# UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO - PROURB

HUMBERTO KZURE-CERQUERA

# CENAS DA CIDADE, IMAGENS DO CINEMA

Representações do Rio de Janeiro e Berlim nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders ou Quando a Cidade é Personagem

Rio de Janeiro, RJ – Brasil 2007

### HUMBERTO KZURE-CERQUERA

# CENAS DA CIDADE, IMAGENS DO CINEMA

Representações do Rio de Janeiro e Berlim nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders ou Quando a Cidade é Personagem

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – **PROURB/FAU/UFRJ**, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Margareth da Silva Pereira

Co-Orientadora: Profa. Dra. **Lílian Fessler Vaz** 

# **HUMBERTO KZURE-CERQUERA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – **PROURB/ FAU/UFRJ**, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

Banca Examinadora:	
Profa. Dra. <b>Margareth da Silva Pereira</b>	
Orientadora Orientadora	
Profa. Dra. <b>Lílian Fessler Vaz</b>	
Co-Orientadora	
Profa. Dra. Denise Barcelos Pinheiro Machado	
Convidado Interno - PROURB	
Prof. Dr. <b>Jorge Luiz Barbosa</b>	
Convidado Externo	
Profa. Dra. <b>Lélia Mendes Vasconcellos</b>	
Convidado Externo	



A **Bárbara** e **Custódio**, meus pais

A **Rui**, **Geri** e **Lêda**, meus irmãos e escudeiros

A **Raíza Pastorelli**, minha a(filha)da

A **Beatriz Thielmann**, que assistiu ao começo de tudo

ci	memória do Professor <b>Milton Santos</b> , expoente da Geografia, que tanto ensinou e alertou idadãos, acadêmicos, arquitetos e urbanistas – e a mim –, a rever e refletir criticamente sobre s noções de espaço, tempo e cidade, sobre as contradições do indivíduo e da sociedade.
ir	A Professora <b>Ana Clara Torres Ribeiro</b> , cuja maestria é motivo de orgulho para os que, ncansadamente, refletem sobre os aspectos socioculturais de identidade e de memória ndividual e coletiva.

#### **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente às professoras Margareth da Silva Pereira e Lílian Fessler Vaz, orientadora e co-orientadora respectivamente. Com elas tive a certeza, e a segurança, de que é possível unir rigor teórico-conceitual com o sonho de caminhar entre os espaços da cidade e do cinema. E ao professor Max Welch Guerra, orientador durante os períodos de estudos na Bauhaus Universität Weimar - Alemanha.

Destaco também os ensinamentos dos professores Denise Barcelos Pinheiro Machado, minha co-orientadora à época do mestrado no IPPUR/UFRRJ e coordenadora do PROURB, e Nuno Rodrigo Martins Portas, da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – Portugal, com seu empenho em aproximar-me dos debates acerca das relações entre a cidade e a arte cinematográfica.

Ao PROURB da FAU-UFRJ, na figura dos professores Ana Lúcia Nogueira de Paiva Britto e Roberto Segre e dos técnicos administrativos Carlos Eduardo Galdiano Lopes, Keila Maria Araújo Silva e Marluce Francisca de Assunção.

Nessa empreitada, foi relevante o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP para nossa formação intelectual, por intermédio dos professores Celso Lamparelli, Maria Cecília França Lourenço e Maria Ruth Amaral de Sampaio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do IGEO-UFRJ, no qual cursei dois anos de doutorado, e obtive importantes ensinamentos dos professores Bertha Becker, Josilda Moura, Paulo César da Costa Gomes e Roberto Lobato Correa.

À professora Rosélia Piquet, minha orientadora no mestrado do IPPUR-UFRJ; sempre atenta ao nosso crescimento acadêmico.

Aos professores da Faculdade de Arquitetura da UFBA Ana Fernandes, Elizia Rocha, Manoel José de Carvalho (in memorian), Pasqualino Magnavita, Sonia Castro e Susana Olmos.

Às instituições que apoiaram a elaboração desse trabalho: CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, DAAD - Deutscher Akademischer Austauschdienst (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), BAUHAUS Universität Weimar, Embaixada do Brasil na Alemanha, DFFB - Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin, Goethe-Institut Berlin, Goethe-Intitut Berlim, Rio de Janeiro e São Paulo, HFF -

Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg e ao IAI - Ibero-Amerikanisches Institut.

Agradeço, especialmente, a todos os entrevistados que ajudaram a fortalecer meu discurso e inspiração com o conteúdo de suas falas.

Mas, em um trabalho dessa magnitude há sempre os amigos que cooperam diretamente para estruturá-lo e finalizá-lo. Foi o caso de Andrew Hood, Angela Ferreira, Celeste Vargas, Chantal Benjamin, Christoph Deimel, Erineuda Ventura, Estela dos Santos Abreu, Ethel Leon, Gustavo Badolati Racca, Iris Oelschläger, Ivone Hoffmann, Jens Brinkman, João Francisco Chavedar, Jörg Spangenberg, Katja Arabela Simons, Laurentina Valentim, Leonor Sprenger, Marcelo Granja, Regina Zappa, Silmara Vieira, Túlio Mariante, Sabine Kienerbein, Sylvio Back, Valter Luis de Macedo, Vera Casali e Zélia da Silveira Ribeiro.

Além desses, há também aqueles que torceram, ou indiretamente ajudaram para o êxito do trabalho como Adélcio Alves da Silva, Adriana Takao, Adriano Giglio, Alfredo Nascimento, Almir Soares, Akemi Ono, Amélia Roza Sá Barreto, Ana Baiana, Angela Westphalen, Ana Maria Gradin, Anamaria Tambellini, Ana Paula Araújo, André Schmidt, Birgit Oelschläger, Carlo Grossi, Célia Abend, Claudia Toller, Claudio Antonio Lima Carlos, Claudio Marcelo Faria Rodrigues, Clóvis Araújo Lima, Cristina Valentim, Denise Calazans, Denise Pastorelli, Diego de Assis, Dieter Wadenbach, Eduardo Manzano, Élida Vieira da Silva, Elizabeth Baptista Roza, Fabian Artázcoz, Fábio Bouillet, Fabíola de Almeida, Fernanda Lemes, Flora El-Jaick Maranhão, Florian Diaz, Geraldo Lopes, Gerônimo Leitão, Gilson Ramos Santos, Heloisa Lotufo Manzano, Ines Patzig, Ingrid Starke, Ione Machado Silveira, Ivelise Ferreira, Joel Soares, Joelson Casaes, José Raymundo Ferreira Gomes, Katarzyna Mich, Luciana Caram, Luisa Perciliana Ribeiro, Lília Varela, Luciana Pavlova, Luciana Andrade, Lucíola Itha Leite Valentim, Marcelo Paternoster, Margit Richter, Maria do Carmo Machado, Maria do Carmo Maciel di Primio, Maria Luisa Tambellini, Maria de Lourdes Aires, Mariana Estevão, Mário Freire, Miriam Rori, Mônica Botkay, Nadir Garcia Leme, Nayra Manatta, Pedro Mendes da Rocha, Peter Schweizer, Poliana Melo, Renata Fazzio, Ricardo Esteves, Ricardo Santos (Soneto), Romão Pereira, Rubens Pastorelli, Samantha Tomiyama, Sirley Nilton Barbosa de Oliveira, Susane Riese, Sylvia Meimaridou Rola, Thelma Spangenberg, Vanderlei Constante, Vitoria de Azevedo, Yvonne Gröening, Zé Maia e para aqueles que possam apropriar-se desse estudo.

#### **RESUMO**

KZURE-CERQUERA, H. Cenas da Cidade, Imagens do Cinema: Representações do Rio de Janeiro e Berlim nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders ou Quando a Cidade é Personagem. 2007. 229 f. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

A relação entre a cidade e o cinema é o tema que orienta as reflexões aqui presentes, a partir da dimensão sociocultural que move o olhar de cineastas sobre os elementos da forma e modos de vida urbana. Sublinha-se, porém, que a articulação da cidade com o cinema, através das imagens fílmicas, permite um olhar, uma seleção e um filtro que modifica a visão comum dos lugares e das coisas, ao mesmo tempo em que possibilita ou induz outros olhares e outras ponderações sobre o espaço urbano. Interessa, pois, identificar e analisar os focos das representações cinematográficas individuais e autorais sobre a cidade, e a "paisagem" urbana, como experiência individual e coletiva que os próprios filmes mostram e ajudam a construir e reforçar culturalmente. As imagens fílmicas constituem, portanto, o suporte e o documento pelo qual se procurou discutir as representações visuais do urbano, entendidas conceitualmente e relacionadas com a percepção dos cineastas e dos espectadores. Para essa abordagem, apoiada nos conceitos de "tempo", "espaço" e "representação", e também de "paisagem", o Rio de Janeiro e Berlim nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders, respectivamente, são tomadas como exemplo que permite interrogar a cidade como "personagem", a despeito de serem também locações de cinema. Apesar de o cinema estar próximo da experiência do espaço e do tempo "real", é representação inspirada e enviesada por ideologias e sentimentos do público e dos seus realizadores. Afinal, para os indivíduos do meio urbano, com acesso mais frequente aos filmes, e que possuem a cidade "real" como elemento comparativo, a cidade de cada filme se interliga com outros espaços vividos, simulados ou percebidos por cada um, inclusive por arquitetos e urbanistas.

**Palavras-chave**: Cidade como personagem do cinema; paisagem urbana; representações visuais do espaço urbano; mimese; imitação; verossimilhança; hermenêutica.

#### **ABSTRACT**

KZURE-CERQUERA, H. Scenes of the City, Images of the Cinema: Representations of Rio de Janeiro and Berlin in the movies of Nelson Pereira dos Santos and Wim Wenders or When the City is a Character. 2007. 229 f. Thesis (Ph.D in Urbanism) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

The relationship between the city and the cinema is the theme that orientates the reflections herewith, as from the sociocultural dimension which moves the cinematographer's look towards the shape elements and ways of urban life. However, it should be stated that the articulation of the city with the cinema through the filmic images allows a look, a section and a filter which modifies the common vision of places and things, while it permits or induces to other looks and other considerations regarding the urban space. Thus, it's important to identify and analyse the focuses of the individual and authorial cinematographic representations about the city and the urban "landscape" as an individual and collective experience that the movies themselves show and help to culturally build and reinforce. The filmic images constitute, however, the support and the document through which we try to discuss the visual representations of the urban, understanding them conceptually and relating them to the cinematographers and spectators' perception. For this approach, based on the concepts of "time", "space" and "representation", and also of "landscape", Rio de Janeiro and Berlin in the movies of Nelson Pereira dos Santos and Wim Wenders, respectively, are taken as examples that allow us to interrogate the city as a "character", despite the fact that they are also cinema locations. In spite of the fact that the cinema is close to the experience of "real" space and time, it is the representation inspired and slanted by the public and the producers' ideologies and feelings. After all, for the individuals in the urban environment, with more frequent access to movies and that have the "real" city as a comparative element, the city of each movie is linked by each person (including architects and urbanists) to other perceived, simulated or lived spaces.

**Key-words**: The City as a character of the movie. Urban Landscape. Visual Representations or the urban space. Mimeses, imitation, likelihood and hermeutics.

#### RÉSUMÉ

KZURE-CERQUERA, H. Scènes de la ville, images du cinéma: Représentations de Rio de Janeiro et Berlin dans les films de Nelson Pereira dos Santos et de Wim Wnders ou Quand la Ville est Personnage. 2007. 229 f. Thèse de Doctorat en Urbanisme – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

La relation ville-cinéma est au cœur des réflexions de ce travail et son point de départ est la dimension socio-culturelle qui guide l'œil du cinéaste vers les éléments qui ont trait à la forme et aux modes de vie urbains. Moyennant cette relation à travers les images filmées, on obtient un regard, un choix et un filtre capables de changer la vision habituelle des lieux et des choses, tout en provoquant d'autres regards et idées sur l'espace urbain. Il s'agit donc d'identifier et d'analyser les principes des représentations cinématographiques d'individus et d'auteurs au sujet de la ville et du paysage urbain, ainsi que leur rôle dans la constitution de l'expérience de la ville en tant qu'expérience individuelle et collective que les films présentent et aident à construire et à renforcer culturellement. Les images du cinéma constituent le support et le document à travers lesquels on discute les représentations visuelles de l'urbain, en les saisissant conceptuellement et en les mettant en rapport avec la perception des cinéastes et des spectateurs. Pour cette approche, appuyée sur les concepts de temps et d'espace, représentation et paysage, on part des villes Rio de Janeiro et Berlin telles qu'on les trouve respectivement dans des films de Nelson Pereira dos Santos et de Wim Wenders, comme exemples qui permettent d'interroger la ville en tant que personnage, au-delà de son rôle de locations pour le cinéma. Bien que le cinéma reste proche des expériences de l'espace et du temps réels, il s'agit d'une représentation inspirée et détournée par des idéologies et sentiments du public et des réalisateurs. En effet, pour les individus du milieu urbain dont l'accès aux films est plus fréquent et qui sont donc à même de poser la ville elle-même comme élément de comparaison, la ville de chaque film se relie à d'autres espaces vécus, simulés ou perçus par chacun d'eux, y compris architectes et urbanistes.

**Mots-clé**: Ville comme personnage cinématographique; paysage urbain; représentations visuelles de l'espace urbain; mimèse; imitation; vraisemblance; herméneutique.

#### **ZUSAMMENFASSUNG**

KZURE-CERQUERA, H. **Stadtszenen, Kinobilder**: Darstellung Rio de Janeiros und Berlins in den Filmen von Nelson Pereira dos Santos und Wim Wenders oder Wenn die Stadt zur Darstellerin wird. 2007. 229 f. Dissertation in Stadtplanung - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Leitthema der hier aufgeführten Reflektionen ist das Verhältnis zwischen Stadt und Kinofilm ausgehend von der Soziokulturellen Dimension, die den Blick der Filmschaffenden auf Form und Modus des urbanen Lebens wendet. Jedoch wird unterstrichen, dass die Verbindung Stadt und Film durch Filmbilder, eine Sichtweise, eine Auswahl und eine gefilterte Betrachtungsweise erlaubt, die eine allgemeine Sicht der Orte und Dinge verändert und gleichzeitig andere Sichtweisen und andere Überlegungen über den urbanen Raum ermöglicht, bzw. induziert. Daher ist es wichtig den Fokus der individuellen und urheberlichen Filmdarstellungen über die Stadt zu identifizieren und zu analysieren und die durch den Film dargestellte urbane Landschaft als eine individuelle und kollektive Erfahrung zu verstehen, die der Film auf kultureller Ebene bildet und festigt. Somit sind Filmbilder gleichzeitig Stütze und Dokument mittels derer wir versuchen die visuelle Darstellung des Urbanen zu diskutieren und als Begriff zu verstehen sowie mit der Wahrnehmung der Filmschaffenden und dem Publikum ins Verhältnis zu setzen. Für diese Erörterung, basierend auf dem Verständnis von "Zeit", "Raum" und "Darstellung", sowie auch "Landschaft", werden die Städte Rio de Janeiro und Berlin in den Filmen von Nelson Pereira bzw. Wim Wenders als Beispiele verwendet, um die Stadt als "Darstellerin" zu befragen, obgleich sie auch Standorte für Filme sind. Obwohl der Film räumlich und zeitlich nahe der "echten" Erfahrung steht, wird die Darstellung inspiriert und verzerrt durch Ideologien und Gefühlen von Publikum und Filmschaffenden. Nicht zuletzt, verbindet sich die Stadt eines jeden Films für die einzelnen Personen, die in der Stadt leben und häufigeren Zugang zu den Filmen und die "reale" Stadt zum Vergleich haben, mit anderen gelebten, simulierten oder einzeln wahrgenommenen Räumen, auch denen der Architekten und Stadtplaner.

**Schlüsselwörter**: Stadt als Filmdarstellerin, urbane Landschaft, visuelle Darstellungen des urbanen Raumes, Mimesis, Imitation, Wahrscheinlichkeit, Hermeneutik.

# SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	
INTRODUÇÃO	015
CAPÍTULO 1 – A "CENA" URBANA: A "CIDADE" E SEUS DUPLOS	025
1.1 A noção de "Paisagem Urbana" como "Cena" visual portadora de representações 1.2 Cultura e Representação 1.3 Arte e Representação: o "real" na representação artística 1.4 Cultura, Imaginário e Imagens Visuais	025 032 035 044
CAPÍTULO 2 – O CINEMA E A CIDADE X A CIDADE NO CINEMA: PEQUENAS HISTÓRIAS DE UMA RELAÇÃO	051
2.1 A Cidade e as Imagens em Movimento	051
2.2 A Invenção do Cinema como Arte Moderna e Citadina	057
2.3 Da Fotografia ao Cinema: focos imprecisos sobre as cidades	063
2.4 O Cinema para Falar de Cidade – Ruttmann e sua obra-prima:	
uma lição estética e teórico-metodológica	075
CAPÍTULO 3 – A CIDADE EM FRAGMENTOS NAS REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS	086
3.1 Seguindo as lições de Ruttmann	086
3.2 A Relação Temporal na Representação dos Fragmentos da Cidade: o choque do presente	090
3.3 A Relação Espacial nas Representações Fílmicas: a cidade como experiência 3.4 Espaço, Tempo e Representação "Realística" - A Cidade no Cinema: entre locação e personagem	091 094
3.5 Entre Imaginário e Representações	100
CAPÍTULO 4 – RIO DE JANEIRO E BERLIM: CIDADES CINEMÁTICAS	106
4.1 O olhar de Nelson Pereira dos Santos sobre o Rio de Janeiro	106
4.2 <i>Rio, 40 Graus</i> : Nelson anuncia uma nova relação entre a cidade e o cinema	112
4.3 <i>Rio, Zona Norte</i> : Nelson percorre do subúrbio ao centro da cidade	116 119
4.4 A leitura de Berlim por Wim Wenders	119
4.6 <i>In weiter Ferne, so nach!</i> : Wenders caminha por Berlim	130
4.7 Rio e Berlim: cenas de imaginações e de significados	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	145
GLOSSÁRIO	155
ANEXOS	160

<b>Figura 01</b> – Chegada de um Comboio à Gare de La Ciotat – Filme de Lumière, 1985. FONTE Cinémathèque française, Paris
Figura 02 – Le voyage dans la lune – Fime de Georges Méliès, 1902. FONTE: www.moma.org.jpg
<b>Figura 03</b> – Metropolis – Filme de Fritz Lang, 1926. FONTE: Cinémathèque française Paris
<b>Figura 04</b> – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 FONTE Frame do próprio filme
<b>Figura 05</b> – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 FONTE Frame do próprio filme
<b>Figura 06</b> – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 FONTE Frame do próprio filme
<b>Figura 07</b> – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 FONTE Frame do próprio filme
<b>Figura 08</b> – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927. FONTE Frame do próprio filme
<b>Figura 09</b> – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 FONTE Frame do próprio filme
<b>Figura 10</b> – Sunrise – Filme de Murnau, 1927. FONTE: Cinema e Arquitetura – Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 1999
Figura 11 – Sunrise – Filme de Murnau, 1927. FONTE: Frame do Filme
<b>Figura 12</b> – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Acervo do Cineasta
Figura 13 – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. Frame do Filme
<b>Figura 14</b> – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. Frame do Filme
<b>Figura 15</b> – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Acervo do Cineasta
Figura 16 – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Acervo de Cineasta
<b>Figura 17</b> – Rio, Zona Norte – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1957. Frame de Filme
Figura 18 – Rio, Zona Norte – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1957. FONTE: Acervo de Cineasta
<b>Figura 19</b> –Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp
<b>Figura 20</b> – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp
<b>Figura 21</b> – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp
<b>Figura 22</b> – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp
<b>Figura 23</b> – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp
Figura 24 – In weiter Ferne, so nah! – Fime de Wim Wenders, 1993. FONTE: Frame do filme 133 Figura 25 – In weiter Ferne, so nah! – Fime de Wim Wenders, 1993. FONTE: Frame do filme 135

# INTRODUÇÃO

A cidade, historicamente, representa a materialização de um produto concebido pela ação humana, movida por objetivos e interesses individuais e coletivos. Sua natureza, por si só dinâmica e contraditória, acentua o seu caráter complexo e heterogêneo, repleto de valor simbólico, identidade e memória. Em meio a este discurso corrente, a cidade pode ser compreendida como uma construção inacabada e, também, como um espaço propulsor de singularidades e totalidades como teorizou Milton Santos (1996).

O cinema, como campo de experimentação artística, surgiu no bojo de profundas transformações socioeconômicas, espaciais, técnicas e culturais no final do século XIX. Visto a princípio apenas como instrumento lúdico, o cinema mostrou gradativamente seus contornos ideológico-políticos e sociais.

A dimensão social e espacial do Rio de Janeiro e de Berlim no cinema constituem, nesta pesquisa, o lastro para a compreensão das cidades como lócus de representações individuais e autorais, que os próprios filmes exibem e reforçam culturalmente. Trata-se de reflexões que possibilitam discutir e confrontar a maneira pela qual o cinema, e os cineastas, elaboram a noção de urbano. As imagens projetadas revelam aspectos e contornos da cidade, em fragmentos que aspiram a um olhar sobre a totalidade.

O Rio de Janeiro de Nelson Pereira dos Santos e a Berlim de Wim Wenders compõem filmografias, cuja percepção do urbano destaca fisionomias históricas e modos heterogêneos de vida individual e coletiva, em diferentes escalas espaciais e temporais, com representações que modificam, inclusive para o espectador, a leitura sobre a cidade "real". A análise das imagens urbanas apreendidas por estes cineastas constitui o suporte e o documento pelo qual é possível identificar e analisar focos de representações cinematográficas sobre a vida social que também são, ou podem ser, de muitos citadinos.

As filmografias estudadas formulam imagens que primam pela percepção da cidade e a constroem como "fato" cultural apreendido pelos sentidos. Em outras palavras, o desencadeamento das narrativas, nessa forma de representação visual, a partir dos elementos da paisagem, da morfologia e dos modos de vida urbana, reforça a compreensão sobre as distintas maneiras de apropriação territorial exercida pelo homem, cuja materialidade reflete a dimensão simbólico-cultural.

Mas é preciso sublinhar também que a articulação da cidade com o cinema se dá pelo fato de que essa, através da imagem, é uma reflexão crítica que permite um olhar, uma seleção e um filtro que modifica e desestabiliza a visão comum das coisas, dos próprios "fatos" e lugares. Ao mesmo tempo, ela possibilita ou induz assim outros olhares e outras reflexões sobre a cidade contemporânea, com imagens que a objetiva retém, onde estão privilegiados os signos urbanos e as suas distintas escalas espaciais.

Sabe-se que a produção cinematográfica no século XX dedicou-se, em grande parte, à percepção sociocultural e política das cidades, e também do campo, sobretudo a partir dos anos 1940. Neste período, surge na Itália o movimento cinematográfico que se notabilizou como o Neo-realismo, por intermédio do engajamento de artistas e intelectuais dedicados a uma crítica aos meandros dos regimes nazi-fascistas e ao que foi visto à época como um colapso da sociedade.

Em 1945, Roberto Rossellini representa, no filme *Roma, Cidade Aberta*, os impactos devastadores do pós-guerra na vida dos grupos sociais do meio urbano e rural. Outro marco importante é o filme *Ladrões de Bicicleta*, feito em 1948 por Vittorio de Sica, que explora e registra aspectos da realidade urbana. Mas, a despeito de se configurarem como produções baratas, compostas pela estética dos longos planos sequência e pela encenação de "não atores", os filmes neorrealistas ajudaram a compreender as contradições humanas e, sobretudo, certos dramas urbanos: carestia, desemprego, pobreza, choques de valores morais, entre outros.

Com ecos no Brasil, o Neorrealismo influenciou, principalmente, o olhar do cineasta Nelson Pereira dos Santos, na busca incessante pela captação da realidade urbana sob o ideário da transformação social. Em *Rio*, 40 Graus (1955) e *Rio*, Zona Norte (1957), o diretor vê na favela e no subúrbio cariocas exemplos da exclusão e desigualdade social. Projeta nas telas de cinema, uma visão do Rio de Janeiro com espaços cotidianos e indivíduos comuns, até então ignorados nas representações sobre a cidade nas quais tanto a cultura popular quanto a natureza eram vistas de forma distante.

A preocupação de Nelson Pereira dos Santos em desvelar as múltiplas faces do Rio abre possibilidades para reflexões sobre a cidade como personagem cinematográfico. Os espaços urbanos se mostram presentes e partícipes nas sequências filmicas, através da representação das estruturas físico-espaciais e os modos de vida dos indivíduos. A presença das formas

urbanas como a favela e o subúrbio, se revela como fragmentos à procura de conexões com o espaço formal hegemônico.

No caso de Wim Wenders, ao representar Berlim no final dos anos 1980, com os filmes *Der Himmel über Berlin*<sup>1</sup> (*Asas do Desejo*, 1987) e *In weiter Ferne, so nah!* (*Tão longe, tão perto!*, 1993), a escala do tempo é o fundamento para a compreensão da cidade. A Berlim de Wenders é marcada territorialmente, por um lado, pelas agruras e pelos impactos da Segunda Guerra Mundial e, por outro, pela ocupação soviética que lhe impôs limite físico e sociocultural, fracionando-a, em 1961, em duas partes: oriental e ocidental.

A representação de Berlim nestes filmes busca agregar, à noção de totalidade urbana, realidades heterogêneas expressas pelas contradições espaciais e temporais, em meio à dualidade impetrada pelo símbolo da sua divisão territorial: o Muro. A cidade "real" de Wenders é repleta de signos e fragmentos da sua história e da sua memória. O cineasta ilustra, nestes filmes, momentos de perplexidade do indivíduo ante a ruptura espacial e sociocultural e a posterior vulnerabilidade na rearticulação de suas partes.

Quase trinta anos separam uma filmografia da outra. Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do conhecido Cinema Novo brasileiro, manteve fortes laços com o Neorrealismo italiano. Wim Wenders, como se sabe, foi um dos mais renomados representantes do *Novo Cinema* alemão dos anos de 1960 e 1970. Entretanto, estes cineastas mantêm em suas filmografias o mesmo interesse e destaque das cidades escolhidas como objeto de representação cinematográfica. Ora protagonista, ora espaço de locação, esses autores apresentam uma escala temporal e espacial motivada também pelo desejo de (re)construção da democracia.

Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders buscam os acontecimentos socioculturais que possibilitem análises do coletivo e do particular a partir de suas visões e suas expectativas sobre a experiência do viver na cidade. Nos filmes, os elementos da paisagem urbana compõem os enquadramentos dos planos. As ruas, os espaços públicos, os edifícios ou lugares de moradia fazem parte dos fragmentos entremeados de história e drama social ou psicológico. Há um claro interesse destes diretores em contar histórias dos lugares, das cidades: das paisagens naturais e construídas, mas também sociais.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Aqui se sublinha o título original da obra de Wenders que, em tradução literal, destaca a importância da cidade como personagem fílmica – *Der Himmel über Berlin* (O Céu sobre Berlim) –, ignorado nas diferentes traduções como *Asas do Desejo*.

No caso de Nelson Pereira dos Santos, a paisagem social remete o olhar para o urbano e suas contradições. As imagens primam por mostrar uma cidade contida em outra; que a exclui e a segrega. A cidade de Nelson é lócus da desigualdade social – da favela e do subúrbio. O cineasta que se aproxima destes lugares é inédito em apresentá-los como fenômeno social que estrutura a narrativa, modificando a visão oficial que se tem da cidade. Falando sobre *Rio*, 40 *Graus*, ele sublinhou: O Rio "é a principal estrela do filme" (In: SALEM, 1987: 112).

Na Berlim de Wenders, como em outras cidades presentes em sua obra, as imagens urbanas fogem também do apelo espetacular ou turístico. Quanto a isso ele é categórico: "o pior olhar que nos pode acontecer é o do turista. O daquele que não tem ponto de vista, o Olhar Maligno" (WENDERS, 1990: 38). Sua preocupação está em contar histórias em que paisagem natural e cidades interajam com os personagens. Em seu primeiro filme, *Silver City*, 1969, ele afirmava que "via-se, em cada plano, uma paisagem urbana" (WENDERS, 1990: 74).

O seu olhar sobre o urbano nasce dos signos e das rotas traçadas pelos indivíduos na cidade. Sobre isto, ele afirmou que, ao visitar uma cidade, começa a se perguntar sobre o que poderia se passar ali e que o mesmo acontece em relação a um edifício: "olho pela janela, chove fortemente e um carro para diante do hotel. Alguém sai e olha ao seu redor. A pessoa desce depois a rua sem um guarda-chuva, embora continue a chover. (...) para onde é que vai a personagem e como é a rua que ela agora toma" (...) (WENDERS, 1990: 75).

Quanto a Nelson Pereira dos Santos, o mecanismo de representação do Rio de Janeiro, que lembra uma estética do filme documentário, enfatiza os problemas sociais ao expor a presença do cotidiano pobre como parte da face marginal da cidade. Em *Rio, 40 Graus*, ele procura incessantemente a "descrição da realidade" (FABRIS, 1994: 127), num discurso que vislumbra a mudança social. O seu olhar destaca assim "estruturas específicas do espaço urbano carioca e seus personagens de origem popular" (XAVIER apud FABRIS, 1994).

Quando argumenta sobre o seu filme *Rio, Zona Norte*, Nelson diz que "é uma história da vida do morro, no morro, em relação à metrópole; da hostilidade entre essas duas grandes cidades, onde a câmara procura explicar o que mantém a coabitação de dois mundos tão díspares" (ibdem: 155). Afirma-se, portanto, como um realizador preocupado em revelar na cinematografia conteúdos do drama social urbano. O seu engajamento político demonstra uma preocupação em projetar a cidade com as disfunções urbanas que lhe são peculiares.

Essas geografias urbanas, apresentadas por Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders, caracterizam nas imagens construídas, a "paisagem da cidade" como conceito determinante da narrativa. As particularidades de cada lugar parecem estar associadas aos personagens e à ação dramática, e não o inverso. A cidade está presente não como cenário, mas como partícipe de tudo que a contém e a cerca. As imagens de cada filme permitem indagar o que é a cidade como veículo de comunicação, de significados e dos conteúdos que a representam.

O espaço da cidade no cinema, compreendido através do senso comum, denota um olhar estático ante os objetos animados e inanimados e as suas representações. Sob esse aspecto, resulta em leituras da configuração dos elementos físicos que a constitui. Ocorre que a dinâmica da cidade sob a ótica fenomenológica, vista e implícita, por exemplo, na história cultural de Chartier (1988) e Le Goff (1996), evidencia a relação direta entre o homem e tudo aquilo que o cerca, e a forma segundo a qual ele estabelece uma representação.

Sob essa perspectiva, as imagens da cidade são tudo aquilo que os olhos conseguem ver, sendo, portanto, forma, aparência e experiência de cada um. Embora os fragmentos de uma dada configuração territorial possibilitem a construção de imagens diversas, "o que se encontra na forma-objeto como significante, encontra-se na totalidade como significado" (SANTOS, 1986:24). Assim, falar em símbolos contidos nos objetos da cidade ou partes dela nos remete à lembrança de que estes não se revelam totalmente.

Augustin Berque (1995) auxilia entender que o ângulo de observação da paisagem urbana representada nas imagens do cinema é como um macrodomínio visual. Aquele que sugere a noção de totalidade para indicar e localizar a cidade e/ou os seus fragmentos como elemento da percepção que situa o sentido da relação dos sujeitos com o mundo. Mas é também necessário recorrer a prerrogativas do microdomínio visual. Este se detém nos detalhes inerentes a cada um dos elementos que a compõe, isto é, nas "paisagens", que podem revelar nuances capazes de contrapor a idéia de imagem única do lócus urbano.

A cidade no cinema é representada de maneira fragmentada. E é a partir dos fragmentos que os realizadores de filmes procuram mostrar suas visões de totalidade de dado fenômeno urbano. Se for certo considerar que o espaço da cidade reconhece as ações humanas em tempos diversos e em escalas diversas, e para o qual, segundo Cosgrove (1998), o conceito de paisagem assume valor essencial para compreender práticas sociais e culturais, então o que permanece como juízo crítico ante a elaboração das suas imagens?

Para Michel Collot (1990), ao discutir a percepção visual da paisagem pelo indivíduo, que a relaciona às esferas da sensação e da experiência, o que estará em jogo são opções pelas quais se enxerga e vive um espaço como construção da cultura. Ao considerar o caráter de mutabilidade das imagens, e que não se fixam numa relação temporal e espacial, a representação da cidade no cinema pode ser compreendida como reflexo da experiência individual de cada um.

Apesar de o cinema estar próximo da experiência do espaço e do tempo real, é representação inspirada e enviesada por ideologias e sentimentos do público e dos seus realizadores. Afinal, para os indivíduos do meio urbano, com acesso mais frequente aos filmes e que possuem, por sua vez, as suas visões da "cidade real" como elemento comparativo, a cidade de cada filme se interliga com outros espaços vividos, simulados ou percebidos por cada um.

A dificuldade de articular diversos conceitos espaciais e temporais parece ser o grande desafio para entender a ação humana sobre a cidade e/ou o urbano. Autores como Kracauer e Benjamim, Chartier e Le Goff, Cosgrove e Berque, Metz e Lyotard, formularam conceitos que abrem possibilidades de confronto entre impressão e percepção da representação da cidade no espaço cinematográfico e a sua significação. Neste sentido, os aspectos morfológicos, os elementos simbólicos e os modos de vida dos indivíduos nas imagens urbanas formuladas por Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders constituem um foco de observação e análise da cidade por eles filmada. Ora, no campo das ciências sociais, o Urbanismo, amparado por áreas do conhecimento, sempre expressou também sua preocupação com a busca de compreensão da relação do homem com o meio.

Sublinha-se aqui o fato de que as transformações físicas do espaço, as relações sociais, os valores éticos, tudo que configura a "realidade" frenética das cidades contemporâneas é filtrado tanto pelo olhar cinematográfico quanto urbanístico. Este olhar particular, em essência, está contido na experiência coletiva, para a qual as novas formas de comunicação e arte, desde o final do século XIX, já acenavam. Um olhar que se afirmou, por exemplo, nos novos gêneros do discurso jornalístico, na pintura e na escultura moderna, na arquitetura, nos hábitos e costumes da população urbana e também no cinema e no urbanismo. Lembra-se que este, como aquele, é um campo disciplinar que também nasceu nos últimos anos do século XIX.

Sob essa perspectiva, o cinema se tornou um arquivo que reúne não somente um vasto repertório de documentação sobre o espaço urbano, mas também sobre as mudanças da e na cidade, através dos jogos entre o imaginário individual e coletivo, de grande valia para a reflexão urbanística. Nestes termos, formas, volumes, cores, marcas, movimentos, eventos, relações e símbolos são registrados pelo olhar e pelo filtro do cinema, inscrevendo uma cartografia dos lugares através da captura e da recriação de suas imagens.

Na experiência cinematográfica, o elemento espaço assume incondicionalmente a mesma magnitude que aquela do tempo na experiência histórica. Representações, práticas e apropriações culturais (CHARTIER, 1988), são formas simbólicas de interpretação diferenciadas que os distintos grupos sociais, em diferentes tempos e espaços, elaboram deles mesmos. As representações da cidade enquanto eixos de abordagem da cultura constroem-se a partir de práticas sociais concretas e colocam em relevo a possibilidade de pluralidade de leituras. As imagens, textos, rituais e comportamentos são, assim, fontes preciosas tanto para a construção de diferentes sociedades, quanto para o seu entendimento ou proposta de transformação – virtuais no caso dos cineastas e concretas no caso dos urbanistas.

Nos filmes de caráter urbano, os espaços vividos são elementos constituintes da memória cultural, acionados por uma rede de imagens articuladas pelo cineasta. Por um lado, as questões do cotidiano urbano de cada indivíduo estão presentes e interagem com a experimentação fílmica. Por outro lado, a sua vivência na cidade pode ser alterada a partir das relações espaço-tempo propostas pela cinematografia.

No cinema, as imagens da cidade são apresentadas por planos e sequências que têm como função localizar a ação da trama, orientando o espectador, mas também fazendo apelo aos seus sentidos. Os marcos construídos referenciam o habitante criando "ocorrências" e "sinais" de localização espacial e temporal, que podem adquirir contornos dramáticos. Difundidos pelos meios de reprodução técnica, como o cinema, tais marcos têm nas imagens da narrativa mais um de seus múltiplos meios não só de comentário sobre a cidade. De fato, eles também contribuem, graças a sua difusão, para a própria construção da imagem que cada cidade – isto é, seus habitantes – faz de si mesma.

A discussão sobre cidade e cinema tem-se mostrado um campo fértil para a construção de uma matriz teórica e conceitual acerca de inúmeros fenômenos urbanos que se manifestam na sociedade contemporânea. Sobre o assunto, muitos pesquisadores têm dedicado esforços nos

últimos anos para extrair das películas significados que surgem antes da materialização de imagens. Como matéria da estética, da ética e, também, da representação, afirma Aumont (2004:124) que o "cinema é a semiologia da realidade".

Os filmes, neste caso, são reveladores de distintos atributos da condição humana. Em se tratando da cidade, os seus realizadores insistem em representar aspectos relacionados à paisagem e a vida urbana, mas o espaço fílmico não se restringe à representação dos aspectos formais da cidade, construindo narrativas que explorem dimensões exteriores e interiores do arcabouço urbano. De fato sublinha-se aqui que tanto indivíduos quanto arquiteturas ou espaços públicos podem constituir-se como personagens que revelam o olhar do cineasta sobre a própria experiência da vida citadina.

A atitude do cineasta com o que representa, a partir da sua percepção, exprime aquilo que compreende sobre a dimensão social e humana, como sublinha Jacques Aumont (2004). Assim, cada realizador cinematográfico representa nos filmes a representação do que é material e imaterial, que se fixa no lugar geográfico, na cidade, no espaço físico, e que é passível de interpretação, formulação e transposição para imagens em movimento.

Cabe aqui lembrar o que diz Ramos (2004), sobre categorias ou "famílias" de cineastas a partir de suas formas de filmar:

Quatro grandes recortes buscam sintetizar a teoria dos cineastas: a formulação propriamente conceitual (Eisenstein, Tarkovski, Bresson, Vertov, Pasolini); a reflexão que tematiza a escritura do visível na imagem (poesia, estilo e revelação em Godard, Brakhage, Kubelka, Frampton, Epstein); a conquista do espectador em sua dimensão mais ampla – emocional, política, ideológica (Glauber Rocha, Fassbinder, Rossellini, Grierson, Vertov); e a dimensão do cinema como poesia e arte (Pasolini, Rohmer, Godard, Straub, Bergman).<sup>2</sup>

Ora, uma nova categoria de cineastas poderia ser acrescida às formuladas por Ramos: a que explora a "dimensão urbanística cinematográfica", pois, afinal alguns diretores se detêm na própria cidade como objeto da representação fílmica.

Como já enunciado neste trabalho, a base empírica constitui-se em parte da filmografia de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders, quando tratam da representação do Rio de Janeiro e Berlim no cinema, respectivamente. A hipótese que se tem aqui é que estes cineastas

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Fernão Pessoa Ramos apresenta o livro *As teorias dos cineastas* de Jacques Aumont – Campinas, SP: Papirus, 2004.

dedicaram esforços em elaborar filmes, priorizando uma particular estética sobre o espaço urbano.

Por outro lado, como se verá nas páginas que se seguem, o que se vê projetado nas telas em muitos filmes desses autores não é apenas uma representação fílmica da representação "ideológica" ou mental deles próprios como realizadores. Mas o avesso deste processo, pois em muitas destas obras o próprio conceito de representação como "re-apresentação" é ultrapassado pela consciência plena, "estética" e interiorizada, por assim dizer, que tais autores mostram dos espelhamentos, mas, sobretudo, dos múltiplos deslocamentos de sentidos sobre a cidade quando a elegem como mais um de seus personagens.

No bojo dessa discussão sobre a cidade como personagem do cinema, os filmes *Rio*, *40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos e *Der Himmel über Berlin* (*Asas do Desejo*) de Wim Wenders, abordam um aspecto que chama a atenção: o que trata da representação do espaço público. O que impressiona não é apenas a elaboração de quadros fílmicos que contêm o lugar geográfico, mas o sentido de realidade com que o cinema o representa, e que obriga, assim, a reflexões sobre a compreensão da própria noção de espaço.

É esse jogo ambíguo que este trabalho, centrado no amor e nas perplexidades que Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders dedicam às cidades, busca registrar, esperando que nutra os próprios afetos e interrogações sobre as cidades de cada dia.

Por fim, sabe-se que desde a década de 1980 o tema "cidade e cinema" tem sido motivo de vários estudos no campo das ciências sociais, da psicanálise ou da arte, por exemplo, o que resultou em muitos fóruns de debates, festivais de cinema, mostras de arte, entre outros. Dessa maneira, essa temática tem possibilitado análises sobre a cidade e a "paisagem", como experiência individual e coletiva, sobretudo no que tange às transformações socioculturais do mundo globalizado. Destaca-se aqui, também, que arquitetos e urbanistas têm demonstrado interesse em discutir a cidade que o cinema "representa" e "projeta".

Sob essa perspectiva, o trabalho de tese que ora se apresenta situa-se no âmbito dos estudos urbanos e culturais e estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro busca compreender como a cidade e a "paisagem" se inscrevem no campo das representações e como o cinema produz e veicula imagens da vida urbana. No segundo capítulo, procurou-se discutir as representações visuais da cidade, entendendo-as conceitualmente e relacionando-as com a percepção dos cineastas e dos espectadores. Já no terceiro capítulo, priorizou-se a abordagem sobre os

conceitos de tempo, espaço e representação e os seus rebatimentos sobre a cidade como locação e personagem fílmica. O quarto capítulo compõe-se de análises sobre o Rio de Janeiro e Berlim no que se refere ao olhar de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders diante das noções de "cidade personagem" e "cidade locação", na realização dos seus filmes. Nas considerações finais, foi procurado estabelecer paralelos entre o universo representacional de uma construção textual e de imagens sobre a noção de "cidade personagem" construída e percebida pelos cineastas e espectadores.

Para as reflexões pretendidas neste trabalho foram utilizados os recursos de análise de filmes e entrevistas com cineastas, arquitetos e urbanistas, jornalistas e críticos de cinema, realizados primeiramente em Berlim – por conta de uma bolsa de doutorado-sanduíche da Capes (PROBRAL/Capes/DAAD) – e, depois, no Rio de Janeiro e São Paulo. Na Alemanha, as pesquisas se concentraram na Bauhaus Universität Weimar, nas cinematecas do DFFB e HFF, além de consultas periódicas no Ibero-Amerikanisches Institut, no Goethe-Institut Berlin, na Kunstbibliothek e na Staatsbibliothek zu Berlin. Por fim, o trabalho contém as bibliografias consultadas e os anexos relativos a referências cronológicas de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders, a matriz e a transcrição das entrevistas e filmografias mencionadas.

## **CAPÍTULO 1**

#### A "CENA" URBANA: A CIDADE E SEUS DUPLOS

## 1.1 A noção de "Paisagem Urbana" como "Cena" visual portadora de representações

Urbanistas, cineastas ou qualquer indivíduo que experimenta a vida urbana desenvolve ao longo da sua existência uma percepção particular, às vezes intuitiva, às vezes reflexiva, mas sempre subjetiva, sobre o território que o circunscreve no tempo e no espaço. Essa condição humana, acompanhada de múltiplos significados e de variadas interpretações, pressupõe que toda e qualquer manifestação da cultura individual ou coletiva implica na existência de "lugares reconhecíveis" impregnados em sua materialidade por representações e vice-versa.

É em meio a essa complexidade, que o lócus urbano no dia-a-dia de cada um se firma como campo de apreensão de estruturas físico-espaciais, mas também como campo de experiências sensoriais ou abstratas, entre outras. Na cidade, obra concreta criada pelo ser humano, afloram tanto os fenômenos socioculturais, quanto as representações e narrativas, que atribuem valor aos eventos e à história. A apreensão do "real", que possibilita a espacialização do "olhar" e da sua representação, indica que objeto e sujeito contribuem e são intrínsecos à formação de uma paisagem, em um processo que é idêntico ao que é flagrado, proposto e veiculado pelo cinema.

Primeiramente, antes de entender a paisagem urbana como um constructo visual – e ainda com mais vigor no campo cinematográfico – faz-se necessário recorrer a alguns esclarecimentos no campo teórico. Ainda que a articulação conceitual sobre imagem e representação pareça imbricada em si mesma, sobre o conceito, cabe lembrar algumas definições do conceito elecandas por José Ferrater Mora no 'Dicionário de Filosofia':

(...) fala-se de representação para se referir à fantasia (intelectual ou sensível) no sentido de Aristóteles; à impressão (direta ou indireta), no sentido dos estóicos; à apreensão (sensível ou intelectual, interna ou externa) de um objeto intencional ou repraesentatio, no sentido dos escolásticos; à imaginação, no sentido de Descartes; à apreensão sensível, distinta da conceitual, no sentido de Spinoza; à perfeição, no sentido de Leibniz; à idéia, no sentido de Locke, de Hume e de alguns "ideólogos"; à apreensão geral, que pode ser, como em Kant, intuitiva ou conceitual; à forma do mundo dos objetos como manifestações da Vontade, no sentido de Schopenhauer, etc. (MORA: 1990).

Está compreendido aqui "representações" no sentido de apreensão, ao mesmo tempo conceitual e sensível, de tudo que cerca a existência humana, como vêm fazendo filósofos e historiadores das décadas de 1970 e 1980 em diante. Interessa, pois, discutir o que é a paisagem e o seu sentido para o universo das representações, em que o próprio cinema se inscreve. Partindo do pressuposto de que a paisagem é tudo aquilo que os olhos do indivíduo conseguem ver, e é, portanto, forma e aparência, paisagem é assim, uma "maneira de ver", uma maneira de compor o mundo externo em uma "cena", em uma unidade visual, e neste sentido toda paisagem é antes de tudo uma representação. Contudo, tanto esta "cena", como qualquer mudança morfológica que se opere nela, não resulta de uma ação ingênua de seus atores e não pode estar separada das práticas sociais vigentes, uma vez que as representações individuais se constroem no embate com outras representações individuais e/ou construídas coletivamente.

Considerando que uma paisagem seja apenas um fragmento de uma configuração territorial, se paisagens são, a princípio, materialidades e representações, são os mecanismos que as constroem como "cenas" que permitem às sociedades a efetivação de seus simbolismos representados através dos objetos e imagens visíveis.

A compreensão da paisagem, como conceito, depende da ótica utilizada para estudá-la. Aqui, enfatiza-se a idéia de que o conceito de paisagem é múltiplo e complexo e implica, de acordo com Cosgrove (1998), em pelo menos três aspectos: o que faz referência a um foco nas formas visíveis do mundo, sua composição e estrutura espacial; o que se relaciona com a unidade, coerência ou concepção racional do meio ambiente; e aquele que versa sobre a idéia de intervenção humana e controle das forças que (re) modelam o mundo.

Neste sentido, qualquer paisagem pode ser analisada de forma absoluta, tais quais os objetos visualizados como "cena" que se encontram sobre a superfície terrestre, ou de forma relativa, a depender das representações, experiências e valores individuais inerentes ao momento da observação. Fala-se aqui das noções de "espaço absoluto" e de "espaço relativo" como questão epistemológica das diversas ciências. Mas também como elementos primordiais para a reflexão das materializações que decorrem da ação criadora no campo da arte e da cultura, como "foro" da apreensão e da representação.

Durante muito tempo, a primeira noção predominou na construção do conhecimento. Com algumas variações, essa idéia está presente, por exemplo, na filosofia de Descartes, em Kant e

na física de Newton. O espaço é, neste caso, uma extensão absoluta que contém todas as *coisas* do universo. Uma categoria preexistente a todas as coisas, em que os elementos da natureza e os objetos humanos "ocupam" o espaço e "estão" no espaço e ele, por sua vez é apenas palco dos acontecimentos e das intervenções humanas; algo externo às sociedades e às experiências individuais.

Segundo a noção de espaço relativo, que encontra respaldo, por exemplo, tanto na filosofia de Leibniz quanto na física de Einstein,<sup>3</sup> o espaço não é uma extensão preexistente, mas algo constituído pelas coisas, no qual o valor de cada elemento dá-se na relação com os demais. A partir deste entendimento, é possível pensar em um espaço produzido pelas sociedades ou em um espaço humano, vivido, sentido e representado pelas experiências individuais: um espaço social que aciona e abriga as representações e o imaginário de cada indivíduo.

