no nosso imaginário urbano, como na imaginação de um cineasta e nas imagens de um filme. Todas essas maneiras de vivenciar, perceber e representar o real (através do cotidiano, da vida pública, do imaginário e do cinema) estão permeadas pela geografia; exibem complexas relações entre fenômenos que se tecem em diferentes escalas. Um olhar da geografia sobre elas tem muito a contribuir para o seu recorte, análise, interpretação e busca de compreensão.

O que o movimento das imagens nos ensina, é que quando muda o momento presente ou o ponto de vista muda o lugar em foco, a natureza dos eventos tende a se alterar

e a sua geografia também. Vimos em “O Sigo de Leão” que certos lugares de Paris constituem imagens que estruturam o espaço da cidade. Quando os padrões de comportamento desses tipos de lugares mudam, a dinâmica desse espaço pode estar sendo questionada e a própria imagem da cidade pode estar sendo alterada.

Considero que ao caminhar sobre as ruas de nossa cidade, podemos procurar: diversificar nossos pontos de vista sobre dinâmicas e atores do espaço; aprimorar nossa consciência da simultaneidade dos eventos no espaço, que implica em conectá-los em diferentes escalas de interpretação; e apurar nossa consciência do espaço no tempo, sabendo que ambos – o lugar e o presente - não são estáveis, mas sim mutáveis.

Bibliografia

AGEL, Henri (1978): *L'espace cinématographique*. Paris: Jean-Pierre Delarge.

AMARAL, André (2003): O espaço das representações, as representações do espaço. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, EBA/ UFRJ.

ANDREW, J. D. (2002): *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BAECQUE, A. e TESSON, C. (orgs.) (1999): Entretien avec Eric Rohmer. L'ancien et le nouveau. In: *La Nouvelle Vague. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jaques Rivette, Eric Rohmer, Fraçois Truffaut*. Paris: Cahiers du Cinéma.

BACQUÉ, Marie Héléne e VIVOLI, Sylvia (2001): Peut-on penser Paris sans sa banlieue? In: *Paris, les vrais enjeux d'une campagne*. Carin, Rechercher, repérer, avancer,n.º 13.

BARBOSA, Jorge Luiz (2000): A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. In: *Geographia*, ano II,n.º 3.

BARTHES, Roland (1982): Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein. *Essais critiques III. Rhétorique de l´image. L´obvie et l´obtus*. Paris: Éditions du seuil.

BAS, Frédéric (2005): Paris vue par Eric Rohmer. In: *Forum de images, hors les murs*, avril [texto disponível na internet em 18/08/2006: http://www.forum desimages.net.fr.htm]

BAUDRILLARD, J., DAUGE, Y. et al. (auts.) (1991): *Citoyenneté et urbanité*, Paris: Éditions Esprit.

BAZIN, André (1958): *Qu'est-ce que le cinéma? I Ontologie et Langage*. Paris: Éditions du Cerf.

BELYE, Claude (1999): Le Signe du Lion d'Éric Rohmer. In: *La Nouvelle Vague. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jaques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut.* Paris: Cahiers du Cinéma.

BERDOULAY, V., CASTRO, I. e GOMES, P.C.C. (2001): L' espace public entre mythe, imaginaire et culture. In: *Cahiers de géographie du Québec*. vol. 45, n.º 126.

BONITZER, Pascal (1991): *Eric Rohmer*. Paris: Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile.

BOURDIEU, Pierre (1972): *Esquisse d'une théorie de la pratique, precedé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève: Droz.

BRUNET, R., FERRAS, R. e THÉRY, H.(1993): *Les Môts de la Géographie, dictionaire critique*. Paris: Reclus.

BURDEAU, Emmanuel. (2004): Spécial Rohmer. In: *Cahiers du Cinema*, mars.

CASTRO, I. E., GOMES, P.C.C. e CORRÊA, R. L. (1997) Apresentação. *Explorações Geográficas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

CASTRO, I. E. (2000): O problema da escala. *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

CLARKE, D. B. (1997): Introduction. Previewing the cinematic city. *The Cinematic City*. London: Routledge.