Depreende-se que, no processo de construção da paisagem pelo imaginário social, ela não se revela, como já foi assinalado, apenas como um quadro no qual se desenvolve a trama das práticas sociais: "configura-se na própria representação de práticas que lhe dão novo conteúdo" (LUCHIARI, 2001:12) e novos sentidos. Não é à toa assim que a cinematografia, por intermédio dos seus idealizadores e realizadores, vai buscar na relação da paisagem com o ser social, o campo fértil para a projeção e exposição de vivências e ocorrências que marcam e definem territórios, sobretudo, urbanos.

Atento a isso, cabe lembrar também aqui a concepção de tempo até Kant, tratando-o de maneira sequencial, linear e como sucessão de fatos no espaço. Neste sentido, construíram-se análises numa perspectiva histórica sequencial, onde se buscava explicar as relações de grupos particularizados com o meio natural ao longo do tempo. Trata-se aqui de uma visão de tempo como *seta-evolução*.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A teoria einsteiniana da relatividade do tempo e do espaço se baseia no seguinte fenômeno: para dois observadores em movimento e em relação entre si, a sucessão do tempo não é a mesma. Enquanto na física clássica se considerava o tempo inteiramente independente do espaço e do movimento, "fluindo sem relação com algo de externo" (Newton), na nova física o espaço e o tempo possuem relação de interdependência. Fato este decisivo para uma variedade de ciências, inclusive as sociais. Milton Santos, estabelecendo a diferenciação entre paisagem e espaço, afirma que "a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. (...) a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal" (Santos, 1996: 83). Assim, a paisagem fala sobre as sucessivas relações entre homem e natureza de forma localizada, apontando para a importância do momento e da temporalidade: o momento diz respeito à observação, ao contexto em que se olha e busca entendê-la, ressaltando a construção da paisagem no presente, e a temporalidade transversal permite compreender a história das relações espaciais. (O que vemos é relativo).

O rompimento com a visão de estabilidade espaçotemporal newtoniana contribuiu, como ensinam os geógrafos modernos, para a concepção do tempo como espiral<sup>4</sup> ou, como chama a atenção Margareth da Silva Pereira<sup>5</sup>, com os historiadores da chamada Nova História, em múltiplas dimensões de sentido e direcionamento variável que já não nos permitem falar apenas em "tempo", mas de "temporalidades". Neste sentido, ele é entendido para além de seta e ciclo, ou seja, através de avanços e retornos em que o espaço físico e social se forma (a gênese) e se organiza (a funcionalidade). Neste contexto, o espaço é a coexistência das formas herdadas, reconstruídas sob uma nova organização, com formas novas em construção, tal como as paisagens urbanas. É a coexistência de diferentes visões de passado e de presente ou de um passado reconstituído no presente somado, ainda, às diferentes expectativas.

Para pensar a paisagem e suas representações através da articulação espaço-tempo, faz-se mister incorporar as discussões desenvolvidas por Milton Santos (1994) a partir de dois eixos: o das sucessões e o das coexistências. O tempo como sucessão possibilita a periodização de um dado fenômeno estudado. Mas é a simultaneidade, a coexistência, dos diversos tempos sobre uma determinada área, e não o tempo como sucessão, que possui a capacidade de reuni-los e sincronizar a variedade temporal das ações que operam no espaço.

As transformações do mundo pós-guerra associadas à difusão de novas concepções científicas permitiram as ciências sociais falar de espaço relativizando-o. Significa, porém, admitir o espaço como algo que se define a partir de variáveis preestabelecidas culturalmente e com objetivos delimitados. Uma vez que as variáveis do espaço da existência de cada um são o que o faz reconhecer e fixar limite sobre o objeto da percepção – o que inclui a cidade, a natureza e ambas como "cena visual" ou "paisagem", portanto, de representação, seja através de um texto literário, uma base cartográfica ou um filme.

Em todo caso é preciso lembrar, como defende Harvey (1996), que o espaço numa perspectiva dialética, poderá ser compreendido, ao mesmo tempo, como absoluto (com

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Sob o movimento de renovação da Geografia da década de 1970, encontravam-se propostas filosóficas e práticas que, apesar de não constituírem um bloco monolítico, tinham por objetivo comum questionar a forma de conhecimento geográfico (teorias, métodos, e conceitos) produzido sob o domínio do neopositivismo. Assim, questionavam a crescente abstração dos estudos e, consequentemente, dos conceitos, e buscavam criticar a concepção de espaço como sinônimo de distância, medido pelos custos dos fluxos. Apontavam e defendiam a necessidade de se pensar o espaço do homem e da sociedade. É dentro deste contexto que são desenvolvidas as noções de espaço vivido (objeto de investigação dos humanistas) e de espaço socialmente construído (expressão amplamente desenvolvida pelos simpatizantes do marxismo) e que se coloca na Geografia a busca por uma categoria de análise mais concreta. Assim, é promovido o processo de retomada e de renovação dos conceitos (inclusive o de paisagem) no seio desta ciência.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Margareth da Silva Pereira – Seminário PROBRAL, além de Seminário Teórico Avançado no PROURB.

existência material), relativo (como relação entre objetos) e relacional (espaço que contém e que está contido nos objetos). Sua explicação assegura que a existência do objeto está atrelada ao fato de este conter e representar no seu interior as relações que mantém com outros objetos. Para o autor, o espaço não é um ou outro em si mesmo, pode transformar-se, circunstancialmente, em um ou em outro.

Milton Santos (1994), ao tratar da categoria de espaço, dizia que é "acumulação desigual de tempos". O que significa concebê-lo como heranças e, é alargando esta definição em livro de 1996 que Santos vai se referir ao espaço—tempo como categorias indissociáveis, permitindo uma reflexão sobre espaço como coexistência de tempos. Desta forma, num mesmo espaço coabitam tempos diferentes, tempos tecnológicos diferentes, resultando daí inserções diferentes do lugar no sistema ou na rede mundial globalizada.

Sob essa perspectiva, o princípio da relatividade, ao admitir diferentes ritmos e materializações coexistentes nos e dos lugares, instrumentalizou o uso de conceitos mais operacionais como, por exemplo, o de "paisagem" que implica assim no entendimento do espaço físico – natural e/ou construído – as práticas sociais nele observadas, pois, além da percepção, sua materialidade também não é vista de uma única maneira. Ao contrário, constitui-se de fragmentos em que se identificam distintas lógicas e referências em relação a marcos espaçotemporais predeterminados ou não.

Uma paisagem urbana constitui-se assim de um todo percebido a partir da investigação a respeito de suas múltiplas relações causais, fragmentando-se de acordo com as variadas interações do complexo vivo por ele constituído em diferentes tempos. A paisagem como conceito — múltiplo e ambíguo — é dotada de uma carga subjetiva no que tange à sua apreensão. Uma vez definida a partir do olhar do sujeito, através dos seus valores e dos seus filtros adquiridos pela experiência de vida, a paisagem é lida, interpretada e representada a partir de fragmentos e significados distintos.

Ora, se, como materialidade, as paisagens são fragmentadas ao olhar, a decorrência é que, quando veiculadas por um meio de expressão artística como o cinema, elas também são fragmentadas em relação aos espaços de vivência por parte de cada um. E, assim, lembrando Corrêa (1993), suas interpretações/acepções são fragmentárias, dado que o traço cultural coletivo e individual é reflexo e condicionante das mesmas.

Já na década de 1920, Carl Sauer - da Escola de Berkeley - iniciava as discussões sobre o entendimento das paisagens por uma perspectiva cultural. Para ele, a paisagem, para além de uma análise morfológica, era "o resultado da ação da cultura, ao longo do tempo, sobre a paisagem natural" <sup>7</sup> (CORRÊA e ROSENDHAL, 1998: 7).

A partir de novas matrizes epistemológicas, o conceito de paisagem, após 1970, interiorizou novas pesquisas, ao considerá-la em suas dimensões morfológica, funcional, histórica e simbólica. Assim:

> Ela tem uma dimensão morfológica, ou seja, é um conjunto de formas criadas pela natureza e pela ação humana, e uma dimensão funcional, isto é, apresenta relações entre as suas diversas partes. Produto da ação humana ao longo do tempo, a paisagem apresenta uma dimensão histórica. Na medida em que a mesma paisagem ocorre em certa área da superfície terrestre, apresenta uma dimensão espacial. Mas a paisagem é portadora de significados, expressando valores, crenças, mitos e utopias: tem assim uma dimensão simbólica (CORRÊA e ROSENDHAL, 1998: 8).

A visão humanista, baseada na fenomenologia e no existencialismo, desenvolvida a partir dos anos 1980 e na qual se destacam autores como Marcel Roncayolo, Denis Cosgrove, Ausgustin Berque e Paul Claval, proporcionou novas abordagens sobre a paisagem ao observar os seus aspectos objetivos e levando em consideração também os aspectos subjetivos e seus significados culturais. Abre-se, portanto, o debate em torno da "paisagem" como representação e interpretação e de sua significação na sociedade contemporânea. Luchiari (2001: 22-23) afirma que:

> Se a paisagem é representação, não se esgota: reproduz-se, renova-se, regenera-se, tal qual as sociedades (e) se a morte da [visão da]<sup>8</sup> paisagem tradicional nos confunde, por outro lado prenuncia o nascimento de uma nova forma de representação do mundo. A paisagem contemporânea deverá ser, cada vez mais, a paisagem híbrida, construída como um palimpsesto, "uma paisagem de mil folhas" que exige a convivência de várias paisagens, ritmos, percepções, escalas e perspectivas" (apud BERQUE, 1991: 26-27).

Na perspectiva das abordagens culturais, a paisagem como conceito se reveste, portanto, de um caráter de espaço percebido e plural, relacionando-se ao mesmo tempo à esfera das

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> O clássico estudo de Sauer, de 1925, *The morphology of landscape*, traduzido para o português em Sauer (1998), representou uma contestação ao determinismo geográfico da época, incentivando pesquisas que não mais se restringissem aos limites do racionalismo.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> "A paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio e a paisagem cultural é o resultado" (SAUER, 1998: 59).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Esclarecimento nosso em relação à argumentação de Luchiari.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Observar aqui os estudos realizados por Jorge Luiz Barbosa sobre o conceito de representação e suas relações com a (re) produção do espaço: Barbosa (2002).

sensações subjetivas e da cultura. 10 Augustin Berque, que conceitua a paisagem plurimodal na qual sujeito e meio são cointegrados, se autoproduzindo e se autorreproduzindo, sentencia que "de fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não somente a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo (...) tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera". Isto é, aquilo que cada um percebe como paisagem "situa os indivíduos no seio de uma cultura dando com isso um sentido à sua relação com o mundo" (BERQUE, 1998: 87) e, particularmente, no caso do presente estudo, dando sentido à relação entre o cineasta e seu público.

Para que se compreendam os vínculos emocionais que ligam as pessoas ao lugar onde vivem, é necessária a consideração dos fatos sociais numa perspectiva pessoal, individual. A esfera do sentimento, profundamente comprometida com as formas de dar valor aos espaços vividos, somente pode ser trabalhada mesmo culturalmente, também do ponto de vista do indivíduo. Esta abordagem não prescinde do entendimento das estruturas sociais em uma escala mais ampla, mas privilegia o indivíduo como sujeito da análise.

Lembramos que, desde que o observador é o sujeito, o conceito de paisagem tem que ser visto assim como impregnado de visões culturais e ideológicas consolidadas. Nesta perspectiva, as discussões sobre o tema têm indicado um caminho de pesquisa acerca da interação entre o homem e o meio, ressaltando o componente "afetivo" do espaço, como se tem visto nas obras publicadas de Sauer (1929), Bobek e Schmithüsen (1949), Berque (1984) ou Cosgrove (1989).

A paisagem, considerada como um espaço percebido, a coloca em relação às esferas tanto da sensação – que se constitui pela percepção visual e pela experiência influenciando a seleção do que se enxerga quando se olha e vive um espaço, quanto da afetiva - que processa e decodifica psicologicamente as possibilidades de apreensão da sensação e da experiência (COLLOT, 1990). Esta abordagem permite entender o espaço como construção da cultura de um grupo, sem, no entanto, deixar de considerar a relevância das experiências individuais, do olhar pessoal.

acreditavam e não por que acreditavam. Deve-se refazer o pensamento, procurando descobrir o modo pelo qual

um agente geográfico construiu sua situação a fim de se observar o elo entre pensamento e ação".

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Considerando que cada pessoa ou grupo social possui determinada visão do mundo, e que as decisões são tomadas em virtude do conhecimento teórico e conceitual que o indivíduo possui, então "uma pessoa atuará no mundo em consonância com sua compreensão sobre ele". Como as atividades humanas expressas na superfície terrestre são oriundas das decisões tomadas pelos indivíduos ou grupos sociais, "deve-se descobrir o que eles

A sensação e o sentimento são fatores relevantes no estudo da percepção e da representação, pelo fato de permitir e considerar importantes aspectos que individualizam e humanizam a história pessoal, como parte da construção do espaço social e coletivo, qualificando sua visão de mundo. Um grupo pode ter códigos de valor comuns a todos aqueles que dele fazem parte, mas a formação mental das imagens, que são a leitura dos fatos, só pode ser realizada pela experiência pessoal.

Considerando assim que o campo das experiências individuais e, portanto, das representações, sugere um espaço – uma paisagem - onde é possível sistematizar um construto de relações, forma, funções e sentidos é importante lembrar que o domínio do visível toma diferentes escalas, com percepções e apreensões diversas e dependentes do aparelho cognitivo. Afinal, a paisagem, como vem sendo insistido, é fruto de uma criação ao mesmo tempo individual e coletiva por meio de acréscimos e substituições e que sublinha tanto o momento de observação quanto as temporalidades presentes nas relações espaciais.

#### 1.2 Cultura e Representação

O debate sobre a paisagem amplia-se à medida que o seu caráter cultural é reconhecido e se passa a admitir que, até mesmo no campo artístico e científico, é permeado por representações. Aliás, Simon Schama em *Paisagem e Memória* destaca que as formas e os conteúdos das paisagens ao se inscreverem no âmbito da cultura, mesmo quando a História as trata como um texto produzido pela ação humana a ser interpretado de acordo com uma dada matriz filosófica, portanto, de valores, é uma questão de representação. Com efeito, ele escreve:

Os historiadores do ambiente (...) têm lamentado a anexação da natureza pela cultura. Conquanto não neguem que a paisagem possa, realmente, ser um texto em que as gerações escrevem suas obsessões recorrentes, eles não exultam com isso. A idílica paisagem arcádica, por exemplo, parece ser só mais uma bela mentira contada pelas aristocracias proprietárias dos senhores de escravos atenienses aos senhores de escravos virginianos a fim de disfarçar as consequências ecológicas de sua cobiça. Para elas, era uma questão de honra restabelecer uma distinção entre paisagem natural e paisagem criada pelo homem e estudar a possibilidade de escrever-se uma história que não apresentasse a terra e suas diversas espécies como criações concebidas para o expresso e exclusivo prazer do "senhor homem" (MUIR apud SCHAMA, 1996: 23).

Ele enfatiza que a toda "tradição da paisagem é produto de uma cultura comum (...) trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões" (SCHAMA, 1996: 24) e que "paisagem é cultura antes de ser natureza; um construto da imaginação projetado sobre a mata, água, rocha. (...) [quando] uma idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário" (SCHAMA, 1996: 70).

Em *Analyse des paysages et sémiologie*, Brunet (1995) ressalta que não está clara a distinção entre o que é uma paisagem e o que é seu elemento de estrutura espacial. Para ele, estudar "os fatos" que determinam os elementos das estruturas da paisagem pressupõe que há uma visão de conjunto como construção mental (mesmo que se construa sobre um só ou sobre um pequeno número de aspectos conhecidos da realidade). Reafirma a questão da paisagem como "fonte de informações" e como "fonte de sensações" que pressupõe uma análise fisionômica e perceptiva do lugar (BRUNET: 18-19).

Nestes debates, por sua vez, Alain Roger declara que toda paisagem é um produto da arte, elegendo a estética como de vital importância na discussão. Para ele, "a paisagem, como vista, vem de uma concepção mais antiga, de origem artística, e é relevante, como tal, de uma análise estética" (ROGER, 1995: 121).

A Filosofia, a Antropologia, a História ou a Geografia, entre tantas disciplinas, sempre destacaram a cultura como um conceito múltiplo e de interpretações pouco consensuais. De fato, a complexidade que envolve tantas ponderações nas últimas décadas sobre conceitos como de "representações" ou de "paisagens" revela o quanto suas apreensões são resultado de culturas, o que inclui crenças, arte, moral, leis, costumes, conhecimentos ou quaisquer hábitos adquiridos pelo indivíduo numa sociedade. Mas, é indiscutível que é por intermédio da cultura que o ser humano vê o mundo através de uma lente que qualifica, através de valores distintos e específicos, as coisas.

Em meio a tantas abordagens, a cultura tanto é fruto de um processo acumulativo quanto de ruptura. O homem recebe conhecimentos e experiências acumulados ao longo das gerações que o antecederam, o que lhe permite inovações e invenções. Contudo, o fato de o homem ver o mundo através de uma cultura própria e particular, objetiva a propensão em firmar o seu

modo de ver como aquele de um espaço real. Porém, qualquer sistema cultural reflete um contínuo processo de transformações, rupturas e continuidades.

Nestes termos, Cosgrove (1998) ressalta que a cultura não é algo que funciona através dos seres humanos, mas que precisa ser constantemente reproduzida por estes em suas ações, mesmo as não reflexivas. Assim, é preciso reconhecer que a cultura possibilita mudanças rápidas ou lentas no ato de suas reproduções. Tal afirmativa equivale a dizer que a cultura tanto é determinada quanto é determinante da consciência e das práticas humanas. Associam-se, portanto, aos significados das coisas percebidas pelo indivíduo, materializando-se em representações.

Combinado a esta questão, está o fato de que qualquer intervenção humana na "natureza" ou na "paisagem urbana" promove sua transformação em cultura. Os objetos naturais tornam-se objetos culturais ao receberem um determinado significado no contexto de uma dada sociedade. De forma geral, ela é tida a partir da visão de que as características que determinam as ações dos indivíduos em sociedade não lhes são natas e se preservam ou se aprimoram através das comunicações e articulações entre as sociedades e os objetos que enfocam.

Da Antropologia, especificamente, vem a definição de "cultura" a partir das regras e padrões reguladores vividos coletiva e individualmente, e que se manifestam em todos os aspectos da vida. Isso só reforça o que Franz Boas (1940) entendeu como a separação do homem do natural, em que a cultura molda e insere processos de percepção do mundo. Soma-se a isso o que a Filosofia trata pelo termo "cultura", ao considerá-la uma categoria de análise do processo segundo o qual o homem, em suas atividades concretas, modifica à sua maneira a sociedade na qual está inserido.

Reconhecer a cultura sob o prisma pelo qual passa o conhecimento e as práticas são orientadas é admitir, mais uma vez, que o espaço e o tempo formam a base para a compreensão de um corpo de significados seguidos da tradição, mas que podem ser rompidos, justamente, pela atividade científica e, sobretudo, artística. Nesta perspectiva, abre-se um vasto campo para as representações, uma vez que "o destino de um indivíduo influencia não só o próprio indivíduo, mas também os seus sucessores; [e] para compreender um organismo, é necessário conhecer não só sua própria história, mas também a de seus antepassados"

(BOAS, 2004: 93). E, como alerta Roncayolo (1986), são também seus sonhos, seus projetos, suas utopias o que permite que as tradições se transformem e sejam recriadas.

Esses sistemas que regem, em parte, as relações sociais do indivíduo lembram as investigações de Niklas Luhmann (1996), quando considera que a cultura adquirida, inclusive as fantasias e sonhos, têm atributos de comunicação e de pensamento. Para Luhmann, as comunicações dos sistemas sociais multiplicam-se pela emissão, recepção e transmissão das idéias, ao passo que os pensamentos se reproduzem na formulação de conceitos próprios da faculdade do pensar. Assim, as comunicações são as operações básicas dos sistemas sociais, e, as do pensamento, as psíquicas. Ressalta-se aqui a função do pensamento crítico no que diz respeito à compreensão dos processos socioculturais em voga, seus discursos, seus mecanismos de legitimidade e as mudanças que impõem.

Aqui, as mudanças de referências que agem nos processos de construção de identidade e que geram ansiedade e incerteza nos indivíduos ao conviverem com uma multiplicidade de novos modos de ver o mundo e de nele agir, passam a ser mais bem avaliadas. E o cinema como veículo cultural em uma sociedade de massa é parte dos mecanismos de (re)construção dos jogos identitários.

Na relativa perda de referência nesses processos, Milton Santos (1994) salienta que as representações estão ampliando o seu papel, penetrando em todos os âmbitos da vida do indivíduo. Através de diferentes culturas, os indivíduos assimilam valores, códigos e significados "preestabelecidos" de acordo com uma intencionalidade muitas vezes pretendida externamente a eles. Tais fenômenos podem ser observados no mundo do consumo padronizado, e é aqui que se revela, inclusive, a potência de produtos culturais como o cinema, e as "cenas" urbanas que ele elabora e veicula.

## 1.3 Arte e Representação: o "real" na representação artística

Ao estudar a questão da representação em uma abordagem histórica e cultural, mas também no campo do cinema, não é possível deixar de associá-la ao contexto das artes e, neste, ao conceito de mimese. Segundo Lima (1981), esta ligação tem sido mantida desde a Antiguidade, fosse com o propósito de desvalorizar a arte – por não representar senão o

mundo das aparências e das opiniões (PLATÃO) –, fosse com a finalidade de exaltá-la – por ser caminho no qual se representa a "luz interna" do artista, corretora da própria natureza (PLOTINO).

Para Lima (1981) o pensamento ocidental apresenta uma curiosa convergência no trato da articulação entre arte e representação, a de realizá-la pela noção de figura:

Considera-se a literatura ser representacional quando produz uma figura de uma realidade, seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, seja, de maneira mais abstrata, uma figura de uma "realidade" ideal, mítica, metafísica – quando apresenta ou torna visível os traços "essenciais" ou "característicos" de algo "externo", de um espaço ou contexto diverso do "estritamente literário". Supõe-se assim que a "exterioridade" existe antes de sua representação e é esta exterioridade *a priori* a origem da literatura representacional, que está portanto presente em si mesma, antes de ser representada na literatura (...) (CARROLL apud LIMA, 1981: 201).

As posições teóricas que continuam a entender que a arte seria representacional porque manifestaria a "verdade" ou a "essência" da exterioridade eleita como núcleos do mundo são tão díspares quanto o exemplo de Platão e Plotino: em suma, ela seria ou figura do real existente (social ou psicológico), ou uma realidade ideal, e a tal ponto se automatiza essa forma de pensar que se chega a supor não haver outra possível.

O propósito do enlace tradicional entre representação e mimese consiste em converter a segunda em exemplo ilustrador de um sistema de pensamento que lhe assegura um lugar enquanto ela "testemunha" a sua "verdade". Assim, pode-se compreender o fenômeno da representação como ponte que conduz o "real" até o texto da mimese. Para esta questão, Lima lembra aqui Durkheim e Mauss na crítica sobre a idéia de um dado determinado, e chama a atenção para as faculdades psicológicas de definir, deduzir, induzir, para compreender o entendimento individual. Ao invés de universal e naturalmente plantadas, as formas de entendimento derivam e supõem classificações, cuja abrangência implica uma ordem hierárquica que é tão só sociocultural e histórica.

A ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio "naturalmente imotivado", pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é o produto de classificações, ou seja: cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As

representações são, por conseguinte, os meios pelos quais são alocados significados para o mundo das coisas e dos seres. É por elas que o mundo se faz significativo.

Equivale, assim, a insinuar que não há um "real" previamente demarcado e anterior ao ato da representação. Entre este e aquele, ergue-se uma rede de classificações que torna o "real" discreto e enunciável a partir do princípio hierárquico orientador da classificação. Não se olha a realidade nem ela é traduzida numa forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que informa sobre a realidade, tornando certas parcelas significativas. Por efeito desta conversão, as coisas perdem sua neutra opacidade, deixam de estar meramente aí e se investem de significação.

Para Lima (1981), tais classificações funcionam como uma espécie de *grille* que orienta o indivíduo no mundo e em relação a si mesmo. Elas se atualizam através do fluxo de representações, determinadas por motivos que não podem ser encontrados senão no mundo social. E é importante atentar que o mundo social é "visto" a partir das classificações e, estas, de sua parte, se motivam pelo mundo social, que as exige juntamente com as representações. Equivale dizer que não se representa porque se quer e quando se quer, mas faz-se como maneira de tornar-se visível e ter o outro como visível.

Conclui-se que o "real" não se confunde com a realidade. Se esta, entendida como natureza, é prévia e independente do homem, sua conversão em "real" se faz através de um processo duplo, paralelo, mas distinto: por sua nomeação – que não se restringe a dar nome a partes da realidade – e pela formulação de "molduras" determinadoras da decodificação das coisas.

Pensando a mimese em relação às representações sociais, é possível dizer que ela é um caso particular, distinto das outras modalidades porque opera a representação de representações. Aqui se encontra sua propriedade paradoxal: representação de representações, a mimese supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo em que possibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar sobre ele, experimentar a si próprio nele. Mas, se só a distância quanto às representações caracterizasse a mimese, ela se confundiria com o esforço de interpretá-la analiticamente. A distância em que a mimese se põe a mantém sempre próxima daquilo de que se distancia. Assim, tanto importa a distância que guarda em relação ao que a alimenta, quanto a proximidade do mundo sensível que está

em seu horizonte. E essa proximidade "tanto importa para o interesse de quem o produz, quanto para o de quem o recebe" (LIMA, 1981).

A dificuldade de teorizar sobre a mimese resulta da antítese fundamental que sua experiência impõe. É o que se nota desde Aristóteles que, se de um lado, não legou para a humanidade um tratamento explícito deste seu conceito-chave, por outro, formulou explicitamente a razão do interesse provocado pela mimese trágica: o sentimento de alívio catártico. Nota-se, entretanto, que a poética da modernidade como que inverteu os fatores: a catarse é desprezível, o distanciamento é o desejável.

Após esta discussão sobre o ato cotidiano e constante da representação como forma própria de exteriorização e reprodução de sua percepção do mundo, cabe observar como tal temática tem sido desenvolvida em termos filosóficos através dos tempos, sobretudo na sua relação com a arte. E, nestes termos, se coloca a questão da estética.

Seria incorreto afirmar que a filosofia do Ocidente principia em Platão. <sup>11</sup> Por outro lado, é inegável que o grande discípulo de Sócrates, fundador da Academia na Grécia clássica, evoca em sua obra a maioria dos pilares que viriam fundamentar o desenvolvimento da filosofia ocidental até os presentes dias. E o que ele talvez tenha deixado "inacabado", Aristóteles, seu discípulo direto, tratou de "continuar". Depois deles, foi visto por muitos séculos o desenrolar alternado de neoplatonismos e neoaristotelismos, o que ocorre fortemente até o fim da Idade Média, com menor intensidade de Descartes até Hegel no séc. XIX, e talvez ocorra até hoje. <sup>12</sup>

Como se sabe, colocando o mundo inteligível como a fonte originária de todos os objetos, Platão classificava a realidade plausível das coisas, do cotidiano, como mera cópia da Idéia. Assim, haveria uma única idéia perfeita (divina e una) de cada objeto da qual proviriam todas as cópias (mimese) imperfeitas (sombras múltiplas). O debate suscitado pela polaridade,

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Tal atitude desconsidera não apenas as mais antigas filosofias orientais, que influenciaram e influenciam até hoje a humanidade, como todo o pensamento do período pré-socrático – base primordial sobre a qual a filosofia platônica se instaura.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> O caminho percorrido na panorâmica que se segue vai dos primórdios gregos às teses de Tomás de Aquino no fim da Idade Média, onde se enfatiza a observação do Belo nos objetos estéticos. Da Renascença de Ficino ao Romantismo hegeliano, a ênfase estética passaa ser colocada na ótica do sujeito perceptivo com os racionalistas e empiristas, e se desenvolve, após o criticismo kantiano, até a dialética hegeliana sujeito-objeto. Finalmente, da cultura da *Einfuhlung* do pós-impressionismo à contemporaneidade, as teses se contrapõem privilegiando ora a visão quântico-relativista-caótico-holonômico-fractal da pós-modernidade, ora o pensamento mito-poético e hermenêutico de Heidegger e Gadamer, ora neo-iluminista da Escola de Frankfurt – Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas, Benjamin – ou, enfim, o semiótico de Peirce a Eco.

complementaridade ou contraditoriedade entre o uno e o múltiplo é um problema filosófico que poucos pensadores deixarão de abordar.

Esta questão guarda uma forte relação com o âmbito da arte. Estando a obra de arte ligada à materialidade do mundo estético (sensível), pode-se prever a posição a ela reservada no pensamento de Platão. Deve-se chamar a atenção, entretanto, para a significativa distinção a ser feita entre o conceito greco-clássico de arte (*tékhnê*) e o atual. Para os gregos, o conceito tinha uma ampla abrangência, englobando toda atividade detentora de um arcabouço técnico, desde as mais concretas – ligadas à manufatura, tais como a tecelagem, a construção de navios ou a escultura – até as mais abstratas – como a arte de governar ou a retórica. Evidencia-se assim a contingência da ligação grega entre a arte e a beleza, que só vai se tornar necessária, no século XVIII, a partir de mudanças incipientes na Renascença, no surgimento das belas-artes.

Embora faça uso do conceito platônico de arte como mimese, identificam-se em Aristóteles diferenças fundamentais no processo mimético da produção artística. Para este, a mimese é um momento privilegiado onde o artista tem a oportunidade de aperfeiçoar a realidade. Tratase não mais de uma mimese puramente imitativa, como em Platão, mas de uma mimese criativa, recriadora das essências universais.

Ora, a elaboração de um conceito de verdade aplicado à consideração da obra de arte funda-se na desmontagem, a partir da modernidade, do entendimento dado àquele pelas ciências da natureza. Essa concepção epistemológica pode ser vista em Bacon e visa à libertação da ciência dos preconceitos bem como a tentativa de se elaborar uma linguagem pura, enunciativa, sóbria e esquemática. Tal entendimento percebe assim a verdade como adequação entre um enunciado e o fenômeno ao qual ele se refere, descreve e crê poder capturar em sua plenitude objetiva.

Contudo, se a ciência moderna faz-se de símbolos descritivos que se propõem a relatar o real, a arte cunha-se em símbolos expressivos que, antes de descrever a realidade, procuram conferir-lhe um sentido. Os enunciados da poesia e do objeto artístico ou arquitetônico, e isto já fora apontado por Spinoza, são impossíveis de serem verificados, tarefa reservada à lógica, mas possuem e inauguram um sentido cujo desvelamento é proposto à filosofia da arte e à hermenêutica, e é aqui que se inserem os estudos históricos e culturais, tais como vêm sendo pensados nas últimas décadas.

Em sua obra *Poética*, Aristóteles estabelece a verossimilhança, e não o *vero*, como o objetivo que orienta o poeta trágico. Propondo a este retratar não "os homens como eles são", mas "tais como devam ser", afora inúmeras outras considerações acerca da eticidade original e da função da obra de arte, o Estagirita coloca a necessidade de a obra ater-se aos princípios de unidade de "tempo, ação e lugar" que a capacita a condensar as ações e concentrar a vida de modo a que ela, afastando-se da dispersão do contingente, revele um sentido e promova, como foi visto, a catarse e o autorreconhecimento do espectador. E, assim fazendo, ela se vê conferida de sentido e oferece um conhecimento da verdade que antes se ocultava. Tal experiência da verdade é o que muda o espectador e, portanto, é outro tipo de verdade que se anuncia na obra de arte e que não pode ser compreendida como *adequatio* entre a obra e algo exterior a ela: é a verdade como desvelamento, produção do sentido, experiência do mundo da obra que se intromete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela.

Tal desmontagem do conceito da verdade como adequação é radicalizada em Nietzsche em sua crítica à objetividade da verdade proposta pela ciência e pelo Iluminismo e ao predomínio de uma linguagem excessivamente esquemática e enunciativa para dar conta da obra de arte.

Pode-se dizer que a reflexão fenomenológica, percorrendo as sendas abertas por Nietzsche, prossegue corroendo a estratégia ainda buscada por Kant de reservar o conhecimento da verdade à ciência e seu método. Para a fenomenologia, tudo se vive como verdade autêntica e se reconhece na obra de arte um encontro com a verdade que modifica realmente aquele que a experimenta. Tal mudança ocorre no sujeito que, retirando o objeto artístico de sua mistificada e pretensa autonomia, o reconduz ao contexto "real", ao indivíduo e ao mundo no qual ele encontra significação, reconectando-o à verdade, reajustando seu modo de ver e estar no mundo, conduzindo-o a uma compreensão de si próprio.

Diante desta verdade da arte, se prova a mesma alegria do conhecimento que se experimenta diante da realidade. Na obra, o "real" se transfere, como em Aristóteles, para o plano da verdade, é estruturado de forma completa e coerente, ou seja, adquire sentido. Pode-se mesmo dizer que a Arte é a forma suprema de inteligibilidade do "real" na medida em que o libera seja da causalidade, seja da indefinição características da experiência cotidiana. Arte (e a Arquitetura e o Cinema são incluídos), é "transmutação da forma", é "mundo transmutado na verdade": liberação e representação do ser verdadeiro que vem à luz na representação. Tal experiência da verdade é autêntica, antes de tudo, para o próprio autor. Como na linguagem escrita, o ser se acrescenta às coisas. A busca da filosofia da arte é, justamente, fundar a

experiência da arte como um modo de conhecimento *sui generis*, diverso do conhecimento moral da razão e de qualquer conhecimento conceitual, mas que é sempre o saber em profundidade que implica uma participação na verdade.

Seja por afirmar tais concepções de cunho fenomenológico, seja por ultrapassá-las em direção à hermenêutica e à sua crítica da metafísica idealista, o conceito heideggeriano de verdade é fundamental e está presente em diversas considerações filosóficas contemporâneas acerca da arte, como em Gadamer.

Indo além das tentações objetivistas e subjetivistas que delimitam o círculo hermenêutico, Heidegger aponta que naquilo que se manifesta se ocultam as condições e os limites da compreensão exercida pelo intérprete. Ou seja, o ato interpretativo funde explicação e compreensão, face objetiva e subjetiva do sentido, simultaneamente. Jamais, portanto, o objeto é compreendido em si, mas a ele se aderem, imediatamente, a tradição e os préconceitos do próprio intérprete os quais são absorvidos junto com aquilo que se pretende interpretar. Enquanto *a-letheia*, desvelamento e desocultação, a verdade aponta o que está escondido na e pela linguagem. Enquanto linguagem, o objeto artístico conquista um sentido, faz-se mundo no dizer heideggeriano, que reluz para o intérprete; mas este sentido só é possível a partir de um intérprete que se reconhece como sujeito histórico, ligado a uma tradição, interlocutor da obra e mantendo com ela uma atitude dialógica e não meramente contemplativa. Pela mesma razão, o sentido que a ele se desoculta não é definitivo nem universal, mas mais uma vez histórico e realizado como linguagem, linguagem esta que oculta e abriga infinitas possibilidades de sentido e reconduz a obra à sua dimensão de "terra", disposta a novas desocultações.

A compreensão da verdade da arte implica considerar como é que a obra promove a desfundamentação e abertura do mundo, a vivência da temporalidade e a possibilidade do pensamento e da verdade de ultrapassar a metafísica e dialogar com a poesia e a representação. São as relações entre mimese, imitação, verossimilhança e hermenêutica que fundamentaram o corte epistemológico dos anos 1980, e com ele não só uma nova prática da historiografia e da geografia, mas também o interesse pelos estudos culturais.

Giovanni Reale (1994), salientando a existência de uma relação entre diferentes níveis de conhecimento, vê a verdade corresponder a níveis de realidade: a do mundo das idéias, a

realidade verdadeira que abarca em si *eidos*<sup>13</sup> – essências perfeitas e imutáveis de tudo o que constitui o mundo sensível que, consequentemente, é relativo às sombras desta verdadeira realidade (cópia do mundo inteligível) –; e finalmente a realidade considerada menos nobre de todas, a imitação fruto de atividades artísticas; imitação da imagem do paradigma eterno das ideias, cópia da cópia distanciada, portanto, do verdadeiro. Ele se pergunta: "(...) Em vista de qual dos dois fins a pintura é feita em cada caso particular? Talvez com o fim de imitar o ser como ele é, ou então com o fim de imitar a aparência tal como aparece, sendo imitação da aparência ou da verdade?" (REALE, 1994: 1). Da aparência, afirmava Platão:

A arte imitativa está longe do verdadeiro e, ao que parece, realiza todas as coisas na medida em que não atinge senão uma pequena parte de cada uma e esta somente como uma imagem (PLATÃO, 1983, x. p. 598b).

Para Nunes (1991), a postura adotada por Platão em relação à arte não quer negar a magia e o poder que esta venha a possuir, mas sim o valor que venha a possuir por si mesma, de maneira autônoma. Compreender a arte, na concepção deste filósofo, requer a percepção de que esta realidade (arte) não é abordada numa esfera de valores autônomos, mas colocada em função da verdade.

Para ele, a mimese se traduz em imitação (*imitatio*) corruptora dos *eidos*, distante da verdade e, para tanto, ilusória. Contudo, pode-se resgatar em Platão uma teoria da arte e do conhecimento que supõe uma forma de mimese não como simples cópia e com a qual o indivíduo se torna suscetível de compreender, em parte, a teoria aristotélica sobre o assunto. Aqui se depara com uma arte viável ao representar os elementos do mundo sensível mediante a técnica (*techné*) e a racionalidade instrumental bem como uma arte resultante do delírio, entusiasmo, provocado nos homens pela ação dos deuses. O artista inspirado pelos deuses e musas entrega-se ao delírio desprezando qualquer motivação racional na ordem de metodologias aplicadas à obtenção de resultados a *priori*: "as musas e os deuses servem-se dos homens para fazer arte".

Platão aponta para a inspiração divina como forma de compreensão do surgimento da capacidade que possui o ser humano de fazer obras; tentativa de se justificar o injustificável. A obra de arte existe como tal também apesar de quaisquer preocupações de ordem formal, racional (mensurável).

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> De uma forma mais simples, *eidos* é o lugar que compete a uma pessoa ou coisa.

Assim como a forma se realiza na concreção da matéria, assim a mimese se cumpre na concreção de um "mimema". Mais do que nunca, mimese não pode ser tomada como "imitatio" (...) Isso não seria correto sequer em Platão, pois a imagem não é o duplo da coisa a que se refere e também porque é incapaz de representar as Idéias. A mimese é sinônimo de um campo "fantasmal", é o outro da sombra, nem sequer corpo que a projeta. Em Aristóteles, ao invés, a mimese partilha das leis que governam a physis e é uma potencialidade (dynamis) que explode em um produto (ergon). Ao recorrer à Metafísica, há possibilidades de compreender como Aristóteles pensava a matéria, a forma, o ato e a potência. A forma não consiste na figura exterior das coisas e sim na natureza interior das coisas, a essência que as faz ser o que são. Tal forma realiza-se na concreção de uma matéria que, se assim não fosse, seria indeterminada e não bastaria absolutamente para constituir as coisas. Depara-se, assim, com a idéia de sínolo, o composto, a concreta união entre forma e matéria. A matéria é a potencialidade, no sentido de que é a capacidade de assumir ou receber a forma.

Nesse sentido, é preciso tentar compreender a relação existente entre o "real" e a produção mimética, não a considerando cópia grosseira da verdade do mesmo, e, sim, a produção que guarda em si uma referência ou analogia com algum "real" empírico, mas que é construído historicamente como "coisa" perceptível. A mimese mantém, em relação à *physis*, uma semelhança e uma diferença. Não se pode dizer que ela duplica pura e simplesmente o "real", mas o guarda e ultrapassa. "A mimese se constitui na produção de outro saber que, ligado à realidade, não provoca o mesmo efeito que ela, justamente porque não a duplica"(TIBURI: 1991, 106). O "saber fazer" que constitui a *techné* situa-se entre o nível hierárquico do saber correspondente à experiência e o saber máximo, a ciência (*episteme*) ou filosofia. É uma atividade que parte do particular contingente e empírico, em direção ao universal, necessário e racional ou especulativo ("ideal" da teoria). Tanto *techné* quanto mimese fazem parte do agir produtivo (*poiesis*) a ponto de se poder inferir que a produção de obras artísticas se dá pela *poiesis* numa conjunção de ambas (*techné mimética*).

As regras apresentadas pela *techné* constituiriam um modo de dar forma ao material, surgindo nessa relação um conteúdo. Assim se viabilizaria a *poiesis* enquanto ato criador que extrai do material, o saber, conforme as possibilidades desse mesmo material. "A '*poiesis*' constitui-se num extrair a potencialidade da matéria dando-lhe uma forma possível". Dessa maneira, embora sejam tratadas as obras artísticas mimeticamente elaboradas e, para tanto, vinculadas à verossimilhança do "real" pelas regras da *techné*, elas o suplantam, na dinâmica da não-necessidade, da possibilidade, da não-determinabilidade, da contingência. A *poiesis* contém

em si elementos da *techné* sem limitar-se, contudo, a ela. Pela *techné* tem-se um produto inalterável e necessário, o mais próximo possível da teoria (*imitatio*), já pela *poiesis* teríamos, no processo de elaboração do mesmo, o caráter de surpresa (mimese), pois que não representa uma instrumentalização técnica de cientificidade teleológica. A capacidade latente, a potencialidade subentendida no ato criativo poético da mimese é que faz dela não mera *imitatio*. O caráter de produção poética antecede a subjetividade do artista e, com suas leis imanentes à relação com o material, torna possível o *sínolo* mimético.

### 1.4 Cultura, Imaginário e Imagens Visuais

### Ação!

Plano – Espaço – Imagem – Cena – Sequência – Tempo – Efeito – Corte – Fluxo – Cidade – Quadro – Cenário – Cinema... O vocabulário é extenso para exprimir o olhar sobre as formas, as cores, os movimentos; sobre iguais ou contrários que se fixam numa superfície e que iluminam os sentidos. Um transbordar de emoções que fazem também aflorar os mais obscuros sentimentos alheios. Manobras da percepção sobre a percepção; do ser e do por vir. Assim age o universo representacional do campo da arte. Uma pintura, uma fotografia ou um filme são, entre tantos veículos que aguçam o imaginário humano, instrumentos capazes de codificar ou subverter meandros contidos na experiência visual do sujeito.

A Luz é o princípio de tudo! É o percurso, e também o filtro do "olhar", que guia a percepção do indivíduo sobre os objetos animados ou inanimados numa dimensão temporal e espacial. Visualizada ou descritiva, a luz dá forma e sentido aos elementos constituintes de um lócus ou matéria, pelos quais os sentidos humanos são aguçados e passíveis de explicações. Neste caso, estas ocorrências remetem às demonstrações particulares ou coletivas sobre a percepção das coisas. Aquela capaz de imprimir a materialização da subjetividade relativa às escolhas de cada um.

Neste trabalho, trata-se, porém, de compreender a síntese dos domínios mentais e visuais do universo simbólico e das representações, a despeito dos debates complexos e heterogêneos que abarcam diferentes temas e categorias disciplinares, como a relação entre a cidade e o cinema.

Interessa, portanto, discutir a maneira pela qual a cidade é representada a partir da visão de mundo do realizador cinematográfico. Mais precisamente, da representação de cidade como protagonista de uma narrativa fílmica. O cineasta imagens que iluminam diferentes temas urbanos, em tempos e espaços distintos. A questão, porém, é como o cinema pode ser capaz de apresentar e representar uma cidade com toda a carga de complexidade que envolve a sua dinâmica urbana.

A priori, a utilização de técnicas e aparatos de projeção que imprimem aos diapositivos fotográficos efeitos óticos de movimento demonstra limitações no campo das representações da cidade. Em geral, ela é tomada como o espaço da locação fílmica. Mas para alguns cineastas ela é também o elemento que estrutura a narrativa cinematográfica e revela suas tentativas de explicitar modos de vida, tensões e conflitos ou aspectos físico-territorias que a particularizam.

Sob essa perspectiva, o cinema revela o espaço da cidade a partir dos seus fragmentos. Tanto do ponto de vista dos aspectos morfológicos, quanto dos tipos humanos que lhe são característicos, por exemplo. Este artifício, que imprime planos fotográficos de ícones urbanos sob os efeitos de luz e sombra, induz o espectador a uma leitura imediata da cidade que lhe é familiar. Seja porque a conhece e a experimenta ou apenas porque traduz a identificação do cartão postal. Quanto a isto, inúmeras vezes a cidade que o cinema se propõe a flagrar pelas imagens segue o propósito de mero "pano de fundo", onde transcorrem as ações que norteiam cenas e sequências fílmicas. Resulta, no entanto, desse procedimento apresentar um dos aspectos formais das cidades que possibilitam uma leitura imediata e espetacular, mas que pouco se interroga, e ao espectador, sobre a sua compreensão da cidade como fenômeno histórico e sociocultural ou sobre as representações que dela se faz e que permitem a sua (re)leitura.

Quando o cinema representa a cidade ou partes dela, ele o faz pelas diferentes maneiras de construir imagens apreendidas a partir desses filtros que operam sobre o lócus urbano. Os filmes são a matéria-prima e campo de estudos para a compreensão de milhares de extratos urbanos impressos no negativo das películas. Este tipo de estudo obriga, necessariamente, a fazer escolhas e exclusões de obras cinematográficas e, também, de cidades. Dessa maneira, o enfoque aqui pretendido contemplará cidades cuja representação fílmica se aproxima da idéia de personagem. Neste caso, Rio de Janeiro e Berlim são tomadas como exemplo de cidades

tratadas como o eixo principal de narrativas cinematográficas, como ocorre em obras de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders.

No caso do Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos levou pela primeira vez ao cinema os fenômenos urbanos cariocas provocados pelo abismo entre a cidade "burguesa" e sua periferia pobre. O Rio de Janeiro que passou por sucessivas transformações de expressivo impacto urbano, como ocorreu em 1944 com a abertura da Avenida Presidente Vargas, quando em nome da modernização expulsou para a periferia um contingente populacional da área central da cidade. Nelson Pereira dos Santos trouxe para o cinema, em seus filmes Rio, 40 Graus (1956) e Rio, Zona Norte (1957), uma realidade urbana capturada a partir do olhar sobre a exclusão social. A sua leitura de cidade como foco principal tem, na favela e no subúrbio do Rio de Janeiro, a expressão documental de uma "urbanização desigual". A favela e o subúrbio do Rio se revelam como fragmentos à procura de conexões com a forma hegemônica de perceber a cidade onde estas visões até então não eram mostradas. Sob a perspectiva do ideário da transformação social, este tipo de cinema, também político e cultural, será o veículo para a exposição de uma espacialidade excludente configurada pela "informalidade" no crescimento urbano. No limite pode-se dizer que, nesse filme, Nelson Pereira dos Santos atuou em contraposição à política desenvolvimentista brasileira da época e aos interesses das elites dominantes em seu processo histórico e cultural.

Sob a ótica da chamada cidade formal, Berlim é um caso recorrente em muitas filmografias. É uma cidade marcada, física e socialmente, pelo impacto da Primeira e da Segunda Guerra Mundial e pela ocupação soviética que lhe impôs limite físico, fracionando-a, em 1961, em oriental e ocidental. Fatos históricos que levaram cineastas como Wim Wenders a representá-la, no final dos anos 1980, nos filmes *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo*, 1987) e *In weiter Ferne, so nah! (Tão longe, tão perto!*, 1993), a partir da vida urbana e da morfologia, com ênfase na fragmentação do espaço físico e do cotidiano social. Os fragmentos formais representados nos filmes mencionados buscam agregar a própria visão dos fragmentos à noção de totalidade urbana: realidades heterogêneas com forte tendência em expressar as contradições espaciais contidas no constructo físico e social urbano. Berlim é representada, assim, a partir de uma história de dualidade cujo símbolo primaz é o Muro. Aquele que provocou o seu fracionamento socioespacial e a construção de uma geopolítica de partes culturais antagônicas. Os dois filmes ilustram estes dois momentos de perplexidade do indivíduo: o da ruptura físico-territorial e o da vulnerabilidade na rearticulação de suas partes, quando da sua unificação.

Como já mencionado, quase trinta anos separam as filmografias de Nelson Pereira dos Santos e de Wim Wenders. Contudo, elas estão inscritas em períodos históricos – a primeira, após o fim da última grande guerra mundial, e, a segunda, em tempos de globalização e reunificação –, que refletem a necessidade do debate em torno de profundas transformações de ordem política, econômica e sociocultural para as nações ocidentais e suas cidades. Parte-se, assim, desses dois olhares para formular perguntas sobre a própria cidade contemporânea, considerando que não só a produção das imagens fílmicas privilegia signos urbanos e distintas escalas. Mas, também, que os diferentes espaços e tempos urbanos se mostram presentes e partícipes nas sequências cinematográficas: desde as estruturas formais e arquitetônicas até os anseios dos seus personagens e seus modos de vida.

Nesses termos, valorizar um olhar sociocultural e ao mesmo tempo estético sobre a cidade no cinema deve contemplar o acionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos, a universos simbólicos distintos, nos quais os indivíduos estão sendo permanentemente reconstruídos a partir das relações que mantêm entre si. A cidade é, portanto, construída por homens que não se esgotam numa dimensão biológica e/ou funcional, mas compõem, através da própria existência em sociedade, o processo de construção da realidade social.

É nesse espaço relacional, em que se estruturam modos de apropriação cultural e territorialidades urbanas, que se inscreve o universo das representações. Ainda que no presente seja possível constatar o processo de uniformização técnica, a expansão dos meios de comunicação, a estandartização da percepção e da "fabricação" das paisagens urbanas e do modo de vida ocidental, aprofunda-se em diversas ciências sociais a preocupação de apreender a diversidade num mundo aparentemente homogêneo e articulado. Destacam-se assim os temas relacionados com a existência humana, a experiência, os sentimentos de identidade e de construção de identidades, observando-se como os indivíduos e grupos constroem a sua singularidade e a representam, mesmo dentro de um crescente processo de difusão da cultura de massa.

Constata-se cada vez mais que a vida em sociedade é resultado de um processo cultural concretizado pelas relações sociais, com símbolos instituídos para expressar uma determinada visão de mundo comum, manifestando-se em várias formas de comunicação como a linguagem, os comportamentos, os artefatos materiais, dentre eles o cinema. Reconhece-se hoje a força dos símbolos em sua capacidade de influenciar as ações humanas, em participar

do processo de construção de valores coletivos transmitindo e reforçando aspectos ideológicos. A sociedade então pode ser considerada um agregado de relações sociais, e a cultura é seu conteúdo. Ela enfatiza os recursos acumulados que as pessoas adquirem como herança, à medida que os utilizam, os transformam, acrescentam e transmitem. A cultura não é assim algo externo, ou uma estrutura que paira sobre todos. É, sobremaneira, algo que compõe em profundidade a condição existencial dos homens, e é desta matéria que é feita a cidade e "seus duplos" no cinema, entendendo-se e, inclusive, sublinhando o papel relevante que desempenha a experiência cinematográfica na construção dos valores coletivos e identitários.

Multifacetada, a cultura se espacializa sobre territórios heterogêneos e complexos, que criam a cidade como conceito e como lugar de existência. A articulação conceitual entre cultura e a cidade vista como território passa também pela compreensão da identidade e da memória. Rogério Haesbaert (1995), por exemplo, trabalha com a idéia de que entender um espaço como território é vê-lo com sua dupla face: por um lado, é um território dominado ou apropriado com um sentido político, mas também é um território apropriado simbolicamente, onde as relações sociais produzem ou fortalecem identidades utilizando-se justamente da idéia de território como um dado em si, como referência. Neste sentido, a dupla dimensão do território, cultural e político-disciplinar pode estar conjugada, reforçada ou ainda contradita, devendo ser analisada de acordo com as formas e a intensidade com que se apresenta a relação entre a dimensão material (político-econômica) e a dimensão imaterial (simbólico-cultural).

Alguns autores têm priorizado a dimensão simbólico-cultural na compreensão do território, considerando-o como uma identificação que determinados grupos desenvolvem com seus "espaços vividos", como demonstra Felix Guatari (1985). Para ele, os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos.

Werther Holzer (1997) argumenta que o território pode ser visto como um conjunto de lugares onde se desenvolvem laços afetivos e de identidade cultural de determinado grupo. O território não precisa ser necessariamente fechado a partir de uma delimitação rígida de fronteiras. Neste sentido, "a concepção de território tem como base o 'lugar', este sim um conceito essencial para a formulação de um 'mundo' pessoal ou intersubjetivo".

Este campo vasto de possibilidades de estudos das sociedades complexas contribui para o traçado heterogêneo das identidades culturais nas cidades. Na compreensão de Marcel Roncayolo (1986), o caráter identitário que abarca a territorialidade tem um sentido essencialmente coletivo, dependendo das relações entre os indivíduos ou grupos que expressam um estatuto, uma expectativa. Neste sentido, é possível compreender como os grupos sociais ordenam e sistematizam o seu mundo, qual é a ideologia que identifica o grupo e quais são os princípios que organizam seu universo simbólico, bem como o tipo de poder que influencia suas ações e marca suas opções e comportamentos em relação ao espaço e à constituição dos territórios urbanos, e que são ao mesmo tempo suporte e veículo para as suas representações.

Ao transpor o conceito de territorialidade para a cidade, é preciso reconhecê-la como campo simbólico por excelência de espacialidades e temporalidades. O seu caráter múltiplo reforça a sua idéia de produto de várias formas de sociedade e de contraditórios momentos históricos. Ela pode ser vista, inclusive, como uma enciclopédia de memórias que guardam conflitos, intranqüilidades, medos individuais e coletivos. Sobre esta, a ação do homem não é vazia de significados simbólicos. Até porque é através de um acervo simbólico que o homem documenta o seu desejo de vencer o destino. A arquitetura, aqui utilizada como ilustração, antes de se prestar a um determinado fim, é depósito de fantasias e imaginações. Os edifícios não vivem somente por aquilo que têm de visível, mas pelas reflexões que os subordinam à memória individual ou coletiva, e que passam, no decorrer do tempo, a incorporar o acervo simbólico de uma cidade. Neste caso, a memória é construída à custa de sacrifícios e desperdícios. E a cidade vai se desenhando historicamente como um conjunto de fragmentos de cidades, edificados uns sobre os outros, que se substituem e se acumulam, de modo que cada sociedade produz os elementos particulares de configuração espacial de sua existência.

Se na atualidade tudo parece fugaz, assim como a cenografia do tempo passado desaparece para atender desígnios do presente, o teatro da temporalidade moderna aspira a uma memória efêmera. O triunfo da velocidade e da mídia alterou o conceito de tempo e acabou fazendo do presente um conjunto de imagens que se multiplica sem fixar-se.

Este fenômeno deriva de algumas transformações que ocorreram nas cidades no último século. A primeira é a perda da primazia do valor informativo do espaço físico, que no passado agia como único gerador do repertório de imagens da vida cotidiana. O avanço dos meios de comunicação – primeiro o cinema, depois a televisão e por último a internet – tem possibilitado, através do chamado mundo virtual, outros modos de percepção, dado ao repertório de imagens veiculadas culturalmente muito mais amplas e independentes do lugar onde os indivíduos se encontram.

Neste novo âmbito, a paisagem urbana assume de vez o seu caráter territorial de construção imaterial, subjetiva. Consequentemente, a perda da identidade formal da cidade, outrora um espaço claramente definido por muros e onde as mudanças físicas eram bem mais lentas, torna-se uma mancha que se dilata sem fronteiras físicas e ressalta-se, aqui, uma urbanização difusa – a metrópole –, que tende a ocupar todo o território, banalizando a distinção histórica entre campo e cidade, entre natureza e espaço construído. Neste sentido, é válido afirmar que a cidade não se apresenta mais à leitura como algo que se contrapõe e relaciona com a paisagem natural: ela é a própria paisagem repleta de incongruências ou apela a que cada qual eleja seus "fragmentos" de cidade, sua cidade. É aqui que se compreende porque o conceito de "paisagem" torna-se um elemento-chave para ler, compreender e representar a cidade no imaginário urbano contemporâneo, mas não só.

Ao invés de se tomar a cidade como uma categoria estável e universal, de que se pudessem apresentar apenas variações ao longo do tempo, convém aceitar a necessidade de historicizá-la como ser social. Isto significa defini-la e explorá-la levando em conta como ela é vivida, praticada e imaginada pela própria sociedade que a institui e transforma continuamente. Não se pode, pois, tomar *a priori* uma referência abstrata e generalizante, pasteurizando as diferenças históricas. Isto seria, do ponto de vista histórico, puro anacronismo, ao fixar-se um lócus geográfico como sede de identidade própria, cujas variantes poderiam ser objetivamente listadas ao se remontar a tempos anteriores. Introduz-se, pois, aqui, a questão dos suportes visuais do imaginário, e isto bem antes do cinema.

## **CAPÍTULO 2**

# O CINEMA E A CIDADE X A CIDADE NO CINEMA: PEQUENAS HISTÓRIAS DE UMA RELAÇÃO

### 2.1 A Cidade e as Imagens em Movimento

Até então se vem sublinhando como a cidade, fenômeno histórico e cultural, tem sido ao longo dos séculos o lócus de manifestação de anseios e desígnios individuais e coletivos: um sentido e uma forma espacial que provoca embates e contradições quanto às distintas maneiras de apreendê-la como objeto analítico, pela literatura científica. Entretanto, se há casos em que o ponto de partida dos estudos sobre a cidade recorre ao seu arranjo morfológico ou à maneira como os indivíduos se organizam e interagem socialmente, há outros em que o conjunto de elementos formais, informais e de informação, que contribuem para expressar sua compreensão a partir de representações, fundamenta-se em postulados desenvolvidos pela semiótica ou pela ciência cognitiva.

Embora os estudos culturais tenham ampliado as conquistas feitas pela semiótica e sejam em grande parte seus herdeiros, voltar-se para alguns dos seus postulados ajuda, de fato, a compreender a experiência fílmica e o papel das imagens em movimento. Neste campo, o cinema se inscreve como um agente capaz de formular proposições a partir de métodos de observação, com a perspicácia de manipular signos e símbolos, (re) criados nas imagens dos filmes como veículos da representação. Constata-se assim que a cinematografia, permanentemente, imagens e estruturas narrativas que primam na situação fílmica pela capacidade de baralhar a relação que os indivíduos têm com o seu *habitat*, ao serem transportados para o universo onírico do espetáculo. Esquematicamente, pode-se dizer com os estudiosos da história cultural que, desde a gênese das organizações sociais primitivas, o ser humano já demarcava seus territórios, seus limites, por meio de operações entre significantes e significados, como diriam os semiólogos. Uma necessidade que a figura humana sempre perseguiu ao estabelecer relações de domínio sobre um lugar ou uma área. As representações cinematográficas, tal como outros exemplos pretéritos, também irão agir como instrumentos

dominantes da percepção do espectador, com a virtude de transportá-lo para o mundo da imaginação e da fantasia.

Na história, representações visuais de cidades – qualquer que seja a historicidade desta expressão – são fenômenos de remota presença desde que se começou a distinguir certo tipo de assentamento humano em contraponto a formas dispersas e fluidas de ocupação territorial.

Na Antigüidade, por exemplo, em relevos, pinturas e moedas, eram as muralhas ou outros marcos materiais que permitiam singularizar as cidades, expressando sua personalidade e individualidade política. Nada, porém, que correspondesse à literatura, em que as descrições de cidade e o *laus urbi* se tornaram importante gênero literário. Na Idade Média, a voga de imagens urbanas é grande, o que muitas vezes se associa à idealização da cidade e ao paradigma da Jerusalém celeste. Por isso, os mesmos esquemas iconográficos poderiam ser referidos a cidades muito diversas entre si. Mas, na tradição ocidental, é somente no Renascimento ou, mais precisamente, a partir do *Trecento* italiano, que a cidade passa a ser objeto de um gênero pictórico. Nisso teve parte fundamental a cartografia descritivo-ornamental, ao ultrapassar as representações planimétricas e se tornar independente dos textos, colocando em circulação imagens que alimentariam as figurações coletivas de cidades já individualizadas por traços singulares. <sup>14</sup>

Pode-se dizer que a natureza política ou o uso político de muitas dessas imagens é essencial para apreender o que era, então, "cidade". Isso fica patente em encomendas reais que buscavam o controle e o prestígio, assegurados pelas "visualizações do reino", e que tinham a cidade como suporte. Também não é possível isolar deste contexto as *veduta*, que celebravam a glória e os interesses das próprias cidades, principalmente das cidades italianas. Por último, vale lembrar a relevância dos repertórios, até de pretensão universal, como o *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Centelius (1570). Outra vertente, no século XVII, são as vistas urbanas, que privilegiam as tomadas à *vol-d'oiseau* e prenunciam a extraordinária repercussão que terão, a partir do final do século XVIII, mas sobretudo no seguinte, os panoramas como observa Margareth da Silva Pereira <sup>15</sup>.

De fato, os primeiros temas dessas expressivas instalações ópticas circulares, que eram os panoramas, representavam as cenas de batalha. Mas as cenas urbanas tiveram também grande

\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Werther Holzer constrói outras perspectivas na definição de representações de território, apresentando os limites do conceito construído por Robert Sack.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Seminário Probral.

impacto, sobretudo por permitirem um ângulo de aproximação capaz de compensar a perda gradual de domínio da cidade como um todo, pelo habitante comum, num momento em que a transformação e o crescimento das grandes capitais já se vinham manifestando de forma sensível. Assim, em 1804, o escritor austríaco Joseph Richter dizia que, com a instalação de um panorama explorando a imagem de Viena, os austríacos, que só iam ao *Prater* (Jardim do Prado) ou ao teatro, finalmente poderiam conhecer sua cidade. Com efeito, Margareth da Silva Pereira<sup>16</sup> lembra que esse tipo de representação urbana iria contribuir para criar e desenvolver um padrão de leitura da "categoria cidade". Sem dúvida, institui-se, dessa forma, um observador da cidade, e se adestra o olho, até então não disciplinado para este objeto específico.

O advento da cidade industrial, diferente do que muitos pensavam, não estancou a voga das representações urbanas. A cidade continuou a alimentar o imaginário visual. Agora por intermédio dos aspectos fragmentários, que deslocam as antigas visões de síntese portadoras da glória das cidades. Além disso, começaram a predominar nas representações visuais, mais que a forma material das cidades, também as suas atividades características.

Do final do século XIX em diante, as visões de cidade se tornam cada vez mais complexas, ao mesmo tempo em que se acentua seu caráter de um sistema de representações. Christine Boyer (1994) descreve uma série de modelos visuais e mentais pela qual o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado. Segundo ela, podem ser distinguidos três "mapas" principais: a cidade como obra de arte, característico da cidade tradicional; a cidade como panorama, característico da cidade moderna; e a cidade como espetáculo, característico da cidade contemporânea, em que o cinema, ao representá-la, mantém uma relação dialética capaz de transformar a visão cotidiana que o indivíduo guarda da urbe.

De fato, em se tratando da representação da cidade em filmes, o cinema mais uma vez alimentar-se-á das imagens, agora em movimento, através de uma conjugação temporal e espacial, capaz de promover no olhar do espectador visões diferentes ou compartilhadas do meio urbano em relação ao olhar do cineasta. A relação entre a cidade e o cinema muitas vezes está associada apenas à idéia de produção socioeconômica e cultural. De fato é, na medida em que o lócus urbano se constitui como o meio de promoção e propagação deste tipo de arte urbana concebida através de meios tecnológicos, que o próprio se constitui como indústria. Entretanto, trata-se aqui de compreender como é percebida a ocorrência de eventos

\_

<sup>16</sup> Ibdem.

socioespaciais e culturais que permeiam a configuração da cidade e como são eles transportados para a tela de cinema, já que, como visto no campo das representações, a articulação entre cinema e cidade reflete e circunscreve símbolos e fragmentos da vida urbana, por intermédio de atributos de um olhar. É essa seleção, esse filtro que modifica e desestabiliza a visão comum das coisas, dos fatos e lugares, que o cinema como veículo de representação privilegia, como foco e objeto deste trabalho.

As imagens da cidade sejam elas os elementos da forma urbana construída que compõem um território, um lugar ou uma paisagem, sejam os modos heterogêneos de vida individual e coletiva, filtradas pelo cineasta, que permitem modificar a percepção que se tem da cidade,: eis o que interessa aqui analisar. De fato, as imagens que exprimem conteúdos fílmicos dão margem às possibilidades de se discutir e confrontar a maneira pela qual o cinema "projeta" e a cidade, acentuando aspectos e contornos da noção de urbano.

Parte-se assim do pressuposto de que representação da cidade no cinema consiste na transposição e materialização de algo ou alguma coisa que é previamente percebida ou experimentada pelo cineasta individualmente ou pelo coletivo acerca de fenômenos históricos, sociais, culturais e/ou espaciais. A representação da cidade no cinema – e quando o urbano é um personagem como no caso das filmografias de Nelson Pereira dos Santos ou Wim Wenders – inscreve-se assim nos domínios da ética e da estética, tem uma particular relevância na própria composição da narrativa, das cenas ou organização e montagem da sucessão das sequências fílmicas. O cineasta passa assim a ressaltar nas imagens os objetos como as arquiteturas e os espaços públicos, os personagens ou estruturas da cidade que conferem noção de temporalidade e heterogeneidade espacial à narrativa.

Talvez, mais do que em outros exemplos, as imagens urbanas produzidas nesse tipo de representação mostrem claramente como não são neutras ou isentas da visão particular do realizador cinematográfico. Assim, cada imagem da cidade filmada se caracteriza como um lançamento para a tela da percepção particular de realidade que tem cada cineasta como acervo próprio. A esse respeito, é possível concordar com David Bordwell, que afirma: "a representação o próprio fundamento do saber e da experiência" (in RAMOS, 2005) e, evidentemente, como vêm repetindo os estudiosos da cultura no campo do urbanismo, de Roncayolo a Lepetit passando por seus discípulos, a relação entre tempo e espaço não está dissociada desta reflexão.

Ora, esclarecidos em linhas gerais os conceitos que guiam a análise dessa problemática, é importante ressaltar que explicações dessa natureza implicam esclarecimentos e aprofundamento sobre o cinema como manifestação da cultura. Para tanto, Bordwell, por exemplo, destaca as teorias da posição subjetiva e dos estudos culturais por entender que estas "têm como objetivo a descrição ou explicação de aspectos bastante amplos da sociedade, da história, da linguagem e da psique" (BORDWELL, in RAMOS, 2005:26). Mas ele próprio irá contrapor ao risco de análises totalizadoras, o que chama de pesquisa 'nível médio'. Simplificada, esta pesquisa deter-se-ia em análises pontuais da cinematografia facilitando a análise dos estratos fílmicos, uma vez que nas imagens estão os conteúdos da representação.

Em advertência à teoria do cinema que, nos anos 1970, incorporou fundamentos da psicanálise e da semiótica, Bordwell (2005) desenvolverá sua pesquisa 'nível médio' a partir de outras contribuições conceituais que vigoram a partir dos anos de 1980, destacando o crescimento dos debates em torno do pós-modernismo, das políticas de identidade, do multiculturalismo e do pós-estruturalismo. Ele crê e insiste em que análises cinematográficas articulam diversas formas de abordagem conceitual, mas que podem resultar em "perdas de nuances e especificidades, (...) uma vez que a identificação das afinidades conceituais e conexões históricas" permitem diversos olhares sobre o objeto fílmico. (BORDWELL, in RAMOS, 2005: 26).

As argumentações de David Bordwell remontam à necessidade de se afirmar uma teorização do cinema capaz de maiores aprofundamentos e aproximações com áreas afins, de modo a promover um debate sobre a análise fílmica para além da questão da linguagem ou da técnica e do próprio conceito de representação. Melhor dizendo, fazendo uma "hibridação" entre estas diferentes perspectivas, Bordwell sentencia que "a história do cinema, de modo geral, era entendida como o desenvolvimento da "linguagem cinematográfica", representado, por sua vez, por um conjunto de filmes canonizados. A análise fílmica – por essa época, jamais referida como "análise textual" – dedicava-se, sobretudo, à interpretação e à avaliação, e sua ênfase recaía sobre o tema, a trama e os personagens. Para os anglófonos, a teoria do cinema era ainda, majoritariamente, o território dos teóricos "clássicos": Arnheim e Eisenstein seguiam tendo grande influência, e a tradução dos ensaios de Bazin era acontecimento recente" (BORDWELL, in RAMOS, 2005: 27).

Ao ampliar a visão histórica sobre análises e teorias a respeito do cinema, David Bordwell (2005) chamará a atenção para os debates recorrentes em torno da perspectiva autoral

cinematográfica, em contraposição aos tradicionais meios de composição estética, que se restringiam a discutir o cinema apenas "como uma nova forma de arte e como uma força política e cultural peculiar à moderna sociedade de massa" (BORDWELL, in RAMOS, 2005: 27). Ele mesmo afirma que a ruptura dessa maneira de olhar o cinema somente ocorreu a partir de publicações de Bazin e dos críticos dos *Cahiers du Cinéma*: "ruptura tanto com os debates sobre a especificidade do meio, próprios à estética dos anos 1920, como com a agenda política de esquerda" (BORDWELL, op. cit.). Observa ainda que essas contribuições acadêmicas para a compreensão do cinema só serão fortalecidas a partir do final dos anos de 1960, com o estruturalismo francês. Tanto nas obras de Claude Lévi-Strauss, como na semiologia estruturalista de Christian Metz. E frisa:

O estruturalismo também se destacava por conter uma dimensão socialmente crítica, particularmente quando aplicado aos produtos da cultura de massa. A tradução das Mitologias de Roland Barthes oferecia um estruturalismo com uma faceta mais humana – contestador da ideologia burguesa e preocupado em demonstrar de que modo os meios de comunicação de massa exibiam como natural aquilo que na verdade não passava de um artefato cultural. Desde então, os professores passaram a usar peças publicitárias e programas de televisão como material de ensino sobre significantes e significados, códigos e conotações. (BORDWELL, in RAMOS, 2005: 28).

Para este analista, desde então, uma "nova teoria do cinema" poderia ser compreendida em seu conjunto pela colocação da questão: quais as funções sociais e psíquicas do cinema? Em verdade, o que esta teoria procurava seria o entendimento da maneira como estão explicitadas as noções de "sujeito", bem como este é construído por intermédio da exposição da linguagem e das relações sociais. Bordwell sublinha, e é aqui que ele se associa aos historiadores que desde a década de 1980-1990 falam em "biografia intelectual", que nesta teorização

(...) o sujeito não é nem a pessoa individual nem um senso mais imediato de identidade ou de ego. É, em vez disso, uma categoria de conhecimento, definida por sua relação com objetos e com outros sujeitos. A subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de um ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência preexistente, é adquirida. E é construída por meio de sistemas de representação. (...) Da mesma maneira, o indivíduo biológico, sob essa perspectiva teórica, é construído em sujeito por meio da organização, gratificação e repressão de suas necessidades inerentes pelos processos de representação. As pulsões do indivíduo reconfiguram-se como representações mentais (vontades ou desejos), que são então reprimidas ou canalizadas para padrões socialmente admitidos (BORDWELL, 2004: 30-31).

É da perspectiva de uma nova história urbana, tal qual esta foi sendo construída pelos campos da geografia e da história cultural e dos esforços em direção a esta nova teoria do cinema que

se buscou construir essa narrativa esperando, antes de tudo, chamar a atenção para a estética e a ética dos cineastas enfocados nas suas visões de cidade.

#### 2.2 A Invenção do Cinema como Arte Moderna e Citadina

A história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso do que acabou sendo batizado de "cinematógrafo" eram, em sua maioria, curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e muitas vezes simples oportunistas em busca de um bom negócio. Os poucos homens de ciência que por aí se aventuraram nem sempre estavam interessados na própria aplicação dos seus conhecimentos. E alguns deles irão inspirar mais diretamente menos o espetáculo cinematográfico do que a arte moderna: os futuristas, como se sabe, utilizaram a cronofotografia para cantar as belezas do movimento e da velocidade.

Assim, são os ilusionistas como Reynaud e Méliès e industriais ansiosos por tirar proveito comercial da "fotografia animada", como Edison e Lumière, interessados na síntese efetuada pelo projetor, que intuem rapidamente que se podia criar uma nova modalidade de espetáculo, capaz de penetrar na alma do espectador, mexer com os seus fantasmas e interpelá-lo como "sujeito". Nem é preciso dizer que foi essa a posição que prevaleceu entre o público, inicialmente maravilhado com a simples possibilidade de "duplicação" do mundo visível pela máquina (o modelo de Lumière) e logo em seguida deslumbrado com o universo que se abria aos seus olhos em termos de evasão para o onírico e o desconhecido (o modelo de Méliès).

Durante todo o século XIX multidões foram atraídas para estranhas salas escuras conhecidas por nomes exóticos como Phantasmagoria, Lampascope, Panorama, Betamiorama, Cyclorama, Cosmorama, Giorama, Typorama etc, nas quais se praticavam projeções de sombras chinesas e até mesmo de fotografias, animadas ou não. Na verdade, o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de nelas realizar alguma espécie de regressão, de se reconciliar com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário.

O que se pode afirmar com certa segurança é que o cinema foi "inventado" na base do método empírico de tentativa e erro, tendo sido necessários ajustes ao longo de pelo menos duas décadas de história, seja regulando a velocidade de projeção ou a quantidade de fotogramas por segundo, ou ainda a quantidade de projeções de cada fotograma na tela, de modo que nem o movimento resultasse "quebrado" aos olhos do espectador, nem o intervalo vazio, perceptível.

O cinema trabalha com uma ilusão de movimento, pois o que ele faz é congelar instantes, mesmo que bastante próximos, já que o movimento é o que se dá entre esses instantes congelados, e é isso justamente que o cinema não mostra. Assim, a ilusão cinematográfica opera com um movimento abstrato, uniforme e impessoal. No limite, o cinema sugere que o movimento pode ser constituído de instantes estáticos. Hoje, pode-se dizer que o olho, via de regra, não distingue entre um movimento diretamente percebido e um movimento aparente, artificial ou mecanicamente produzido, mesmo porque não se pode pressupor a artificialidade dos resultados com base na artificialidade dos meios. Acrescente-se ainda que o cinema oferece imediatamente uma "imagem-movimento"; uma imagem em que os elementos variáveis interferem uns nos outros e cujo recorte temporal congelado pelo obturador é já um "corte móvel".

A questão a ser levantada aqui não é decidir se o movimento que o cinema manipula é "verdadeiro" ou falso para sua compreensão como fenômeno cultural, mas avaliar o que ocorre quando um movimento "natural" é decomposto em instantes sucessivos para ser depois recomposto na sala escura. Se a percepção do movimento é a síntese que se dá no espírito e não no mecanismo do olho, o cinema deve ser entendido também como processo psíquico, um dispositivo projetivo que se completa na máquina interior, e é deste ponto de vista que se insiste tanto no tema da representação e na "colonização do imaginário" social realizada na sala de projeção, a partir do próprio imaginário e da imaginação do realizador.

Dessa perspectiva, não existe uma história do cinema que começaria, por exemplo, em 1895, como se convencionou, mas uma história das imagens em movimento projetadas em sala escura, que remonta a meados do século XVII, com a generalização dos espetáculos de lanterna mágica. O cinema, tal como é entendido hoje, não seria senão uma etapa dessa longa história. Os intelectuais do século XIX supunham que o cinema seguiria a fotografia na sua função de "registro" documental. Ao contrário, o novo sistema de expressão, assim que

ganhou forma industrial, impôs-se esmagadoramente como território do imaginário, mantendo-se fiel aos seus "ancestrais" pré-industriais.

As primeiras projeções, no entanto, foram exibidas como curiosidades ou peças de entreato nos intervalos de apresentações ao vivo em circos, feiras ou carroças. Essa forma de difusão permaneceria viva em zonas suburbanas ou rurais, em pequenas cidades do interior e em países economicamente atrasados até os anos 1960. Nos grandes centros urbanos dos países industrializados, porém, a exibição de filmes muito cedo se concentrou em casas de espetáculos de variedades, nas quais, também, se podia comer, beber e dançar, conhecidas como *music-halls* na Inglaterra, *café-concerts* na França e *vaudevilles* ou *smoking concerts* nos Estados Unidos.

O cinema era então uma das atrações entre as outras tantas oferecidas pelos *vaudevilles*, mas nunca uma atração exclusiva, nem mesmo a principal. A própria duração dos filmes (de alguns segundos e não mais do que cinco minutos) impedia que se pensasse em sessões exclusivas de cinema nos primeiros anos do cinematógrafo. O preço cobrado pelo ingresso não podia funcionar como mecanismo de seleção do público, pois era ainda muito baixo: o mesmo dos *vaudevilles*. Nos primeiros dez anos de comércio do cinema, não se havia ainda desenvolvido um conjunto de técnicas e procedimentos de linguagem apropriados para a elaboração de uma narrativa visual que fosse suficientemente autônoma a ponto de se poder dispensar a "explicação" de um apresentador.

O público dessas casas era constituído principalmente pelas camadas proletárias dos cinturões industriais. Na Inglaterra, por exemplo, os imigrantes constituíam o público principal das salas de exibição, pois o desconhecimento da língua inglesa interditava o teatro e outras formas de espetáculos baseadas predominantemente na palavra a essas multidões originárias a maior parte delas da Europa Central. Malgrado constituir um sistema predominantemente proletário, que se distinguia nitidamente das formas "elevadas" de cultura da burguesia e da classe média, esse primeiro cinema não refletia necessariamente as aspirações da camada mais politizada da classe operária do século XIX, a camada organizada em partidos e sindicatos.

Nos Estados Unidos, os industriais que investiam no setor e a pequena burguesia que realizava os filmes na condição de fotógrafos, cenógrafos, roteiristas e diretores, sentiram que o cinema precisava mudar. Percebeu-se rapidamente que a condição necessária para o pleno desenvolvimento comercial do cinema estava na criação de um novo público, um público que

incorporasse também a classe média e os segmentos da burguesia. Essa nova platéia não apenas era a mais sólida em termos econômicos, capazes de suportar um crescimento industrial, como também dispunha de um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes.

A busca de um novo público levou ao desenvolvimento de uma nova linguagem e os realizadores foram buscar no romance e no teatro o modelo capaz de conferir legitimidade ao cinema. Com tal modelo, impõs-se a narrativa e a linearidade no cinema praticado a partir de então. Prova disso é que o diretor David W.Griffith levou à tela nada menos que um pelotão de escritores como Shakespeare, Dickens, Eliot, Cooper ou Henry, pois era preciso dar legitimidade ao cinema, superar a reação e os preconceitos das classes mais ilustradas. Aplacar a ira dos conservadores e moralistas e, sobretudo, inscrever o cinema no universo das belas-artes.

O primeiro gênero "elevado" a ser tentado pelo cinema foi o chamado *film d'art*, cujo modelo foi dado pela França. O gênero nasceu em 1908, com a estréia em Paris do primeiro filme da companhia Films d'Art – *L'assassinat du duc de Guise*. Esse gênero de filme deixava claro que o cinema não tinha ainda conseguido se impor como forma dramática autônoma no sentido erudito do termo e nem alcançar a eloqüência de outras formas expressivas, como o teatro, as quais eram apenas transplantadas na sala escura. É David W.Griffth, com seus dramas psicológicos de fundo moral, realizados no período em que esteve a serviço da Biograph<sup>17</sup> que apontaria para a direção de maior sucesso.

Conforme avançava a primeira década do século, as fantasias, os delírios e as extravagâncias dos primeiros filmes entraram em declínio e foram aos poucos substituídos por outro tipo de espetáculo, mais doméstico, preocupado com a verossimilhança dos eventos, seriamente empenhado em se converter no espelho do mundo para refletir a vida num nível superior de contemplação. O naturalismo começou então a se impor como uma espécie de ideologia da representação, a fábula legitimada pela mimese. De fato, o processo modernizador trouxe consigo a racionalização de condutas, a proposta de homogeneização de costumes e de consumo, ao mesmo tempo em que a multiplicação das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo, anunciando o surgimento da sociedade de massa.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Biograph Company – companhia cinematográfica norte-americana produtora de grandes sucessos fílmicos nas primeiras décadas do século XX.

A partir do final do século XIX, as funções de socialização foram transferidas do âmbito mais íntimo e privativo para a esfera pública, seja pela ação do Estado, das corporações empresariais, seja pela influência da imprensa, da publicidade, do cinema e outros meios de comunicação de massa. Com isso, surgiu uma subjetividade formada no âmbito das atividades de lazer e de consumo, nos espaços de convivência coletiva, onde opiniões e comportamentos privados se exercitavam na esfera pública.

Tem-se assim um quadro revelador da nova sensibilidade que se foi definindo na cidade e crescendo em escala fenomenal. Manifestou-se a natureza forte e coesiva das experiências coletivas, envolvendo multidões de indivíduos que, embora estranhos entre si, se submetiam a um mesmo conjunto de motivações e estímulos para a ação. O fato de serem estranhos que adquiriam uma nova identidade capaz de exaltá-los e libertá-los, graças a uma fonte externa e artificial de incitamento, é que fez dessa experiência algo diverso dos rituais tradicionais e típicos da nova ambiência metropolitana (SEVCENKO, 1992).

O crescimento das indústrias e a produção em larga escala de produtos para abastecer essa sociedade de "consumo emergente" fizeram surgir ainda outro morador da cidade: o operário. As fábricas eram os locais onde um número cada vez maior de pessoas passava a maior parte do tempo, vendendo sua força de trabalho em troca daquilo que seria gasto no mercado de consumo. A contrapartida dessa escala industrial estava nas ruas: as greves e a agitação social. As cobranças da vida moderna eram muitas, e o cinema funcionava como o divertimento despretensioso, evocando aspectos que caracterizavam o *status* do homem moderno como a esportividade, a aventura, a puerilidade, caminhando assim, contrariamente às artes intelectualizadas, mais "aristocráticas" como a literatura e o teatro. Como foi visto, desde a década de 1920, a indústria cinematográfica norte-americana começava a se moldar seguindo a lógica industrial de produção e a organizar-se em função do "sistema de estúdio". Começaram a produzir películas em série e a penetrar nos mercados externos, na Europa e, sobretudo, na América Latina.

Houve, nessa época, uma mudança no eixo cultural e difusor de comportamentos citadinos, passando da Europa, mais especificamente Paris, para os Estados Unidos, que representavam um mundo desenraizado das tradições formais, das raízes aristocráticas e que privilegiava o novo, o moderno, o aparentemente despretensioso. Leitores dos periódicos sobre cinema, bem como dos jornais da época mostram seu favoritismo em relação ao gênero cômico, representado por um tipo de visão e postura perante os problemas e contratempos da vida

moderna, servindo muitas vezes como escape para os problemas apresentados por essa modernidade contraditória. É interessante notar que o cinema, enquanto disseminador de hábitos e criador de moda, foi muito mais eficiente do que qualquer outro veículo que se propôs exclusivamente a isso na época, tanto assim que jornais e revistas especializadas cada vez mais abriam espaço, não só para fazer a crítica ou a chamada de um filme, mas principalmente para fazer perpetuar através das lembranças das imagens de cenas particulares, alguns produtos ou costumes veiculados nas telas.

Assim, segundo Ferraresi (s/d), o cinema teve ação relevante no processo de urbanização do mundo moderno, estabelecendo com seu público uma relação circular, de influência mútua e troca de informações no jogo cotidiano da (re)elaboração. O caráter normativo ou ideológico das representações criadas no cinema evidentemente acabava sempre filtrado pelo uso que delas faziam os espectadores.

Se for certo que o cinema constitui um sistema de poder simbólico que legitima a ordem social existente, não é menos certo que ele também a desestabiliza. A recepção de uma obra cinematográfica variou de acordo com os mais diversos grupos que se formavam na cidade e dependeu do embate constante entre o discurso normativo e a inventividade de suas práticas cotidianas. Além da moda, dos comportamentos e dos costumes, outros aspectos da sociabilidade urbana foram reformulados em função do cinema, que viabilizou interações sociais tipicamente efêmeras e citadinas. Assim, a expansão da indústria cinematográfica significou um precioso instrumento de (con)formação do "novo homem moderno e civilizado", correlato ao ritmo de vida urbana e industrial.

Esta arte, intrínseca assim à sociedade uirbana e industrial, no entanto, possibilitou uma variedade de olhares sobre a cidade na medida em que se desenvolvia. Desde o cinema mudo até as mais variadas vertentes da linguagem cinematográfica constituídas nas décadas seguintes, o mundo urbano passou a ser observado de maneira fragmentada pelo discurso construído pelas películas.

### 2.3 Da Fotografia ao Cinema: focos imprecisos sobre as cidades

A preocupação do homem com o registro do movimento é antiga. O desenho e a pintura se constituíram como as primeiras formas de representar os aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza, produzindo narrativas através de figuras. Por sua vez, o jogo de sombras<sup>18</sup> do teatro de marionetes oriental é considerado um dos mais remotos precursores do cinema. Experiências posteriores, como a câmara escura e a lanterna mágica,<sup>19</sup> constituem os fundamentos da ciência óptica, que tornaria também possível a realização cinematográfica. Para captar e reproduzir a imagem do movimento foram construídos vários aparelhos baseados no fenômeno da *persistência retiniana* (fração de segundo em que a imagem permanece na retina), descoberto pelo inglês Peter Mark Roger, em 1826. A fotografia, desenvolvida simultaneamente por Louis-Jacques Daguerre e Joseph Nicéphore Niepce, e as pesquisas de captação e análise do movimento, foram dando lugar a uma série de inventos como o Fenacistoscópio, o Praxinoscópio, o Fuzil Fotográfico, a Cronofotografia, o Cinetoscópio e, finalmente, o Cinematógrafo, um aperfeiçoamento do anterior criado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière<sup>20</sup>.

Há pouco mais de 100 anos ocorreu, como registra e destaca a literatura sobre a história do cinema, a primeira exibição pública das produções dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris. Este evento marcou oficialmente o início da história do cinema (mudo, nesta sua primeira fase), a partir das projeções de filmes produzidos ainda de maneira rudimentar. Em geral, eram registros curtos de aspectos da vida cotidiana, com cerca

\_

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Surge na China, por volta de 5.000 a.C. É a projeção, sobre paredes ou telas de linho, de figuras humanas, animais ou objetos recortados e manipulados. O operador narra a ação, quase sempre envolvendo príncipes, guerreiros e dragões.
<sup>19</sup> O princípio da câmara escura foi enunciado por Leonardo da Vinci, no século XV, e o invento foi

O princípio da câmara escura foi enunciado por Leonardo da Vinci, no século XV, e o invento foi desenvolvido pelo napolitano Giambattista Della Porta, no século XVI, que projetou uma caixa fechada, com um pequeno orifício coberto por uma lente. Através dele penetram e se cruzam os raios refletidos pelos objetos exteriores. A imagem, invertida, inscreve-se na face do fundo, no interior da caixa. No caso da lanterna mágica, lembremos que ela foi criada pelo alemão Athanasius Kirchner na metade do século XVII e baseia-se no processo inverso da câmara escura. É composta por uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Como se sabe, Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) nasceram em Besançon, na França. Filhos de um fotógrafo e proprietário de indústria de filmes e papéis fotográficos, eram praticamente desconhecidos no campo das pesquisas fotográficas até 1890. Após freqüentarem a escola técnica, realizaram uma série de estudos sobre os processos fotográficos, na fábrica do pai, até chegarem ao cinematógrafo. Louis Lumière foi o primeiro cineasta realizador de documentários curtos. Seu irmão Auguste participou das primeiras descobertas, dedicando-se posteriormente à medicina.

de dois minutos de projeção, filmados ao ar livre, tais como: *A saída dos operários das usinas Lumière*, *A chegada do trem na estação*, *O almoço do bebê* e *O mar*.



Figura 01 – Chegada de um Comboio à Gare de La Ciotat – Filme de Lumière, 1985. FONTE: Cinémathèque française, Paris.

Naquela noite de 1895, quando efetivamente surgiram as primeiras imagens que se moviam como vivas e pareciam acontecer ali, na frente do espectador, viveu-se uma experiência absolutamente inusitada. Relatos sobre a recepção do filme *A chegada do trem à estação* contam que para os espectadores o filme não pareceu fotografias em movimento, mas uma alucinação – como se o trem fosse realmente capaz de saltar para cima da platéia – e que esta correu estupefata. Nas descrições tradicionais da primeira sessão de cinema, uma lembrança assim se destacaria: o terror do público diante da figura do trem que vinha da tela em sua direção. E foi justamente essa reação de pânico que forneceu as primeiras bases para a descoberta da essência do cinema e da força da imagem cinematográfica.

A novidade da fotografia em movimento submeteu as primeiras testemunhas do cinematógrafo a um reflexo físico imediato, definindo claramente o poder daquele aparelho, dotado de destreza suficiente para convencê-las de que a imagem móvel era, de fato, palpável e perigosa. Naquele momento, a ilusão ganhou vida, devorando qualquer reflexão sobre a representação. Ainda hoje, mais de um século depois, o cinema muitas vezes consegue submeter passivamente sua platéia a um aparato capaz de deixá-la hipnotizada e paralisada pelo seu poder ilusionista.

A chamada *sétima arte* não foi uma invenção de alguém em particular, mas sim um processo no qual colaboraram Kircher, Niepce, Edison, Eastman, os irmãos Lumière aqui enfocados, ou ainda os irmãos Skladanowsky na Alemanha.

A partir de 1896, os irmãos Lumière equiparam alguns fotógrafos com aparelhos cinematográficos e os enviaram para vários países, com a incumbência de trazer novas imagens e também exibir as que levavam de Paris. Os caçadores de imagens, como são freqüentemente chamados por vários autores, colocavam suas câmeras fixas num determinado lugar e registravam o que estava à sua frente. *A Inglaterra*, *O México*, *A cidade dos Dodges* passaram a integrar o repertório destes precursores do cinema. Imbuídos dessa vontade de registrar, investigar e divulgar as imagens em movimento, foi realizado, inclusive, o filme *Coroação do Czar Nicolau II*, que é considerado a primeira reportagem cinematográfica. Como se vê, a cidade foi às vezes enfocada diretamente como no caso de Veneza, mas o olhar do cineasta ainda não se fixava nela.

Em paralelo a estes registros, os rudimentos da narração e da montagem artística, ainda no cinema mudo, foram desenvolvidos pelo americano Edwin S. Porter, em 1902, em *Vida de um bombeiro americano*, e consolidado, um ano mais tarde, com o seu novo filme *O grande roubo do trem*, o primeiro grande clássico do cinema americano. O filme inaugurou o *western* e é considerado aqui também um marco: o do começo da indústria cinematográfica nos Estados Unidos. Pequenos documentários e ficções foram, então, os primeiros gêneros do cinema. A linguagem cinematográfica se desenvolveria posteriormente, criando estruturas narrativas mais complexas.

Na França, na primeira década do século XX, foram filmadas peças de teatro, com grandes nomes do palco, como Sarah Bernhardt. Em 1913, surgiu, com Max Linder (que mais tarde inspiraria Chaplin), o primeiro tipo cômico e, com o *Fantômas*, de Louis Feuillade, o primeiro seriado policial. A produção de comédias se intensificou nos Estados Unidos, na Inglaterra e na Rússia. Na Itália, já em 1914, Giovanni Pastrone filmou superproduções épicas e históricas, como *Cabíria*.

Nestes primeiros momentos marcantes do cinema, despontaram dois grandes nomes: Georges Méliès (1861-1935) e David Wark Griffith (1875-1948). O primeiro é considerado o *pai da arte do cinema*. Méliès nasceu na França e passou parte da juventude desenvolvendo números de mágica e truques de ilusionismo. Depois de assistir à primeira apresentação dos Lumière,

decidiu dedicar-se ao cinema, desenvolvendo funções de diretor, ator, produtor, fotógrafo e figurinista. Pioneiro na utilização de figurinos, atores, cenários e maquiagens, opôs-se ao estilo documentarista. Realizou os primeiros filmes de ficção -*Viagem à lua* e *A conquista do polo* em 1902 e desenvolveu diversas técnicas: fusão, exposição múltipla, utilização de maquetes e truques ópticos, que são a gênese dos efeitos especiais.



Figura 02 – Le voyage dans la lune – Fime de Georges Méliès, 1902. FONTE: www.moma.org.jpg

Pelas mãos de Méliès, o cinema foi encaminhado para o mundo da fantasia e da diversão. Foi com ele que a arte do entretenimento verdadeiramente floresceu, passando a ser apresentada em feiras itinerantes, ao lado das demais formas populares da cultura da época. Utilizando cenários e até efeitos especiais, foram seus filmes que primeiramente exploraram as potencialidades ilusórias das imagens em movimentos. Já Griffith, nascido nos Estados Unidos, é considerado o criador de uma linguagem propriamente cinematográfica. Antes de chegar ao cinema, trabalhou como jornalista e balconista em lojas e livrarias. Admirador de Edgar Allan Poe, também escreveu poesias e, no cinema, foi o primeiro a utilizar dramaticamente o *close*, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera. Em 1915, com *Nascimento de uma nação*, realizou o primeiro longa-metragem americano, tido como a base da indústria cinematográfica de Hollywood. Com *Intolerância*, em 1916, fez uma ousada experiência, pela primeira vez, com montagens e histórias paralelas.

Com mais de 300 filmes em seu currículo, Griffith foi uma das figuras mais importantes do cinema americano e o realizador que mais influenciou o cinema mundial. Foi o inovador da linguagem cinematográfica e passou a conhecer e utilizar recursos como o *flashback*, o *close-up*, os grandes planos e as ações paralelas, consagrados em *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, e *Intolerância*, de 1916. Ao demostrar como os recursos de enquadramento e montagem alteravam o espaço fílmico, Griffith decretou o fim da mobilidade de câmera, exaltou a necessidade de um enquadramento rigoroso e criou uma nova gramática que mudou os rumos do cinema.

Outro diretor que fincou seu nome na história foi Cecil B. DeMille, o verdadeiro fundador de Hollywood. Em 1908, Thomas Edison, ambicioso por dominar o mercado e procurando monopolizar a produção cinematográfica norte-americana, criou, com um grupo de produtores e distribuidores, a *Motion Pictures Patents Company*, poderoso truste que só permitia a produção de filmes aos seus licenciados. Fugindo desse monopólio imposto por Edison e buscando um lugar onde pudesse usufruir luz natural o ano todo para a locação de suas filmagens, DeMille descobriu o sul da Califórnia. Procurava um cenário ideal para o *western The Squaw Man* e acabou desembarcando em Hollywood. Lá, em parceria com Jesse L. Lasky e Samuel Goldwyn, transformaram um estábulo no primeiro estúdio a se fixar na região.

Outro exemplo relevante é a vanguarda francesa que, no fim da Primeira Guerra Mundial, promoveu uma renovação do cinema coincidente com os movimentos dadaísta e surrealista. Um grupo liderado pelo crítico e cineasta Louis Delluc quis fazer um cinema intelectualizado e autônomo, inspirado na pintura impressionista. Nasciam a partir daí obras como *Fièvre* (1921; *Febre*), do próprio Delluc, *La Roue* (1922; *A roda*), de Abel Gance, e *Cœur fidèle* (1923; *Coração fiel*), de Jean Epstein. O dadaísmo chegaria às telas com "*Entracte*" (1924; *Entreato*), de René Clair, que estreara no mesmo ano com *Paris qui dort* (*Paris que dorme*), no qual um cientista louco imobiliza a cidade por meio de um raio misterioso.

Entre os nomes desse grupo, um dos mais brilhantes é o de Germaine Dulac, que se destacou com *La Souriante Mme. Beudet* (1926) e *La Coquille et le clergyman* (1917). A vanguarda aderiu ao abstracionismo com *L'Étoile de mer* (1927; *A estrela do mar*), de Man Ray, e ao surrealismo com os polêmicos *Un Chien andalou* (1928) e *L'Âge d'or* (1930), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e *Sang d'un poete* (1930), de Jean Cocteau. Entretanto, com o recesso do cinema europeu durante a Primeira Guerra Mundial, a produção de filmes passou a se concentrar em Hollywood, onde foram se fixando os primeiros grandes estúdios. Em 1912,

Mack Sennett, o maior produtor de comédias do cinema mudo, que descobriu Charles Chaplin e Buster Keaton, instalou a sua Keystone Company. No mesmo ano, surgiu a Famous Players (futura Paramount) e, em 1915, a Fox Films Corporation. Para enfrentar os altos salários e custos de produção, exibidores e distribuidores reuniam-se em conglomerados autônomos, como a United Artists, fundada em 1919. A década de 1920 consolidou a indústria cinematográfica americana e os grandes gêneros como o *western*, o policial, o musical e a comédia, todos relacionados ao que comumente se chama de estrelismo.

Nascia a grande e poderosa indústria do cinema. Após a instalação de DeMille, uma a uma, a Fox, a Paramount e a Universal começaram a povoar os arredores de Hollywood, criando um truste quase tão poderoso quanto o que Edison tentara impor. O seu monopólio só foi quebrado em 1919, quando os atores Douglas Fairbanks, Mary Pickford e Charlie Chaplin com David W. Griffith criaram a United Artists.