CLAVAL, Paul (2004): A Paisagem dos Geógrafos. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: Ed UERJ.

_____. (2001): O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj.

CLAVAL, P. e ENTRIKIN, N. (2004): Lieu et paysage entre continuité et changement. Perspectives sur l'approche culturelle. In: BASSIN, M.; BENKO, G. et all. *Horizons Géographiques.* Paris: Éditions Bréal.

COSGROVE, Denis. (1985): Prospect, perspective and the evolution of the ladscape idea. In: *Transactions Institute of British Geographers*, n. 10.

_____. (1998): *Social Formation and symbolic landscape.* London: University of Wisconsin Press.

_____. (2000): Mundos de significados: Geografia Cultural e Imaginação. In:CORRÊA, R. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Geografia Cultural: Um Século (2)*. Rio de Janeiro: Ed Uerj.

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.

COSGROVE, D. e JACKSON, P. (2003): Novos Rumos da Geografia Cultural. In: *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

COSTA, M. H. B. e V. (2002): Espaço e tempo na cidade cinemática. In: *Espaço e Cultura*, n.º 13.

_____. (2003): Paisagem e Simbolismo: representando e/ou vivendo o "real". In: *Espaço e Cultura*, n.º 15, jan/jun.

_____. (2003): Cinematic cities, Researching films as geographical texts. In: BLUNT, Alison et al. (orgs.) *Cultural Georaphy in Practice*. Londres: Edward Arnold Limited.

_____ (2004): O espaço urbano e a arquitetura em Matrix. In: SILVA, A. D. e GALENO, A. *Geografia – Ciênca do Complexus*. Porto Alegre: Editora Sulina.

_____ (2006): As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In: VALENÇA, M. M. e COSTA, M. H. B. e V. *Espaço, Cultura e Representação*. Natal: Edufrn.

CRESSWELL, T. (1996): *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DEBRAY, Régis (1992): Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard em Occident. Paris: Éditions Gallimard.

DELEUZE, Gilles. (1983): *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.

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

DUNCAN, J. (2004): A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: Ed Uerj.

ECO, Umberto (1976): A estrutura ausente. Estética Coleção estudos. Editora Perspectiva.

EDUARDO, Cléber (2002): Eric Rohmer. Personagens em busca de sua autoria. In: *Contracampo*, n.º 48.

EISENSTEIN, S. (1990/ 1949): Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FÉCÉ, José Luis (1998): Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. In: *Revista Contracampo*, n.º 2.

FORD, Larry (2005): "Sunshine and Shadow: Lighting and Color in the Depiction of Cities on Film". From S. Aitken and L. Zonn (eds.), Place, Power, Situation, and

Spectacle (1994). In: PILE, Nicholas R. e KENNY, Judith T. (orgs.) *The Urban Geography Reader*. London: Routledge.

GEERTZ, C. (1989 [1973]): Uma Descrição Densa: Por uma teoria interpretativa de cultura. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de janeiro: LCT.

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

GOFFMAN, Erwing (1985): *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes.

GOMES, P.C.C. (2000): *Geografia e Modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____ (2002): A *Condição Urbana – Ensaios de Geopolítica da Cidade* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

HARVEY, David (2004 [1989]). O tempo e o espaço no cinema pós-moderno. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Edições Loyola.

HENRY, Djemila Z. (2002): *Les SDF et la ville. Geographie du savoir-survivre*. Paris: Bréal.

HOEFLE, S. W. (1998): Cultura na história do pensamento cientifico. In: *Revista de Pós-Graduação em geografia*.

JAMESON, Frederic (2004): *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janiero: Edufrj.

JACKSON, Peter (1993): The politics of language. *Maps of Meaning*. New York: Routledge.

JIMENEZ, Floreal (1996): Calle Mayor (1956, Juan-Antonio Bardem), construction cinematographique d'un espace urbain et d'une structure idéologique et sociale. In: *Espaces et sociétés*, Ville et Cinéma, n.º 86.

JOLY, Martine. (1999): *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus editora.

MARGAT, Claire (1990): Un cycle nouveau. Entretien avec Eric Rohmer. In: *L' Ane. Le Magazine Freudien*, n.º 44.