Com o início do financiamento dos filmes, o cinema deixou de ser simples curiosidade tecnológica para tornar-se um empreendimento com potencial altamente lucrativo. Aos poucos surgiram os estúdios, cujo poder investido aumentou com as alianças e as concentrações. A partir dos anos 1920, o panorama hollywoodiano ficou realmente estabelecido, com oito empresas de produção, de direção e de distribuição, compartilhando 90% da atividade cinematográfica americana. Com o tempo, elas foram divididas entre *majors* – os grandes estúdios – e os *minors* – estúdios menos poderosos, mas com capacidade para enfrentar os gigantes. Cada um dos estúdios sempre teve estilo próprio de comandar seu espetáculo.

O desenvolvimento dos grandes estúdios proporcionou, assim, o surgimento do *star system*, o sistema de "fabricação" de estrelas que encantava as plateias. Mary Pickford, a "noivinha da América", Theda Bara, Tom Mix, Douglas Fairbanks e Rodolfo Valentino foram alguns dos nomes mais expressivos. Com o êxito alcançado, os filmes passaram dos 20 minutos iniciais para, pelo menos, 90 minutos de projeção. O ídolo era chamado a encarnar papéis fixos e a repetir atuações que o haviam consagrado, como *Rosita*, de 1923, com Mary Pickford. No ímpeto de experimentações para a nova arte, a comédia americana dos anos 1920 foi aqui destacada, pois se baseava na sátira de pequenas cenas do cotidiano e privilegiava lugares, situações e objetos que retratavam a vida urbana e a "civilização das máquinas". Recorreram com frequência ao "pastelão" e ganharam impulso com o produtor e diretor americano Mack

Sennett. Foi neste gênero que se destacaram os tipos desenvolvidos por Ben Turpin, Buster Keaton, Harold Lloyd e Charles Chaplin.<sup>21</sup>

O cinema foi deixando sua fase muda e adquiriu o *status* de arte falada quando o advento do som, nos Estados Unidos, revolucionou a produção cinematográfica mundial. Os filmes de Alan Crosland anunciaram o início da palavra sonorizada. Foi essa a idade de ouro do cinema falado. Como indica Claude Beylie "eis os primeiros balbucios de uma técnica e, logo depois, de uma arte nova. A voz ainda arranhada, o som esganiçado, o jeito sem graça. Mas a criançacinema sai do mundo do silêncio. Não se calará nunca mais" (BEYLIE, 1991:78).

As primeiras experiências de sonorização, feitas por Thomas Edison em 1889, haviam sido seguidas pelo grafonoscópio de Auguste Baron (1896) e pelo cronógrafo de Henri Joly (1900), sistemas ainda deficientes em termos da sincronização imagem-som. Por outro lado, o aparelho do americano Lee de Forest, de gravação magnética em película (1907) e que permitiria a reprodução simultânea de imagens e sons, só foi comprado em 1926 pela Warner Brothers já no período de expansão da indústria cinematográfica norte-americana. A companhia produziu, assim, o primeiro filme com música e efeitos sonoros sincronizados (*Don Juan*, de Alan Crosland em 1926), o primeiro com passagens faladas e cantadas (*O cantor de jazz*, de 1927, também de Crosland) e o primeiro inteiramente falado (*Luzes de Nova York*, de Brian Foy, 1928).

A Paramount, o mais antigo dos *majors*, com Cecil B. DeMille, Jesse Lasky e Adolph Zukor, favorecia as superproduções e os *westerns*. A Warner Brothers criou e sustentou o filme social, graças à notoriedade alcançada pela exclusividade do cinema falado. A Metro Goldwyn Mayer (MGM) teve desde o começo sua política voltada para o *star system*. Superproduções, filmes históricos, melodramas, ficção científica, comédias musicais, tudo foi feito pela MGM, que dispunha das mais belas atrizes e dos atores mais famosos. Já a RKO, que desapareceu no final dos anos 1950, investiu na produção de filmes históricos e filmes de terror. A 20th Century Fox, a última a aparecer, teve como marca uma série de grandes clássicos em todos os gêneros.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Charles Chaplin (1889-1977) foi diretor, produtor e ator. Teve uma infância miserável em orfanatos, na Inglaterra. Empregou-se nos *music halls* em 1908 e adquiriu algum sucesso como mímico. Contratado por um empresário norte-americano foi para os Estados Unidos em 1913 e, um ano depois, realizou seu primeiro filme – Carlitos repórter. Seu personagem Carlitos, o vagabundo com bengala, chapéu-coco e calças largas, tornou-se o tipo mais famoso do cinema. Entre seus principais filmes estão: *O garoto* (1921), *Em busca do ouro* (1925), *Luzes da cidade* (1931), *Tempos modernos* (1936) e *O grande ditador* (1940).

Das *minors*, a Universal foi a mais antiga. Apoderando-se dos filões esquecidos pelas *majors*, investiu nos filmes fantásticos e depois no cinema catástrofe. A United Artists, que como se sabe foi fundada por atores, tinha como propósito criar uma relação diferente entre produtores e atores, mas não obteve êxito nessa tarefa. Produziu os últimos filmes de Griffith, cofundador da empresa, sem muito sucesso, e depois se dedicou aos filmes históricos e antirracistas. Última a nascer, a Columbia Pictures conseguiu concorrer com os grandes estúdios especializando-se no cinema espetáculo.

Em 1929 o cinema já falado representava 51% da produção norte-americana, mas outros centros industriais, como França, Alemanha, Suécia e Inglaterra, resistiam a essa concentração e começavam também a explorar o som, associado a outros recursos e linguagens fílmicas. A partir de 1930, Rússia, Japão, Índia e países da América Latina introduziram o som nos seus filmes e nos primeiros anos dessa década se consolidou esse recurso fílmico. *Alvorada do amor* (1929), de Ernst Lubitsch, *O anjo azul* (1930), de Joseph von Sternberg, e *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang, são alguns dos primeiros grandes títulos daquele momento.

A chegada do filme sonoro levou os diretores franceses a trocarem a vanguarda experimental por uma estética naturalista – o realismo poético francês, iniciado por René Clair com *Sous les toits de Paris* (1930). Clair criou um estilo próprio de comentar a realidade com melancolia em *Million* (1931), À *nous la liberté*" (1932) e outras comédias. Maior naturalismo apresentava a obra de Jean Renoir, que desvendou com violência, ironia e compaixão as fraquezas humanas em *Les Bas-fonds* (1936), *La Grande Illusion* (1937) e *La Règle du jeu* (1939). O naturalismo e o realismo que dominaram a tela francesa na década de 1930 apresentavam personagens das classes populares em ambientes sórdidos, tratados com poesia e pessimismo. Os diretores que participaram com realce dessa fase foram Marcel Carné, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Pierre Chenal e Marc Allegret. Porém, no âmbito populista, o maior nome foi, decerto, o de Marcel Pagnol.

Já nas escolas nórdicas, os países escandinavos deram ao cinema mudo grandes diretores que abordaram temas históricos e filosóficos. Entre os mais célebres estão os suecos Victor Sjöström e Mauritz Stiller e os dinamarqueses Benjamin Christensen, autor de *Hexen* (1919) e Carl Theodor Dreyer, que, após *Blade af satans bog* (1919), dirigiu, na França, sua obraprima, *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928), e *Vampyr* (1931), co-produção franco-alemã.

Estudar esta fragmentação requer observar os diferentes olhares cinematográficos que se constituíram ao longo do século XX. Destacam-se, por exemplo, os realistas e expressionistas alemães, que, em 1917, criaram a Universum Aktien Gesellschaft - UFA, potente produtora que encabeçou a indústria cinematográfica alemã quando florescia o expressionismo na pintura e no teatro. Desde os seus primórdios, o cinema alemão privilegiou o lugar do imaginário, da imaginação - do consciente e do inconsciente, individual e coletivo. As questões ideológicas ganharam peso, e os anos 1920 foram fortemente marcados pelo expressionismo, corrente estética que sublinhava a subjetividade e interpretava e interrogava assim o real recorrendo comumente à distorção de rostos e ambientes, aos temas sombrios e ao monumentalismo dos cenários. Iniciara-se em 1914, com Der Golem, de Paul Wegener, inspirado numa lenda judaica, e culminou com Das Kabinet des Dr. Caligari (1919), de Robert Wiene, que influenciou artistas do mundo inteiro. Convictos de que o expressionismo era apenas uma forma teatral aplicada ao filme, Friedrich Willhelm Murnau e Fritz Lang optaram por novas vertentes, como a do Kammersspielfilm, ou realismo psicológico, e o realismo social. Murnau estreou com o magistral Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922), e destacou-se com o comovente Der letzte Mann (1924). Fritz Lang se notabilizou com Metrópolis (1926).



Figura 03 – Metropolis – Filme de Fritz Lang, 1926. FONTE: Cinémathèque française, Paris.

E é dentro desse campo, mas tomando suas distâncias em relação a ele, que se inscreveu *Berlin: die Symphonie der Großstadt* (1927) de Walther Ruttmann, quando a temática urbana e industrial ganha plena visibilidade nas telas.

Na URSS, *A nova Babilônia* (1929), de Grigori Kozintsev, *Volga, Volga* (1937), de Grigori Aleksandrov, *Trilogia de Máximo Gorki* (1938), de Mark Donskoi e *Ivan, o Terrível* (1942-1945, em duas partes) de Serguei Mikhailovitch Eisenstein, merecem destaque em um período dominado por filmes de propaganda sobre os planos qüinqüenais, impostos por Stalin. De fato, desde 1919, Lênin pressentiu no cinema uma poderosa arma ideológica ou, em outras palavras, na formação de novas visões de mundo, e nacionalizou o setor, criando uma escola de cinema estatal. Desenvolveu-se, então, uma linguagem que exaltou o realismo e teve como mestre Eisenstein, criador dos clássicos: *Encouraçado Potemkin* (1925), considerado um dos mais importantes filmes de todos os tempos, e *Outubro* (1928).

Também é na URSS que Dziga Vertov celebra positivamente a cidade quando em 1929, no célebre plano do filme *O Homem com a câmera na mão*, se pode sentir a objetiva imensa do cineasta "como uma pirâmide", diria Jean Douchet (1987), sobrevoar a cidade, buscando capturar o seu "espírito".

Ruttmann e Vertov, sobretudo, mereceriam uma exposição e análise comparativa de suas obras de modo mais fino, o que não é possível realizar nos limites deste trabalho. Que seja sublinhado aqui que, enquanto o cinema norte-americano se desenvolveu apoiando-se cada vez mais na "evasão" das narrativas românticas, épicas, históricas ou passadistas, estes cineastas colocaram seus espetáculos frente a frente com a cidade e toda a sua multiplicidade e seus tentáculos.

Por caminhos opostos ambos os cineastas confrontaram suas representações da cidade moderna: um fazendo o elogio da grande cidade socialista e russa, outro da cidade capitalista e alemã. Um misturando várias cidades "reais" para fazer a sua cidade. Outro mostrando uma única cidade, e mostrando deliberadamente como a vê, como sua, como fruto de suas próprias representações da vida moderna.

Na verdade, apesar de Hollywood concentrar a maior parte da produção cinematográfica mundial, desde os anos 1920 alguns centros europeus como França, Alemanha e Rússia ("centro" da URSS) produzem obras que merecem destaque, seja como afirmação poética ou instrumento político. Na França, antes da invasão nazista, observa-se o crescimento do gênero

"realismo poético", com melodramas policiais de fundo trágico. Destacam-se os filmes de Jean Vigo, *L'Atalante* (1934), de Julien Duvivier, *Um carnet de baile* (1937), de Jean Renoir, *A grande ilusão* (1937) e *A besta humana* (1938), de Marcel Carné, *Cais das sombras* (1938), que forneceram uma perspectiva lírica dos problemas sociais.

Na Alemanha nazista se descobriu, com *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, e *O Judeu Suss* (1940), de Veidt Harlan, o cinema como instrumento de propaganda de regimes políticos. Por outro lado, Hollywood foi a responsável pelo triunfo e pela glória dos astros, alçados à categoria de deuses inatingíveis. E em um quadro de elogio individual pouco sobrava de espaço para enfocar a construção coletiva que é a cidade.

Criou-se um mito, uma imagem irreal de estrelas e de um mundo de luxo, povoado por mulheres e homens belíssimos, donos de uma imagem estereotipada e universalmente cobiçada. Os grandes criadores europeus, atraídos pelo poder de realização hollywoodiano, também migraram em massa para lá, onde podiam conseguir tudo o que a Europa, esgotada pela Primeira Guerra Mundial, não tinha nenhuma condição de lhes oferecer. A técnica, a indústria, o comércio e as finanças, além da criatividade concentrada em algumas empresas, produziram depressa os resultados esperados: a supremacia da indústria norte-americana. Desde a introdução do som, a produção cinematográfica americana adquiriu o aspecto de império indiscutível e, até os dias de hoje, parece que esse domínio nunca mais foi realmente contestado nos Estados Unidos, que será chamado ficcional com sua estrutura narrativa próspera. A cidade aqui está quase sempre ausente ou serve apenas de "pano de fundo". Mas após a Grande Depressão, a indústria recuperou-se e Hollywood viveu seus anos de ouro (1938 a 1939). Surgiram superproduções como A dama das camélias (1937), de George Cukor, E o vento levou (1939), de Victor Fleming e outros, O morro dos ventos uivantes (1939), de William Wyler e Casablanca (1943), de Michael Curtiz. Novos recursos técnicos possibilitaram o desenvolvimento pleno de todos os gêneros, e foi a consagração dos grandes estúdios e seus astros hollywoodianos. Enquanto isso, desafiando o esquema dos grandes estúdios hollywoodianos, Orson Welles lançou, em 1941, Cidadão Kane, filme que revolucionou a estética do cinema ao subverter a narrativa cronológica com um enredo nãolinear, além de ousar na profundidade de campo e na iluminação inspirada nas lições do expressionismo.

Mas, até Welles, o cinema norte-americano evitava a cidade e a tendência dominante era do elogio da vida no campo. Mesmo em *Tempos modernos* (1936), quando o tema cidade-campo

é deslocado em benefício da cidade, ela é vista pelo prisma da mecanização, da robotização ou da desumanização como em Metrópolis. Nada do olhar de "aceitação" e mergulho no turbilhão urbano de Ruttmann ou Vertov. De todo modo, esse grande desenvolvimento do cinema era inimaginável em seu início. Quando os irmãos Lumière realizavam a primeira exibição pública de um cinematógrafo, não viam futuro no experimento.

E quanto ao Brasil? A novidade cinematográfica chegou cedo por aqui. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano, em 1895, começaram a chegar ao Rio de Janeiro por volta de 1896. A partir das primeiras semanas de 1897, aparelhos denominados animatographo, cineographo, vidamotographo, biographo, vitascopio, ou cinematographo foram apresentados no Rio, em São Paulo e em outras cidades do país. Em 1898, foram realizadas as primeiras filmagens brasileiras. O italiano Paschoal Segreto, com a câmera de filmar que comprara em Paris, registrou algumas imagens da Baía de Guanabara e do cotidiano da cidade, marcando o nascimento do cinema brasileiro. Contudo, as imagens que foram realizadas até 1907, se limitavam, majoritariamente, à representação assuntos e temas naturais geográficos.

A ficção cinematográfica, a chamada fita de enredo, só apareceu em 1908, com *Nhô Anastácio chegou de viagem*, filmada por Julio Ferraz e interpretada por José Gonçalves Leonardo, com 15 minutos de duração. Vinte dias após o seu lançamento, ficou pronto *Os Estranguladores*, de Antônio Leal, primeiro filme brasileiro com mais de 30 minutos de duração. Leal ainda filmou *Noivado de sangue ou Tragédia paulistana*" e *Um drama na Tijuca*. Posteriormente, com José Labanca, que dominou a produção nacional, foram realizados os melodramas *A cabana do Pai Tomás* e *O remorso vivo*, os dramas históricos *Dona Inês de Castro* e *A Restauração de Portugal*, o patriótico *A vida do Barão do Rio Branco*; os religiosos *Os milagres de Santo Antônio* e *Os milagres de Nossa Senhora da Penha*; os carnavalescos *Pela vitória dos Clubes* e *O Cordão*, além de inúmeras comédias, como *Pega na chaleira* e *Os capadócios da Cidade Nova*. Foram os primeiros filmes brasileiros de um século que estava apenas começando.

Desde sua invenção como única arte que nasceu da tecnologia, não parou mais de evoluir. Veio o som, a cor, a montagem, o primeiro plano, o plano sequência, os grandes estúdios, as novas cores, o cinemascópio, os cinemas novos, o 70 mm, o super-oito, a câmera na mão, a imagem digital, a lente *zoom*, a terceira dimensão, o som direto, o *dolby*, o vídeo, a telecinagem, de maneira que cada nova invenção ajudava a compreender melhor o que

acabara de passar. E, ao longo dessa evolução, o cinema acabou por "dominar" o século XX, conferindo-lhe a denominação de século das imagens.

# 2.4 O Cinema para Falar de Cidade – Ruttmann e sua obra-prima: uma lição estética e teórico-metodológica

O "olhar" vem de longe! Desliza sobre densas e, aparentemente, tranquilas ondas de água. Corta e burila o tempo para adentrar o espaço de uma curiosa viagem. O trem é o seu veículo. O ano é 1927. A música sugere o anúncio daquele que se aproxima do desconhecido, mistura acordes suaves com estranhos ruídos de trilhos e maquinários para compor uma inusitada sinfonia. O trem parte veloz. O observador, por certo, acomodara-se em algum assento que faceia a janela. A paisagem, revelada, é campestre e vasta, quase solitária e monótona não fosse o trem que a secciona, os postes com fiação elétrica e o passageiro curioso. Gradativamente, a velocidade do transportador diminui para um tempo que permita perceber o outro lugar que se aproxima. Aí está o Schrebergärten, 22 moldado como o intervalo entre a atmosfera campestre e o arranjo urbano.

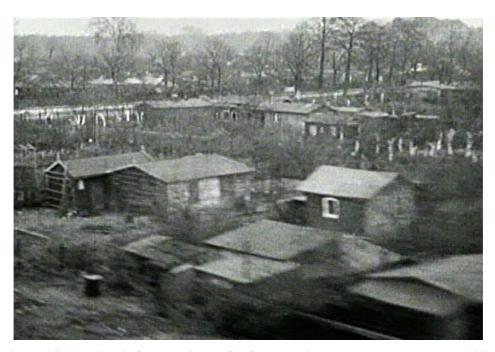


Figura 04 – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 FONTE: Frame do próprio filme.

22

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Schrebergärten é um espaço localizado nas periferias de Berlim e de outras cidades, criado com propósito terapêutico, onde é possível a contemplação da atmosfera campestre e o prazer do ar puro.

A viagem continua sobre o relevo que atravessa um canal hídrico e tangencia lugares da periferia cercados de áreas industriais, de locais em construção, estruturas ferroviárias. Paisagens antigas e as que se erguem para os anseios da era moderna. Vêem-se edifícios, seções de ruas, árvores, grafites e paineis publicitários. Enfim, o destino final da viagem. O trem movimenta-se como ondas sobre trilhos e se abriga entre escuras sombras da estação. O desembarque é em Berlim. A cidade ainda dorme e o curioso lança o seu olhar panorâmico que revela formas, volumes e texturas. No enquadramento do plano geral, a imagem representada confere destaque à Catedral Protestante de Berlim – Der Dom. É o início da leitura do cineasta Walther Ruttmann sobre a cidade, no emblemático filme de sua autoria Berlin: die Symphonie der Großstadt (Berlim: Sinfonia da grande cidade).



Figura 05 – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 FONTE: Frame do próprio filme.

O pioneirismo de Ruttmann ao documentar cinematograficamente imagens de Berlim reflete a presença de um discurso que evoca representações estéticas como manifestação da arte, em que a urbe é o objeto que compõe o sistema cultural. Ruttmann, encorajado por suas habilidades fílmicas, perpetuou imagens de Berlim que até os dias atuais possibilitam o conhecimento da sua particular natureza urbana. As imagens que compõem a forma visual cumprem o papel de desvelar para o espectador as características morfológicas da cidade, seus interstícios, seus fluxos e atividades da vida social. O que o olho do artista buscou captar? Que ensinamentos esta obra cinematográfica deixou como legado para os cineastas das gerações posteriores, que viram nas cidades um personagem?

Aparentemente, *Berlim: Sinfonia da grande cidade* motiva a apresentação realista, mas também múltipla em suas faces urbanas. Com isso, introduz um discurso que se afasta dos procedimentos correntes e tradicionais do cinema espetáculo profetizado, sobretudo, pela indústria de filmes de Hollywood, que à época já apresentava sinais de expansão comercial. Ruttmann usa o artifício da documentação para representar sua percepção de mundo a partir de Berlim, mas não se enquadra, necessariamente, nas vanguardas cinematográficas francesa, russa e alemã expressionista. O que inova é na capacidade de traçar estratégias de representação captada por seu olho de realizador, com uma seleção de imagens mostradas tão "objetivamente" secas, que se aproximam da noção de realidade. O filme é, por assim dizer, uma descrição particular de cenas cotidianas de uma grande cidade em meio à modernização das estruturas produtivas, do consumo cultural e da manutenção dos aspectos identitários e de contrastes construídos ao longo da sua história.

As imagens percorrem várias partes de Berlim, diferenciadas à medida que os planos contidos nas cenas e sequências fílmicas mostram-se, ao mesmo tempo, investigativas e de contemplação. A câmera de Ruttmann vai do centro à periferia da cidade, dos espaços aéreos aos subterrâneos, do dia à noite. Para isso, utiliza como meio de orientação para o espectador imagens de relógios que sinalizam o tempo presente. Na madrugada, por exemplo, quando o trem chega à estação e a cidade é vista em plano geral, o percurso seguinte ocorre por entre uma rua ainda em penumbra. Lentamente, a luz vai surgindo e os objetos contidos na rua vão se apresentando: a padaria, o hotel, o casario. O bueiro, solitário em plano próximo, é o caminho por onde a câmera chega às inóspitas galerias de águas pluviais e dos esgotos da cidade. Com que interesse estas imagens são mostradas pelo realizador?



Figura 06 - Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 - Fonte: Ibidem.

Os fragmentos da cidade formam em si uma totalidade temporal e espacial, na qual a unidade representacional está no resultado de um "corta e cola" das suas partes visíveis e invisíveis. A cidade não é mostrada apenas pela configuração de uma paisagem percebida pelo indivíduo comum. Ao contrário, constata-se que ela é movida por estruturas físicas e socioculturais nem sempre visíveis que o cineasta deseja sublinhar, como ocorre no caso da representação do escoamento de águas servidas por entre canalizações, abaixo da superfície.

Mas o intento de percorrer com uma câmera os lugares mais improváveis nem sempre os mais atraentes é pouco percebido pela maioria dos espectadores da cidade, tem limites e imprecisões. O curioso e o inovador no filme estão no fato desses espaços ganharem relevância na representação do artista, provavelmente pela compulsão de Ruttmann em extrair de Berlim os mais inimagináveis elementos da sua estrutura urbana até então ausentes tanto da ação descritiva por meio de imagens de cinema, quanto dos seus cartões postais; tem-se aí o rápido registro das fronteiras subterrâneas e da superfície urbana, desprovido de prescrições de alcance acerca da articulação entre as partes. Talvez porque imagens de galerias de águas pluviais não fixem por muito tempo a atenção dos apreciadores de filmes ou se apresentem como argumentos frágeis na compreensão de questões de comportamento sociocultural e estético. A partir daí, as imagens que serão vistas privilegiarão a forma urbana e os seus componentes, exibindo edifícios, avenidas e ruas, espaços públicos, meios de transporte, eletricidade, estruturas fabris, modos de vida.

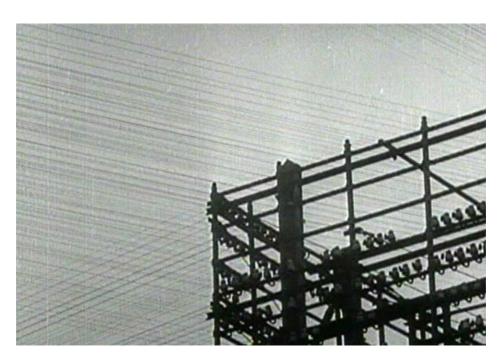


Figura 07 - Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 - Fonte: Ibidem.

Mas e os indivíduos, os homens; onde estão os homens na cidade de Ruttmann? Sublinhe-se que as primeiras representações de figuras humanas mostradas são manequins emoldurados por uma vitrine, afinal a cidade, com as suas texturas e formas arquitetônicas antigas ou modernas, ainda dorme. Dos trilhos de bondes a um ancoradouro solitário em "plano próximo", o filme corta para uma rua onde há sinais do amanhecer. Aí, apenas um saco plástico esquecido movimenta-se entre caixa de rolamento e calçada, como que dançando a música da orquestração proposta. Aparece um homem, acompanhado de um cão. Parece retornar de uma jornada de trabalho noturno. Em seguida, um gato próximo de uma loja de batatas e depois algumas pessoas numa esquina, além de pombos fazendo o desjejum. A cidade acorda!



Figura 08 - Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 - Fonte: Ibidem.

Mais um homem que agora atravessa a rua e cola cartaz num totem publicitário. Uma senhora cruza a mesma rua. Policiais circulam na calçada. Um portão se abre, outros portões, vários portões, se abrem. Um trem para Potsdamer Platz<sup>23</sup> desloca-se frontalmente com os dois faróis acesos e se posta na tela em super *close-up* – um ser animado. Homens na calçada. Ciclista na rua. Trem que lança fumaça na atmosfera. O homem que joga água na sarjeta. Um homem e uma senhora. Os bondes elétricos. Multidão numa estação ferroviária. Mais um dia de trabalho. Pessoas que caminham entre vacas. Militares em marcha empunhando armas. Homem com realejo na calçada. Chaminés de fábricas. Novas construções. Vacas em currais

2

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Potsdamer Platz é o centro cultural de Berlim que foi bombardeado e destruído durante a guerra e, hoje, reconstruído para atender às demandas culturais diversificadas do mundo globalizado.

da periferia. Detalhes de máquinas, lâmpadas e parafusos. Gruas de apoio à construção de edifícios. Fumaça saindo de chaminés. Garrafas preenchidas agora de leite, e pães que saem do forno. Produção de aço. Pessoas que abrem janelas e sacodem tapetes. Escadarias e pneus de carro sendo lavados. Criança que vai para a escola. Criança com cesto de pães. Coleta do lixo. Carroças. Carteiros. Aglomeração de crianças que se dirigem à escola. O relógio marca oito da manhã e várias lojas abrem suas portas. Diversas imagens do cotidiano urbano sob a mira da câmera do cineasta: Berlim, a metrópole dos anos 1920, não para.

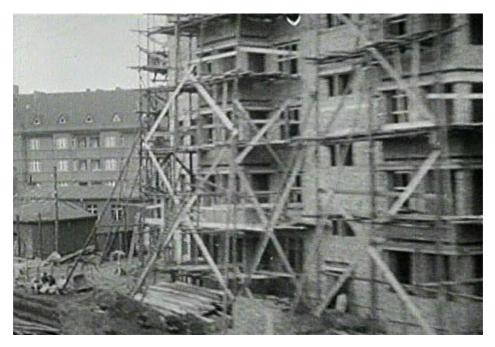


Figura 09 – Berlin: die Symphonie der Großstadt - Filme de Walther Ruttmann, 1927 – Fonte: Ibidem.

O sentido do filme, como documento de aspectos dessa realidade urbana tumultuada entre o velho e o moderno, está no olhar que flagra manifestações societárias em meio às realizações e afirmações humanas sobre este território. A profusão de imagens parece não se esgotar. De aristocratas montados a cavalo em área de parque ou em carros de luxo a trabalhadores comuns – os da limpeza urbana, os operários, as vendedoras de doces e flores, as secretárias e telefonistas - o filme vai construindo, academicamente, a cidade como uma máquina moderna e veloz repleta de variadas engrenagens.

Aprisionadas entre os elementos da paisagem da cidade, as imagens "externas" constituem o foco principal na elaboração dos planos fílmicos. A cidade é definida pelo espaço público, ou dito de outra forma: é o espaço público que é a cidade. Raramente o espaço interior é destacado para expor nuances de como vivem os indivíduos. Quando aparecem, são em sua maioria cafés, bares ou restaurantes estritamente relacionados a encontros de indivíduos,

diferenciados para cada extrato social. Mesmo as casas de moradia, ricas ou pobres, são mostradas apenas porque se relacionam com o espaço exterior da cidade. O foco de interesse do filme está voltado essencialmente para os eventos que ocorrem nos espaços públicos, porque o espaço público é que é a cidade. Cidade vista como um cenário de múltiplos espetáculos, sem necessariamente fazer uma correspondência entre "atos" narrativos. O espectador é convidado a ser partícipe de momentos distintos da cidade; a conhecer as suas partes ou reconhecer algo que seja particular a Berlim. Não significa que o público seja transportado para a tela de projeção, mas para um mundo de representações que ambiciona estar "objetivamente" próximo a esta realidade.

A percepção do real urbano no filme apoia-se nos espaços públicos como matriz da representação. Neles estão presentes diversos tipos humanos convivendo entre automóveis, veículos à tração animal, bondes elétricos e trens, centros de distribuição de mercadorias, incluindo frutas e legumes, que nas áreas centrais sugerem um trânsito confuso e desarticulado. Chamam a atenção alguns detalhes explorados pelo diretor para sublinhar os conflitos e diferenças: a presença de cachorros brigando na calçada; o caminhar de um deficiente físico de muletas entre os apressados para o trabalho; um homem negro entre uma maioria tipicamente branca e alemã; desavença entre homens e ação policial; jogos de azar; pássaros engaiolados sob o olhar de crianças; um macaquinho no meio das pessoas. São imagens que surpreendem à medida que a cidade se mostra em pleno funcionamento.

O diretor vai identificar na cidade os diversos tipos de trabalho. Elevadores são acionados entre edifícios de escritório. Máquinas datilográficas, representadas com efeitos óticos tais como um calidoscópio, secretárias e telefonistas com seus aparatos sinalizam os mecanismos de modernização dos meios de comunicação.

O dia a dia da cidade é sempre marcado nas sequências do filme pela circulação dos meios de transporte e seus fluxos. Os trens, bondes e ônibus de dois pavimentos transitam em áreas onde a população passeia intimamente pelos espaços públicos, em que trabalhadores da construção civil acionam a força bruta para o funcionamento de bate-estacas. A câmera vai identificando em todo instante os tipos humanos e situações do espaço público. É um casal de vestuário e gestos sofisticados, é o flerte de um homem e uma mulher na esquina, são cenas de um casamento, são vitrinas com *biscuits* de louça que figuram tipos humanos em movimento, é uma mulher que entra solitária numa igreja, é um cavalo que cai na rua e um político com seu séqüito. É o desfile cívico com bandeiras e tambores, é o homem que faz

discurso e o representante da igreja, é a marcha militar seguida de confrontos, é a mulher que pede esmolas, é um rico carro funerário entre bondes e grandes bonecos que lembram uma cena carnavalesca. Os espaços públicos de tipos variados e situações heterogêneas desenham com frequência os tempos desta representação fílmica. Em alguns casos, ele permite a observação da paisagem urbana encortinada pela fumaça das chaminés de fábricas que ganham os céus de Berlim. Assim como pequenos aviões que sobrevoam a cidade e revelam elementos da sua morfologia de um ângulo privilegiado.

Os enquadramentos seguintes trazem imagens de muito contraste, seja pela presença de ícones culturais, hotel de luxo ou práticas humanas sobre o urbano, como o homem que atira bituca de cigarro sobre a calçada que um mendigo no plano seguinte cata, ou um guarda de trânsito que ajuda uma criança a atravessar a rua. A mudança de tempo ocorre pela exposição, em *close-up*, de muitos periódicos. Um relógio marca meio-dia. Operários trocam seus uniformes e partem para o almoço e intervalo de descanso. Animais também aparecem comendo. Na tela surge um *chef* de cozinha em marzipã. A partir daí aparecem restaurantes sofisticados com cozinhas montadas para a preparação de banquetes, que vão do corte a machado de uma costela animal à bordadura de pratos antes de servi-los. As louças são lavadas mecanicamente. Do lado de fora, uma mulher e crianças sem ter o que comer. Sobras de comida são jogadas fora, e gatos e crianças pobres se atiram sobre os restos. Numa praça, uma mendiga come distraída, qualquer coisa. No mesmo instante, animais do zoológico da cidade mostram-se empanturrados.

Sobre o rio Spree, na hora do descanso, uma mulher debruça-se numa ponte e observa o homem que passa de barco remando lentamente sobre as águas canalizadas. Em seguida, mulheres curiosas nas janelas parecem observar o que ocorre no entorno. O homem que toca violino, o outro que vende roupa feminina na calçada. Chove sobre Berlim e as pessoas portam guarda-chuvas e o chão está agora molhado. Nesta mesma cidade é possível tomar banho no lago, praticar esportes aquáticos, ciclismo, remo, equitação, natação, golfe, tênis, polo, corridas de atletismo, ou apenas observar pássaros voando e crianças jogando bola.

Dos passeios de namorados no fim de tarde pelos parques, cafés e lojas elegantes, aos desfiles de moda, a cidade anoitece. As residências acendem as luzes, os painéis eletrônicos de publicidade se iluminam e os faróis se refletem no asfalto que cintinua molhado. Dos bondes, as pessoas descem para irem aos concertos. Compram ingressos, vão ao cinema e assistem a Chaplin. Vão ao teatro. Atrizes do corpo de baile se preparam para a cena. Um homem negro

atua. A orquestra ressoa acordes. O circo com trapezistas e malabaristas. Jogos no gelo, boxe, arena de ciclismo, boêmios e queima de fogos. Uma torre sinaliza o retorno da viagem. Uma viagem pela cidade compreendida como um organismo de pele e vísceras; de ossatura e memória.<sup>24</sup> Flagrada por um invasor (o olho da câmera), que a observa, aproxima-se e imagens. Ele se faz presente na leitura do espectador e invisível para os indivíduos, animais e objetos de cada evento urbano filmado. O trem e o observador retornam ao ponto de partida desta "sinfonia".

Essa paisagem urbana temporal e espacial, do dia ou da noite, do lazer ou do trabalho, indica a viagem de um olhar externo que vai à cidade, captura-a por intermédio de imagens do seu cotidiano e retorna com a certeza de ter encontrado um personagem. Modernismo! Ou apenas uma máquina com todas as engrenagens?

De fato, a Berlim de Ruttmann apresenta um vasto conjunto de referências e cenas urbanas que indicam a possibilidade de compreender como cidade e cinema se relacionam como espaço da representação. A estética deste filme "documental", seja pela "grandeza" na elaboração dos planos, sequências ou enquadramentos, caracteriza-se como um marco cinematográfico que ainda exerce influência sobre as gerações de cineastas que se propuseram a destacar a cidade como foco principal da representação.

A cidade dos filmes até Ruttmann se restringia à exibição de paisagens urbanas superficiais, prestando-se como lócus em segundo plano de cenas e costumes de temas variados. Cenas de conflitos públicos e privados, de perseguições policiais, de encontros amorosos ou laços familiares, entre tantas, estavam para a cidade fílmica apenas como acontecimentos específicos da sociedade urbana e, portanto, seguindo algum tipo de classificação. Já em *Berlim: Sinfonia da grande cidade*, é a "forma construída" e a "forma social" que são enfocadas e definem a cidade em seu entrelaçamento. Tornou-se *Berlim: Sinfonia da grande cidade* um dos clássicos que também orientam as discussões sobre a maneira pela qual os cineastas contemporâneos podem construir a representação fílmica de uma cidade, tanto do ponto de vista documental quanto ficcional".

Algumas considerações sobre os limites da classificação dos filmes em "documentários" e "de ficção" são necessárias sob pena de não se extrair toda a potência desta obra-prima de Ruttmann descuidando-se de associar a questão da representação a certos tipos de obra. Assim

\_

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Referência por meio de paráfrase ao poeta brasileiro Carlos Drumond de Andrade.

convém, por exemplo, refletir sobre o próprio estatuto cultural atribuído à imaginação e como a consciência sobre seu papel se impôs, sobretudo, no século XX em paralelo ao interesse sobre as questões ideológicas e aos processos de construção das representações sociais ou individuais nas últimas décadas.

De fato, pode-se dizer que durante séculos a imaginação foi considerada como uma propriedade marginal, ou mesmo negativa, do ser humano. Em grande parte, tal postura tem a ver com o desprestígio com que os gregos antigos trataram o tema, uma vez que estavam preocupados em conceituar o conhecimento, liberando-o das aparências do sensível. A imaginação, assim, situava-se do lado da ilusão, do engano. A dicotomia real—imaginário só começou a ser superada e a imaginação ganhou foros de cidadania em fins do século XIX, com horizontes abertos pela psicanálise, para além dos estados de consciência.

Neste quadro, o valor negativo da imagem passou a estar no seu caráter probatório. A imagem urbana seria tanto mais "histórica" quanto pudesse comprovar a coincidência de traços nela presentes com o "real" externo, objetivo ou como o senso comum das representações sobre a cidade que lhe serviu de modelo. Esta visão mostrou-se profundamente redutora, na medida em que a associação de certas imagens pode vir a ser descartada em razão de uma suposta "infidelidade histórica".

Isto, por certo, não anularia o registro de traços empíricos: características específicas de determinado espaço, como as estruturas urbanísticas e arquitetônicas em particular, passaram inclusive a ser valorizadas. Pouco a pouco, entretanto, constatava-se que este universo factual, porém, não esgotava nem poderia substituir o rico e complexo universo das representações individuais e coletivas.

De fato, a Psicologia, a Sociologia, a Filosofia, a Antropologia, passaram a ver a imaginação como uma fonte importante para a compreensão dos processos sociais e/ou subjetivos. Castoriadis (1982), por exemplo, pensa que o homem deveria ser definido não como um animal racional – já que a racionalidade está longe de constituir o objetivo ou o parâmetro de suas ações –, mas como um animal dotado da capacidade de imaginação. Capacidade que tem a imaginação de propor uma nova forma, permitindo, pois, que o homem crie um mundo do qual, sem essa forma, nada pudesse dizer. Assim, passou-se a entender que não havia cabimento em colocar a imagem "fora do real" de que ela faz parte integrante, pois práticas e representações são indissociáveis, mas não deveria tampouco esquecer que o "real" não só é

uma construção coletiva, mas como fruto de representações divergentes. Assim, ele não é estável, posto que é histórico e, ainda, relativo.

Dito isto de outro modo, levando-se em conta as relações entre os cineastas e a cidade, é esta que pode ser conhecida profundamente por algum tipo de documentação. Como propôs Ruttmann em *Berlim: Sinfonia da grande cidade* não é assim a cidade em si que se conhece, mas o olhar do viajante que a desvela, que é objeto central a ser entendido tanto em seu filme quanto nos processos de representação. A imagem é uma forma que serve de suporte às representações. Neste caso, são formas visuais que tornam sensorialmente apreensíveis particularizações das representações (sociais) da cidade permitindo sua circulação, difusão, contestação.

Na perspectiva de Ruttmann, e que também se adota aqui, as imagens por mais que pareçam, não são registro de um suposto real externo e objetivo, mas, ao contrário, podem ser vistas como construção discursiva, que depende das formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes, ainda mais quando se vive em tempos modernos (para uns) ou pós-modernos (para outros).

## **CAPÍTULO 3**

# A CIDADE EM FRAGMENTOS NAS REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS

### 3.1 Seguindo as lições de Ruttmann

As transformações físicas, estéticas e sociais que se operam no urbano também se expressam no cinema e vice-versa. Trata-se de um par dialético que caracteriza o momento da humanidade marcado pela mecanização dos seus meios materiais e os paradigmas de comportamento social (e as representações artísticas que dela decorrem). Uniformidade e fragmentação, continuidade e repetição, colonização mecanicista da vida humana individual e coletiva, mitologização da máquina e da velocidade passam a marcar o ritmo da vida urbana e suas representações no cinema. As características mais visíveis do ambiente mecânico do século XIX atestam como o modelo da técnica e da ciência corrobora o projeto da metafísica, na medida em que se estabelece uma época na qual o agenciamento da realidade pela razão e pelo antropocentrismo determina a extensão de esquemas ou sistemas de medidas e cálculos a diversos setores da vida intelectual e social.

Pode-se dizer que, no interior da Revolução Industrial e da revolução social burguesa, a primeira ciência moderna solidamente estabelecida, a mecânica celeste, forneceu os princípios necessários à instituição da mecânica industrial e da mecânica social. O constructo teórico de Kepler e Newton estendeu-se para afirmar o sentido da técnica moderna, assim definida por Heidegger e Buzzi:

A aprendizagem de dominação da natureza por meio do aparato técnico-industrial forneceu os subsídios necessários à extensão dos paradigmas maquínicos à vida intelectual e social. O sucesso da mecânica industrial ocupou todos os espaços da mente humana e, imperceptivelmente, nos levou a aplicá-la a outra realidade: a sociedade. (HEIDEGGER, 1958: 12)

(...) A ciência que produziu a mecânica industrial para transmutar a ordem da natureza vai agora produzir a mecânica social para transmutar a ordem da sociedade. (BUZZI, 1988: 106).

Em tal ordem social, arte e literatura são concebidas como veículos ou instrumentos úteis para expressar uma razão positiva. Neste sentido, a doutrina da *art pour l'art* representou uma primeira resposta estética da cultura ocidental no sentido de libertar a arte do utilitarismo que

ameaçava convertê-la em mercadoria ou ornamento burguês. O estudo da pré-história dos aparelhos de decomposição e síntese do movimento, principalmente aqueles inventados no decorrer da era do ferro, desvelaria inúmeras analogias entre as máquinas de visão e o modelo positivista, segundo o qual toda atividade humana deveria submeter-se à disciplina férrea da ciência, incluindo as criações artísticas e literárias.

Invenções do século XIX, a fotografia e o cinema acolhem a estrutura maquinal moderna não apenas porque incorporam rodas, eixos e engrenagens, elementos recorrentes nas pesquisas mecânicas, físico-químicas e óticas que favoreceram a invenção dos dispositivos fotográfico e cinematográfico. A própria gênese técnica da fotografia e do cinema revela os vínculos de identidade e, ressalta-se, de servidão utilitária entre tais mecanismos e o projeto da razão na sua "mania pela Natureza".

Definidas as características técnicas básicas da fotografia, por volta de 1850, cientistas, principalmente os ligados aos estudos biológicos, desenvolveram engenhos capazes de dar movimento às imagens fotograficamente fixadas. O realismo dessas imagens era um ganho inestimável para o estudo científico. Era o registro mais absolutamente confiável e comprovável. O reconhecimento e a aceitação dessa relação visceral entre cinema e realidade desempenharam um papel fundamental na evolução técnica e artística desse meio de comunicação de massa (FRANCO: 1984; 116).

A esta concepção do filme como suporte técnico para a fixação da realidade visível e tangível, vem somar-se outra: a do cinema de ficção como arte também essencialmente realista, uma arte imitativa. Em ambos os casos, não se pode esquecer a genealogia do cinema num ambiente ainda dominado pelo jogo realista-naturalista, nem a psicologia das massas que acolheram com avidez os filmes primitivos que se detinham no registro documentário da realidade ou adotavam estruturas narrativas tradicionais, subsidiárias da subserviência da literatura à ciência.

Portanto, o cineasta ou o espectador ainda não estavam diante de uma arte que se poderia denominar moderna, embora estivesse ela engendrada no prefácio da modernidade. Para transformar o cinema em arte moderna, seria necessário romper não apenas com a concepção de arte imitativa, mas principalmente com toda uma concepção de mundo baseada tanto na evidência e na universalidade da ordem mecânica da natureza quanto na naturalidade do cultural.

A aceleração e a instabilidade da realidade do mundo colocam em crise a crença nos fundamentos da imitação. A arte imitativa era a arte de um mundo fixo. Tratava-se de encontrar uma beleza já dada e acabada. Como salienta Daix, era ao mesmo tempo "uma arte ilusionista, que procurava um sucedâneo do mundo, uma falsa aparência tão generalizada como nos museus do Vaticano, e o enunciado dos segredos de fabricação, que destruindo a credibilidade equivalia a um crime de alta traição contra essa arte" (DAIX, 1971: 52-3).

Desde o século XIX Baudelaire repudiava a crença na reprodução mimética (e industrial) da fotografia, creditando-a ao "credo" na natureza que levava as pessoas da alta sociedade de sua época a propugnar por uma arte que fosse "a reprodução exata da natureza" (BAUDELAIRE, 1995: 801).

Por sua vez, no ensaio *Pequena história da fotografia* (1931), Benjamin afirmava que "a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica" (BENJAMIN, 1985: 95), o que explica porque, nos primórdios da fotografia, a extrema eficácia do fotógrafo não conseguiu elidir a necessidade inarredável do observador de procurar na imagem o aqui e agora que lhe parece conferir unicidade e autenticidade. Benjamin atribuiu tanto à fotografia quanto ao cinema uma tarefa do desmascaramento ou da construção, citando Bertolt Brecht (1898-1956):

(...) menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. (...) A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas — numa fábrica, por exemplo —, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado. (In: BENJAMIN, 1985: 106)

O cinema, então, como algo fabricado neste contexto, funciona como um texto e como expressão e, ao mesmo tempo, transformação do mundo. Nas *scenes of the world* e nas *féeries*, quando o cinema ainda atraía menos como espetáculo do que como inovação técnica, como cinematógrafo, a utilização que se confere à nova tecnologia já prenuncia o transtorno do realismo. Decerto, os vínculos de identidade com a encenação da ciência e com a magia persistirão, principalmente na indústria cinematográfica, embora progressivamente questionados ou abalados por cineastas e teóricos.

Quando se dispõe à aventura de trabalhar o avesso do que ficou dito no ponto anterior, mesmo nos filmes primitivos é possível encontrar os fundamentos que permitem pensar o cinema para além do jogo realista-naturalista. Não há como evitar, por exemplo, a analogia entre as cenas

da vida real realizadas por Louis Lumière ou seus operadores e a "pintura de costumes do presente", à qual Baudelaire confere a tarefa de buscar "por toda parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade" (BAUDELAIRE, 1995: 881).

E assim, o *flâneur* cinematográfico participa de um fenômeno que comporta tanto o aprofundamento da percepção, em conformidade com o ritmo, a velocidade e o movimento das metrópoles modernas, quanto a destruição do universo da sociedade urbano-industrial. Submetido à experiência do choque devido às mudanças de lugares e ambientes que caracterizam o filme, o espectador encontra um meio adequado à educação dos sentidos para a vivência dinâmica e fragmentária do homem moderno. Assim, de acordo com Benjamin, o cinema deve ser considerado "a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter aos efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam" (BENJAMIM, 1983: 25).

A ambigüidade das relações entre o homem moderno e o ambiente urbano industrial produz angústia e ansiedade. Na impossibilidade de internalizar a energia e a violência do mundo contemporâneo, busca-se compensação e equilíbrio no devaneio fílmico, de forma a processar e canalizar a ameaça e a potência do ambiente mecânico.

Diante da fadiga cotidiana, as imagens técnicas realizam o milagre de harmonizar natureza e técnica, primitivismo e conforto. Em tal milagre, o cinema dissolve a melancolia do mecânico e duela com os choques da técnica, para conciliar o indivíduo com o universo que cria (realizador e público). Um artista moderno não cessa de mostrar o seu jogo, porque, para ele, a criação não pode ser separada dos seus processos reais. "O conhecimento desse processo não produz a arte, mas a partir do momento em que tal processo é conhecível, a arte não pode ser mais a sua ignorância" (*ibidem*).

No caso específico da cidade, vários fenômenos constituintes de sua dinâmica se reproduzem e se acumulam no espaço do cinema que, por sua vez, produz, constantemente, novas paisagens urbanas, configurando uma imbricação representação/efeito do real/representação. As transformações físicas do espaço, as relações sociais, os valores éticos, tudo que configura a realidade frenética das cidades contemporâneas é filtrado pelo olhar cinematográfico. Este olhar particular, em essência, é aquele dos atores sociais que são os cineastas responsáveis pela realização de cada filme, fruto de uma experiência coletiva calcada nas novas dimensões

tecnológicas e de comunicação, bem como nas alianças, conflitos, hibridações de suas visões urbanas e de seu público.

# 3.2 A Relação Temporal na Representação dos Fragmentos da Cidade: o choque do presente

A metrópole moderna contemporânea trouxe uma nova experiência psicológica para a humanidade, que leva a pensar automaticamente num ambiente envolvido e constituído pela densidade e velocidade crescentes das suas estruturas urbanas. Visíveis, por exemplo, na configuração do seu trânsito, na profusão de anúncios, painéis e vitrines, que denunciam cada vez mais a frenética atividade comercial, e pela grande intensidade de fluxos de pessoas em todos os sentidos.

Perdido em meio à balbúrdia de multidões, o cidadão das metrópoles, desde o século passado, irá deparar-se, como já afirmava Simmel (1903), com o "rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas". Para ele, a metrópole moderna impulsionou a criação de impactos de natureza psicológica sobre o indivíduo e o seu cotidiano. Sobre isso, Ben Singer (in CHARNEY e SCHWARTZ, 2001) chama a atenção para a dubiedade das ilustrações da imprensa sensacionalista à época, que denunciavam os perigos do cotidiano moderno ao mesmo tempo em que contribuíam, com suas imagens alarmantes e grotescas, para o "fenômeno de hiperestímulo" da modernidade.

A essa nova estética de excitação e estimulação sensoriais decorrente da vida moderna, Singer filia o chamado "cinema de atrações". Era o que dizia Benjamim:

O cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho perceptivo, mudanças que são experimentadas, em escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje (...). Aquilo que determina o ritmo de produção de uma esteira rolante é à base do ritmo de recepção do cinema (op.cit).

Mas, intrinsecamente fragmentária e efêmera (descontínua), a experiência moderna encontrava a sua síntese no "choque" (como lembra Leo Charney em "Num Instante: O Cinema e a Filosofia na Modernidade" in CHARNEY e SCHWARTZ, 2001). O "choque" é o

presente sensível (o único possível): a sensação fugaz de estar presente no presente – Pereira (2006). O "choque" é o instante (em que o passado e o futuro colidem) e o cinema é a sua arte. Daí ser o "choque" a ponte entre o primeiro cinema e a *avant-garde* dos anos 1920: a "estética do espanto" e a "cultura do instante" do "cinema de atrações" desdobram-se, com o vanguardismo, no conceito eisensteiniano de "montagem de atrações" e na noção de "fotogenia".

Para Charney, a essência do cinema não residia na narratividade, mas em momentos evanescentes de sensações fortes que certas imagens propiciariam; espécies de "trancos de atenção". O cinema em muito tem se baseado na tênue fronteira entre atenção e distração, característica da experiência moderna. Nestes termos, é possível entender como foi necessário ao sistema legal controlar e regular o "tráfego de imagens" (referência da modernidade), pois o capital passaria a transformar em algo previsível e, portanto, rentável, a frenética circulação de imagens que criara. É o nascimento da sociedade do espetáculo. Os espectadores de cinema, desde seu primeiro momento, já estavam acostumados ao efeito-realidade dos espetáculos modernos e a uma realidade que se tornava cada vez mais objeto da representação. Para transformar seu público em uma massa de consumidores fiéis, a indústria do cinema tendeu a camuflar, através da sua narrativa, a descontinuidade inerente à arte cinematográfica. Os filmes modernos do pós-guerra irão trabalhar, de maneira muito lúcida, esta sua essência descontínua. Juntar-se-ia a este fato a descontinuidade e a fragmentação características do espaço e da vida urbana como material de trabalho para uma diversidade de olhares cinematográficos e filtros particulares de leitura e representação do "real".

### 3.3 A Relação Espacial nas Representações Fílmicas: a cidade como experiência

Os aspectos que caracterizam uma nova forma do olhar presente na sociedade através das novas formas de comunicação e do cinema em específico se afirmaram, por exemplo, nos novos gêneros do discurso jornalístico, na disposição dos cartazes nas ruas, nos transportes, nos hábitos da população urbana com sua paixão pelo "ver", exercida nos museus, nos *shows*, nas feiras e nas telas. O percurso das questões aqui abordadas envolve interrogações de caráter estético e é esclarecedor para a observação da estrutura do espetáculo cinematográfico, ou mesmo para a avaliação da sensibilidade da época, dada a nova relação do corpo com o

espaço e o tempo, numa experiência que não foi inventada, mas apenas cristalizada e potencializada pela nova técnica da imagem em movimento.

O espaço no cinema não pode ser visto apenas através de suas funções cenográficas e estéticas. Há muito tempo, a própria concepção do cenário evoluiu do "espaço em frente ao qual a ação acontece" para o "espaço dentro do qual a ação acontece". Se no início da história do cinema, o "teatro filmado" passava a idéia de espaço apenas reproduzido, no seu decorrer, passou a desempenhar papel importante como elemento narrativo. A geografia e a paisagem no cinema são quase determinantes da estória contada que consubstanciam os elementos do processo criativo. Em se tratando de paisagens urbanas, as cidades impõem para a arte e para o cinema questões relativas a espaços complexos e dinâmicos, além de desafios maiores do que espaços tradicionais. Por outro lado, a representação artística revela articulações e potenciais das cidades que o urbanismo convencional não vê ou não pode operacionalizar. As linguagens artísticas se encarregam de interpretar e também dar novos conteúdos às paisagens citadinas.

O cinema é cada vez mais um arquivo que reúne não somente um vasto repertório de documentação sobre o espaço urbano, mas também sobre as mudanças nas concepções de cidade no imaginário coletivo, uma vez que percebe as mudanças da/na cidade. Nestes termos, formas, volumes, cores, marcas, movimentos, eventos, relações e símbolos são registrados pelo olhar e pelo filtro do cinema, inscrevendo uma cartografia dos lugares através da captura e da recriação de suas imagens.

Estas novas perspectivas teóricas levam a outra discussão da paisagem artística que considera a intervenção do artista no meio ambiente, através da transformação da matéria local, da recriação de antigas práticas sociais e da apropriação da cultura popular. Esta nova abordagem se contrapõe à consideração da paisagem artística como representação figurativa convencional e permite observar que, na leitura cinematográfica da cidade, o tempo (bem como o espaço) é aquele construído por uma estrutura narrativa que sustenta todo o processo de realização artística.

Tal premissa, obviamente, pressupõe a correlação com o artista/cineasta em questão e seus valores éticos, seus conhecimentos específicos e seu domínio e preferência por determinadas linguagens e estéticas próprias da arte em que trabalha. A experiência cinematográfica, como a de qualquer outra obra de arte, é individual. Todos os filmes são vividos de maneira única

pelo público, mesmo que este se assemelhe em condições culturais, econômicas, espaciais, temporais. No entanto, apesar do cinema estar próximo da experiência do espaço e do tempo real, é representação inspirada e enviesada por ideologias e sentimentos do público e dos seus realizadores. No caso específico da cidade no cinema, podemos dizer que a vivência contínua destas representações modifica as sensações que temos sobre a parcela de realidade dos espaços urbanos.

No cinema, as imagens de qualquer lugar são apresentadas por um plano que tem a função de localizar a ação da trama, orientando o espectador. No meio urbano, são importantes então os marcos que referenciam as cidades: construções, ocorrências naturais, monumentos etc. Na narrativa cinematográfica, estes marcos funcionam como sinais de localização espacial e temporal que, também, adquirem contornos dramáticos. Difundidos pelos meios de reprodução, tais marcos têm na paisagem cinematográfica mais um de seus múltiplos meios de expressão, que não só fazem um comentário sobre o significado da cidade como contribuem para sua difusão.

O que nos interessa, no momento, é o fato de que a paisagem urbana é elemento intrínseco à narrativa cinematográfica e aos processos de construção social das representações das cidades. É a partir dela que seus referenciais são explicitados. Mas a obra cinematográfica será encarregada de apresentar os lugares de maneira a lhes conferir novos sentidos e conotações. Para Hopkins (1994), a paisagem situa o espectador em um lugar cinemático onde a relação espaço e tempo está comprimida e expandida, em que papéis sociais e valores morais são sustentados ou subvertidos. A paisagem cinematográfica não é um lugar neutro para o entretenimento ou para uma documentação, muito menos mero espelho do real. Ela é uma forte criação cultural e ideológica na qual significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e/ou obscurecidos.

Neste sentido, a arquitetura também tem que ser pensada no debate sobre as representações da cidade. Elemento da paisagem urbana, ela se aproxima do cinema a partir da manipulação do espaço e do tempo, servindo para que esta arte sempre funcione como campo de experimentação e crítica das utopias e contra-utopias arquitetônicas e urbanísticas. O produto cinematográfico reflete, também por este viés, os debates da sociedade, os problemas emergentes e as novas estéticas e ideologias. Falar em representação/simulação do espaço urbano através do cinema significa considerar a simulação como a vivência de uma representação, ou seja, a vivência contínua de um espaço tridimensional em movimento (as

imagens cinematográficas que dão ilusão de volume) a partir de um meio bidimensional (a tela). A representação das paisagens urbanas no cinema funciona como mediação entre a cidade como conceito e a cidade como experiência individual ou coletiva.

# 3.4 Espaço, Tempo e Representação "Realística" - A Cidade no Cinema: entre locação e personagem

Segundo David Harvey (1996), as práticas estéticas e culturais possuem particular sensibilidade para captar o movimento cambiante do espaço e do tempo, uma vez que estão envolvidas com a construção de representações que sinalizam experiências localizadas entre o ser e o porvir. Lefebvre (1969) assegura que as Artes são monumentos de negação que apontam as transformações em curso nas sociedades; obras de "desconstrução construtiva" que abordam a verdade e o devir do mundo em movimento<sup>25</sup>. Nesse sentido, pode-se inferir que a arte possui uma importante dimensão histórica de leitura do espaço socialmente produzido e se traduz como instrumento de percepção e reconhecimento da realidade.

Na arte se ilumina a possibilidade de libertar o sensível dos esquemas racionalistas e preencher os limites entre o presente e o futuro com imaginação e simulação, expressões portadoras de renovados jogos sígnicos de mundo<sup>26</sup>. O que faz de uma obra de arte

(...) algo insubstituível e mais do que um instrumento de prazer é que ela é um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em toda obra filosófica e política, se forem produtivas, se contiverem não idéias, mas matizes de idéias, emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver; justamente porque elas se instalam em nós e nos instalam no mundo cuja chave não possuímos (...). Quando isto acontece, o sentido da ação não se esgota na situação que foi a ocasião, nem em algum vago juízo de valor; mas ela permanecerá exemplar e sobreviverá em outras situações, sob outra aparência. Abre um campo, às vezes, institui um mundo, e, em todo caso, desenha um porvir. (MERLEAU-PONTY apud CHAUÍ, 1994: 42)

Para Coleridge (apud BOSSI, 1991: 31), o princípio básico da arte é a imaginação criativa através da qual o artista se desenvolve e desenvolve seu trabalho, tanto no plano do conhecimento do mundo como no plano original da construção de um outro mundo. É o

\_

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Cabe observar aqui os estudos realizados por Jorge Luiz Barbosa (2002).

 $<sup>^{26}</sup>$  Ibdem.

trabalho criativo que faz a distinção entre o que é obra de arte e o que é simplesmente um produto ordinário da indústria cultural.

O trabalho da arte permite ao ser humano superar o domínio do factual e conferir um significado inesperado à sua existência<sup>27</sup>. Stevenson (apud COMMOLLI, 1994) também enfatizou que a arte existe e ganha importância não pelas suas semelhanças imediatas com a vida, mas na sua incomensurável diferença em relação a ela. Diferença deliberada e significativa, constitutiva do método e do sentido da obra. A arte assume uma posição de distanciamento do real para melhor interpretá-lo. E, apesar de todos os riscos de afastamento da vida, o fazer da arte precisa recorrer, necessariamente, a certo distanciamento do cotidiano banalizado para poder (re)elaborar e (re)inventar novos sentidos para a existência social.

Di Chirico, pintor surrealista italiano, afirmava que uma obra de arte deveria sempre exprimir algo que não aparecesse na sua forma visível. O desconhecido e o inesperado tomam lugar no artifício de criação crítica da diversidade que ao indivíduo é apresentada como sociedade, mundo e vida. Lukács (1970) percebia tais relações quando afirmava que através das grandes obras de arte os homens reviviam o presente e o passado da humanidade, assim como assinalavam as perspectivas de seu desenvolvimento futuro.

Para Barbosa (2002) o objeto artístico – bem como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz do prazer estético. A produção, por isso, produz, não apenas um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto (MARX, 1974: 74). Segundo Lefebvre (1980), o conceito de representação, como todo conceito, emerge e se formula em um duplo movimento histórico: da história geral (da sociedade) e da história particular (da filosofia ou da ciência) e do desenvolvimento de uma disciplina científica em particular. O conceito é descoberto durante o próprio processo de investigação e implica uma crítica negativa daquilo que tomava o seu lugar (símbolos, alegorias, imagens já consensuais banalizadas). De modo geral, nas representações buscadas pelo artista daquilo que sensibiliza seu olhar, e mais particularmente no cinema, é estar diante de uma representação que busca suplantar uma representação.

Se entre os chamados pré-socráticos a representação configurava um campo entre o ser e o pensamento, ou seja, entre o sensível e o logos, em Spinoza a representação é definida como um momento do conhecimento. Portanto, nas duas perspectivas aludidas se faz necessário passar pela representação (e superá-la) para alcançar o conhecimento. A representação assume

.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ihdem.

o sentido de um nível mediador entre o sensível e a abstração verdadeira. E, por isso, é considerada um ato através do qual a mente torna presente em si uma imagem, uma idéia ou um conceito correspondente a um objeto externo. A função da representação seria, exatamente, a de tornar presente à consciência a realidade externa, estabelecendo relações entre a consciência e o real. Na Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, percebemos que estes entendem a representação como a arte do verossímil e, por consequência, separam a apropriação sensível do mundo da possibilidade de sua cognição científica. Desse modo, a prática artística é tomada como puro exercício da imaginação, enquanto a elaboração e experimentação consistiriam na essência do conhecimento.

Freud (1995) já alertava que a reprodução da percepção na representação não significava um regresso fiel daquela. A representação poderia modificar sensivelmente a percepção, seja pela omissão ou pela combinação de diferentes elementos, isto porque a representação de uma coisa consiste num investimento, se não de imagens mnésicas diretas da coisa, pelo menos nos traços mnésicos mais afastados, derivados dela.

Nessa proposição, a representação não está para uma ação imediata dos recortes mnésicos: ela os reinveste e reaviva, que não são em si mesmos nada mais do que a inscrição de acontecimentos. A representação não é redutível ao objeto externo, assim como não é produto imediato da memória ou uma tradução mimética da experiência. A representação possui um caráter construtivo e autônomo que comporta a percepção/interpretação/reconstrução do objeto e a expressão do sujeito. A representação é uma criação, por isso, plena de historicidade no seu movimento de enunciar ou revelar pelo discurso e pela imagem o movimento do mundo.

Lefebvre (1980) afirmava que as representações não se distinguem em verdadeiras ou falsas, mas sim em estáveis e móveis, em reativas e redundantes, tópicos e estereótipos incorporados de maneira sólida em espaços socialmente construídos. Para Cadoret (1991), uma sociedade o seu espaço a partir de determinados critérios de uso instituído no seu sistema de representações do mundo; ela o explora, transforma e modela segundo tais critérios. Toda sociedade exprime sua marca sobre o seu espaço e, em contrapartida, o espaço aparece como modo de manifestação ou de expressão da sociedade.

Harvey (1996) é enfático ao afirmar que o modo pelo qual os seres humanos representam o espaço tem profundas implicações na maneira como são, interpretam o mundo e agem em

relação ele. Todavia, como possibilidade de apreensão do real, o espaço pode ser reproduzido numa representação e se constituirá, certamente, como uma morfologia da sociedade que o criou: "as representações participam da (re)produção do espaço; elas possuem escala de pertinência e as dimensões dos fenômenos que o sujeito pode reportar à sua própria existência" (PELLEGRINO, 1982).

Pode-se inferir que as representações interpretam a vivência e as práticas socioespaciais, intervêm nelas e assumem tamanho poder porque são uma realidade ou identidade específica. Tendem a uma presença na ausência (LEFEBVRE, 1980), seja por intervenção subjacente ou por adjunção de um saber. Daí resulta também o necessário exercício da crítica, pois o processo de alienação social também se realiza através de signos, imagens e, sobretudo, nas representações redutoras que ocultam as contradições sociais e deslocam, inclusive, os afetos (emoções e paixões).

Com Ruttmann, experimentou-se o choque da atualidade e da fluidez, do presente como forma poética e aprendeu-se a ver os que vêm e os que vão; os que passam e os que se fixam. Conscientes ou inconscientes, sozinhos ou em grupos, os indivíduos fluem na cidade desenhando aspectos fundamentais para a experiência cotidiana da e na vida pública. O ser urbano habitua-se e envolve-se com a cidade a partir das relações sociais desenvolvidas por afinidades, cooperação mútua ou contraposições entre os seus pares ou esferas do poder hegemônico. Mergulha-se com Ruttmann na complexidade das representações da cidade que podem ser mostradas assim como formas arquitetônicas, formas de sociabilidade, redes, fluxos, afetos.

Para entender a representação de cidade e, sobretudo, nela, a representação parte-se do princípio de que o arcabouço espacial é o lugar onde transcorrem as relações sociais, cujos conteúdos se mostram variáveis, e que cada representação condensa.

Nas imagens produzidas pela cinematografia, cada representação pressupõe assim um significado intrínseco, um significado primário, aquele dos aspectos formais, e um significado convencional, aquele capaz de ser preenchido como "real" verossímil e, assim, ser compartilhado (METZ: 2004).

Mas o que os cineastas fixam? Arquiteturas ou relações sociais? As tiranias do público ou do privado? Como vêem e difundem suas visões de cidade como espaço público? De certa forma, o cinema é um veículo de comunicação que fixa no espectador, pelo olhar do cineasta, uma

identidade espacial, visual, de formas, usos e costumes para a cidade e para o espaço público. Nessa perspectiva, as imagens podem fixar, por exemplo, características visuais já impregnadas na memória coletiva reiterando identidades urbanas que estão, para uns, contidas no lugar-espaço-público filmado, ao mesmo tempo que, para outros, propõe novas possibilidades de criação e reinvenção de leitura da experiência citadina.

Ruas, bulevares, centros comerciais, praia, praças ou parques constituem o arcabouço espacial para a definição mais imediata do espaço público. Aqui o conceito segue a primazia do lócus de circulação e de manifestação da sociabilidade como categoriza Jürgen Habermas (1984), se contrapõe ao universo privado. Mas o espaço público é também o espaço da vulnerabilidade, do imponderável e, às vezes, da dispersão e da opressão, capaz de invocar a compreensão de distintos significados em momentos diferentes da vida pública. Assim, "o espaço público é simultaneamente o lugar onde os problemas se apresentam, tomam forma, ganham uma dimensão pública e, simultaneamente, são resolvidos" (GOMES; 2002:160).

A dimensão física e material das cidades é uma das condições mais evidente para se definir o espaço público. A materialidade do espaço público para Gomes (2002) é onde se dá a *mise-en-scène* da vida pública, desfile variado de cenas comuns em que nos exercitamos na arte da convivência. O lugar físico orienta as práticas, guia os comportamentos, e estes por sua vez reafirmam o estatuto público deste espaço e, dessa dinâmica, surge uma forma-conteúdo, núcleo de uma sociabilidade normatizada, que define maneiras de conduta nas áreas urbanas.

De qualquer forma, o espaço público é também objeto da percepção e oferece, com frequência, impressões visuais das realizações humanas. Neste sentido, permite a compreensão dos aspectos socioculturais que a cidade contém. No caso, a imagem, em especial a cinematográfica, tem sido um dos elementos mais desafiadores para a representação do espaço materialmente definido ou imaginário. E, no jogo das representações, a maior parte das vezes acredita-se que cinema propõe uma visão direta, objetiva e neutra sobre a cidade e, em especial, sobre o espaço público: a idéia de cidade como ela é. De fato, desde os seus primórdios, o cinema tem dedicado especial atenção na representação dos espaços exteriores da cidade. De um lado, o espaço público nos filmes situa e orienta geograficamente os personagens que circulam numa determinada cidade e, de outro, expressa os modos de vida urbana.

No cinema, o espaço público tem sido ora a moldura e o suporte das arquiteturas cênicas – parece ser apenas o lugar de locação da narrativa –, ora é o aglutinador da atmosfera fílmica pretendida – a cidade. Assim, se às vezes ele é apenas o lócus dos encontros dos personagens ou o palco dos seus principais conflitos, em outras ocasiões se torna mais um personagem. No emblemático *Stagecoach* (*No tempo das diligências*) de 1939, por exemplo, John Ford segue com a câmera pela rua de chão batido da cidade, que se torna o foco principal dos momentos de tensão da narrativa cinematográfica.

Mas, em *Sunrise* (*Aurora*), filmado em 1927 por Friederich-Wilhelm Murnau, a ação transcorre principalmente numa cidade moderna que conjuga os painéis publicitários nas fachadas e vitrines dos edifícios com a iluminação pública, as linhas de bonde e o excessivo trânsito de veículos e transeuntes. Neste espaço também concebido como um cenário para filmagem em estúdio, Murnau traz para a tela uma visão conturbada e assustadora do espaço público da metrópole que, tal qual a cidade do velho oeste de Ford, enfatiza o próprio "cenário" urbano como personagem da ação dramática.



Figura 10 – Sunrise – Filme de Murnau, 1927. FONTE: Cinema e Arquitetura – Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999.

É evidente que as propostas espaciais e temporais no cinema estão submetidas a aspectos formais e estéticos da visão de mundo de cada realizador. De todo modo, a cidade sempre interessou aos cineastas como fonte inesgotável para a construção de suas narrativas e/ou planos fílmicos.

Mas, para muitos cineastas, o espaço público não se refere apenas a um arranjo físico espacial de apropriação coletiva, ele é também um espaço social que reflete processos mais abrangentes que ocorrem na sociedade, ao mesmo tempo em que possibilita determinadas práticas sociais, econômicas e políticas em decorrência de suas singularidades.

#### 3.5 Entre Imaginário e Representações

Após tais discussões, reforçadass pelos estudos de Barbosa (2002), pode-se considerar a questão das representações e do imaginário socialmente construído. Este, não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo que lhe é "extremo", seja pelo sujeito (Coleridge), a consciência (Sartre), a psique (Freud), ou pelo social-histórico (Castoriais) e, acrescenta-se, pelo fictício, que desenvolve as potencialidades do imaginário, pois é invenção que transgride os limites do factível. (...) Daí, como esclarece Le Goff (1989), o imaginário compõe o universo de representações criadas pelos sujeitos sociais nas relações que constituem com as imagens elaboradas pela sociedade.

Segundo Lefebvre (1980), a extensão do campo das imagens (fotografia, cinema, televisão) faz com que o sentido do imaginário seja deslocado na direção dos aparelhos de visão. Instituem-se novas mediações tanto na composição de imagens como na sua recepção/incorporação pelos sujeitos e espaços sociais.

Nestes termos, é possível pensar o cinema como arte de representar o espaço e decifrar o imaginário social? Garaudy (1996) afirmou que a obra de arte, além de forma de percepção e interpretação do mundo, é também a representação de projetos de mundo e, tal como a política e a guerra, é capaz de impulsionar transformações na sociedade. Para Walter Benjamim, a sociedade moderna operou uma radical transubstanciação da arte como objeto de culto em arte como objeto da reprodução em massa. Isto revelava novas dimensões do sentido da arte na sociedade, aprofundando as contradições entre o trabalho criativo e o trabalho alienado, entre a obra de arte e o produto ordinário da indústria, e entre a estética e a ideologia. Assim, segundo Barbosa (2002), essa mudança ganharia sua maior expressão e identidade com o advento do cinema. Sendo assim, este será o caminho a ser traçado agora; aquele que discorre sobre as transformações dos últimos tempos com destaque para a fotografia e o cinema.

A análise das artes plásticas e visuais encontra um capítulo decisivo com o advento das artes desenvolvidas através dos meios mecânicos, e sua evolução até o terreno da eletrônica e das ciências mais contemporâneas aos anos 1990. Este capítulo se inicia quando as experiências dos pintores do século XIX encontram as chamadas "câmaras oscuras" nas quais se exercitam talentos, imagens são copiadas e curiosidades científicas inundam o mundo com incrível velocidade.

As tais "câmeras oscuras" ou caixas de luz trazem em sua concepção os elementos óticos que virão compor as máquinas fotográficas até os dias de hoje, registrando em películas (inicialmente em chapas preparadas) os negativos de imagens captadas através de um diafragma, com perfeição e meticulosidade. São utilizadas para estudos de desenho e pintura, sem valores artísticos e desprovidos da atual aura de respeitabilidade.

A semelhança do registro é tal que não chega a preocupar ninguém a possibilidade "daquela coisa" se transformar num dos principais artifícios artísticos do século XIX e um dos dínamos da arte do século XX. Talvez mesmo o registro de imagens tenha permanecido no campo das curiosidades científicas até suscitarem emoções nas pessoas, trazendo imagens de um tempo passado, emoções de outrora, e mexendo com o sentimento de quem as utilizara como registro de lugares e pessoas de outros tempos. E qual é a função da arte, senão discutir o universo humano, as emoções e os sentimentos depositados em registros, inclusive visuais, elaborados ou mecânicos, precisos ou apenas simbólicos?

Em que momento as imagens captadas pelas "geringonças" mecânicas deixam de ser registros curiosos de amigos e vizinhos e passam a ser registros únicos de amigos perdidos e vizinhos desaparecidos? O fato é que eles estavam lá, atestando a veracidade do passado, provando cientificamente a existência de um ontem, e disputando espaço com as pinturas e esculturas no universo sensível das artes. O fato é que estavam lá, com a precisão de detalhes que os artistas haviam buscado por séculos e séculos, trazendo emoções e causando surpresa.

Sem alarde e sem comemorações, a fotografia realiza todo um ideal nas artes plásticas e visuais, desde o surgimento do homem e da utilização das primeiras imagens, ainda nas cavernas: representar com perfeição a realidade. Se existiu uma única idéia a nortear a produção artística destes dezenove séculos depois de Cristo e dos séculos que o precederam, a idéia foi esta.

A liberdade proporcionada pela realização do "ideal" só pode ser comparada; em extensão e profundidade, à pesquisa intensa e desencontrada que veio em decorrência do fato, jogando a história das artes numa tarefa de análise e anotação, rastreando as influências e os acontecimentos de forma quase anárquica, até que os primeiros movimentos fortes surgiram, indicando os novos rumos da atividade de resgate da sensibilidade humana.

É por este tempo que surgem as experiências impressionistas, buscando registrar o mundo como ele é; sem a ilusão da imagem. As luzes, as impressões, a violência das cores e dos registros imprecisos que nossas pupilas captam, sem falsear nossos sentidos. Lê-se, assim, impressões humanas vistas com clareza e uma curiosa relação de descobrimento e encanto.

Não ter de representar a realidade abre campos inesgotáveis de experimentações aos artistas do fim do século XIX. A ciência promete redesenhar o mapa do mundo, e as artes podem se beneficiar disto, deixando sua acomodação reacionária e conservadora, e abrindo caminho para os rebeldes de todos os tempos, que vêem se manifestar, colorindo o mundo de outras cores e desenhando um amanhã com formas distorcidas e irreais. Está aberto o caminho para a arte moderna, que pretendeu derrubar os ideais estéticos e as determinações do certo e do errado; está aberto o caminho para o desenvolvimento das pesquisas formais, do conhecimento de nossos *inputs* criativos, para as novas formas de arte e representação do real.

Totalmente atrelado aos meios mecânicos, o cinema envolve imagem em movimento, numa sucessão de fotogramas que se fundamenta na persistência retiniana e no conhecimento mais estreito do funcionamento do cérebro. Nenhum século proporcionou o desenvolvimento científico que permitisse tais ousadias. Nenhum século permitiu tanto, até então. O mundo se abria para o desconhecido, com coragem e determinação.

Não é o século das artes, é o século da ciência. Tudo pode ser descrito pelo método científico, inclusive a vida após a morte e a origem do homem e do universo. Caem reis, destroem-se dinastias, atinge-se o apogeu da era industrial. Estabelecem-se as bases para o desenvolvimento da indústria da informação, com a autorização tácita da ciência, novo pilar de sustentação da civilização instalada na Europa e irradiada para o "novo mundo". Neste cenário de renovação, o cinema traz a possibilidade estética da ruptura com o passado. Traz a possibilidade de uma arte coletiva, solidária como os novos tempos, e democrática como define o novo figurino do saber.

No começo é a pesquisa, o descobrimento de possibilidades formais e estéticas inesperadas; os argumentos vão do sentimentalismo mais barato ao relato surpreendente de objetos em movimento. As emoções são de confronto com o inesperado. Depois vem a pantomima, exagerada como se faz no teatro de então, caricaturando expressões, tornando inconfundíveis os sentimentos determinantes das cenas. As emoções são mais carregadas, ainda cedendo ao impulso primitivo dos signos, ainda simbolizando as emoções verdadeiras. O mundo se acostumou às representações da realidade, e não sabe se ver como de fato é.

O tempo e a experimentação vão definindo os postulados do novo meio; aos poucos os argumentos vão se aproximando do real, as situações caricaturais cedem lugar aos personagens em situações mais próximas do real, as experiências formais encontram o ritmo da nova arte. Inicia-se uma lenta, porém permanente, integração entre os diversos domínios das artes e dos conhecimentos humanos, somando-se direção de arte, de imagem e cenografia, à psicologia, ao desenvolvimento de texto, às artes cênicas, entre outras.

As emoções são elaboradas, à medida que se obtém maior domínio do meio, com a procura estética e a pesquisa de situações e argumentos tocando a realidade. Surge a indústria do cinema, materializando os interesses econômicos ligados à nova atividade, tornando viável a continuidade da procura. Grandes artistas são trazidos aos filmes, emprestando prestígio e facilitando a introdução da nova indústria no panorama artístico. É inegável o caráter de "arte" da nova atividade, ao contrário da fotografia, que continua sendo vista com reservas, mesmo servindo de base ao cinema.

Este sim é quem ganha os palcos e o imaginário dos produtores culturais, movimentando esforços preciosos, gerando remunerações inimaginadas em outros tempos, e trazendo a promessa de democratizar a produção e a divulgação do trabalho artístico, levando o ofício de grandes e complexas equipes de artistas a um número significativamente maior de pessoas. É o inicio da fase que hoje vivemos, com o poder bafejando a indústria cinematográfica, o desenvolvimento da fotografia acoplado à publicidade, e o declínio lento, porém seguro, das artes pictóricas, no interesse do público, de maneira geral.

O mundo encontra novos suportes, acrescenta elementos inesperados ao banquete dos artistas, oferece novos meios de expressão, tecnologia de ponta a preços accessíveis e credibilidade de academias e escolas, além de remuneração e até mesmo alguma notoriedade. Tão forte é o impacto do cinema no ambiente cultural, ainda com maior penetração e alcance pelo

desenvolvimento da televisão, e mais recentemente pela criação do videocassete caseiro e do DVD, que a própria face do mundo se altera. A globalização traz uniformidade às tribos urbanas, as manifestações artísticas obedecem ao experimentalismo e à pesquisa, o pecado perde o *glamour* para o prazer. A divulgação de fatos simultaneamente a países e povos de culturas tradicionalmente impossíveis de conviver gera condições de transformações comuns a todos eles. Aqui, fotografia e cinema podem ser tratados, dentre outros possíveis, como produtos culturais da ação humana que, ao representarem a realidade, ora são mimese ora são elementos de sua própria recriação.

Resta ainda tecer algumas considerações sobre as possibilidades mais recentes de produção, criação e manipulação das imagens/paisagens trazidas pelo vídeo e o ritmo atual de veiculação imagética. Sobre o primeiro, dizemos que a paisagem é um personagem central seja como elemento integrante da natureza e/ou como fruto da intervenção humana. Ora assume um papel, ora outro, manifestando-se sob diferentes facetas: construída fisicamente no cultivo da terra e no estabelecimento da cidade ou simbolicamente pelo olhar do fotógrafo e pelo enquadramento da câmera; tema central de uma foto ou apenas cenário/locação; emoldurada ou vista pela janela; lembrada em fotos antigas ou na memória das pessoas. A fotografia é assim um testemunho dessas dualidades e um registro das transformações importantes que aconteceram e acontecem na paisagem e na cidade, e foram incorporadas pela imagem em movimento.



Figura 11 - Sunrise - Filme de Murnau, 1927. FONTE: Frame do Filme.

Com base no que foi apontado, pode-se pensar na questão da representação da cidade por imagens eletrônicas. Nestes termos, *Imagens eletrônicas e paisagem urbana* (FURTADO, 2002) discute a questão dos elementos que compõem a cidade contemporânea, que constantemente a reconfiguram, dão-lhe novas dobras de entendimento, novas (im)possibilidades de convívio, de experiências e de representação. A autora examina o papel das imagens eletrônicas na apreensão e representação da paisagem urbana do tempo atual e como elas interferem na vida cotidiana, redefinindo experiências espaçotemporais dos indivíduos. Para isto, estrutura o livro a partir de uma definição do objeto da pesquisa, da consideração da cidade moderna como experiência espaçotemporal e, adiante, da mesma perspectiva do tempo e do espaço na cidade contemporânea (trânsito, tempo real, representação simbólica do tempo e do espaço, janelas urbanas, imagens eletrônicas etc.).

Constituindo uma parte fundamental da paisagem midiática contemporânea, as representações visuais desempenham a dupla função de produtos e produtoras da sociedade e da cultura. A despeito da ultrapassagem das barreiras geográficas (com a globalização) e tecnológicas (com a multimídia), grande parte das investigações sobre as imagens da mídia parte de recortes que privilegiam manifestações ou meios bastante específicos.

A cultura contemporânea compreende, no entanto, uma profusão de imagens que não são apreendidas isoladamente, mas como parte de uma paisagem visual à qual estão inexoravelmente associadas. Diante desse fato, entende-se que uma questão a ser tratada se refere à discussão das correlações entre as formas de representação visual do espaço urbano (em especial) e o contexto contemporâneo, revisitando o conceito de espaço materializado pelas imagens quando compreendidas como componentes dessa paisagem.

### **CAPÍTULO 4**

## RIO DE JANEIRO E BERLIM: CIDADES CINEMÁTICAS

### 4.1 O olhar de Nelson Pereira dos Santos sobre o Rio de Janeiro



Figura 12 – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Acervo do Cineasta.

Sobre o ar ela plaina e flutua. Faceia contornos curvos e exuberantes da fisionomia pétrea, que no silêncio se impõe e se faz cúmplice do olhar curioso. Imprime movimento sobre o que fixo, reluz movimento. Guiada por mãos cautelosas, ela é o instrumento de mira e captura da geometria sinuosa. Esta é a câmera que desliza entre a gravidade e surpreende o espectador ao capturar variadas paisagens urbanas: naturais e construídas. Tinge a tela com os créditos a *Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* em *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos.

O filme se inicia pela demonstração de apreço à exuberância natural e aos contrastes entre sítio geográfico e arquitetura da popularmente conhecida Cidade Maravilhosa. Parte de um plano geral da cidade, onde ícones da paisagem como o morro do Pão de Açúcar, que brota da Baía de Guanabara, e a Praia de Copacabana ilustram uma geografia que define contornos de pura beleza. É o Rio de Janeiro de águas e montanhas que fascina os visitantes e os seus moradores. Mas é também a cidade cuja morfologia está conformada por uma construção socioespacial heterogênea e fragmentada.

Do "cartão postal" ao universo das favelas, pela primeira vez a cidade é representada a partir de contrastes físicos e conflitos societários. Quando a câmera vem do alto, a paisagem fílmica carioca em nada é reveladora da existência de espaços que guardam oposições entre si. Este é, porém, o desejo e a missão que o cineasta dá a si próprio.

Ao idealizar *Rio, 40 Graus*, Nelson Pereira dos Santos evidentemente não tratou de documentar um dia de intenso calor no Rio de Janeiro. A estória contada pelo cineasta enfoca os diferentes tipos humanos que vivem, circulam e experimentam a adversidade urbana de maneira individual ou coletiva. Trata-se de um calor, ou melhor, de uma tensão, que é antes de tudo social e está, naqueles idos de 1955 quando o filme foi realizado, prestes a explodir, malgrado o tom de alegria. Há os que estão na praia da zona sul – áreas nobres da cidade –, os que estão no estádio de futebol do Maracanã – que toma o centro da tela – e os que habitam na área da favela. Daí, no Morro do Cabuçu, saem, por exemplo, os garotos vendedores de amendoim, que transitam por todos os ambientes filmados e articulam a narrativa do filme. Trazem à mão latas que estocam e aquecem os grãos em brasas de carvão, prática bem conhecida na cultura carioca. Latas que fazem par com as de água transportadas na cabeça de moradores, que sobem e descem o morro pelas ladeiras de chão batido e casebres de tipologia rudimentar com telhados de duas águas, distribuídos, à época, ainda de forma rarefeita.

Em película preto e branco, com fotografia que espelha uma estética austera e ao mesmo tempo suave, o filme produz admiráveis efeitos de luz e sombra que, subliminarmente, representam não apenas um domingo de muito sol, mas o colorido da paisagem e dos tipos humanos. Atmosfera pontuada por uma música que, em ritmo de samba, enaltece a cultura popular e traz, em refrão, certa alegria. Entretanto, o primeiro diálogo vem do interior da favela e expressa desentendimentos familiares. Em frente ao seu barraco, a dona de casa esboça o conflito familiar provocado pelo alcoolismo do marido, chama a atenção da filha sobre a escolha de namorado, enquanto lhe pede para comprar feijão na feira.

A sequência seguinte constrói imagens do cotidiano de crianças nas áreas livres da favela, onde os vendedores de amendoim, munidos de seus aparatos de comércio, se preparam para a jornada de vendas em vários pontos da cidade. Uns querem ir para o Corcovado, outros para o Pão de Açúcar ou qualquer lugar onde haja o maior número de turistas. Associado aos meninos está um adolescente que age como expropriador dos demais, contrapondo-se ao personagem Jorge que, com a mãe doente numa cama, é arrimo de família. Nesse ínterim, entre crianças que jogam futebol de rua ou pessoas que levam latas de água na cabeça,

aparece o típico "malandro do morro" – o Miro – que nutre desejo e obsessão pela "mocinha", a operária Alice.

Nas lentes do cineasta, a favela é o ponto de partida para a compreensão e percepção do espaço real da cidade do Rio de Janeiro. É quando a câmera se afasta dos monumentos construídos pela natureza, para desvelar o constructo social urbano. No Morro do Cabuçu há pesos e medidas, estorvos e "acertos". Condição que reforça esse recorte espacial da desigualdade. A favela aqui mostra sua face múltipla, seus personagens são heterogêneos bem como as práticas humanas radiografadas e filtradas na composição e movimento das imagens. Define-se, pois, um universo relacional da informalidade, composto de espaços públicos que definem áreas de circulação, de encontros, embates e dispersão.



Figura 13 - Rio, 40 Graus - Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Frame do filme.

No descer e subir de ladeiras, a favela articula-se com outras partes da cidade, mediada pela presença da feira livre no pé do morro. Esta é, também, ponto de convergência e difusão das ações de seus personagens. A operária Alice faz compras e conversa com uma amiga sobre relações amorosas; é abordada por Miro, que ensaia cenas de ciúme; é questionada pelo vendedor – um português, sobre a quantia em dinheiro para o pagamento de suas compras; a amiga cobre a diferença, recebe o troco e as duas se afastam dos olhares da desconfiança e do exacerbado sentimento de posse. Pela feira livre, adultos e crianças compõem o coro de sons confusos e prolongados. A balança pende de um lado para outro. Miro discute e golpeia o vendedor. Barracas são derrubadas e a polícia chega para inibir os ânimos.

O corte vai direto para a Quinta da Boa Vista. Nesta sequência, movida por planos gerais, o dia ensolarado flagra moças que passeiam pelo parque, várias pessoas que circulam tranqüilamente, uma "baiana", que prepara seu ponto de venda, um menino que carrega sua lata de amendoim, Xerife que toma dinheiro de outros pequenos. Para um dos garotos, o menor, esse não é apenas um lugar para vender o amendoim torrado, mas onde é possível encantar-se com a natureza. Uma descoberta cuja indução decorre do fato de seu bichinho de estimação, a lagartixa por ele chamada de "Catarina", ser retirada do seu bolso pelo personagem Xerife que a atira parque à dentro. Ao encontrá-la, o menino, Paulinho, vê-se surpreendido por vários pássaros que se concentram num grande viveiro. Extasiado, o seu olhar é de intenso brilho, o seu sorriso é largo, a sua pele negra reluz exposta ao sol. O céu claro, as árvores que respondem ao sopro dos ventos, os animais do Zoológico da Quinta da Boa Vista, desenham o cenário que irá desmontar o estado de graça do menino pobre. Agredido por um vigilante do parque, ele observa a sua Catarina ser jogada ao serpentário. Chora e é expulso do espaço público aos pontapés.

Ainda no parque, adolescentes da favela jogam bolinhas de "gude", apostam em dinheiro, e pechincham "figurinhas". No mesmo plano aparece por trás o fuzileiro Pedro com um companheiro de corporação. Ao seu encontro vem a empregada doméstica Judite, sua namorada. Pela primeira vez aparecem personagens que não vêm do morro. Grávida, Judite cobra posição do namorado sobre o casamento. Ele desconversa e vai ao encontro de escoteiros que marcham pelo parque. A moça fica sozinha e chorosa. Ele vai ao encontro do amigo. Um carro passa, pára e o motorista flerta com ela. Pedro retorna, tira satisfações com o homem e este arrasta o veículo e abandona o local. A gravidez novamente pauta a conversa. A moça o convence de ir ao encontro do seu irmão, como ela imigrante nordestino que trabalha em Copacabana, para tratar do enlace.

A câmera vai se movendo e revela, em plano geral, um ônibus que passa pela rua em frente ao Palácio de Dom Pedro II. Pessoas circulam pelas calçadas e jardins. Os meninos pobres, ao verem o ônibus passar, correm em sua direção. A partir daí, Copacabana é o próximo destino da estória. Lá está Jorge vendendo amendoim na praia. Ele é derrubado por um dos banhistas e toda a mercadoria vai por água abaixo. No plano seguinte, ainda na praia, um homem entre duas moças de classe média conversa futilidades. Fala de suas "loucuras" e como elas o reanimam. Diz conhecer todo "mundo" em Copacabana, sublinhando as qualidades físicas de um determinado rapaz. Noutro plano, aparece um casal e há uma discussão relativa a ciúmes. Jorge está sentado em plano próximo e percebe que o rapaz galante é o mesmo que destruiu

sua mercadoria. Ele, enfaticamente, faz cobrança e este reage ameaçando prende-lo. O garoto é chamado de "malandrinho", atitude de discriminação de outro homem vestido para passeio que adentra a sequência; um transeunte circula com o cachorro pela mão.

No morro, a mãe de Alice leva uma canja para a mãe do Jorge, numa demonstração solidariedade e boa vizinhança. "Uma mão lava a outra" – diz ela. Corta para homens em voltam de um jogo de azar, que falam do Miro e das suas confusões – as brigas que arranja. Aparece o comerciante Nagib, que cobra dívidas dos moradores para consigo. A paisagem é definida pelos barracos, cercas de madeira, água nas latas, vegetação arbórea e palmeiras num lugar ainda pouco adensado. Enquanto alguns dos jogadores de baralho tomam partido do Miro, outros contestam as suas atitudes. Chega o pretendente de Alice; homem distinto que traja paletó. Cumprimenta os cavalheiros e dirige-se à casa da moça. É recebido em meio a uma briga dos pais dela. Um galo é motivo da discórdia, uma vez que o pai deseja levá-lo para uma rinha. Além disso, o velho pretende usar as economias da mulher para alimentar os seus vícios. No entreato, o galo foge e corre em velocidade por entre as ladeiras da favela.

No asfalto Miro sai de uma delegacia, dois homens o observam, ele atravessa a rua e segue em companhia de um amigo; um cúmplice. Ele personifica as "figuras", que décadas posteriores a sociedade carioca assistirá o surgir e categorias que irão estar no comando das ações contraventoras – do jogo do bicho ao narcotráfico. A sua próxima parada é o Maracanã. Lá está o burburinho para os múltiplos tipos que se deslocam para assistir a uma partida de futebol. Mas o filme também flagra os "cartolas", os conhecidos dirigentes de negócios relativos a este esporte popular.

Toda a sequência fílmica da entrada para o estádio, procura representar uma atmosfera de tensão e expectativa que vai do espaço exterior para arquibancadas e vestiário dos jogadores. Do lado de fora uma profusão de automóveis, torcedores enfileirados, vendedor de jornais, menino do amendoim e o Miro. Nas arquibancadas, torcedores se aglomeram e a expectativa induz o acirramento dos ânimos dos presentes que ensaiam conflitos sobre o transcorrer do jogo. Nos bastidores, os "cartolas" em polvorosa sobre uma substituição do astro futebolístico. Do lado de fora, Miro não apenas se envolve em mais uma briga espetacular com golpes de capoeira, o que provoca a presença da polícia, como toma para si o amendoim do Paulinho. É a possibilidade mais imediata que viu para a compra do seu ingresso para o Maracanã. Artifícios como estes são ilustrados e reforçados pelo filme que faz do Miro a personificação do malandro.

No Pão-de-Açúcar, novos planos do "cartão-postal" são reveladores de lugar territorialmente demarcado por diferentes atores sociais. Aí estão os turistas, outro vendedor de amendoim e um homem de idade avançada que se diz "dono do ponto". Corre atrás do menino, mas este é amparado por turistas. O velho observa a criança e o mantém em sua mira. Para a mulher visitante, o menino responde ser do Morro do Cabuçu, ter mãe falecida e pai desconhecido. Do alto, as vistas da cidade encantam os turistas e por eles são fotografadas. A criança pobre surpreende-se com uma beleza que até então desconhecia. Não dispersa e continua a oferecer amendoins para outros visitantes. O velho o persegue e este salta sobre o bonde entre os cabos e o medo. Seu olhar apreensivo contrasta com a exuberância da visão panorâmica da cidade. Um avião corta o céu. A bordo, um político também demonstra encantamento pelo que vê da janela da aeronave – as maravilhas do Rio de Janeiro.

No aeroporto Santos Dumont, o avião pousa e o deputado já é aguardado por um empresário, mulher e filha. Ele não apenas será acompanhado para um passeio ao Corcovado, mas fará parte das artimanhas da família para novos empreendimentos. O caráter conservador do pai e suas habilidades em manobras políticas de interesse particular somam-se ao jogo de sedução da filha do casal. Enquanto isso, a câmera desloca-se para Copacabana. Duas turistas estão sentadas numa mesa de bar disposta na calçada. Para elas, e outros transeuntes, Jorge pede dinheiro para o retorno à casa. A recusa das pessoas em ajudá-lo é observada por um pequeno garoto de elevado traquejo com a rua. Entre uma tragada e outra de cigarro, o menino demonstra a melhor maneira de pedir esmolas: "o dinheiro é pra minha mãe doente". Êxito garantido entre os que transitam pela praia. Má sorte para a doméstica Judite que, ao conduzir o fuzileiro para uma conversa com o seu irmão sobre o casamento "apressado" deles, dar-se-á conta, de uma vez por todas, que o esforço foi em vão.

Na praia de Copacabana, onde rapazes de classe média desfilam agora em seus carrões, no Corcovado onde o deputado flerta com a moça "de família", no Maracanã onde cresce a expectativa com o jogo ou no boteco da favela onde moradores bebem e ouvem o jogo pelo rádio enquanto o pai de Alice, saudosista, toca o seu trombone, *Rio, 40 Graus* apresenta a cidade do Rio de Janeiro como um mosaico heterogêneo. Privilegia os espaços públicos e revela as diferenças e contradições. Lugares com os quais os vendedores de amendoim, os mesmos que articulam a narrativa do filme, demonstram intimidade. Mas o espaço público é também o palco da rivalidade, conflito e morte entre indivíduos de mesmo estrato social, o que se vê na perseguição ao personagem Jorge: ao fugir do ataque de outros garotos, ele é atropelado e morto. Não há retorno pra casa. Tem por companhia uma vela acesa na calçada.

O filho que não volta para casa e a mãe enferma que vai à janela para receber a trágica notícia contrastam com o Morro do Cabuçu em festa. No mesmo dia, a população se prepara para a escolha do samba de carnaval e o coroamento de Alice como rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu. A Escola de Samba da Portela é convidada e homenageada pela comunidade. O samba vencedor é *Relíquias do Rio Antigo*. A porta-bandeira enaltece a manifestação popular. Em meio ao evento, cenas de tensão mostram Miro caminhando como anúncio de mais um conflito. O espectador surpreende-se ao vê-lo cumprimentar Alice e o noivo. Entre sorrisos, a música: "Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor, quero mostrar ao mundo que tenho valor, eu sou o rei do terreiro. Eu sou o samba, sou natural aqui do Rio de Janeiro, sou eu que levo a alegria para milhões de corações brasileiros". Aqui a câmera fecha na cena noturna do plano geral da favela, emblema do samba do Rio de Janeiro. Na janela do barraco, a mãe de Jorge está distante da fantasia. Ao alto, a cidade é mostrada sobriamente iluminada.