MARIN, Louis (1974): A descrição da imagem: a propósito de uma paisagem de Poussin. In: METZ, C. et al. (orgs.) *A análise das imagens*. Petrópolis: Editora Vozes.

MARTINS, Ana Lucia Lucas. (1993): *Livres Acampamentos da Miséria*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.

MEDEIROS, Rogério (1999): Signos e Representações, apontamentos sobre um estudo da imagem. In: Anais do 6º Encontro de Mestrado em História da Arte, EBA/ UFRJ.

_____ (1999): O mundo em metamorfose. Análise semiológica da Paisagem Brasileira, de Lasar Segall. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/ UFRJ.

METZ, Christian (1974): Além da Analogia, a Imagem. In: METZ, C. et al. (orgs.) *A análise das* imagens. Petrópolis: Editora Vozes.

_____ (1977 [1968]): *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.

MTCHELL, Don (2000): The political landscape. *Cultural Geography. A critical introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.

_____ (1995): The End of Public space? People' s park, definitions of the Public and Democracy. In: *Annals of the Association of American Geographers*, n.º 85.

_____ (2003): *The Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*. New York: The Guilford Press.

NAME, Leonardo (2004): Rio de Cinema. "Made in Brazil, made in everywhere: O olhar norte-americano construindo e singularizando a capital carioca. *Dissertação de Doutorado*. Rio de Janeiro: PPGG.

OLIVEIRA JR., W. M. de (2005): O que seriam as geografias de cinema? In: *Revista Eletrônica Txt*,n.º 2, [texto diponível na internet em05/01/06: http://www.letras.ufmg.br/atelaeotexto/revistatxt2/wenceslao.htm]

_____ (2006): Paisagens ao fundo. Territórios não mais marginais na fotografia e na televisão. In: MEDEIROS, B. F. e COSTA, M. H. B. V. *Imagens Marginais*. Natal: Edufrn.

PANOFSKY, E. (2001): *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.

PARIS, F. H., GILLON, A., HOLLIER-LAROUSSE et al. (1964): *Dictionnaire de Paris*. Paris: Larousse.

PECHAM, R. S. (2004): Landscape in Film. In: DUNCAN, J., JONHSON, N. e SCHEIM, R. H. (orgs.) *A Companion to Cultural Geography*. Oxford: Blackwell.

PIERCE, C. S. (2000): *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

PRÉDAL, R. (1996): *50 ans de cinema français*. Paris: Nathan.

QUEVAL, J. (1953): Pioneers of the French Film. In: *The Geographical Magazine*. n.º 25.

ROHMER, Eric (2004): *Le goût de la beauté*. Paris: Petite Bibliothéque Cahiers du Cinéma.

_____ (1965): Entretien avec Eric Rohmer, L'ancien et le nouveau. In: *La Politique des auteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma.

_____ (2000): *L´organization de l´espace dans le faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque Cahiers du Cinema.

SANTAELLA, L. e NÖTH, W. (2001): *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.

SANTOS, A. N. G. (2006): Encenação Pública da Vida Privada: Entrando nos bastidores do espaço público. In: *VI Encontro Nacional da Anpege*. Fortaleza: cr-rom anpege.

SANTOS, Milton (2002): *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp.

STEPHENSON, R. e DEBRIX, J. (1969): *O Cinema como Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

TERROLLE, D. (1993): La ville dissuasive ou l'envers de la solidarité avec les SDF. In: *Recherche en ethnologie urbaine*, Rapport PUCA.

TUAN, Y. (1979): Thought and Landscape. The Eye and the Mind's Eye. In: MEINING, D., JACKSON, J. et al. (eds.) *The Interpretation of ordinary landscapes. Geographical Essays*. Oxford: Oxford University Press.

TUAN, Y. F. (1991): Language and the Making of Place: A Narrative- Descriptive Approach. In: *Annals of the Association of American Geographers*, n.º 8.

VANOYE, Francis (1991): Scénarios modèles, modèles de scénarios. Paris: Nanthan.

WOLLEN, Peter (2000): A semiologia do cinema. *Signos e Significação no Cinema*. Vinhedo: Livros Horizonte.