Em *Rio, 40 Graus*, a cidade do Rio de Janeiro não é apenas um personagem que desvela as suas variadas faces e focaliza os distintos modos de vida da população; é, antes de tudo, a percepção da realidade urbana pautada por uma dinâmica heterogênea e contraditória. Em 1955, data da sua realização, Nelson Pereira dos Santos, influenciado pelo neorrealismo italiano, inovou o cinema brasileiro na maneira de contar estórias cinematográficas. A realidade que Nelson mostra é o avesso do cartão-postal da cidade espetacularizada. O Morro do Cabuçu com seus habitantes e seus modos de vida captados pela câmera são as outras faces da cidade de Nelson: é a sua fonte e matéria de inspiração e o lugar de seu engajamento ético.

### 4.2 Rio, 40 Graus: Nelson anuncia uma nova relação entre a cidade e o cinema

O começo do filme *Rio, 40 graus* é a minha visão da minha chegada no Rio de Janeiro, no aeroporto Santos Dumont. A aviação possibilitava aos passageiros fazer um vôo turístico. O filme é a minha memória do primeiro dia que cheguei ao Rio (NELSON PEREIRA DOS SANTOS: 2007 – Ver entrevista anexa).

Da cidade glamourosa e maravilhosa do cinema dos anos 1950 à representação das disfunções urbanas e dos excluídos, Nelson, entre a memória afetiva e o engajamento político em prol

das causas sociais, revela o que valores sociais hegemônicos e a geografia ímpar e exuberante da cidade escondem. Como sublinha Vieira,

(...) o filme antecipava o que, décadas depois, segundo o jornalista Zuenir Ventura, definiria a metrópole carioca como 'uma cidade partida': no famoso calçadão de Copacabana, internacionalmente célebre, dois garotos de rua abordam turistas estrangeiros para pedir dinheiro. Negros, tipo descendente de escravos, roupas esfarrapadas. Um deles está fumando. O contraste é nítido e o desequilíbrio social flagrante. Copacabana, a praia, o Rio solar da zona sul, que expõe a coabitação com suas próprias dores, das quais a mais viva é a proximidade chocante entre os excluídos da sociedade e os turistas ou a classe média. A favela, a praia, o asfalto, lado a lado (VIEIRA apud T. JOUSSE e T. PAQUOT, 547).

O que contém o Rio de Nelson? Primeiramente, como já nos créditos iniciais do filme, ao colocar a *Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* no título, Nelson dá à cidade a condição de personagem principal. A paisagem que mescla a natureza com o urbano, os diferentes tipos humanos, os monumentos da memória imperial e republicana, os bairros nobres e de classe média, a favela, o futebol no Maracanã, o samba da Portela, o sol... todo um conjunto de fragmentos urbanos que, articulados, expressam as intenções do diretor na busca de uma representação sociocultural da cidade.

Há um sentido ideológico na imagem de *Rio*, 40 Graus, também presente em *Rio*, *Zona Norte*, que ele realiza mais tarde, que instiga o espectador a se perguntar sobre os abismos sociais que são escamoteados, desde então, pela prepotência, arrogância e ignorância que sempre compuseram o perfil de parte das elites dominantes do País. A representação da cidade aqui é um contra-discurso político, que toma a urbe como materialidade das diferenças socioespaciais. O filme, ao procurar apresentar essas e outras diferenças, as une na forma de objetivação de uma realidade paradoxal.

Mas o diretor, consciente das questões que explora no filme, usa da serenidade e da poética na construção dos planos fílmicos e da generosidade do ato narrativo, como qualidades que procurem exprimir verdade dos objetos que põe à frente da câmera. Há aí "o olhar de um cineasta completamente integrado ao seu espaço e procurando absorver um contexto, um intuito político e social muito específico – ele vai direto à favela; direto na questão urbana; dos que vivem na marginalidade [e] que não é o espaço privilegiado" (RICARDO COTA, 2007 – Ver entrevista anexa).

A perspectiva da cidade vista por Nelson é a do confronto entre os segmentos sociais e os elementos espaciais que a compõem. São os membros das classes alta, média e pobre – o

empresário e o político corruptos, os banhistas da praia de Copacabana e o fuzileiro naval, a empregada doméstica e os meninos vendedores de amendoim. Mas são também os monumentos da natureza transformados em ícones da paisagem urbana, o parque da Quinta da Boa Vista, a favela do Cabuçu. Trata-se, portanto, de uma representação que se propõe a indicar uma verdade social, geográfica e construída.



Figura 14 - Rio, 40 Graus - Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Frame do filme.

De fato, o filme sempre foi motivo de comentários entre críticos e analistas de cinema sobre o seu caráter de cinema verdade. Há um consenso, como assinala Ricardo Cota de que o filme está "próximo do documental. (...) é como se ele se apropriasse do documental para dar sentido ã ficção, a favela que está ali é a favela real e a ficção passa por ela. A ficção parece estar a serviço da realidade, mas é a realidade que está a serviço da ficção" (*Ibidem*). Ora, como já exposto, mesmo esta realidade da qual o crítico fala com naturalidade precisa ser percebida por alguém, é preciso que seja percebida como parte do real. E é perceber a favela, colocá-la em foco, como parte da imagem do Rio que Nelson faz nesse filme pela primeira vez no cinema. A cidade filmada é, assim, re-representação da realidade do Rio.

Mas essa representação, que amplia a representação coletiva sobre o que seja a realidade da cidade, ultrapassa a própria idéia de representação, atingindo aqui sua potência como obra de arte. De fato, mais de quarenta anos após sua realização, o filme de Nelson Pereira dos Santos continua a mostrar-se uma obra aberta, surpreendendo o espectador contemporâneo por sua visão complexa e plural – tanto da cidade quanto dos próprios habitantes.

A cidade neste filme parte do cartão postal – o Pão-de-Açúcar – para adentrar os interstícios do tecido urbano irremediavelmente caótico. Sobre as estratégias representacionais de Nelson no filme, a elaboração de tomadas aéreas a partir do cartão postal, o crítico Marcelo Janot (2007 – Ver entrevista anexa) sublinha que este "é para ser remetido a alguém distante, para ficar na imagem distante como algo que a memória conseguiu preservar". Para ele, como para Cota, as tomadas aéreas dos cartões postais representam um olhar que desce do céu até a realidade.

Nesta obra de Nelson, a percepção da realidade do Rio de Janeiro leva-o a se interrogar e nos interrogar sobre o que está ocultado; o que não é só beleza, o que não é só oficial, o que não é só tristeza. Ele explora o molde espacial dos contrastes e as dobras do tempo das adversidades e, por isso, vai à favela para flagrar e desvelar uma paisagem renegada. Diz ele que "no Rio de Janeiro, as favelas possibilitam contemplar a beleza da cidade" [mas também] "representar bem a sociedade brasileira, a [sua] contradição".

Rio, 40 Graus espelha os preceitos do Neorrealismo italiano – movimento cultural dedicado a imprimir uma estética social, política ou do cotidiano, que o cineasta conheceu de perto quando foi estudar cinema na Itália. Ele lembra, por exemplo, que "os preconceitos que existiam sobre o povão não estavam presentes no cinema, assim como a verdadeira face do povo brasileiro, da miscigenação... ator negro só Grande Otelo com suas brincadeiras" (NELSON PEREIRA DOS SANTOS: 2007 – Ver entrevista anexa). Assim, a cidade que Nelson representa espelha suas próprias e plurais identidades.



Figura 15 – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Acervo do Cineasta.

O Rio que Nelson pecebe e mostra sugere que a cidade – sua realidade, e somente ela, é capaz de demonstrar e revelar os seus próprios elementos. A representação da metrópole carioca como personagem fílmico multifacetado impõe restrições e às vezes dualidades. De fato, como destacou Christoph Deimel (2006: Ver entrevista anexa), "o Rio de Janeiro (...) é uma cidade definida pela geografia e pelo abismo social". Mas nesse universo representacional criado por Nelson, é possível discutir a cidade como personagem estratificado, mas também complexo, no qual o comportamento dos indivíduos formais é totalmente previsível e onde nem sempre o bem triunfa nem o mal é sempre o mal. Ver, por exemplo, o caso da morte de

Jorge ou o comportamento do pai de Alice: alcólatra e irresponsável em relação ao sustento da família, mas capaz de poesia e de tocar trombone.

O mosaico urbano contido nas imagens do filme é costurado por aqueles que conhecem e têm intimidade com a cidade, com o morro e com o asfalto. Fala-se dos meninos da favela, os vendedores de amendoim que estão em todas as partes do Rio. São eles que trazem a narrativa da história para o plano da realidade, para as reflexões sobre as atitudes dos indivíduos e da sociedade, sobre as diferenças socioespaciais. São, por assim dizer, aqueles que percebem a cidade, que resistem a ela – mesmo quando uma vida é "roubada" e "estendida" numa calçada, são os anjos negros.



Figura 16 – Rio, 40 Graus – Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1955. FONTE: Acervo do Cineasta.

### 4.3 Rio, Zona Norte: Nelson percorre do subúrbio ao centro da cidade

Eu sou urbano pela minha origem social. Tenho um olhar urbano. Um paulista tratando do Rio. (NELSON PEREIRA DOS SANTOS – Ver entrevista anexa)

A multidão cruza a Avenida Presidente Vargas e dirige-se, em grande parte, para a estação ferroviária Central do Brasil. Entre automóveis e toda a gente, a arquitetura do edifício da estação aparece imponente e ganha destaque no plano geral fílmico. Não se trata de qualquer lugar da cidade, mas do ponto de partida e chegada dos moradores do subúrbio carioca ao centro do Rio. No interior da estação as pessoas em direção ao seu destino: a Zona Norte. O cineasta, dessa vez, no filme, pega o trem. Parte para a investigação de outros aspectos da cidade.



Figura 17 - Rio, Zona Norte - Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1957. FONTE: Frame do filme.

Diferente de *Rio, 40 Graus*, que busca revelar a ambiência realista da cidade a cada sequência, *Rio, Zona Norte* traz uma abordagem do universo popular no qual a narrativa melodramática é enfatizada e estruturada com o uso do artifício do *flashback*, o que distancia o filme da estética neorrealista. Contudo, ali estão os tipos populares e o cotidiano dos mais despossuídos, que partem agora do subúrbio para a área central do Rio. O destaque é o personagem Espírito da Luz Soares, sambista sem identidade – interpretado por Grande Otelo – que morre sob os trilhos do trem.

Desta vez Nelson Pereira dos Santos constrói uma história que visa absorver o espectador de outro modo. O fato de utilizar áreas populares e periféricas do Rio de Janeiro não significa que se trata de uma representação deliberada da realidade da cidade; ao contrário, utiliza-se do espaço urbano para enfatizar mais que em *Rio*, 40 Graus os dramas e modos de vida das pessoas. A perspectiva fílmica continua a construir sua base ficcional, fazendo que os personagens sejam o mais verossímeis possível, fazendo pressupor que os "personagens eram

reais, não eram fantasias, não eram literários" (ANA MARIA MAGALHÃES: 2007 – Ver entrevista anexa). Reforça-se neste filme o interesse e o olhar do diretor em relação ao indivíduo e seus dramas existenciais.



Figura 18 - Rio, Zona Norte - Filme de Nelson Pereira dos Santos, 1957. FONTE: Acervo do Cineasta.

Embora o filme explicite as diferenças socioculturais e da paisagem urbana das zonas norte e sul, a cidade é caracterizada, prioritariamente, como um espaço de locação. O que aproxima as duas áreas mostradas em *Rio*, 40 Graus e em *Rio*, Zona Norte é a cultura popular, exemplificado nos encontros entre os músicos Espírito da Luz, morador de favela no subúrbio, e Moacir (Paulo Goulart), indivíduo da classe-média, que enlaça o enredo com a Zona Sul carioca, onde Moacir habita. Neste filme sombrio, o diretor deixa a cargo do personagem principal o relato, em *flashback*, de seus próprios dramas.

O diretor mantém-se fiel ao seu interesse em representar a realidade da vida urbana e seu desejo flagrante de captar aspectos identitários, principalmente das camadas populares. Mas neste documento reflexivo, Nelson provoca o espectador às vezes e justamente quando se recusa a exibir imagens não espetaculares. Afinal, se como Vanoye lembra: "um filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e nas mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas" (VANOYE, 2005:58), aqui se está em um território qualquer, o que se espetaculariza é a banalização dos dramas humanos.

Ademais, é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real. (VANOYE, 2005:61)

De todo modo, se dramas sociais e humanos se confrontavam em um Rio visto até então como cartão-postal da Zona Sul; *Rio, Zona Norte*, desloca o foco: da materialidade e dos ícones urbanos da cidade-personagem para os habitantes mais ou menos pobres, mais ou menos classe média que nela transitam e criam suas histórias. Deliberadamente aqui o Rio é uma locação – é uma cidade qualquer, pode ser qualquer cidade que acolhe a narrativa. Nelson Pereira dos Santos já não precisa lutar contra os discursos hegemônicos de uma espetacularização redutora das faces e dos modos de vida na cidade. Ele, mais de quarenta anos antes – em *Rio, 40 Graus* –, havia amplificado o próprio sentido de realidade dos seus espectadores, ao falar da cidade, que até então tantos haviam calado.

### 4.4 A leitura de Berlim por Wim Wenders



Figura 19 – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp.

Em meio a um clarão, entre nuvens, uma pálpebra se abre e expõe o olho daquele que vem do alto. Uma presença anunciada sobre papel branco, tinta preta e a mão que escreve: "Als das

Kind Kind war, wusste es nicht, das es Kind war, alles war ihm beseelt, und alle Seelen waren eins"; uma mensagem, uma cantiga para os que vêem o que outros não vêem. Uma lente difusa que extrapola os limites da imaginação e da fantasia para aguçar os sentidos que tornem possível a verossimilhança.

Postado nas ruínas da torre da Gedächtniskirche, lá está o anjo Damiel prestes a adentrar o universo urbano. Com o olhar, identifica camadas da cidade de Berlim; seus quarteirões e pátios, suas ruas e cruzamentos, os automóveis parados ou circulando, as pessoas. Esse ser etéreo flexiona uma das asas, metamorfoseia-se e ganha os céus como pássaro. Num rasante entre rastros de fumaça de um avião, transporta-se para o seu interior, agora sob a forma de figura humana.

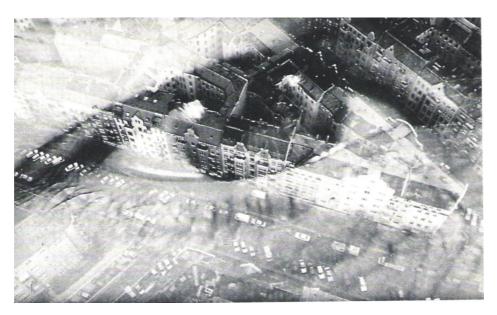


Figura 20 – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp.

No interior da aeronave, Damiel (Bruno Ganz) é percebido, entre olhares cúmplices, apenas por uma criança. Afinal, no imaginário de Wim Wenders, ao anunciar sua inusitada estória fílmica *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo* – 1987), somente crianças são capazes de enxergar anjos. Além do mais só elas não se preocupam com o que é ficção ou o que é real. Tudo é verossímil. Os demais, mortais passageiros entretidos em seus próprios pensamentos, vivem a expectativa do pouso dentro de minutos na cidade. Dentre estes, destaque para um personagem creditado como *As himself*.

Inquieto, *As himself* é a representação da figura do diretor de cinema movido pelo desejo de realizar um projeto fílmico sobre Berlim. Anunciado como estrangeiro para o espectador, Peter Falk interpreta o papel de um diretor norte-americano, *alter ego* do diretor alemão, e

sugere um personagem duplamente ambíguo em *Der Himmel über Berlin*; é, ainda, claramente o personagem de um "ex-anjo". Demonstra, ao mesmo tempo, a ansiedade própria de quem é um ser alheio à cidade, ou do filho que a ela retorna para resgatar a memória embaçada de um local atravessado pelos vestígios da destruição e da guerra.

Na sequência, um plano mescla a cidade com um nevoeiro. A câmera se lança para o alto, como uma aeronave a fazer acrobacia. Desliza entre as nuvens e destaca, em seguida, a torre de *Messe und Ausstellungs gelände* – um centro de convenções feito à época da ocupação soviética. Da janela do avião, a morfologia urbana de Berlim se exibe aos olhos dos viajantes. O edifício *Messe* aparece no primeiro plano, seguido dos fluxos de carros sobre o viaduto que faceia a linha férrea e dos quarteirões residenciais do entorno.



Figura 21 – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp.

A câmera, ao se aproximar dos edifícios de apartamentos que têm nas fachadas vários painéis publicitários, desperta o interesse do anjo Damiel. O seu ponto de vista conduz a câmera a entrar, pelas janelas, no ambiente interno das moradias. Ele observa uma velha senhora sentada numa poltrona e que, em silêncio, dirige o olhar fixo para a janela da sua casa, onde a imagem de *Messe* se projeta. Atrás dela, um jovem agachado. Nada a distrai diante de algo que lhe traz recordações.

Damiel, agora em outro apartamento, encontra-se diante de uma mulher apreensiva em meio à reforma por ela executada na casa. O ambiente é tomado pela melancolia da música que vem do rádio. Daí, o anjo se transporta para outra moradia. O vizinho, que chega à casa com trajes de frio, senta-se entre livros e vê à sua mesa um álbum de fotografias que remetem às

lembranças de laços afetivos. Esses primeiros personagens sugerem as idas e vindas dos indivíduos por uma cidade fracionada.

Do interior de um apartamento, a câmera se debruça na janela, tal como os olhos do anjo, vendo do alto o movimento de crianças a brincar no pátio do edifício. Neste enquadramento a imagem fixa especial atenção na área de recreação, limitada entre uma das fachadas do prédio e o muro que a separa da avenida repleta de automóveis em circulação. Descreve, por assim dizer, uma espécie de articulação entre os lados interior e exterior da cidade.

Mas a câmera retorna ao seu principal interesse neste momento: (re)conhecer o modo de vida dos moradores. Atravessa portas, janelas ou paredes. Não há limites para o visitante em sua investigação nos apartamentos. Vê um jovem de camiseta e jeans, sentado e com aspecto de artista. Entra na casa de dois idosos na qual o homem vê na televisão a imagem de uma mulher movimentando moedas, enquanto; na cozinha, a provável esposa, à mesa e reflete o tempo como que paralisado.

Das escadarias do interior do edifício para o ambiente em que alguns meninos assistem a um programa de televisão, o anjo se faz agora presente como imagem daquele que os observa. Num quarto de outro apartamento, repleto de brinquedos pelo chão, uma menina de óculos e de aparência frágil, é vestida pela mãe. Ela, como toda criança, troca olhares com Damiel. Ele, por sua vez, atém-se ao peitoril da janela adornado com animais de brinquedo, o que sublinha o movimento da cidade e sinaliza a sua saída.

O voo rasante do anjo sobre a cidade vai revelando viadutos e avenidas em fluxo. Neste instante, Damiel capta o som estridente de uma típica ambulância berlinense, mesclado ao choro de um bebê. Entra no veículo em que um homem acompanha a mulher gestante. O anjo põe a mão sobre a sua barriga e acalma mãe e filho, prestes a vir à luz. É a primeira interferência direta do anjo na vida dos moradores da cidade.

Na mesma avenida, a sequência fílmica é pontuada por imagens de pessoas motorizadas, entre as quais um homem discutindo com a mulher, uma anciã dirigindo seu automóvel em companhia de um cachorro, uma família de imigrantes turcos. Atento, Damiel ouve o pensamento de cada indivíduo, seus anseios e conflitos. Até então, o anjo tem procurado reconhecer o contexto em que estão inseridos os habitantes de Berlim, como vivem e como se comportam neste particular lócus urbano.

Noutra fração da cidade, Damiel acomoda-se no interior de um carro parado numa revendedora de automóveis. Cerra os olhos como se descansasse. O plano agora o focaliza com aquele que será seu companheiro nesta viagem: o anjo Cassiel. Os dois dentro do carro estacionado, com um livro aberto, observam pela vidraça as pessoas do lado de fora. Alguns parados, outros em movimento – a pé ou de bicicleta. Há os que se aproximam da vidraça e também um jovem que é visto correndo à frente. Nesta loja, é mostrada a discussão entre uma compradora e o vendedor.

Damiel e Cassiel confabulam dentro do automóvel sobre o que os move no périplo pela cidade. Dirigem-se para a *Staatsbibliothek zu Berlin*, o abrigo da falange de anjos que paira sobre Berlim. Lá, eles acompanham o movimento de pessoas de diferentes tipos e idades, inclusive uma mulher de origem islâmica, que estudam e fazem pesquisas. Neste lugar, que possibilita a captura do saber, apenas dois meninos se distraem e percebem a presença de Damiel.

No interior da biblioteca, o movimento de câmera e a constituição dos planos são rigorosamente definidos por uma geometria precisa, ressaltada pelos quadros, que à semelhança de um mosaico, primam pelo equilíbrio da composição dos espaços e da profundidade de campo. As imagens resultantes, que transcorrem sob a mira dos anjos, indicam o percurso das pessoas pelos salões de leitura, pelos mezaninos, sentados em mesa ou à procura de referências nas estantes.

Corte. Agora Damiel está no metrô. O anjo está no meio de vários personagens da cidade, cuidadosamente representados no deslocamento da câmera. Suas expressões evocam lembranças, fadiga, inquietude ou expectativas. Alguns lêem, outros cochilam e despertam e há ainda o que carrega uma criança no colo. Também há os que mexem ansiosamente as próprias mãos. Neste mesmo vagão, Damiel se aproxima e traz alento para um homem cabisbaixo, de mãos cruzadas e um tanto apático.

No túnel por onde correm os trilhos do metrô, um plano destaca um ímã preso a um barbante e que toca vários pontos do subsolo. A câmera sobe e lá estão dois meninos sobre uma boca de lobo tentando capturar uma moeda perdida. Damiel demonstra curiosidade diante da ação, mas segue em direção a novas descobertas. Chega a um núcleo habitacional e depara-se com outras crianças brincando com uma bola à frente de um extenso muro. Um outro menino, solitário, o observa.

Percorrendo esse espaço de moradia, o anjo surpreende-se ao ver, por meio de uma espécie de janela ou portal, um circo montado no espaço exterior. Um elefante passa e preenche o plano. Sob a tenda, uma trapezista ensaia movimentos pendulares que cortam e recompõem o espaço cênico. Uma presença feminina adornada com asas domina a tela num balançar suave, que expressa o desejo de voar. Marion (Solveig Dommartin) é um "anjo de carne e arte" materializado para o espetáculo.

Damiel, movido pelo encantamento das evoluções da trapezista, transporta-se para o universo humano. Seus olhos, em fração de segundos, vêem aquele cenário, até então matizado pelos tons de preto e branco, transfigurar-se em um colorido terno. Marion finaliza os ensaios, sai da tenda e senta-se no capô de um carro. Ainda paramentada e com aparência melancólica, cobre-se com um casaco de frio e deixa-se envolver pelo silêncio.

Pensativa, a trapezista distrai-se e sorri ao ver um elefante em movimentos adestrados para o espetáculo. Damiel, enamorado, a observa. Um músico com um acordeão se aproxima. Ela retira o adereço em forma de asa, coloca-o sobre ele e passa a perambular entre a tenda, carros e aparatos do circo. Vai à sua cabine e coloca uma música para ouvir. Damiel entra em seus aposentos, põe as mãos sobre objetos, fotografias, pedras: a intimidade e a memória de Marion.

Sentada na cama, sem perceber qualquer presença estranha, ela se desnuda sob o olhar embaraçado de Damiel. Mais uma vez ele depara com o mundo real dos seres da terra, ao dirigir os olhos para os contornos da tez rósea de Marion, como se acariciasse aquele corpo delgado envolto numa imagem que se metamorfoseia em tons de azul e verde-água. A naturalização da imagem anuncia a relação de ambivalência que paira sobre Damiel durante o repouso da mulher.

Corta para outra cena da cidade. A sequência do filme transcorre entre planos e imagens urbanas. O cruzamento de uma ponte com uma rua e a uniformidade da escala dos edifícios em perspectiva é o cenário do acidente entre um carro e um motoqueiro. Desacordado, um homem está imobilizado e ferido na cabeceira da velha ponte de ferro. Damiel se aproxima e pousa as mãos sobre ele, confortando-o dos impactos físicos do acidente e do estado de choque.

Em frente a essa ponte, a câmera move-se de um lado para outro mostrando que ali há uma divisão de espaços para automóveis e pedestres. Neste momento, um jovem, que parece

transtornado com o acontecido, vem correndo pela faixa lindeira, aquela destinada aos automóveis, ao encontro do acidentado. No mesmo local, numa esquina, os curiosos: uma mulher turca com carrinho de bebê, crianças, adultos, observam o estado daquele homem. Fim de mais uma cena urbana.

Ladeando a ponte, no sentido destinado aos pedestres, Damiel continua sua caminhada por Berlim, agora a pé e misturando-se cada vez mais com os pedestres. Olha para a lateral e vê uma linha férrea cujos trilhos, entre árvores, cortam e separam partes da cidade. Sobe na *Siegessäule*<sup>28</sup> de onde é possível observar a paisagem de inverno que marca o grande parque Tiergarten, o frontispício horizontal que modela e predomina no conjunto dos edifícios de Berlim e a torre de televisão – *Fernsehturm* – na *Alexanderplatz* (praça central de Berlim, palco da memória de manifestações culturais e políticas) que confere verticalidade à perspectiva da forma urbana.

De volta para a *Staatsbibliothek*, o plano fílmico privilegia a figura de um homem que, visivelmente, traz no corpo as marcas do passado. Sentado à frente de uma mesa, o personagem Homer espelha a sua memória por entre os exemplares do globo terrestre que descansam sobre uma base rígida e estática. Os objetos lembram uma geografia humana que põe o mundo em discussão, segundo sua dinâmica, suas contradições e até as atrocidades decorrentes da guerra.



Figura 22 – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Siegessäule é um ícone da cidade de Berlim, sob a forma de obelisco adornado no topo com uma figura de anjo. A Coluna Vitória, como é conhecida, foi concluída em 1873 para comemorar a vitória dos militares prussianos sobre os austríacos, dinamarqueses e franceses, em meados do século XIX.

De fato, as marcas do passado, os lugares de memória da guerra pontuam as descobertas de Damiel. Num *flashback*, vêem-se a inserção no filme de imagens documentais dos destroços da cidade de Berlim e dos seus mortos – adultos e crianças —, atirados na via pública. As lembranças de Homer, silenciadas por sofrimento e dor, têm na presença do anjo Cassiel o acalento de alguém sobre um corpo sobrevivente. Carrega consigo o peso e os impactos dos que presenciaram a brutalidade e a intolerância daqueles que não suportam a diferença.

Num gesto saudosista, este homem marcado pelo tempo e pelo cansaço vai da *Staatsbibliothek* até os vestígios remanescentes da guerra. Percorre o emblemático *Berlin Mauer*, o muro de concreto que separa a cidade em partes contrárias – ocidental e oriental. Na primeira parte, onde foi possível a captura de imagens à época, a textura do obstáculo exibe impressões e manifestos políticos e artísticos por meio da técnica do grafite. Não se trata apenas de atos de contestação, mas o desejo de reintegrar laços societários.

Nesta área, um grande vazio no espaço urbano mostra a *Potsdamer Platz*, lugar de encontros e manifestações culturais em Berlim, os cafés, espetáculos e encontros sociais da cidade. Nas recordações de Homer, são mostrados os passeios pelo espaço público, quando as pessoas perambulavam pelas calçadas e paravam de vez em quando para comprar *souvenirs*. Mas a sua lembrança remete às próprias imagens do medo e do pavor dos relatos de guerras e se embaralham nos *takes* coloridos e avermelhados das ruínas da cidade.

Mas é em *Mitte* – centro geográfico de Berlim e lugar que concentrava número expressivo de moradias e comércio dos judeus – que o filme mostrará os destroços da paisagem urbana até o fim dos anos 1980. Neste espaço, o anjo Damiel detém-se na figura conturbada de uma jovem diante de um típico *imbiss* – espécie de quiosque que vende comidas e sanduíches a preços populares. Na sequência, um carro sai de uma garagem sob os arcos de sustentação da rede ferroviária.

Essa ambiência constitui planos fílmicos que irão motivar o percurso motorizado de Cassiel por tais partes da cidade. A paisagem ora é vista pelo movimento cotidiano dos habitantes, ora pelas imagens documentais que trazem ao presente os impactos da tragédia. As ruas são tomadas pelo lamento e pelas lágrimas dos sobreviventes. O trajeto de Cassiel pelas ruas de Berlim o conduz a um *set* de filmagem onde se reconstituem passagens trágicas sugeridas pela guerra.

Agora, em um filme dentro do filme de Wenders, intercalado ainda de outros filmes documentários, o diretor utiliza-se de uma figura que é ele próprio como personagem.- Peter Falk, para ilustrar a organização e a produção do *set*. Há a exposição de atores recrutados, equipe técnica e figurantes selecionados, além de objetos de cena que compõem o espaço de reconstituição dos conflitos passados. Para tanto, o cenário é um dos escombros remanescentes que induz à percepção de um lugar que mescla realidade e representação.

Neste local, a presença de uma senhora escalada para o filme desperta curiosidade quanto ao destaque que lhe é conferido no enquadramento da imagem. Introspectiva, ela pensa sobre momentos duros da guerra e da difícil tarefa das mulheres na reconstrução da cidade. Mais uma vez, Wenders utiliza imagens coloridas e documentais para facilitar a compreensão e veracidade dos fatos. Não parece se tratar apenas de uma opção estética, mas de enfatizar o que algumas pessoas vivenciaram.

Enquanto transcorrem as filmagens, Damiel e Cassiel seguem para o circo e assistem a um espetáculo voltado para o público infantil. No centro do picadeiro, Marion, paramentada de felino, apresenta jogos de malabares que aguçam o imaginário das crianças ante a arte do equilíbrio. A gata finaliza o espetáculo numa apoteótica chuva de balões, o que instiga meninas e meninos a tomarem o palco e o mundo da fantasia, numa atitude de celebração da vida e da alegria.

Plano geral: uma árvore seca, entre águas frias e névoa, sublinha a solidão; o isolamento. À beira de um dos canais da cidade, onde se vêem cisnes repousando sobre as águas, Damiel e Cassiel refletem sobre o estado das coisas que presenciam. Andam por uma calçada vazia que faceia o Muro de Berlim. Param e fixam o olhar sobre a paisagem que se revela, em plano aberto, árida e fria, que pouco estimula a presença das pessoas. Sobre o canal, uma revoada de pássaros ganha os céus e transpõe as fronteiras da intolerância.

Num plano geral da cidade, uma grua se movimenta na construção de um edifício e se fixa no centro da imagem, como artifício de mudança da sequência do filme. Entre a massa edificada, a câmera se dirige para o emblemático edifício da Mercedes Benz, local escolhido por um homem para cometer suicídio. Cassiel não consegue detê-lo. Ele cai sobre Berlim, numa possível alusão à desesperança. O anjo salta sobre a cidade, crianças assustam-se com a briga dos pais, um homem dorme na via pública.

Esta convulsão do espaço urbano só reforça a desestabilidade social e física de Berlim. Na agitação desordenada, *insert* de imagens histórico-documentais trazem à tela uma cidade em chamas. O contraponto se faz nos planos seguintes, ao explorar a perspectiva do sonho e da busca do equilíbrio emocional dos indivíduos, utilizando-se para isso o universo circense. O malabarismo repousa, enquanto os artistas celebram mais uma temporada de espetáculo sob a exuberância poética da lua cheia.

Numa boate, Marion se deixa levar pelo som de uma banda de *rock* e dança entre pessoas que restringem toda comunicação apenas ao compartilhamento das batidas musicais. Damiel, sob o olhar absorto de Cassiel, mira a trapezista em contidos movimentos de baile e, em fração de tempo, se humaniza e se mostra seduzido por ela. Na mesma noite, Cassiel se afasta para refletir sobre sua permanência na cidade. Vai a uma lavanderia, aproxima-se da única usuária daquele serviço: uma mulher turca entre suas malas de viagem.

As máquinas de lavar roupa encerram a sequência em alusão ao tempo e ao espaço real, modificando-os e incorporando-os à imaginação. O plano posterior, cenicamente construído a partir da montagem com efeitos de fusão, comprova este tipo de associação. Nele, o presente e o sonho se mesclam quando se inscreve nas imagens o pouso das asas do anjo Damiel sobre a face adormecida de Marion. Ele acaricia as mãos e o rosto da mulher como sinal de mudança de seu percurso.

Daí em diante, percorre-se Berlim através de uma sucessão de cenas do cotidiano urbano. Dentro de um ônibus – *BVG-Doppeldeckerbus*, num entardecer, Cassiel pensa sobre os rumos que irá tomar. Diante de um *imbiss*, Damiel vê Peter Falk desenhando as ruínas da antiga estação de trem Anhalter Bahnhof. Depois, anda ao lado de Cassiel na faixa lindeira ao Muro, na face branca e fria da barreira de concreto, que se impõe sob a égide da militarização soviética. O companheiro percebe o seu desejo de permanecer naquela cidade.

Subitamente, Damiel se afasta da condição celestial para adentrar o espaço humano. Desacordado, Cassiel o transporta para o lado ocidental, onde o Muro está pintado de grafites à semelhança de figuras guardiãs. Um helicóptero sobrevoa a área, e crianças o observam. Sobre a sua cabeça cai uma armadura que o fere e desperta. O sangue do ferimento prova que se tornara homem. As cores e os sons da cidade o surpreendem e compõem sua nova realidade.

Em frente do Muro, esboça o seu primeiro diálogo com um passante, indagando-lhe a identificação das cores de cada figura que compõe o mural de grafites. Sente frio. Vai a um *imbiss* e toma café. Perambula pelas ruas do bairro de *Kreuzberg*, sob a linha do *U-Bahn* – o metrô de superfície –, e, num antiquário, típica lojinha de Schöneberg, troca a armadura por chapéu e casaco de inverno. Uma criança aproxima-se dele e pede informação sobre uma direção a tomar na cidade.

Como cidadão, Damiel segue livremente por Berlim. *Insert* de uma sequência dos artistas do circo levantando acampamento. Enquanto isso, ele chega ao antigo abrigo de guerra – *Luftschutzbunker*, locação do filme de Mister Falk – *As himself*. Separados por um gradil, os dois conversam, em inglês, sobre curiosidades de Damiel acerca das operações que envolvem os mecanismos de uma filmagem.

Cassiel mais uma vez repousa sobre a *Siegessäule*, o seu refúgio fincado no Tiergarten. Do parque, pressente o estado de melancolia de Marion em mais um fim de temporada. Ouve seus pensamentos e vai ao seu encontro como um ser que irá guiá-la nos passos seguintes. Já Damiel, agora humanizado, corre ansioso pelas ruas, entre os automóveis, para chegar ao circo. Paralisa-se ao perceber o vazio do local. Restam somente marcas geométricas do lugar do picadeiro; o círculo por onde ele caminha aos chutes, em desespero.

Dois meninos rompem o plano fixo, vão em direção ao centro do círculo e se aproximam de Damiel. Desolado, ele olha para as crianças e, em seguida, amarra o cadarço do sapato de um deles. A imagem transforma-se em preto e branco com a presença de Cassiel, a mão amiga que descansa sobre o ombro de Damiel induzindo-o a encontrar o que o moveu a permanecer na terra. Daí em diante, ele sai do metrô, anda por entre lojas da estação, come uma maçã e vê numa televisão o diretor Mister Falk.

Na tela da TV, um relógio sinaliza as horas e o tempo para Damiel. No mesmo instante, num *imbiss*, Marion toma café quando o diretor americano chega ao balcão e faz seu pedido, e Cassiel, do outro lado da rua, observa a rápida conversa entre os dois. Ela parte e Mister Falk, observado pela balconista, fala algo como "eu não posso ver você, mas sei que você está aí", o que surpreende Cassiel. Corta para um shopping center, onde Damiel e Marion circulam em lados opostos.

Damiel sai numa rua pouco iluminada onde um cartaz lhe chama a atenção sobre um *show* musical: Nick Cave and The Bad Seeds. No meio de uma expressiva platéia, estão ele e

Marion absorvidos pela melodia. Do palco, ao lado da banda, Cassiel dirige o olhar para os pontos do ambiente em que cada um se encontra. No balcão do bar, fora da pista de dança, Damiel toma uma bebida. Marion, em traje vermelho, sente-se atraída por ele, que lhe oferece uma taça de vinho. Enamoram-se.

Homer, de costas e portando um guarda-chuva, anda em direção ao Muro que anuncia o fim de um capítulo da história da cidade. Damiel e Marion, juntos num salão, fazem acrobacias com uma corda que desce do teto. Cassiel, sentado na escadaria, admira os movimentos de equilíbrio da trapezista conduzida pelas mãos do seu parceiro e cúmplice do espetáculo anunciado. O anjo Cassiel retorna à *Siegessäule* e lança o seu olhar sobre Berlim. *Fortsetzung folgt*. Isto é: "continua". E o filme acaba.

### 4.5 Der Himmel über Berlin: Wenders procura Berlim como personagem

Tóquio, 12 de outubro de 1991. Em um colóquio de arquitetos japoneses, Wim Wenders disse:

Não sou arquiteto nem urbanista. Se há alguma coisa que me autorize a lhes falar e me qualifique a fazê-lo será o fato de que, além de cineasta, sou um viajante que viu muitos lugares, que viveu e trabalhou em diferentes cidades do mundo, que fixou sua câmera diante de numerosas paisagens — especialmente diante de várias paisagens urbanas, mas também no campo, perto das fronteiras, sob cruzamentos de autopistas ou no deserto. (in IPHAN, 1992)

Nesse mesmo evento, o cineasta reforçou o caráter do cinema como cultura urbana que espelha e também a cidade e, sob a ótica das imagens, acompanha, historicamente, as transformações da paisagem construída por mãos humanas, sobretudo no século XX. Wenders reafirma, dessa maneira, o seu interesse e empenho na construção de uma estética reflexiva sobre as cidades com as quais dialoga em suas representações. No caso de Berlim, entretanto, a sua percepção vai além da localização da câmera voltada para uma coisa concreta.

Der Himmel über Berlin foi traduzido pelo mercado cinematográfico como Wings of Desire (Les Ailes du désir, Asas do Desejo), o que prioriza o entendimento do filme muito mais como uma narrativa sobre o desejo dos anjos do que sobre uma deriva sobre Berlim e seus significados como cidade dividida. O Céu sobre Berlim é, de fato, a tradução mais apropriada

para compreender a obsessão deste realizador pelos aspectos históricos, socioculturais, geográficos e morfológicos das cidades e da condição humana que nelas surgem, se consolidam, se transformam.

A temática da cidade como sujeito, a relação humana com o espaço urbano e sua história ou a percepção de realidade nos filmes de Wenders, têm motivado dezenas de autores<sup>29</sup> a dedicarem especial atenção às obras deste cineasta, até pela repercussão internacional que elas tiveram.

Der Himmel über Berlin é um dos trabalhos do diretor que mais aparecem como objeto de análise fílmica ou de discussões artísticas e científicas. Neste filme, o desejo do realizador busca tratar Berlim como o personagem principal, destacando o que ela tem de mais concreto ou subjetivo. A partir da sua perspectiva representacional do objeto/cidade que, por sua vez, contém outros objetos interrelacionados, o diretor se coloca tal como Ruttmann diante do desafio de revelar as múltiplas faces da própria cidade.

A cidade de Berlim nesta representação cinematográfica se inscreve num domínio que extrapola a sua definição como mero espaço de locação das asas dos desejos de anjos ou de homens. Cada uma das suas partes, reveladas no transcorrer do filme, transporta o espectador para períodos da história e da cultura alemã, e a narrativa fílmica privilegia a cidade como agente condutor das ações humanas e da experiência visual. A cidade não está descrita apenas

1. Franzisca Bollerey ("Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und regisseure")

- 4. Claude Winkler-Bessone ("Les Films de Wim Wenders: la nouvelle naissance des images")
- 5. Denise Cayla ("Errance et Points de Repère Chez wim wenders")
- 6. Achille Bonito Oliva ("WimWenders Electronic Paintings)
- 7. Luca Antoccia ("Il viaggio nel cinema di Wim Wenders")
- 8. Antonio Weinrichter ("wim Wenders")
- 9. Michel Boujut ("Wim Wenders")
- 10. Peter Buchka ("Os olhos não se compram Wim Wenders e seus filmes")
- 11. Wolfgang Jacobsen ("Berlin in Film: die Stadt die menschen")
- 12.Robert Phillip Kolner e Peter Beicken ("The Films of Wim Wenders Cinema as Vision and Desire")
- 13.Reinhod Rauh ("Wim Wenders")
- 14.Roger F. Cook and Gerd Gemünden ("The Cinema of Wim Wenders" Image, Narrative, and the Postmodern Condition")
- 15. Alexander Graf ("The Cinema of Wim Wenders")
- 16.Geraldino Alves Ferreira Netto ("Wenders: Psicanálise e Cinema")

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Conferir, por exemplo:

<sup>2.</sup> Joachim Paech ("Die Szene der Schrift und die Inszenierung de Schreibens im Film", In: "Schrift und Bild im Film" – Hans-Edwin Friedrich e Uli Jung (Org.)

<sup>3.</sup> Barbara Lunari ("Vedere l'invisibile: il cinema secondo Ridley Scott, Peter Greenaway e Wim Wenders", In: "Non vedo perché – la rappresentazione cinematografica della cittá" – Irene Gentile Abbattista, Barbara Lunati e Frederica Martini)

pelo aspecto físico ou pelos tipos humanos, mas também pela experiência sensorial que provoca em quem a vê projetada na tela, tal qual um personagem.

A Berlim de Wenders está repleta de anjos e de comuns mortais que vagueiam pelos espaços públicos e experimentam o cotidiano urbano. A cidade ficcional que ele cria e representa constitui um itinerário de múltiplas texturas cênicas contornadas por diálogos sóbrios. O espaço e o tempo flagram reações e modos de vida das pessoas e as atitudes passivas e complacentes dos anjos ante a solidão humana. O filme, que se passa quando a cidade ainda estava dividida pelo Muro, provoca conexões paradoxais entre o que só existe em imaginação e o que pode ser reconhecível.

Filmes como estes induzem à reflexão, não apenas sobre a cidade, mas como a obra de arte contribui para a formação do pensamento crítico e ético. Assim, "a obra de arte revela-se como uma interrogação da vida e da história de sujeitos sociais, como também uma possibilidade de deciframento e resposta de vida e da história (...) o ato de decifrar designa [assim] uma qualidade da percepção e da interpretação do mundo, o encontro com valores e sentidos" (RIBEIRO: 1988, 11) o que, por sua vez, norteia outras percepções das cenas que balizam a existência humana.

A câmera de Wenders sobrevoa Berlim, anda pelos bairros e pelas ruas, adentra espaços privados, utiliza meios de transporte, revela elementos permanentes e transitórios – como o circo, por exemplo. Capta também diálogos em diferentes idiomas, a atmosfera melancólica do dia e da noite e exibe no presente, remanescentes de um passado de guerra, o vazio de Patsdamer Platz, a memória, os encontros e desencontros das pessoas. Wenders pontua, assim, a diversidade dos fragmentos urbanos "costurando-os" a partir da metáfora poética dos seus anjos dourados.



Figura 23 – Der Himmel über Berlin – Filme de Wim Wenders, 1987. FONTE: Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke Suhrkamp.

## 4.6 In weiter Ferne, so nah!: Wenders caminha por Berlim



Figura 24 - In weiter Ferne, so nah! - Fime de Wim Wenders, 1993. FONTE: Frame do filme.

In weiter Ferne, so nah! (Tão Longe, Tão Perto!): trata-se de uma continuação de Der Himmel über Berlin. Mais uma vez, o diretor recorre à presença dos anjos para compor a narrativa fílmica sobre o espaço urbano berlinense. Neste filme os anjos também observam, distantes, o cotidiano dos moradores de uma Berlim recém-reunificada. Contudo, o cineasta utiliza aqui a cidade e o seu passado histórico e cultural como pretexto para enxergar a realidade que se põe à sua frente, questionando de outro modo o seu olhar e o dos outros sobre o mundo.

O retorno do anjo Cassiel (Otto Sander) a Berlim é como o retorno de alguém que, por várias razões, estabeleceu uma relação com a cidade e com as pessoas. Ele vem do alto, consciente de onde irá pousar sobre o símbolo da vitória, a *Siegessäule*. Daí parte para caminhar pelos espaços com os quais tem intimidade. É surpreendido com a queda de uma menina do terraço de edifício. Num impulso, rompe as regras que proíbem anjos de interferir diretamente na vida dos indivíduos e socorre a criança. Experimenta, pela primeira vez, metamorfosear-se, como Damiel fizera, em humano.

O regresso do "anjo das lágrimas" é associado ao seu interesse pelas questões que movem e aprisionam as pessoas à vida mundana. Para o anjo Raphaela (Nastassja Kinski), que é agora sua companheira de viagem, "as pessoas não conquistaram o mundo, o mundo é que as conquistou". Suas palavras são reforçadas pela presença de Mikhail Gorbachev no filme. O estadista faz suas as palavras de Dostoievsky ao dizer que "o sentido da vida humana não se

encontra no fato de que se vive, mas sim para quê se vive". As representações do mundo e, nelas, o papel dos indivíduos em simplesmente absorverem ou criarem suas próprias visões de mundo estão duplamente sublinhadas na fala dos anjos e na fala dos homens. O filme fala da potência histórica dos homens mas, sobretudo, de suas impotências no dia a dia.



Figura 25 – In weiter Ferne, so nah! – Fime de Wim Wenders, 1993. FONTE: Frame do filme.

Este filme, diferente do anterior, enfoca a realidade contemporânea da cidade recentemente unificada. Após a queda do Muro, Berlim e os alemães experimentaram um estado de desorientação e angústia muitas vezes mencionado pela imprensa. O interesse do diretor, como ele próprio declarou muitas vezes em público, se volta aqui para a compreensão de como os indivíduos olham e se relacionam com as coisas: como eles representam esse "mundo novo", sem o Muro. Este é também o olhar de Wenders, que procura enfatizar a história das pessoas mais que a da cidade.. Estrutura, pois, a representação da sociedade sobre si mesma e os seus dramas.

Não por acaso, Cassiel é o protagonista da narrativa. Ele é a figura guardiã da humanidade e da memória de outra Berlim que viverá o drama de transformar-se num ser mortal. Diferente do anjo Damiel, que se tornou homem após apaixonar-se pela trapezista Marion, Cassiel quer se tornar humano por motivações íntimas e individuais. Crê que sua transformação em um ser terreno o levará a melhor compreender a humanidade. Em que pese sua pretensão, estar na condição de homem representa também fragilidade, e nada o impede de cair em estado de depressão e no alcoolismo.

Como um ser em ruínas, Cassiel perambula entre a contravenção e a mendicância urbana. Experimenta os espaços de Berlim, materializa a memória da dor e da culpa que paira sobre a cidade e nela se coloca como um excluído. Vive as agruras da vida real sem mais poder ter qualquer interferência na vida dos outros. O dilema do personagem, que não perde a consciência do mundo celestial, se manifesta entre o desespero, a insegurança e a impotência diante da realidade e das contradições que movem o indivíduo urbano.

A Berlim de agora representa mais um conjunto de fragmentos de cidade onde transcorre a ambiência da narrativa fílmica. Não é a cidade que revela os seus objetos e conteúdos. Não é mais a sua história de cidade dividida física e socialmente pelo Muro. Mas a história das pessoas que sobreviveram aos impactos do fim da Guerra Fria. Cassiel torna-se uma delas e vivencia com elas o dilaceramento dos aspectos identitários. Berlim, neste filme, é menos personagem e mais espaço de locação de questões sociais e, sobretudo, individuais, peculiares.

### 4.7 Rio e Berlim: cenas de imaginações e de significados

Na verdade, quase nunca se indaga o que se vê quando se olha para a cidade pelo olhar de um cineasta. Olhos do poder e da vigília, do desejo e da sedução ou da transgressão? A cidade das pessoas, dos volumes e das cores, inspira e instiga o cinema. Não é por acaso que os cineastas buscam no meio urbano a compreensão da realidade e da condição humana e constroem vínculos sistêmicos entre narrativas e imagens que definem suas próprias representações. Afinal, na cidade estão as inesgotáveis fontes de expressões, de experiências, de virtudes e conflitos entre os objetos que a compõe.

A cidade – constructo físico e sociocultural que reúne partes ou elementos mantendo entre si uma relação espacial e temporal – tem sido, repetidas vezes, "espetacularizada" ou simplesmente flagrada pelo enquadramento das câmeras de filmagem. Mas isso a torna uma cidade "cinemática"? Em que pese este termo referir-se ao movimento que surge da mecânica, autônomo de suas causas e da natureza que define propriedades físicas e materiais dos objetos, o espaço urbano mantém uma relação de afinidade com o cinema, como reconhecia Walter Benjamin. Apenas isso!

Se, no passado, os urbanistas atribuíam à cidade valores e correlações semânticas, tais como "organismo vivo", numa tentativa de apossar-se de suas frações para explicá-la, os cineastas experimentam o enquadramento para compor planos que sustentem a noção de totalidade que motiva as suas visões do urbano. A associação da cidade com o cinema é apenas uma associação e nada mais que isso. Adentrar as entranhas da cidade com uma câmera, por entre suas "artérias" – as ruas e as avenidas, por exemplo, não significa aprisioná-la.

O olhar fílmico que atravessa a cidade e a interroga, a tematiza, ou que dela extrai temas, é apenas uma eleição que faz o cineasta para um estado de suas representações. Entretanto, se isto parece óbvio, é notável a insistência de muitos realizadores em buscarem na cidade um estado de "representação plena", ou seja, perspectivas e visões daquilo que possa significar unidade urbana. O resultado é a circulação de clichês, uma vez que a cidade não está para o cinema, mas o cinema para a cidade. Ela permite ser representada de modo que cada indivíduo a reconheça.

Por um lado, a cidade produz identificações, alianças, conflitos e, por outro, mantém-se à deriva. Contém seus elementos, transforma-os e os expõe como parte de si mesma. Quando aspectos deste complexo urbano são propostos e absorvidos pelos espectadores, a tendência em compreendê-lo se impõe, mas não apaga os limites e "imprecisões" necessárias para representá-lo. E, se o desejo de um cineasta é torná-lo personagem, é importante lembrar que ele apenas constrói uma "cenografia" verossímil do lugar, que é sempre individual e arbitrária, ainda que possa ser compartilhada. Seu olhar sobre a cidade e o espaço público traz assim sempre uma leitura que é fruto da sua percepção enquanto indivíduo no interior de uma coletividade e de uma cultura, que resulta em relevos e contornos visuais particulares.

Portanto, quando os aspectos urbanos ganham mais peso representacional, quando ganham mais intensidade na dramaturgia fílmica que as questões humanas ou quaisquer outras, é comum que os críticos considerem a cidade como personagem central da história. Mas o mais das vezes os aspectos urbanos passam despercebidos pelo caráter de mutabilidade que tem o espaço da cidade. Sua dinâmica permite que sejam flagrados instantes formais e dos sentidos, que tanto ecoam na memória dos espectadores quando se projetam e se representam no discurso da exposição das imagens.

Assim, se muitos filmes representam cidades e/ou suas partes através de seus tipos humanos, de seus edifícios e ruas típicas, sua cultura particular, detendo muitos quadros fílmicos em

suas formas construídas e humanas, interpretando-as como personagens, estas cenas contam apenas parte da história urbana: aquela que um diretor de cinema construiu para si.

Poucos realizadores se dedicam a interrogar o espaço urbano, naquilo que possa se revelar de mais completo, como fez Walther Ruttmann em *Berlin: die Symphonie der Großstadt*. Talvez por isso é que a sinfonia de Ruttmann é vista como filme documentário. Poucos mostram com todas as letras o foco de suas representações e seu afeto pelas cidades como ocorre em *Rio, 40 Graus* e *Der Himmel über Berlin* de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders, respectivamente. Já nos créditos iniciais de cada um desses filmes o nome de cada cidade se destaca.

Documento-Monumento, isto é, documento e lugar de rememoração privilegiado, os filmes que enfocam o urbano e seus cineastas são lições para os arquitetos e urbanistas pois "registram", "projetam", "ajudam a não esquecer" a tessitura plural que é a cidade – objetivando nunca a própria cidade, mas a sua aparência.

Mas as imagens da cidade produzidas pelos cineastas nada mais são que documentos fílmicos. Aquela cidade nem é "a cidade" e também quando é vista já não está mais lá! As relações não eram, já não são, e nunca serão, as mesmas. Mas os conteúdos destes documentos tornam-se presentes à medida que são acionados e sublinham questões para se discutir a cidade "real". Constroem a idéia de uma cidade-personagem como uma possível categoria cinematográfica. Trata-se, contudo, de representações do espaço urbano num tempo que é histórico, por remeter-se à ocorrência da filmagem, mas que se torna present quando a película é projetada.

E o que ocorre com os filmes de Nelson e Wenders no Rio e sobre o Rio; em Berlim e sobre Berlim, em meio a essa reflexão? São documentos fílmicos sobre o Rio de Janeiro e Berlim que hoje não são as mesmas cidades nem serão amanhã. São personagens fixos flagrados pelo olho de cada realizador no instante em que foi acionado o obturador da câmera e lhe conferiu materialidade. São personagens daquele momento, ou daquele estado de espírito, que permitem o exame de seus próprios conteúdos.

#### Como assinala Barbosa,

(...) explorar o potencial significativo de uma imagem fílmica requer o seu entendimento como um documento da cultura (...) urbana e como um arquivo de narrativas do espaço socialmente construído. Assim, o cinema se transforma de instrumento de exposição do mundo em um material de investigação do seu processo de criação. (BARBOSA, 2002: 3-4)

Mas para arquitetos e urbanistas é possível também perguntar sobre os resultados, as intervenções que atravessam a obra ou que dela derivam.

Nos filmes *Rio*, 40 Graus e Der Himmel über Berlin, as cidades estão para os seus realizadores como personagens centrais. Já em *Rio*, Zona Norte e In weiter Ferne, so nah! a cidade serve para contar a história dos seus personagens humanos e etéreos. Sobre estas obras, cabem ponderações acerca das opções dos diretores sobre cada representação. Há um desejo e inquietação em mostrar o urbano do geral para o particular; do conjunto de suas partes aos detalhes e ritmos contidos nos fragmentos; de como os modos de vida estão delineados.

O que chama a atenção nestes filmes é a recriação de atmosferas que qualificam as suas identidades e, por isso mesmo, as tornam de fácil identificação para o espectador e, sobre ele, criam efeitos sensoriais. É o burburinho do Rio e a melancolia de Berlim. Neste sentido, é necessário se interrogar sobre o que faz com que as representações atuem como construções naturais ou intencionais, quando as imagens transportam o espectador para um lugar além da tela.

A capacidade de uma imagem cinematográfica promover a construção e projeção de novas imagens na mente de cada um, acionando o imaginário, independente do seu conhecimento sobre fatos ou lugares, faz compreender que as "impressões, emoções e instituições nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas podem evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações" (VANOYE, 2005:13) ou, como vem sendo aqui insistido, sua imaginação penetra em uma cadeia de significados.

Em se tratando da análise de imagens cinematográficas sob a perspectiva do espaço urbano como personagem, vale lembrar que um filme

(...) oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sóciohistórica é de que um filme sempre "fala" do presente (ou sempre "diz" algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso. (VANOYE, 2005:55)

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

"O Cinema é aquilo que se põe diante da máquina de filmar"

Manoel de Oliveira – cineasta português

Na sala, a penumbra. Ansiosas e acomodadas em assentos de veludo vermelho, as pessoas. À frente, uma parede emoldurada por bambolina e cortina aveludada. Ouve-se o badalo do sino que faz soar toques compassados e majestosos. A cortina se abre e revela uma tela asséptica. Candelabros e arandelas cessam em fiapos de luz. A sala escurece; os presentes suspiram. Sobre o quadro, a projeção ótica. Vêem-se fotos animadas e alternadas em cenas. A matéria é o movimento e a captura do espaço e do tempo.

Há aqui uma manifestação da cidade e na cidade. Nela, técnica e cultura se aliam como expressão do desejo de enfatizar a extensão do olhar humano. E, neste caso, o cinema é mais um dos meios da arte a surpreender, chocar ou transportar o espectador para o universo das representações. O discurso sobre a cidade no cinema mostra-se sedimentado quando o tema se refere ao seu uso como locação para filmes. Por outro lado, o debate torna-se complexo quando o cinema busca uma representação da cidade como protagonista, o que foi mostrado nos casos que ganharam maior profundidade de análise. Nesses casos o próprio conceito de representação mostra sua potência e seus limites, pois são superados e colocam a própria cidade como personagem à deriva, podendo ser ela apropriada de diferentes formas, embora com focos mais ou menos precisos.

Nas reflexões propostas até então, o Rio de Janeiro e Berlim no cinema exemplificam representações localizadas na fronteira entre a realidade e a obtenção de um objeto artístico. A cidade carioca nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e a berlinense nos de Wim Wenders procuram evocar nas imagens a "verdade" sobre as paisagens urbanas; como fatos históricos ou socioculturais da criação humana. São, portanto, documentos cinematográficos mas que requerem a cidade como personagem.

Como foi visto, desde o surgimento do cinema a cidade vem sendo utilizada como locação fílmica, a despeito do que ela aguça no imaginário do espectador ou nas ideologias dos

cineastas. É através da locação, isto é, de um conjunto de elementos formais, que um filme procura orientar o espectador na identificação de lugares. Como artifícios, expõe ícones naturais ou urbanos – os arquitetônicos e urbanísticos que definem o meio representado. A locação, antes de tudo, situa a narrativa fílmica e serve, apenas, como registro materializado do campo visual desejado.

Há uma tendência da locação cinematográfica se constituir como pano de fundo no qual as ações contidas numa narrativa transcorrem. Nesses casos não existe nenhum compromisso do cineasta em aproximar-se da verdade da cidade; ao contrário, a proposta é neutralizar a concretude material da cidade fazendo uma abstração do espaço e do tempo. Uma cidade ou cenas urbanas podem assim estar apenas representadas por uma morfologia que indique o tipo de situação: no caso, urbana. Ou ainda, as histórias narradas podem acomodar-se em qualquer lugar, visto que o foco mais importante é a localização espetacular da trama.

A preocupação ao longo desta tese foi sobre o debate em torno da cidade como personagem. Aqui, ela é também uma locação. Mas não se esgota nesse papel. De fato, se a cidade é mesmo um personagem, ela não pode resistir a uma representação cinematográfica sem, minimamente, revelar os seus objetos e as formas que a particularizam no desenrolar de distintos acontecimentos. Este é um problema que inscreve situações díspares e ambíguas, pois se a idéia de cidade personagem se atrela à existência de uma locação, uma locação concreta não faz nenhuma cidade se tornar personagem.

Mas o que é uma cidade personagem na representação cinematográfica? Sabe-se que personagem é um termo derivado do latim *persona* – máscara que necessita de um rosto – algo semelhante ao *prosopon* em grego, para compor um disfarce, e constitui um jogo entre o que é verdadeiro ou apenas verossímil. A noção de personagem associa-se assim à ideia de transformação, de mudança fisionômica que firma a imaginação, espelha diversas alternativas e altera formas primitivas de percepção.

A cidade do cinema é, pois, mimese de si mesma. Ela se transforma em múltiplas faces, seja por sua própria dinâmica ou pelo olhar de quem a observa e a representa. A partir do olhar do cineasta, impresso em *frames*, ela sofre uma dupla representação: podendo levar o conceito ao seu ponto máximo e ao seu esfacelamento. A primeira representação é a que a transporta para uma unidade técnica (os quadros fílmicos) — a representação do cineasta. A segunda é a que pode ser sentida como realidade e visão de mundo de um indivíduo qualquer. Até aqui se trata

de uma representação de representações particulares. Entretanto, é justamente quando – depois de fazer da cidade do outro, naturalmente, a sua – se pode questionar as próprias imagens mentais; é que o jogo atinge seu ápice. Assim, aquilo que parecia mero cenário irrompe então do fundo da tela, e a cidade ganha a consistência de um personagem. Pelo menos, é esse processo que parece ganhar importância, bem mais que a própria materialidade da cidade mostrada nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders. Quando Nelson representa cinematograficamente a cidade carioca em *Rio, 40 Graus*, foca nuances da sua morfologia, da cultura e das pessoas, que a aproxima do que se entende como um protagonista da narrativa fílmica. O mesmo acontece quando Wenders desvela a capital alemã em *Der Himmel über Berlin* por meio de fragmentos históricos.

As representações dessas duas cidades podem estar categorizadas como personagem e locação ao mesmo tempo, pela dedicação que têm os filmes em sublinhar as partes que as definem como totalidade. Já *Rio*, *Zona Norte* e *In weiter Ferne, so nah*! (*Tão longe, tão perto!*) embora os cineastas tratem de assuntos particulares ao Rio e a Berlim, suas imagens fílmicas estão como que "rebaixadas" em seu potencial evocador da imaginação e são *a priori* locações cinematográficas para contar historias de pessoas ou anjos.

A cidade do cinema, em meio a esta discussão entre o que é personagem e o que é locação, leva à admissão de que haja uma questão de escalas de representação. A cidade pode ser e não ser um personagem ao mesmo tempo. Mas sempre será uma locação.

De qualquer maneira, parece haver uma concordância entre críticos e analistas de cinema a respeito de que a cidade personagem é aquela que estabelece uma relação direta com o sujeito e com as suas próprias especificidades. Ela, no entanto, não é personagem quando o sujeito e as histórias que definem o seu caráter, suas ações ou seu perfil psicológico, o colocam numa condição superior à do espaço urbano.

Em meio a essas questões, a discussão sobre as representações da cidade fílmica é primordial para os que trabalham como cineastas ou como arquitetos e urbanistas na percepção e instauração de novas possibilidades de experiência da própria cidade. Nas palavras de Manoel de Oliveira mencionadas em epígrafe, aquelas dos filmes são revestidas de poesia e pragmatismo. A dos arquitetos e urbanistas também. Contudo, não parecem ser os objetos que se colocam diante da câmera ou nas pranchetas o que é relevante. Ao contrário, todo o aparato

técnico que viabiliza a captura de imagens fílmicas "corre" atrás dos elementos estáticos e dinâmicos que compõem e dão forma à natureza, à paisagem ou à cidade.

A representação da cidade no cinema, de uma perspectiva clássica, é compreendida como a identificação do espectador com os elementos que ele reconhece no meio urbano ou com aquilo que fomenta sua imaginação, capaz de estabelecer uma relação visual com um lugar conhecido que é mostrado. Não obstante, a representação cinematográfica convida para uma dimensão além da forma. Neste sentido, o conceito de representação privilegia a coexistência de percepções e experiências pessoais, que interagem e atribuem valor às próprias obras, resignificando-as.

As ciências sociais enfatizam as dimensões sociais e psicológicas da existência humana e lhe determinam a materialidade. A cultura de um povo, considerada aqui como um sistema organizado e dinâmico de símbolos e significações que têm a finalidade de proporcionar a governabilidade do comportamento humano, é, malgrado rupturas e desvios, continuamente reproduzida nas ações cotidianas, nem sempre conscientes e reflexivas com as quais o cinema busca um permanente diálogo.

Mas a literatura, por exemplo, é um campo da cultura que toma a cidade como espaço físico, social, histórico, simbólico e como fonte de representação verbal, escrita, artística desse espaço, que depois se aplica em outros meios de expressão como o cinema, a fotografia, a pintura. O romance *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, publicado em 1929, que é um exemplo clássico para a cidade de Berlim e para a nova literatura alemã, fala de uma estética urbana intimamente ligada com a época moderna. É uma experiência da cidade que traduziu a vivência de espaços urbanos em linguagem literária. Baseado numa reflexão sociocultural e política da época, Döblin coloca o personagem central perambulando na cidade de Berlim dos anos 1920, no submundo dessa primeira metrópole alemã, no espaço físico-concreto de suas ruas, dos seus edifícios, dos pátios, do barulho e, principalmente, das suas impressões visuais. Mas, o que atravessa o romance e que qualquer arte faz é aprofundar os conflitos fundamentais da vida e existência dos indivíduos.

Há uma ambição de traduzir essa impressão visual, essa experiência imediata numa reflexão mais profunda e mais crítica por parte de Döblin. Assim, a identidade desse lugar seria não somente a composição das pessoas ou dos aspectos culturais e urbanos, mas todos os conflitos sociais que estão como que sob a superfície da sociedade. Nesse romance, a superfície visual

da cidade vai revelando pouco a pouco todo seu submundo. Essa estética tenta revelar o que está por trás e o que está por baixo de uma composição urbana vista rapidamente.

O romance de Döblin foi transposto para o cinema por Fassbinder e permite, através de paralelos entre as modalidades da operação fílmica e literária, tecer umas últimas considerações. De fato, a fotografia e o cinema, através da captação visual do espaço urbano, são mais fiéis à realidade e, ao mesmo tempo, mais restritivos aos aspectos físicos, porque entram de maneira mais imediata no jogo da imaginação do espectador. Já na literatura, uma vez que a imagem tem que surgir através da leitura, através da linguagem verbal, que adentra a cabeça e a imaginação do leitor, é possível uma construção individual mais lenta da imagem e aí o nível de controle e manipulação do autor é maior.

Na literatura, a liberdade de imaginação está representada como uma escala de indeterminação, talvez maior por causa da linguagem verbal, mas que pode ser, portanto, mais conduzida pelo autor. Na imagem fotográfica ou cinematográfica, que também trabalha com várias camadas de representação, a perspectiva escolhida – os conteúdos que compõem a narrativa fílmica, por exemplo: o ritmo, a conexão, a ligação da sequência de imagens – mostram um pequeno corte da realidade que se vê. Proporciona assim ao espectador um meio pelo qual ele vai se projetar e construir um espaço mais amplo, em inúmeras dimensões além do que se vê na tela.

Entre o processo literário de representação do espaço e o processo cinematográfico há muita semelhança, apesar das diferenças aparentes. O que é formado através da leitura de textos, no cinema define uma linguagem das imagens, cujo código estético trabalha em vários níveis ao mesmo tempo, e que assim vai orientando o espectador tanto como o leitor. Cada um com seus propósitos, com os seus meios próprios de expressão e representação faz algo que tenha significação e importância para os indivíduos.

Como se buscou mostrar, o conceito de representação encerra em si um conjunto variado de acepções no contexto cultural da visão de seus elementos. É, portanto, com diferentes considerações, fragmentado quando de sua definição, quando de sua percepção e, também, quando de sua re-representação. Num filme construído pelo corte e a sobreposição de planos temporais, nem sempre coincidentes com o tempo de narração, a representação da cidade lembra, por assim dizer, um esboço de sua própria representação; um agregado de fragmentos.

144

O espectador disperso flagra os ícones da cidade fílmica, e assim a reconhece. O espectador atento flagra os seus significados, que orientam suas próprias reflexões e críticas. Dessa maneira, a re-representação da cidade pelos cineastas abre diferentes possibilidades de análise que não se esgotam, somente, na apreensão dos seus conteúdos. São esboços sobre esboços,

planos sobre planos, tempos sobre tempos que contam e recontam histórias de lugares

concretos sob uma perspectiva ótica e ilusionista. Entretanto, deve-se lembrar com o cineasta

brasileiro Alberto Cavalcanti uma frase ao mesmo tempo simples e esclarecedora das relações

cidade e cinema. Dizia ele:

"Não se afastem do princípio segundo o qual existem três elementos

fundamentais: o social, o poético e o técnico".

# REFERÊNCIAS<sup>30</sup>

ABBAGNANO, Nuno. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Mestre Jaú, 1982.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Conceito de iluminismo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 89-116.

ARAÚJO, L. de O. Paisagens urbanas reveladas pelas memórias do trabalho. **Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, Universidad de Barcelona, vol. VI, nº 119 (54), 2002.

ARISTÓTELES. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ASSIS, L. F. **Representações de paisagem no mundo vivido:** uma análise do turismo na Ilha de Itamaracá/PE. 1999. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BAILLY, A. **Representações Espaciais e Dinâmicas Urbanas e Regionais**. Tradução: Edvânia T. Aguiar Gomes. Montreal: Éditions Régionales Européennes, 1986.

BALAZS, Bela. Theory of the film. New York: Dover Public.Inc, 1970.

BARBOSA, Jorge Luiz. **A cidade e o Cinema:** espaço e representações. A obra de arte como leitura reveladora do mundo. Niterói: UFF, 2002.

\_\_\_\_\_. **As paisagens crepusculares da ficção científica:** a elegia das utopias urbanas do modernismo. 2002. Tese (Doutorado) – USP/FLFCH, São Paulo.

BASTOS, Fernando. Panorama das idéias estéticas no Ocidente. Brasília: EDUNB, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Trad. Ivan Junqueira et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.

BAZIN, Andre. Qu'est-ce que le cinéma? Vol. II. Paris: Editions du Cerf, 1960.

BELLOUR, Raymond. Entre-Imagens. Campinas – SP: Papirus Editora, 1997.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> De acordo com:

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023:** informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. <b>Textos escolhidos</b> . Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 3-28.
<b>Charles Baudelaire:</b> um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
<b>Magia e técnica, arte e política:</b> ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
BERMAN, Marshall. <b>Tudo que é sólido desmancha no ar;</b> a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
BERQUE, Augustin. <b>De paysage en outre-pays</b> . Le Débat (65), 1991, pp. 24-33.
<b>Les raisons du paysage</b> . De la Chine antique aux environnements de synthése. Paris: Hazan, 1995.
Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In. Corrêa, Roberto Lobato, Rosendahl, Zeny. <b>Paisagem, tempo e cultura</b> . Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998, p. 84-91.
<b>Paysage, milieu, Historie</b> . Berque. Augustin. Cinq propositions pour une théorie du paysage. Paris: Editions Champ Vollon, 1994.
BEYLIE, Claude. <b>As Obras-Primas do Cinema</b> . São Paulo: Marins Fontes, 1991.
BOAS, Franz. <b>A formação da antropologia americana 1883-1911</b> . Antologia. Rio de Janeiro: E. UFRJ, 2004.
BOBEK, Hans; SCHMITHÜSEN, Josef. A paisagem e o sistema lógico da geografia. In. Corrêa, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny. <b>Paisagem, tempo e cultura</b> . Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998, p. 75-83.
BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). <b>Teoria Contemporânea do Cinema</b> . Volumes I e II. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
BOURDIEU, Pierre. A opinião pública não existe; Os doxósofos. In: THIOLLENT, Michel (org). <b>Crítica metodológica, investigação social e enquete operária</b> . Coleção Teoria e História 6, 4 ed. São Paulo: Polis, 1985.
Razões práticas. São Paulo: Papirus, 1997.

BOYER, M. Christine. The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments. Cambridge Mass., MIT Press, 1994.

BRUNET, Roger. Analyse des paysages et sémiologie. ROGER, Alain (dir.). La théorie du paysage em France (1974-1994). Paris: Editions Champ Vollon, 1995.

BUCHKA, Peter. Os olhos não se compram. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BUZZI, Arcângelo R. Introdução ao pensar: o Ser, o Conhecimento, a Linguagem. Petrópolis: Vozes, 1988.

CANEVACCI, M. Antropologia do cinema. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAPALBO, Creusa. **Espaço e religião, uma perspectiva filosófica**. In: ROSENDHAL, Corrêa (1999).

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTORIADIS, Cornélius. A criação histórica e a instituição da sociedade. In: CASTORIADIS, Cornélius et al. (org.). **A criação histórica**. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.

\_\_\_\_\_. A instituição da sociedade e da religião. In: CASTORIADIS, Cornélius (org). **Os destinos do totalitarismo & outros escritos**. Porto Alegre: L & PM, 1982.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia** - o discurso competente e outras falas. São Paulo, Moderna, 1981.

\_\_\_\_\_. Heidegger, vida e obra. In: **Os Pensadores: Heidegger**. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

CHOAY, Françoise. O urbanismo: utopias e realidades. 5 ed. São Paulo: Pespectiva, 2002.

CLARKE, David B. The Cinematic City. London: Routledge, 1997.

CLAVAL, Paul. A geografia cultural. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999a.

A Geografia Cultural: o estado da arte. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). <b>Manifestações da Cultura no Espaço</b> . Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.
As abordagens da geografia cultural. In: CASTRO, Iná Elias et al. <b>Explorações geográficas</b> . Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.
COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção das paisagens. <b>Boletim de Geografia Teorética</b> , 20(39): 21-32, 1990.
COMMOLLI, Jean-Louis. <b>La ville filmée. Regard sur la ville</b> . Paris: Centre George Pompidou, 1994.
CONAN, Michel. Génealogie du paysage. Roger, Alain (dir.). La théorie du paysage em France (1974-1994). Paris: Editions Champ Vollon, 1995.
CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny. Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny. <b>Paisagem, tempo e cultura</b> . Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998, p. 7-11.
CORRÊA, Roberto Lobato. A paisagem geográfica: uma bibliografia. <b>Espaço e Cultura</b> . Rio de Janeiro: NEPEC/UERJ, n. 4, dez. 1997, p. 50-54.
O Espaço Urbano. São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 8-9.
Geografia Cultural: uma bibliografia. <b>Espaço e Cultura</b> , Rio de Janeiro: NEPEC/UERJ, n. 5, dez. 1998b, p. 67-71.
COSGROVE, Denis E. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. <b>Espaço e cultura,</b> Rio de Janeiro, n. 5, dez. 1998b.
A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny. <b>Paisagem, tempo e cultura</b> . Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998, p. 92-123.

COSTA, Flavia Cesarino. O primeiro cinema. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, tempo e a cidade cinemática. In: **Espaço e Cultura**, 2002. Rio de Janeiro: UERJ / NAPE / Departamento de Extensão / SR-3, n. 13, p. 63-75, 2002.

DAIX, Pierre. **Crítica nova e arte moderna**. Trad. Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

DUNCAN, James. After the Civil War: reconstructing Cultural Geography as heterotopia. FOOTE, K. (org.) et al. **Re-reading Cultural Geography**. Austin: The University of Texas Press, 1994, p. 401-8.

EAGLETON, Terry. As ilusões do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FABRIS, Mariarosaria. **Nélson Pereira dos Santos –** Um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP, 1994.

FERRARESI, Carla Miucci. **O cinema hollywoodiano no processo de construção da "civilidade moderna"**. São Paulo, 1920. (Mimeo)

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCO, Marília da Silva. Uma invenção dos diabos. In: AVERBUCK, Ligia (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984, p. 113-26.

FREUD, Sigmund. O mal estar da civilização. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FURTADO, Beatriz. Imagens eletrônicas e paisagem urbana. Intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana. **Comunicação e cidade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

GARAUDY, R. Minhas jornadas solitárias pelo século. São Paulo: Nova Fronteira, 1996.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOMES, Edvânia Torres Aguiar. A Ressurgência do Turismo nos anos 90: Campo de Possibilidades de Revisitações da Região, Natureza e Paisagem na Geografia. In: CORIOLANO, Luzia Neide M. T. **Turismo com Ética**. Fortaleza: UECE, 1998.

\_\_\_\_\_. Recortes de Paisagens na Cidade do Recife: uma abordagem geográfica. 1997. Tese (Doutorado em Geografia). DG-FFLCH/Universidade de São Paulo, São Paulo.

GOMES, Paulo César da Costa. **A Condição Urbana:** Ensaios de Geopolítica da Cidade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil Ltda., 2002.

GRENIER, Lise (Coordination). Cités-Cinés. Paris: Editions Ramsay, 1987.

GRIGG. Regiões modelos e classes. In: Chorley e Haggett, 1974.

GUATARI, Félix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. **Espaço & debates**, São Paulo, ano V, n. 16, 1985.

HABERMANS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

HAESBAERT, Rogério. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In CASTRO, Iná et al (orgs). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 165-205.

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HAUSER, Arnold. A era do filme. In: VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da arte**. v. 1. Trad. Dora Rocha et al. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971, p. 37-77.

HEIDEGGER, Martin. Essais et conférences. Trad. A. Préau. Paris: Gallimard, 1958.

HOLZER, Werther. **A Geografia Humanista - sua trajetória de 1950-1990**. 1992. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Paisagem, Imaginário, Identidade: Alternativas para o estudo geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.149-168.

\_\_\_\_\_. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. **Território**, Rio de janeiro, ano II, n. 3, jul. / dez. 1997.

KEESING, Roger. Theories of Culture. London, 1974.

KOHLSDORLF, Maria Elaine. **Manual de técnicas de apreensão do espaço urbano**. Brasília: Editora UnB, 1988.

KUMAR, Krishan. Da sociedade pós-industrial à pós-moderna; novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

LACOSTE, Yves. A quoi sert paysage? Qu'esc-ce un beau paysage? ROGER, Alain (dir.). La théorie du paysage em France (1974-1994). Paris: Editions Champ Vollon, 1995.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. L'imaginaire medieval. Paris: Gallimard, 1989.

LEFEBVRE, Henri. Introdução à Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

\_\_\_\_\_. La vida cotidiana en el mundo moderno. 3 ed. Madri: Alianza Editorial, 1984.

LÉVI-STRAUSS, C. As estruturas elementares do parentesco. 1976.

\_\_\_\_\_. **Totemismo Hoj**e. Petrópolis: Vozes, 1975.

LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LUCHIARI, Maria Tereza. A (re) significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 9-28.

LUHMANN, Niklas. **Die Kunst der Gesellschaft (A Arte da Sociedade).** Frankfurt/M., Suhrkamp, 1996, 517p.

LUKÁCS, G. Introdução a uma estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUZ, Naíssa Batista. **Análise espacial como subsídio à recuperação de ecossistemas apoiada na ecologia de paisagens e imagens ikonos**. Dissertação (Mestrado em Engenharia Florestal) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Agrárias, Curitiba, 2002.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas/SP: Papirus, 1997.

MACHADO, Jorge. **Dicionário e Glossário sobre Roteiro e Cinema**. Disponível em: <a href="http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm">http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm</a>>. Acesso em: 24 set. 2005.

MALINOWSKI, B. Uma Teoria Científica da Cultura. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

MELO Vera M. Paisagem e simbolismo. In. ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001, p. 29-48.

MORA, José Ferrater. Dicionário de Filosofia. v. 4. Madrid: Alianza editorial, 1990.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius loci: paysage, ambience, architecture**. Belgique: Pierre Mardaga, 1997a.

\_\_\_\_\_. L'art du lieu: Architecture et paysage, permanence et mutations. Paris: Le Moniteur, 1997b.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos, 3).

PEIXOTO, Nelson Brissac Peixoto. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Ed. SENAC SP / Marca D'Água, 1996.

PELLEGRINO, P. Espace répresentation de l'espace et negociation narrative des representations. In: A. Renier, **Espace et Representation**. La Villete (Col. "Penser l'espace"): Paris, 1982.

PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 4ª ed.

REALE, Giovanni. **Platão**. Coleção História da Filosofia Grega e Romana, V. 3. São Paulo: Loyola, 2007.

REY, Marcus. O Roteirista Profissional – TV e Cinema. São Paulo: Editora Ática, 1995.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Rio-Metrópole:** A Produção Social da Imagem Urbana. 1988. Volumes I e II. Tese (Doutorado em Sociologia). FFLCH/Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROGER, Alain. Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage. ROGER, Alain (dir.). La théorie du paysage em France (1974-1994). Paris: Editions Champ Vollon, 1995.

RONCAYOLO, Marcel. Território. In: **Enciclopédia Einaldi: região**. v. 8. Porto: Imprensa nacional / Casa da Moeda, 1986.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
Paisagem, imaginário e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
<b>Paisagem, tempo e cultura</b> . Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
SABADIN, Celso. <b>Vocês ainda não ouviram nada. A barulhenta história do cinema mudo</b> . São Paulo: Lemos Editorial, 1997.
SAHLINS, M. Cultura e Razão Prática. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
SALÉM, Helena. <b>Nelson Pereira dos Santos - O Sonho Possível do Cinema Brasileiro</b> . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Técnica, espaço, tempo:** globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. <b>Paisagem, tempo e cultura.</b> Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998, p. 12-74.
Geografia cultural. <b>Espaço e cultura.</b> Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1996.
SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
SCHULTZ, Alfred. <b>Fenomenologia e Relações Sociais</b> . Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
SEVCENKO, Nicolau. <b>Orfeu Extático na Metrópole</b> . São Paulo: Cia das Letras, 1992.
SILLAMY, Norbert. Dicionário de Psicologia. Larousse do Brasil. s/e, s/d.
SILVA, Joseli Maria. Cultura e territorialidades urbanas. Uma abordagem da pequena cidade. <b>Revista de História Regional.</b> Universidade Estadual de Ponta Grossa, 5(2): Inverno 2000.
SIMMEL, G. (1903): A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O: <b>O fenômeno urbano</b> . Rio de Janeiro: Zahar.
TIBURI, Márcia. <b>Crítica da razão e mímesis no pensamento de Theodor W. Adorno.</b> Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
TROLL, Carl. A Paisagem Geográfica e sua Investigação. <b>Revista Espaço e Cultura</b> . Rio de Janeiro: Dept <sup>o</sup> de Geografia da UERJ, n. 2, 1997.
VIRILIO, Paul. <b>Guerra e cinema</b> . Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In: <b>Mana</b> n. 2, 1996, p.115-144.
WATTS, Harris. <b>On Câmera – O curso de produção de filme e vídeo da BBC</b> . São Paulo: Sammus Editorial Ltda., 1990.
WENDERS, Wim. <b>Emotion Pictures</b> . Lisboa: Edição 70, 1989.
<b>The Urban Landscape</b> . Milano: Ubulibri, 1992.
'La Verité des images'. Paris: L'Arque, 1992. "A Paisagem Urbana" - Tradução de Maurício Santana Dias para a <b>Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional</b> - IPHAN.

WERNER, D. A Ecologia Cultural de Julian Steward e seus Desdobramentos. Florianópolis: PPGAS, UFSC. **Coleção Antropologia em Primeira Mão**, n. 4, 1995.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** A Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984 (1977).

## GLOSSÁRIO

AÇÃO - Termo usado para descrever a função do movimento que acontece frente à câmara - movimentação de personagens e objetos, na qual é narrada uma estória.

ÂNGULO – é o ponto de vista assumido pelo observador. Determina a perspectiva no planejamento de uma cena. A fim de variar a continuidade são usados ângulos diferentes para planos gerais e aproximados tipo close-ups.

ARGUMENTO - Percurso da ação, resumo contendo as principais indicações da história, localização, personagens. Defesa do desenrolar da história. Tratando-se de telenovela, chamase sinopse. Não confundir com story-line que é o resumo resumido.

BAMBOLINA – Parte superior da cortina que emoldura a caixa cênica do palco de teatro, ou que antecede a tela de projeção do cinema.

CÂMARA OBJETIVA - Posicionamento da câmara quando ela permit a filmagem de uma cena do ponto de vista de um público imaginário.

CÂMARA SUBJETIVA - Câmara que funciona como se fosse o olhar do ator. A câmara é tratada como "participante da ação", ou seja, a pessoa que está sendo filmada olha diretamente para a lente e a câmara representa o ponto de vista de uma outra personagem participando dessa mesma cena.

CENA - Unidade dramática do roteiro, seção contínua de ação, dentro de uma mesma localização. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser "coberta" de vários ângulos no momento da filmagem. Cada um desses ângulos pode ser chamado de plano ou tomada.

CENOGRAFIA - Arte e técnica de criar, desenhar e supervisionar a construção dos cenários de um filme.

CINEMATÓGRAFO - Finalmente, a partir do aperfeiçoamento do cinetoscópio, os irmãos Auguste e Louis Lumière idealizam o cinematógrafo em 1895. O aparelho, movido a manivela, utilizava negativos perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas para registrar o movimento. O cinematógrafo tornou possível, também, a projeção das imagens para o público. O nome do aparelho passou a identificar, em todas as línguas, a nova arte.

CINETOSCÓPIO - O norte-americano Thomas Alva Edison inventa o filme perfurado. E, em 1890, roda uma série de pequenos filmes em seu estúdio, o Black Maria, primeiro da história do cinema. Esses filmes não são projetados em uma tela, mas no interior de uma máquina, o cinetoscópio também inventado por Edison um ano depois. Mas as imagens só poderiam ser vistas por um espectador de cada vez.

CLICHÊ - Cacoetes verbais. Uso repetitivo e enfadonho de diálogos e soluções cênicas em qualquer tipo de produção artística.

CLÍMAX - Ponto culminante da ação dramática.

"CLOSE-UP" - Plano que enfatisa um detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor. Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais.

COMPOSIÇÃO - Características psicológicas, físicas e sociais que formam um personagem (composição da imagem/tipologia).

CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA - Realização de uma estrutura dramática.

CONTINUIDADE - Sequência lógica que deve haver entre as diversas cenas, sem a qual o filme torna-se apenas uma série de imagens, com pulos de eixo, ação e tempo. Há diversos tipos de continuidade: de tempo, de espaço, direcional dinâmica, direcional estática, etc. – corresponde a uma narração fluente da estória de um filme.

CONTRACAMPO - Tomada efetuada com a câmara na direção oposta à posição da tomada anterior.

CORTE – passagem de uma cena para outra, sem escurecimento, desfoque ou outros recursos.

CRONOFOTOGRAFIA - Pesquisas posteriores sobre o andar humano e o vôo dos pássaros levaram Étienne-Jules Marey, em 1887, ao desenvolvimento da chamada cronofotografia, fixação fotográfica de várias fases de um corpo em movimento, que foi a própria base do cinema.

DECUPAGEM - Planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas, posições de câmara, lentes a serem usadas, movimentação de atores, diálogos e duração de cada cena.

DIRETOR – é o responsável pelo que aparece na tela e pelos métodos para obter esse resultado.

DIVISÃO DO QUADRO - Registro fotográfico de duas ou mais imagens distintas em um mesmo fotograma.

EIXO DE AÇÃO - Linha imaginária traçada exatamente no mesmo itinerário de um ator, de um veículo ou de um animal em movimento. É também a linha imaginária que interliga os olhares de duas ou mais pessoas paradas em cena.

ELIPSE - Passagem muito rápida de tempo.

ENCADEADO - Fusão de duas imagens, uma sobrepondo-se à outra.

ENQUADRAMENTO - Limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara.

EPÍLOGO - Cenas de resolução.

ESTRUTURA - Fragmentação do argumento em cenas, arcabouço da sequência de cenas.

EXTERNAS - Cenas filmadas nas praças, ruas, parques, campos, estádios, rodovias, enfim, ao ar livre.

"FADE IN" - O surgir da imagem a partir de uma tela escura ou clara, que gradualmente atinge a sua intensidade normal de luz.

"FADE OUT" - Escurecimento ou clareamento gradual da imagem partindo da sua intensidade normal de luz.

FENACISTOSCÓPIO - O físico belga Joseph-Antoine Plateau foi o primeiro a medir o tempo da persistência retiniana. Para que uma série de imagens fixas dê a ilusão de movimento, é necessário que se sucedam à razão de dez por segundo. Em 1832, Plateau inventou um aparelho formado por um disco com várias figuras desenhadas em posições diferentes. Ao girar o disco, elas adquirem movimento.

FICÇÃO - Inventar, compor e imaginar. Recriação do real.

"FLASH-BACK" - Cena que revela algo do passado, para lembrá-lo, situar ou revelar enigmas.

FOTOGRAMA – ou quadro corresponde a cada uma das imagens que compõem um rolo de filme cinematográfico.

FRAMES - Conjunto de quadros (imagens) que formam um filme por inteiro.

FUSÃO - Fusão de duas imagens, a 1ª sobrepondo-se à 2ª. Serve para mudar de cena ou enfatizar a relação entre elas.

FUZIL FOTOGRÁFICO - Em 1878 o fisiologista francês Étienne-Jules Marey desenvolve o fuzil fotográfico: um tambor forrado por dentro com uma chapa fotográfica circular. Seus estudos se baseiam na experiência desenvolvida, em 1872, pelo inglês Edward Muybridge, que decompõe o movimento do galope de um cavalo. Muybridge instala 24 máquinas fotográficas em intervalos regulares ao longo de uma pista de corrida e liga a cada máquina fios que atravessam a pista. Com a passagem do cavalo, os fios são rompidos, desencadeando o disparo sucessivo dos obturadores, que produzem 24 poses consecutivas.

"INSERT" - Imagem breve, rápida e quase sempre inesperada que lembra momentaneamente o passado ou antecipa algum acontecimento. Os inserts podem ser variados ou repetidos, estes servindo, às vezes, de plot, o núcleo dramático ou algo que o simbolize.

LOCALIZAÇÃO - Localização de uma história no espaço.

OBJETIVO DRAMÁTICO - A razão da existência de uma cena.

OBJETOS DE CENA - São todos os itens utilizados para decoração do cenário: cinzeiros, vasos, telefones, objetos de arte, etc.

"OFF" - Vozes ou sons presentes sem se mostrar a fonte emissora.

PANORÂMICA - (pan) Câmara que se move de um lado para outro, dando uma visão geral do ambiente, mostrando-o ou sondando-o.

PASSAGEM DE TEMPO - Artifício usado para mostrar que o tempo passou.

PERCURSO DA AÇÃO - Conjunto de acontecimentos ligados entre si por conflitos que vão sendo solucionados através de uma história.

PERSONAGEM - Quem vive a ação dramática.

PLANO AMERICANO - Plano que enquadra a figura humana da altura dos joelhos para cima.

PLANO DE CONJUNTO - Plano um pouco mais fechado do que o plano geral.

PLANO DE DETALHE - Mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro.

PLANO GERAL - Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla.

PLANO MÉDIO - Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima.

PLANO PRÓXIMO - Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima.

PONTO DE VISTA - Câmara situada na mesma altura do olho do ator, vendo o ambiente como este. No geral, intensifica a dramaticidade do roteiro. Durante o ataque de um assassino o ponto de vista da vítima pode ver mãos enluvadas avançando em sua direção. Isso é mostrado com as mãos avançando em direção à lente da câmara.

PRAXINOSCÓPIO - Aparelho que projeta na tela imagens desenhadas sobre fitas transparentes, inventado pelo francês Émile Reynaud (1877). A princípio uma máquina primitiva, composta por uma caixa de biscoitos e um único espelho, foi aperfeiçoado com um sistema complexo de espelhos que permite efeitos de relevo. A multiplicação das figuras desenhadas e a adaptação de uma lanterna de projeção possibilitaram a realização de truques que dão ilusão de movimento.

PRIMEIRO PLANO - Posição ocupada pelas pessoas ou objetos mais próximos à câmara, à frente dos demais elementos que compõem o quadro.

QUADRO – o mesmo que fotograma.

RESOLUÇÃO - Final da ação dramática.

RITMO - Cadência de um roteiro. Harmonia.

ROTEIRO - Forma escrita de qualquer espetáculo audiovisual. Descrição objetiva das cenas, sequências, diálogos e indicações técnicas do filme.

SEQUÊNCIA - (1) Uma série de tomadas (cenas) ligadas por continuidade. (2) A denominação para cena em cinema. – qualquer quantidade de cenas consecutivas que em conjunto expressam algo.

SINOPSE - Vista de conjunto. Narração breve que resume uma história. No cinema, é chamada de argumento.

SOM DIRETO - Som correspondente à ação que está sendo filmada. Em geral, é gravado em aparelho de precisão, sincronizado com a câmara.

SUBTEXTO - Sentido implícito nas entrelinhas.

SUPERCLOSE - Plano muito próximo que mostra, por exemplo, somente a cabeça de um ator, dominando praticamente toda a tela.

"TAKE" - Tomada; começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada. É o parágrafo de uma cena.

TEMPO DRAMÁTICO - Tempo estético, cadência.

TEMPORALIDADE - Localização de uma história no tempo.

TOMADA - Filmagem contínua de cada segmento específico da ação do filme.

"TRAVELLING" - Câmara em movimento na *dolly* acompanhando, por exemplo, o andar dos atores, na mesma velocidade. Também, qualquer deslocamento horizontal da câmara.

"ZOOM" - Efeito óptico de aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. Serve para dramatizar ou esclarecer lances do roteiro. Recurso para aumentar determinada parte de uma imagem mediante uma lente zoom, de comprimento focal variável, que aparenta a aproximação ou afastamento do assunto fotografado ou filmado.

#### **ANEXOS**

- ANEXO 1 Referências Cronológicas: Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders.
- **ANEXO 2** Aporte para entrevistas com Wim Wenders e Nelson Pereira dos Santos: versões em alemão e português.
- **ANEXO 3** Entrevistas com Wim Wenders e Nelson Pereira dos Santos, em ordem cronológica e com edição sintetisada.
- **ANEXO 4** Entrevistas realizadas na Alemanha e no Brasil, em ordem cronológica e com edição sintetisada.

### ANEXO 1 – Referências Cronológicas: Nelson Pereira dos Santos e Wim Wenders.

#### A) Obras Fílmicas de Nelson Pereira dos Santos

- 1949 Juventude (curta-metragem)
- 1955 Rio, 40 Graus
- 1957 Rio, Zona Norte
- 1961 Mandacaru Vermelho
- 1962 Boca de Ouro
- 1963 Vidas Secas
- 1967 El Justicero
- 1968 Fome de Amor
- 1970 Azyllo Muito Louco
- 1971 Como Era Gostoso o Meu Francês
- 1972 Quem é Beta?
- 1974 O amuleto de Ogum
- 1977 Tenda dos Milagres
- 1980 Na Estrada da Vida com Milionário & José Rico
- 1982 Missa do Galo (curta-metragem)
- 1984 Memórias do Cárcere
- 1987 Jubiabá
- 1994 A Terceira Margem do Rio
- 1995 Cinema de Lágrimas
- 1998 Guerra e Liberdade Castro Alves em São Paulo
- 2000 Casa Grande & Senzala (série documental para TV)
- 2001 Meu Cumpadre Zé Keti (curta-metragem)
- 2004 Raízes do Brasil (documentário)
- 2006 Brasília 18%

#### B) Obras Fílmicas de Wim Wenders

- 1967 Schauplätze
- 1968 Klappenfilm
- 1968 Same Player Shoots Again
- 1968 Victor I
- 1969 Alabama: 2000 Light Years
- 1969 Drei Amerikanische LP's (TV)
- 1969 Silver City (Silver City Revisited)
- 1970 Polizeifilm (TV)
- 1970 Summer in the City
- 1971 Die Angst des Tormannes beim Elfmeter (O Medo do Goleiro Diante do Pênalti /
- The Goalkeeper's Fear of the Penalty Kick)
- 1972 Der Scharlachrote Buchstabe (The Scarlet Letter)
- 1974 Alice in den Städten (Alice in the Cities)
- 1974 "Ein Haus für uns" (Mini Series TV Episodes "Aus der Familie der Panzerechsen", and "Die Insel")
- 1974 Falsche Bewegung (The Wrong Movement)
- 1976 Im Lauf der Zeit (Kings of the Road)

- 1977 Der Amerikanische Freund (OAmigo Americano)
- 1980 Lightning Over Water (Nick's Movie / Lightning Over Water)
- 1982 Chambre 666 (TV)
- 1982 Der Stand der Dinge (O Estado das Coisas)
- 1982 Reverse Angle (TV)
- 1983 Hammett (Hammett Mistério em Chinatown)
- 1984 Docu Drama
- 1984 Paris, Texas
- 1985 Tokyo-Ga
- 1987 Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo)
- 1989 Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten (Notebook on Cities and Clothes)
- 1990 Night & Day 1990 (TV)
- 1991 Bis ans Ende der Welt (Até o Fim do Mundo)
- 1992 Arisha, der Bär und der steinerne Ring (Arisha, the Bear and the Stone Ring)
- 1993 In weiter Ferne, so nah! (Tão Longe, Tão Perto)
- 1994 Lisbon Story (O Céu de Lisboa)
- 1995 Beyond the Clouds (Par-delà les nuages )
- 1995 Die Gebrüder Skladanowsky (Brothers Skladanowsky / Trick of the Light)
- 1995 Lumière and Company (Lumière et compagnie)
- 1997 The End of Violence (O Fim da Violência)
- 1998 Willie Nelson at the Teatro
- 1999 Buena Vista Social Club
- 2000 The Million Dollar Hotel (O Hotel de Um Milhão de Dólares)

**ANEXO 2** – Aporte para entrevistas com Wim Wenders e Nelson Pereira dos Santos: versões em alemão e português.

<b>Interview N</b>	Jr R	erlin,	/	/ 2006
THICH VIEW I	u D		, .	/ ⊿UUU

Humberto Kzure-Cerquera

FAU/PROURB/UFRJ - BRASILIEN und BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR - DE

Name des Interviewten		
Tätigkeit des		
Interviewten	 	
Kontaktadresse des		
Interviewten		

Ziel dieser Dissertation ist es, die Darstellung Berlins und Rio de Janeiros in der Filmkunst von Wim Wenders und Nelson Pereira dos Santos aus der soziokulturellen Perspektive einer modernen Stadt unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die von den Autoren geschaffenen Bilder durch urbane Fragmente, Symbolik und Lebensweise, die das Leben in der Urbis widerspiegelt, hervorgehoben werden.

<u>Hypothese:</u>, Nach Wim Wenders und Nelson Pereira dos Santos, basiert die Darstellung Berlins und Rio de Janeiros in den Filmen auf persönlichen Erfahrungen und Wertvorstellungen vom urbanen Raum als soziopolitisches und kulturhistorisches Phänomen

Obwohl das Kino sich nahe an der Erfahrung von Raum und Zeit (real) bewegt, ist es eine Darstellung die von Ideologien und Gefühlen des Zuschauers und der seiner Verwirklicher (Filmemacher) inspiriert und zugleich verzerrt wird. Schließlich sind die Städte der jeweiligen Filme für Menschen aus dem urbanen Umfeld, die häufigeren Zugang zu den Filmen und die reale Urbis als Vergleichselement haben, mit anderen erlebten Räumen verbunden, seien sie nachgeahmt oder wahrgenommen.

#### **FRAGEN**

- 01 Was halten Sie davon eine Stadt zum Gegenstand der Darstellung in Filmen zu machen?
- 02 Was unterscheidet eine **Stadt als Ort** von einer **Stadt als Figur**?

- 03 Wie bewerten Sie die Stadt, **die man erlebt** die die Menschen kennen und erkennen und die Stadt, **die man sieht** die in Filmbildern dargestellt wird?
- 04 Zum Begriff **Darstellung**: Kann die Stadt im Kino verstanden werden als Wiedergabe und Voraussetzung der individuellen Erfahrung sowohl des Zuschauers als auch des Filmemachers?
- 05 Welchen Sinn hat ein Film über das Urbane, und welche Bedeutung hat die Stadt im Brennpunkt des Kinos in Bezug auf Zeit und Raum?
- 06 Welche soziokulturellen und Raumaspekte werden als Kunstgriff zur Verdeutlichung des Unterschieds zwischen der einen und der anderen Stadt von den Filmemachern angewendet?
- 07 Was halten Sie von der Klassifizierung einiger Regisseure als urbane Filmemacher?
- 08 –Wim Wenders wird zum Beispiel von vielen eingeweihten als urbaner Filmemacher angesehen. Unter welchen Gesichtspunkten könnte die Darstellung der Stadt in seinen Filmen betrachtet werden?
- 09 In seinen Filmen gebraucht Wim Wenders die Stadt als Auslöser für die Entfesselung der Handlungen seiner Figuren?
- 10 Vermischt sich die Stadt mit der Erzählung oder ist sie die Erzählung an sich?
- 11 Ist es überhaupt möglich in der Filmkunst die historische und kulturelle Wandlung einer Stadt darzustellen?
- 12 Welche Vorstellung von historischen und kulturellen Aspekten liegt der Darstellung Berlins in den Filmen "Der Himmel über Berlin" und "In weiter Ferne, so nah", zu Grunde?
- 13- Welche Bezüge lassen sich in den genannten Filmen zwischen der urbanen Morphologie und der Lebensweise in der Stadt Berlin erkennen?
- 14 Wie bewerten Sie die Darstellung Berlins innerhalb der Filmgeschichte?
- 15 Über das Werk von Nelson Pereira dos Santos: Kennen Sie die Filme "Rio 40°" und "*Rio, Zona Norte*"? Was sagen Sie zu diesen Filmen?

## ENTREVISTA N° \_\_\_ Rio de Janeiro, / / 2007

## Humberto Kzure-Cerquera FAU/PROURB/UFRJ - BRASIL e BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR - DE

Nome do		
Entrevistado	 	 
Atividade do		
Entrevistado	 	 
Contato do		
Entrevistado		

O **Objeto da Tese** é a representação de Berlim e do Rio de Janeiro nas cinematografias de Wim Wenders e Nelson Pereira dos Santos a partir da perspectiva social e cultural da cidade contemporânea, considerando o fato das imagens construídas pelos autores destacarem, através de fragmentos urbanos, símbolos e modos de vida contidos na *urbes*.

<u>Hipótese:</u> A representação de Berlim e do Rio de janeiro no cinema, segundo Wim Wenders e Nelson Pereira dos Santos, se opera a partir de experiências pessoais como juízo de valor para as considerações sobre o espaço urbano como fenômeno sóciopolítico e histórico - cultural.

Apesar de o cinema estar próximo da experiência **do espaço e do tempo real**, é representação inspirada e enviesada por ideologias e sentimentos do público e dos seus realizadores. Afinal, para os indivíduos do meio urbano, com acesso mais freqüente aos filmes, e que possuem a *urbes* real como elemento comparativo, a cidade de cada filme se interliga com outros espaços vividos, simulados ou percebidos por cada um.

### **PERGUNTAS**

- 01 O que pensa sobre a **representação** de uma cidade no cinema?
- 02 O que diferencia a cidade como **locação** e a cidade como **personagem**?
- 03 Como analisa **a cidade que se vive** a que o indivíduo conhece e reconhece, e **a cidade que se vê** aquela que é representada em imagens fílmicas?
- 04 Quanto ao conceito de **representação**: a cidade no cinema pode ser compreendida como reflexo e condicionante da experiência individual, tanto do espectador quanto do cineasta?

- 05 Qual é **o sentido do filme sobre o urbano e qual é a significação da cidade** flagrada pelo cinema na relação tempo e espaço?
- 06 Que aspectos sócio-culturais e espaciais são utilizados pelos cineastas, como artifícios que demonstrem a diferença entre uma cidade e outra?
- 07 O que pensa sobre a classificação alguns diretores como sendo cineastas urbanos?
- 08 No caso de Wim Wenders, considerado por muitos estudiosos como cineasta urbano, a representação da cidade nos seus filmes pode ser analisada sob qual aspecto?
- 09 Em seus filmes, Wim Wenders utiliza a cidade como prerrogativa para o desencadeamento das ações de seus personagens?
- 10 A cidade se confunde com a narrativa ou é a própria narrativa?
- 11 O cinema é capaz de representar a transformação histórica e cultural de uma cidade?
- 12 Nos filmes "Der Himmel über Berlin" und "In weiter Ferne, so nah", Berlin está representada a partir de qual noção sobre os seus aspectos históricos e culturais?
- 13- Nestes mesmos filmes, que relações podem ser identificadas entre morfologia urbana e modos de vida na cidade de Berlin?
- 14 Como avalia a representação de Berlin ao longo da história do cinema?
- 15 Sobre a obra do Nélson Pereira dos Santos: conhece os filmes "Rio 40°" e "Rio, Zona Norte"? Qual o seu comentário sobre estes filmes?

ANEXO 3 – Entrevistas com Wim Wenders e Nelson Pereira dos Santos, em ordem cronológica e com edição sintetisada.

# **Entrevista com Wim Wenders**<sup>31</sup>

04.12.2006 - Berlim

Quando eu filmei aos 12 anos de idade meu primeiro filme com uma câmera de 8 mm, eu me posicionei na janela da casa e filmei de cima a rua, os carros e as pessoas que passavam. Meu pai me viu e perguntou: O que você está fazendo aí com a sua câmera? Eu respondi: Eu estou filmando a rua, você não vê? Ele me perguntou: E por quê? Eu não sabia o que responder (...).

Eu não tenho cabeça para teorias. Eu raramente lembro o que eu li. Por causa disso eu não consigo citar exatamente uma fase de Béla Baláz que me tocou muito. Ele fala da possibilidade (e da responsabilidade) do cinema de mostrar as coisas como elas são (estão). E de que o cinema pode salvar a existência das coisas. É exatamente isso! Ou através de uma frase de Cézanne em que as coisas desaparecem. Que precisa de rapidez, quando se quer ver algo.

De qualquer modo a pergunta irritante: Por que eu filmo? Só porque (...) algo acontece, a gente vê algo acontecer, a gente filma, durante a ocorrência, a câmera a observa, conserva-a, a gente pode observar de novo, outra vez. A coisa não está mais lá, mas a observação é possível, a verdade da existência da coisa; ela não está perdida. O ato de filmagem é um ato heróico (nem sempre, também não muitas vezes, mas às vezes). Por um momento está sendo estancada a destruição da aparência externa e do mundo. A câmera é uma arma contra a miséria das coisas, logo seu desaparecimento.

Minhas histórias começam sempre pelos lugarejos, cidades, paisagens ou ruas. Um mapa para mim sempre e também um roteiro. Talvez, por causa disso eu filme principalmente lugares; para não aceitar sua existência como algo auto-entendido e definitivo. Para apelar à capacidade de memória que os lugares suscitam e apóiam para não esquecermos dos lugares, e para eles não nos esquecerem.

# **Entrevista com Nelson Pereira dos Santos**<sup>32</sup>

17.04.2007 - Rio de Janeiro

A favela de ontem não é a mesma da favela de hoje. O contato que eu tinha com a favela também não é o mesmo. A favela de hoje está muito mais integrada no espaço da cidade do Rio de Janeiro. Acho interessante como o cinema brasileiro de hoje tem representado a favela. A minha favela ainda encontrava motivos - destaco o morro do Cabuçú e da Serrinha, onde estão a Portela e o Império Serrano. Antes, ali havia possibilidade da favela romântica e nostálgica. Havia ainda a possibilidade de ser o lugar do amor, do contato com a natureza -

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> O Cineata Wim Wenders, quando o contactamos pessoalmente solicitou que enviássemos as perguntas para seu endereço eletrônico. Feito isso, recebemos as respostas em alemão e as traduzimos para o português.

32 O Cineasta Nelson Pereira dos Santos, após contato telefônico definiu uma agenda e nos concedeu entrevista

em um restaurante no bairro Humaitá, cidade do Rio de Janeiro.

ainda tinha o aspecto semi-rural, das hortaliças da criação dos cabritinhos, a relação respeitosa entre uma família e outra.

Nesse período, já trabalhava num filme no morro do Jacarezinho. Se eu não fosse paulista não fazia um filme (...) na favela. Em São Paulo, eu morava perto de alguns cortiços muito escondidos perto do Vale do Anhagabaú, muito perto da minha casa. No Rio as favelas possibilitam contemplar a beleza da cidade, representar bem a sociedade brasileira; a contradição.

Conheci o neo-realismo em 1945/46 quando fui estudar cinema na Itália. Os preconceitos que existiam sobre o *povão* não estavam presentes no cinema, assim como a verdadeira face do povo brasileiro, da miscigenação que não era vista. Ator negro, em destaque, só o Grande Othelo com as suas brincadeiras. O neo-realismo era um suporte para apoiar o meu pensamento, e era importante para os países que ainda estavam construindo a sua cinematografia que não precisa de grandes estúdios, de atores internacionais ou de muito dinheiro. Na realidade o que norteou foi o movimento modernista ao romper com o cinema mimético, porque antes se pensava que o cinema bom tinha que ser como o cinema americano. Pois bem, os modernistas ao romper com o academicismo, contribuíram para a descolonização da cultura (ocorreram na música de Vila lobos, na Pintura de Di Cavalcanti). Passamos então a fazer um cinema que não tinha vergonha da nossa cultura, do comportamento humano e das relações sociais.

O olhar sobre a cidade do Rio de Janeiro, na minha condição de paulista (que visitei a cidade pela primeira vez no congresso da UNE – União Nacional dos Estudantes em 1948). Então, o começo do filme *Rio*, 40 Graus é a minha visão da chegada ao Rio de Janeiro, no Aeroporto Santos Dumont. A aviação possibilitava aos passageiros fazer um vôo turístico pelo Rio. Assim, o filme é em parte, a memória do primeiro dia que cheguei à cidade. Depois, eu decidi mostrar uma coisa pouco conhecida: a favela. O Rio de Janeiro era a capital federal, a cidade do funcionário público, a cidade tranqüila, diferente de São Paulo - a cidade de correr atrás da *grana*. Mas, hoje o Rio perdeu espaço cultural.

O procedimento de filmagem, em *Rio, 40 Graus*, esteve o tempo todo voltado para minhas preocupações em separar aqueles que estão filmando dos que vivem a realidade local. Para isso, foi preciso um contato anterior com a comunidade para assegurar uma filmagem tranqüila. No Jacarezinho, por exemplo, havia polícia na entrada da favela, em que os moradores tinham que mostrar carteiras de identidade, de trabalho e, às vezes, dar algum dinheiro.

Seguindo princípio do neo-realismo italiano optei, então, em trabalhar com dois ou três atores e utilizar os moradores do morro como os interpretes de sua própria realidade. Também não tinha dinheiro para contratar figuração! Eu falava com as pessoas: você sai de casa com uma lata de água na cabeça, caminha por aqui (...). Não havia barreiras (uma corda) do tipo aqui eu estou filmando e não pode passar. Todos podiam passar! Como o meu filme passa num domingo, eu tinha que contar com a figuração - as pessoas - que estavam ali em cada espaço de locação. Zé Kéti foi importante para uma boa interlocução com a favela. Fui com ele ao encontro do famoso Natal da Portela, para que ele permitisse a participação da escola de samba no filme. O Natal demorou a entender que o filme era a favor da escola de samba. Aliás, as escolas de samba desfilavam no mangue naquela época. O Natal percebeu que não era uma atitude discriminatória como ocorria à época, então, ele alugava ônibus e mandava os componentes da escola irem a cada dia que fosse necessário para a filmagem.

Eu não tinha dinheiro. Assim, o projeto do filme foi um projeto da comunidade (...) e os modos de vida da comunidade (...). O preconceito contra a favela talvez tivesse a mesma dimensão de agora, não sei (...) eu, um homem de São Paulo, tive o meu padrinho de batismo, amigo do meu pai, que era negro. A minha família não tinha esse problema. Nenhuma aceitação desse lixo que é o conceito racial; nehuma relação com preconceitos. O neorealismo me ensinou a representar este tipo de situação. Por isso, procurei filmar situações com algum grau de subjetividade e que me remetesse a memórias pessoais. Os meninos que aparecem em *Rio*, 40 Graus lembram aqueles de meu bairro em São Paulo, que eram chamados "tropa de rua" (denominação dada pelos italianos). Eu era chamado de "Chin".

O *Rio, 40 Graus* é abrangente, é a cidade na praia, o Copacabana Palace. O subúrbio: a Zona Norte é o lado pobre, mas não é a favela. É o Méier. A Zona Norte é o compositor, o lado da criação, inspirado em Zé Kéti, que na vida real teve uma boa vida, mas o criador é refém de alguém que precisa levá-lo para a gravadora. O cantor popular e o intelectual. Combinar as dois coisas. (...) Eu sou urbano pela minha origem pessoal. Meu olhar de paulista sobre a cidade fantástica do Rio de Janeiro. O olhar da urbis, de quem chega de fora.

A cidade é um espaço de ninguém. A cidade abriga muitas outras cidades dentro dela. O espaço dos imigrantes, por exemplo, reproduzem hábitos e valores semelhantes ao seu local de origem. Enfim, cada filme faz uma leitura diferente da cidade. Quando fiz *O Justiceiro*, que é o meu filme sobre a Zona Sul, ele nasceu com visão irônica de Copacabana, dos costumes, da virgindade (...) filmar a rua - diferente dos procedimentos de estúdios - fazer um filme livre.

**ANEXO 4** – Entrevistas realizadas na Alemanha e no Brasil, em ordem cronológica e com edição sintetisada.

#### Entrevistados na Alemanha

#### Chantal Benjamin – Artista Cinética inglesa radicada em Berlim

06.05.2006 - Berlim

Eu acho que a cidade é normalmente alguma coisa dinâmica. No caso de Berlim, a sua dinâmica é mais lenta que São Paulo, Londres ou outras metrópoles. Berlim é uma cidade de muita cultura, muita arte, em que se destaca, por exemplo, o grafite que pode ser visto no filme Asas do Desejo, de Wim Wenders, quando mostra a sequência do Muro. A cidade de hoje, no entanto, é bem diferente da cidade do filme, embora preserve um pouco da essência. Ela já não e tão vazia ou pouco densa, nem tão dura como o Wenders representou sob uma perspectiva histórica. Tem algo que me chama a atenção que são os planos filmicos das arquiteturas, porque normalmente observamos os prédios de baixo para cima e o filme explora uma visão mais aérea, que surpreende o espectador. O diretor parece ter um olhar arquitetônico, mesmo quando está nos espaços interiores. Quando mostra a biblioteca de Berlim, por exemplo, ele uma boa noção de espaço. Desde a maneira como a câmera aponta as pessoas usando e circulando pelo espaço, ou mesmo nos detalhes arquitetônicos selecionados. Outra coisa é que quando o filme quer mostrar as relações entre indivíduos, a câmera entra pela janela e vê um conflito qualquer, ou uma situação qualquer, daí sai e vê a rua e depois entra em outra janela. Isso funciona bem para mostrar um aspecto da vida urbana. Chama-me a atenção o fato do diretor filmar crianças presentes nas ruas, não em parques, por exemplo. Interpreto que em parte o filme flagra Berlim como personagem, muito por conta da sua própria história, como nos momentos em que o Peter Falk traz o passado nazista, assim como vários comentários das figuras dos anjos que também fazem referência ao passado da cidade, da guerra e da tragédia. Também tem o lado político. É o judeu na biblioteca que traz as lembranças dele, as memórias da morte nos trechos documentários, ou o menino que ouve sobre o que era a época nazista, já preparando a próxima geração, além do passeio por Potsdamer Platz destruído e que hoje e irreconhecível por já estar quase tudo construído em outros moldes. Alem do próprio "muro" que mostra a cisão da cidade em partes opostas.

Sublinho, porém, que nesse filme a representação de Berlim, mesmo com efeitos estéticos em tons de cinzas, utilizando película em preto e branco para ilustrar a visão dos anjos, a escala cinematográfica é espetacular e magnífica, no sentido de amplidão, que pode ser vista em vários closes. É uma representação de cidade que da um *toque* grandioso, além das maneiras que ele filma que tem um *toque* artístico. Então, é um ponto de vista que faz olhar a cidade de outro jeito.

Wim Wenders procura um embelezamento para enobrecer o espaço, que ele representa sublinhando a violência, mas somente a violência do tempo dos nazistas. Ele não mostra, por exemplo, a violência dos militares soviéticos, franceses, ingleses e americanos, bem como o regime do DDR. Não ha referência a isso. Só a violência dos nazistas, em que você vê nos homens com uniformes militares. Quer dizer: os personagens que fazem dentro do filme atores do, também personagem, o diretor Peter Falk (...).

Wim Wenders representa a cidade em si mesma, mas o papel do "muro", da decisão política, ou da separação das famílias em decorrência dessa barreira, ele não toca. O "muro" parece mais uma visão romântica – arquitetônica, e nada, além disso. Neste filme, os espectadores não entram no filme, ficam um pouco como os anjos - de fora. Tem uma distância sutil. Embora o filme apresente aspectos íntimos da vida das pessoas, os seus pensamentos etc., tudo é muito distante e, talvez por isso, acho um pouco frustrante, como é frustrante o papel dos anjos que não possuem um papel ativo, de interação de fato com os moradores da cidade. Em todo caso, o filme tem um efeito tridimensional da cidade e dos seus objetos.

#### **Andrew Hood** – Cineasta inglês radicado em Berlim

30.06.2006 - Berlim

Penso que a representação de Berlim no cinema de Wim Wenders mostra uma cidade que tem muitas cidades. O passado, o presente através dos prédios, através das ruas. Ele mostra várias cidades dentro de uma cidade. É muito importante na língua alemã a palavra história, um termo muito importante nos filmes de Wim Wenders (...). Quando ele, que não escreveu um roteiro para Asas do Desejo, utiliza-se da figura dos anjos para compreender o passado, ele está fazendo uma referência ao pensamento de Walter Benjamim. O homem velho em Potsdamer Platz é a representação da memória no tempo presente. Wenders faz um filme dentro de um filme; o passado dentro do presente. Um exemplo é a figura de Peter Falk, cujo personagem nesse filme é um diretor que faz um filme sobre a história do nazismo no tempo presente. Wim Wenders como outros diretores alemães jovens durante os anos de 1970 saíram da Alemanha porque eles não suportavam este passado. Ele foi para a América porque os Estados Unidos é praticamente um país sem história, sem culpa e sem passado. Muitos cineastas alemães saíram da Alemanha para se afastar do seu passado de guerras. Wenders volta para a Alemanha e encontra todo esse passado que respira nas ruas, na arquitetura. Agora estamos na história alemã: os anjos podem ouvir o pensamento das pessoas, mas eles não podem agir (...). Quando o anjo encarna numa forma humana e encontra aquela mulher trapezista, o que conta é só o amor. Amor no idioma alemão tem uma ressonância completamente diferente de outros idiomas. Tem um valor simbólico. Um processo curador; um objeto, um sujeito como uma unidade O amor, desde Goethe, é como se fosse um lugar da liberdade. Como se fosse uma ilha protegida, e quando se atinge esse lugar, então... é amor (...). Nos anos de 1980, Wenders representou Berlim como a cidade que ele ama dentro de toda sua complexidade: tem o "muro", tem os vários personagens de uma geração, tem os imigrantes turcos. Ele conseguiu representar a cidade de uma forma sensorial. Você pode sentir, pode cheirar, pode sentir no corpo, o que a cidade foi e o que a cidade é através das suas marcas. Ao mesmo tempo não se pode usar a realidade absoluta através do filme. O Wim Wenders usa a autocrítica de maneira que trabalha o filme dentro do filme, com os seus elementos simbólicos e da história. Como Wenders não escreveu um roteiro para Asas do Desejo, cada dia ele teve que decidir como iria trabalhar. Ele foi à biblioteca e observou o que deveria filmar para contar a sua história naquele local. Ele não procurou respostas nos livros, mas na sua percepção particular e no trabalho de interpretação dos atores. Wenders comentou que depois do Holocausto parece não haver mais poesia, mas ele pôde comprovar depois desse filme que ainda existe poesia. Ele conseguiu, como representante da nação alemã, honrar essa poesia. E assim foi mais um passo para se libertar desse passado histórico (...). Berlim nos anos de 1980 não era uma cidade homogênea. Em cada esquina, em cada "buraco" se respirava história.

A cidade no cinema é como uma ponte. E cada ponte representa uma simbologia. Os elementos urbanos são utilizados como simbologia para a situação que a narrativa pede. Por exemplo, um cruzamento de vias representa uma decisão. Para mim, os lugares representam uma definição dos personagens e da sua complexidade: sua relação com o tempo e com o espaço.

#### **Stefan Reinecke** – Jornalista e Crítico de Cinema

11.07.2006 - Berlim

Penso que desde o início o cinema, quando os irmãos Lumière filmaram A Chegada do Trem à Estação, já estava ligado à cidade. Na maioria dos filmes a cidade é importante, mas tem autores como Ingmar Bergman, por exemplo, que fizeram filmes sobre a paisagem e sobre as pessoas, em que a cidade não aparece. O cinema europeu desde o começo está muito relacionado à cidade, como nos filmes de Fellini que estão muitos ligados a Roma. Os filmes de Alfred Hitchcock utilizam muitos símbolos urbanos, como a Torre Eifel, para mostrar que o filme se passa em Paris. Por outro lado, o filme de Walter Ruttmann - Die Sinfonie der Großstadt, usa a cidade como personagem, utilizando-se no ritmo das imagens os elementos da cidade. Berlim, especificamente, apareceu em vários filmes recentes porque é uma cidade com muitos fragmentos históricos, diferente de outras cidades européias, com uma peculiaridade na hierarquia dos espaços que são objetos dos filmes. Tem o centro geográfico Mitte, mas também tem a periferia onde muitos filmes, como Alaska.De, dirigido por Esther Gronenborn, que passam nessas áreas da cidade. Mas observo que muitos diretores filmaram Berlim com uma mentalidade voltada para o aspecto do turismo, vez que havia mais lugares famosos, como Brandemburgo Tor, ou mesmo o bairro de Mitte onde estão símbolos importantes da cidade, com uma perspectiva mais comercial: para vender melhor os filmes. Mas não são filmes de boa qualidade. Lembro-me de um filme de Christian Petzold que se chama WolksBuch, que passa em Wolkswagen, uma típica cidade alemã dos anos de 1930, em que o diretor conta a história a partir da perspectiva de uma pessoa dentro de um carro, porque há uma relação direta entre a cidade, as pessoas e o carro. É muito interessante porque o carro retrata uma maneira de proteção das pessoas. É uma sensação que quase todos têm em usar todos os dias o automóvel, que dá outra percepção da cidade. O último filme desse diretor se passa em Berlim, na parte oriental, e que virou o símbolo da Berlim antiga. O filme começa com uma cena na Autobahn, com as pessoas dentro de um carro ouvindo música de Bach. Isso só reforça a idéia de representação da cidade diferente de um olhar turístico. Essa estrada também foi usada como locação em Asas do Desejo. Todos os filmes importantes têm a cidade como objeto principal, visto que se trata de uma paisagem da historia - Berlim é o melhor exemplo. Na verdade, sempre são espaços que cresceram com a história. Acumularam parte da história. E o cinema que não tem a cidade como tema, não acho muito interessante. Wim Wenders, por exemplo, depois de ter feito um dos seus primeiros filmes, Der Scharlachrote Buschstabe, disse uma vez numa entrevista que nunca mais iria fazer um filme sem aparecer um telefone, um objeto de comunicação e apresentação da vida moderna da cidade (...). Muitos diretores não representam o espaço da cidade apenas pelos aspectos simbólicos, mas também através do significado particular do espaço urbano, destacando, inclusive, como são as pessoas, como vivem, sua ironia, o discurso. E isso é um outro tipo de representação que ocorre na cidade ou num lugar (...). Nos primeiros trinta minutos de Asas do Desejo, Wim Wenders apresenta um filme muito poético e até certo ponto anônimo, em se tratando dessa metrópole, mas ao mesmo tempo a intimidade das pessoas reveladas pelos anjos que conseguem ouvir os seus pensamentos. Os anjos representam, para mim, a saudade, a busca e as sensações da cidade e da sua história. Essa justaposição possibilita a poética sobre o lugar. Nesse filme, Wenders consegue muito bem encaixar a sua melancolia com a melancolia de Berlim, que foi destruída pela guerra, com tudo que aconteceu, e por isso o filme e muito forte. Ele mostra uma cidade onde não há centro definido, principalmente depois da guerra. Mas ele mostra Potsdamer Platz como símbolo da memória de um centro cultural que não existe mais; só o vazio.

#### **Ute Hermanns** – Professora e Pesquisadora de Literatura e Cinema Brasileiro

21.07.2006 – Berlim

Eu penso que todo cineasta tem o direito de filmar o que bem entender inclusive contar uma história sobre uma cidade. Acho legítimo, acho interessante, mas depende de como ele quer fazer. Se ele quer utilizar uma cidade só para ter ruas, prédios, garagens e carros, ou se essa cidade pode ficar em qualquer lugar do mundo, que não tem, digamos, um ser próprio ou se é uma cidade que pode ser reconhecida, que pode ser protagonista. Quando você coloca uma cidade como protagonista, penso eu que torna a história mais verossímil (...) o grau da ficcionalidade é mais intenso. No caso de Berlim, nunca podemos ter uma imagem completa desta cidade, nunca é possível ter uma cidade inteira que a cada momento é reconhecível como outras cidades antigas da Alemanha que não vão modificar-se. Berlim é diferente porque passou várias etapas, vários momentos e essas etapas figuram, por exemplo, no filme Asas do Desejo, porque você tem a figura de um homem velho que sempre está à procura da Potsdamer Platz com as suas ruas, os prédios, os armazéns, os hotéis e os cafés que não existem mais porque lá tem o "muro". Se você fosse filmar Asas do Desejo hoje em dia, você teria Potsdamer Platz e iria procurar o "muro" que também fazia parte de um longo período em que a cidade foi contornada por ele e que hoje passou. Hoje quando agente vê esse filme novamente, agente vê quantas camadas de história existe em Berlim. Muitas camadas já foram destruídas e outras surgem novamente ou de novo. E no filme do Wim Wenders ele faz alusão ao "muro", que é bom porque ele contorna espaços e que você nunca vai perder a orientação de Berlim, porque uma vez você vai poder encontrar o "muro" (...). Os fragmentos que esse filme mostra, para mim, têm um significado porque consigo localizá-los. No lugar onde foi feito a sequência da morte do motorista você vê uma Kneipe - taberna - e hoje em dia é uma loja que vende madeira. No filme, isso representava esse bairro de Schönenberg que era um bairro com muitos bares e as pessoas saiam bêbadas (...). Em Berlim é possível fazer todo tipo de filme, e esse filme do Wim Wenders, por exemplo, é uma observação de um período determinado, um período antes da queda do "muro", o período em que na nossa sociedade era possível o experimento, em que ainda se notava a época pós-guerra, mas que os jovens queriam fazer outra coisa (...). A representação sempre é coletiva porque você precisa construir a sua representação através de vários códigos a serem decifrados. A representação serve para tornar mais verossímil a sua história. A representação é sempre necessária principalmente para o cinema que se diz "cinema de autor" (...). Claro que você pode ter a "série" como está na televisão, que passa em várias cidades e que você por acaso reconhece e quando você conhece a cidade... Mas eu acho que o que o Wim Wenders fez nesse filme Asas do Desejo foi juntar a história dos seus personagens, com seus figurinos, à história de Berlim. Por isso penso que o filme é um monumento cinematográfico; um cinema de autor. E ele faz isso muito inteligentemente. Por exemplo, na nova biblioteca da cidade - Stadtbibliothek Berlin – inaugurada pouco antes desse filme, Wenders coloca o personagem do homem velho que sempre está procurando coisas, querendo folhear a história; que está à procura da Potsdamer Platz antes da guerra. E essa biblioteca também é representação para a Berlim que quer criar uma nova Berlim, na base de uma Berlim derrotada. Mas, a nova Berlim só pode o pensamento está sendo preenchido por coisas do passado: a memória (...). Esse filme de Wim Wenders é um filme sobre a procura, sobre a relação do intelectual, da pessoa que não é do lugar, mas que vê o lugar que é só espírito, que é só arte. Os anjos do filme são artistas que não têm referência com a realidade crua. Ele também coloca a história das pessoas que correm atrás dos sonhos e os sonhos não se realizam. E como é que eles conseguem sobreviver apesar dos sonhos não terem se realizado? Acho que em primeiro lugar é uma representação da visão dele dentro de um momento histórico. É sempre um jogo, um caleidoscópio quando todas as partes combinam através de pesquisa, através de um bom roteiro (...). Aí você tem um

panorama verossímil deste momento histórico e dessa representação histórica e representação artística. Porque histórica e artística somam-se e isso faz com que você possa ver esse filme séculos depois, porque vai sempre ser uma mensagem a ser discutida (...). O que eu leio nesses anos e contato que se tem depois com a vida real, é que você tem que se aproximar da realidade para realmente saber como é o tecido da realidade; o que significa o local, o que significa tomar um café, o que significa viver nessa cidade, os modos de vida (...). Surpreende-me quando algum cineasta filma Berlim como uma cidade qualquer. Berlim só pode ser representada por vários fragmentos, por história contundente, por momentos bem escolhidos do passado... porque sempre vai mudar (...).

Mas o Nelson Pereira dos Santos, sempre utiliza uma estratégia particular que sempre foi a de ir à margem, de mostrar o outro lado, não mostrar aquilo que era óbvio. Ele queria mostrar uma sociedade brasileira com falhas. Isso ele resolveu maravilhosamente bem e, ainda por cima, ele fez isso com carinho, com uma aptidão para a direção que é singular e que você não encontra em outros cineastas. Ele mostra a cidade do Rio de Janeiro com a ambigüidade, a dicotomia entre bairros pobres e os ricos, a praia como modelo de vida, a Zona Sul como modelo de vida, mas também mostra uma divisão da sociedade como a dificuldade de se viver na favela (...). Ele nunca teve medo de mostrar a sociedade como ela é. Então mostrou a cidade como ela é: maravilhosa e cruel. Ele teve uma visão muito perspicaz do futuro dessa dicotomia social. Quando você fala sobre cidade e sobre representação do Rio de Janeiro no cinema, você tem que estudar o Nelson porque ele realmente ele colocou a cidade em questão. Ele tem uma proposta política. A vontade de mudança da situação de uma sociedade de excluídos, ainda hoje no Brasil.

#### Berthold Zilly – Professor da Freie Universität Berlin e "Brasilianista"

24.08.2006 – Berlim

Berlim é uma cidade extremamente complexa, como qualquer outra cidade. Mas complexa de um modo especial: fragmentada e contraditória. Ela representa, talvez com poucas outras cidades, em termos de metrópole mundial, todas as evoluções, os progressos e as conquistas, mas também as catástrofes, as culpas, as divisões, as guerras da Alemanha, da Europa, do Mundo (...).

Berlim é uma cidade relativamente recente entre as grandes cidades européias. Digamos: não se pode compará-la com Roma em termos de história, com Paris ou com Londres porque, apesar de ter sido fundada na idade média, ela só virou realmente metrópole a partir do Século XVIII e XIX, principalmente quando virou capital do segundo império alemão em 1871. Mas aí teve um desenvolvimento ultra rápido, "americano" em termos de velocidade, porque cresceu entre 1871 e 1914 de mais ou menos um milhão de habitantes para quase quatro milhões. Ainda hoje Berlim está marcada por esse tempo que nós chamamos "a época fundacional", que depois da Belle Epóque, ou seja, a época logo depois da unificação da Alemanha - depois da guerra entre França e Prússia de 1870 a 1871, por um lado, e a primeira guerra mundial que começou em 1914 e que durou quatro anos, representando uma catástrofe para Berlim. Mas nessa época, Berlim realmente aglutinou, atraiu e catalizou todas as tendências, em todas as áreas e setores da sociedade, todas as ideologias e filosofias, religiões, todas as camadas sociais reacionárias, democráticas e socialistas. Mas virou, de modo geral, uma grande metrópole moderna, ao lado de Paris e Londres, depois Nova Iorque, que possuía os grandes baluartes da modernidade. Esse papel foi abalado pela primeira guerra mundial, que foi uma catástrofe para toda Europa e acabou a velha Europa relativamente pacífica, que detinha relativamente boa vizinhança entre as nações, onde se destacavam o livre comércio de idéias - pessoas e mercadorias - e começou o pior, ou melhor, piorou o nacionalismo agressivo que promoveu o movimento revanchista na Alemanha. Depois adotado e exacerbado pelo Nacional Socialismo que culminou com a segunda guerra mundial planejada pelo líder fascista Hitler, que tomou o poder aqui em 1933. Mas, o poder foi oferecido pelas elites alemãs, preocupadas e obcecadas com o perigo "comunista" social-democrático da esquerda, da modernidade etc. Foi uma grande reação antimoderna, apesar de Hitler ser austríaco. Mas o fascismo realmente ficou perigoso quando ele conquistou Berlim, embora ela fosse uma metrópole com população majoritariamente liberal e de esquerda.

Tivemos um feliz e curto intervalo entre as duas guerras e florescência das artes, da filosofia, das ciências, das idéias de modo geral, da arquitetura, nos anos de 1920 e começo dos anos 1930. E uma das sínteses dessa moderna, problemática e dilacerada Berlim - entre a ideologia de esquerda e direita, entre saudosismos, democracia, progresso e modernidade - é de uma obra literária: *Berlin Alexanderplatz*, que muitas vezes foi filmada. Mas essa Berlim cosmopolita, efervescente, miserável e, ao mesmo tempo brilhante, cheia de vida, trágica e carnavalizante, viva e extremamente atraente nos anos de 1920, também experimentou sua decadência e seu ocaso, sua morte que começou em 1933 com a ascensão do fascismo ao poder, e que se acelerou rapidamente até a catástrofe quase total da guerra de 1939 a 1945.

Depois começaram a divisão, a guerra-fria, os aliados, unidos pelo antifascismo alemão, italiano, em parte também japonês. Logo depois da guerra se separaram, começou a guerra-fria, começou a cisão, a divisão do mundo, principalmente em dois campos opostos: o capitalismo democrático e o socialismo que se achava democrático, mas que era bastante

ditatorial e, além disso, havia o terceiro mundo, em parte democrático e em parte ditatorial também, onde às vezes as democracias capitalistas apoiavam regimes nada democráticos. Bem, essa linha divisória entre o mundo capitalista e socialista, passou por Berlim. Essa divisão se materializou no espaço visivelmente em termos de grande obra, não de arquitetura, mas em termos de obra do horror, que foi o "muro" de Berlim em 1961.

Então você tem toda essa história da idade média, passando pelo renascimento, pelo barroco, pelo século das luzes, o século XIX, o romantismo (...). A arquitetura não é tão importante, mas o classicismo, o historicismo, depois a modernidade, os movimentos de vanguarda, os problemas sociais e a proletarização que veio com a industrialização. Depois as tentativas de lidar com esses problemas sociais, quer dizer: uma política urbanística bastante social democrática, principalmente nos anos de 1920, no sentido de promover espaço de higiene, da moradia para populações menos privilegiadas, depois monumentos fascistas - resquícios das perseguições da guerra, a reconstrução das duas partes de Berlim, oriental e ocidental, a história da arquitetura e também a história da economia, da indústria, das vias e dos transportes. Muitos eventos em mais ou menos cem anos, tudo isso você encontra em Berlim. Como já disse, é uma cidade totalmente fragmentada, não tem unidade urbanística e arquitetônica, diferente de Paris, Londres, Roma ou Madri. Mas isso eu acho extremamente interessante. Berlim mostra grandezas e misérias da sua história, da história alemã, da história européia, da história do mundo, mas mostra também uma efervescência, uma criatividade, uma ousadia como poucas outras cidades. Por quê? Porque as tradições foram destruídas, não tivemos, pelo menos uma sociedade tão hierarquicamente organizada com uma autoconsciência, um orgulho de elites como na França, por exemplo, não. Alemanha é um país bem regionalizado, é uma República Federal, onde a capital não domina o país inteiro, onde a capital é uma das cidades mais pobres do país - a renda per capta de Berlim é mais baixa do que a da população de Hamburgo ou Munique. Berlim é bem mais proletária do que outras cidades alemãs e, principalmente, do que outras capitais européias. É a capital mais barata da Europa, o que também ajuda atrair pessoas interessantes, jovens, estudantes, artistas, pessoas que querem viver em outra cultura, que querem fazer experiências, experimentações, pessoas que tem espírito aventureiro e de todas as áreas – do design, dos esportes, filosofia, arte ou cinema (...).

Berlim como todas as cidades que tiveram uma sociedade de classes, sempre há diferenças sociais ou até uma hierarquia de classes que se objetiva também em termos espaciais e termos geográficos. Então, basta lembrar Berln Alexanderplatz, o romance de Alfred Döblin, para ver que o lado oriental e parte do centro de Berlim foram sempre mais pobres do que Berlim Ocidental. Isso começou e se acentuou depois de 1871, quando foram fundados perto do centro de Berlim novas e pequenas cidades e novos bairros. Que, aliás, até 1920 não pertencia a Berlim, que praticamente "engoliu" essas cidadezinhas em seu entorno, com Charlottenbourg e também os bairros que hoje ou mais tarde formariam Berlim Ocidental que como unidade administrativa não existe mais desde 1990 por conta da unificação. Mas até hoje os bairros ocidentais têm renda per capita e arrecadação tributária mais elevada do que os bairros orientais. Isso se deve ao fato de, há uns cem anos atrás, os cidadãos mais remediados preferirem os bairros ocidentais, que antigamente eram municípios ou cidades autônomas ocidentais. Aliás, em Paris era mais ou menos a mesma coisa. Isso se deve simplesmente, ou em grande parte, à direção dos ventos. Os bons ventos da Europa Ocidental vêm do Atlântico. Então, a burguesia sempre queria ficar naqueles bairros que tivessem uma maior qualidade atmosférica (...).

Em parte essa divisão social não se explica apenas pela divisão da Alemanha. É anterior a ela. Agora, claro que a divisão da Alemanha e a divisão de Berlim acentuaram as diferenças,

principalmente urbanísticas. As administrações comunistas, menos ainda, respeitaram as tradições do que as administrações ocidentais. Mas, em todas as administrações, tanto do lado comunista como do lado capitalista, houve muitos pontos em comum nessa política de pouco respeito ao patrimônio. Contudo, o lado comunista foi pior. O que talvez não seja culpa do comunismo, mas um traço da esquerda alemã, que não tem noção de história. Imagina, por exemplo, os russos que tiveram a revolução e o comunismo chegaram ao poder, mas eles não acabaram com o Kremilim, e se os comunistas franceses tivessem tido uma revolução eles não teriam acabado com o Louvre, mas os nossos comunistas acabaram com o nosso Kremilim e com o Louvre, ou seja, com o grande palácio dos duques, dos príncipes, dos reis, dos imperadores prussianos e alemães. Até hoje, são verdadeiras chagas abertas em Berlim. Você tem aquela praça no centro de Berlim, quando você conta a quilometragem das ruas esse é o centro. Esse "centro" é um ponto vazio de Berlim. Eu acho isso muito simbólico. É uma praça enorme, aonde não tem nada (...). A Deutsche Demokratische Republik - DDR (República Democrática da Alemanha) tinha aproveitado parte desse espaço para fazer o Palácio da República, uma espécie de Parlamento e também um lugar de encontro público (...). Mas, o problema dos alemães em lidar com a história, de aceitá-la de certa forma (...) mesmo que a gente não goste, não vamos acabar com todos os palácios, as igrejas, etc. (...).

O que acho importante em Berlim é que você ainda vê os vestígios da guerra. E você vê os vestígios do "muro". E você vê o desejo da população, às vezes contra os governantes, em guardar, conservar e preservar esses vestígios. No primeiro afã de liberdade, da euforia da reunificação, se acabou com o "muro", mas logo depois as pessoas decidiram deixar alguns fragmentos do "muro". Quer dizer, ninguém gosta do "muro", mas vamos guardar. Como também temos guardado alguns porões da polícia da *Geheime Staatspolizei - Gestapo* (Polícia Secreta do Estado), da polícia secreta do Estado ligada à *SS -* (Secções de Segurança originalmente organizada como guarda pessoal de Hitler). Tem até alguns prédios que você vê o impacto das "balas", das granadas nas fachadas. E os donos desses prédios não restauraram totalmente, são raros, mas ainda existem (...).

Em Berlim não tem mais unidade arquitetônica, mesmo as estações de metrô (...). Uma cidade aberta para o futuro e aberta para o passado e que não tem vergonha de mostrar o lado problemático ou até, às vezes, feio (...). Existe um pouco um mito dos anos dourados de 1920, em parte é uma realidade porque foram anos de grandes tensões sociais, anos da ascensão do fascismo, embora ainda não tendo chegado ao poder, anos de grande crise mundial, muito forte também na Alemanha, uma crise econômica, que indiretamente foi uma das causas da chegada ao poder do Hitler em 1933. Mas foram anos de uma grande efervescência na arquitetura – a Bauhaus, que mesmo sendo de Weimar e Dessau, teve fortes influências em Berlim (...).

O que gosto muito em Berlim são, em termos de espaço visual da cidade, as avenidas arborizadas e bem largas - mas não muito largas, a infinidade de praças, parques e florestas, rios e lagos e, também, o sistemas de transportes eficientes e diversificados (...). Em Berlim, desde o Século IX, e principalmente no Século XX, as pessoas importantes em termos de cultura, arte, literatura, ciências, passaram uma temporada aqui. No teatro Brecht, que era do sul da Alemanha, da Baviera, veio aqui e fez seus primeiros grandes sucessos. O Döblin não nasceu em Berlim, mas foi criado aqui. O austríaco Musil passou muitos anos aqui. Até 1933, muitos artistas da dança, da pintura, do cinema, teatrólogos, atores foram atraídos para Berlim por ser uma das cidades mais criativas, mais viva e mais experimental, além de ser uma das maiores cidades do mundo (...). Berlim foi um dos centros do expressionismo, que começou em parte na Baviera e em Dresden, mas que depois se fixaram aqui, onde tinham as maiores galerias de arte. A cidade não era apenas o espaço vital, espaço de moradia dos produtores e

dos artistas. Ela virou tema para figuras como Goethe, Müller, Heinrich Mann, entre outros. Este último, embora não tenha tematizado Berlim, fez da grande cidade o tema e as grandes cidades que estão em sua obra têm algo de Berlim. A cidade virou o palco da ação, dos personagens de muitos romances, de peças teatrais, da pintura. Brecht também não tematizou Berlim em suas peças, somente em alguns poemas. Mas quando as suas peças apresentam a sua visão sobre a grande cidade, dos problemas da relação entre as classes, tudo respira Berlim. Porque Berlim era tão atraente e havia um público interessante, que sempre teve, antes do fascismo naturalmente, formado por conservadores e por aqueles que gostavam da experimentação, da música nova e da pintura antiacadêmica. Berlim foi o centro do Dadaísmo que começou em Zurick e que migrou para Paris e Nova Iorque. Inclusive ouve relações indiretas com o Brasil. Na pintura também. Lasar Segall passou anos aqui, estudou aqui na escola de belas artes, tendo morado muitos anos em Dresden, mas também em Berlim e depois se transferiu para São Paulo. Embora não fosse alemão, era Lituano, levou nosso expressionismo ao Brasil. Mas quase tudo acabou praticamente em 1933 com o fascismo. Ai começou na literatura e nas artes certo provincianismo. Depois da guerra Berlim Ocidental se abriu para o ocidente e Berlim Oriental para o leste, mas continuou certo provincianismo dos dois lados. Provincianismo porque os jovens alemães à época redescobriram os anos de 1920. Alguns exilados retornaram. Redescobrimos o teatro inglês, a literatura americana, o jazz que era pouco conhecido na Alemanha porque os nazistas eram contra e diziam que era música de negro decadente etc. Depois dos franceses, dos ingleses, dos americanos e dos italianos começamos a descobrir os países chamados de terceiro mundo. Mas o típico Berlinense ocidental continuou um pouco provinciano e politicamente, apesar da maioria dos socialdemocrátas, bastante conservadores, principalmente os anticomunistas, não muito abertos para experiências. Havia um gosto, predominantemente nas artes, teatro, artista pequeno burguês. A não ser uma pequena minoria de vanguarda estética, em grande parte também impulsionada pelos governantes, porque Berlim ocidental era uma ilha dentro da Alemanha comunista. Havia um espírito de cidade baluarte da liberdade, ocidentalismo contra a "maré", como se dizia. Essa era a propaganda principalmente do partido cristão democrata que sempre tentava insinuar que os sociais-democratas eram meio comunistas também. E estes combatiam e queriam mais ser anticomunista ainda do que os conservadores. Então esse anticomunismo foi, às vezes, um pouco cego. Depois vieram os movimentos de vanguarda – ou que se achava de vanguarda - os estudantes, outros intelectuais, artistas dos anos 1960 (...). Que era alemão, mas era internacional, também em sintonia com o Brasil, aonde se misturava com o movimento de resistência contra a ditadura. Então entre 1967 e 1968 houve grandes manifestações aqui contra estruturas autoritárias que eram utilizadas em regimes de governo, inclusive na América Latina e Vietnã (...).

Assim, você não pode entender o Wim Wenders ou o Fassbinder, por exemplo, sem entender esse "pano de fundo". O trabalho do Wim Wenders é a expressão disso; para abalar o conservadorismo tanto político quanto estético reinante dos anos 1950 e começo dos anos 1960. Inclusive, não tanto em Wenders, mas em outros autores, na recuperação da memória das vítimas do fascismo e o questionamento das gerações anteriores que poderiam ter sido envolvidas em crimes (...).

O cinema da Alemanha Oriental foi um pouco mais contundente. Eles tinham uma meta política. Eles queriam acusar a Alemanha Ocidental de abrigar e defender os nazistas, onde se destacou o teatrólogo e romancista Peter Weiss (...).

Wim Wenders tem uma intuição para captar a melancolia na paisagem, na cidade, nas pessoas, em grupos sociais. Ele se interessa por áreas fronteiriças, como pela Berlim ocidental face à barreira imposta pelo "muro". Nas cenas de Potsdamer Platz, em *Asas do Dese*jo, não

se tratam apenas de documentos cinematográficos, mas documentos históricos. As fotografias que ele fez da coluna da vitória com aquele anjo dourado são fantásticas, bem como a representação do "muro". Só os anjos poderiam sobrevoar o "muro"! Nós éramos tristes e essa tristeza, essa melancolia Wenders captou extremamente bem (...).

Asas do Desejo é um filme que mostra e que representa a melancolia, digamos, da exclusão ou da marginalização que se deve, em parte, da divisão de Berlim. Por outro lado, sempre pode existir uma marginalização de pessoas ou grupos sociais independentemente da divisão da cidade. Mas essa marginalização que se deve à divisão da cidade, vira um pouco símbolo ou aspectos da condição humana. Depois da queda do "muro", esses aspectos continuam na marginalização, inclusive geográfica, de muita gente (...). Ele, como muito artista, esteve, por muito tempo, inspirado por aquilo que lhe causa sofrimento. Quanto a isso, Freud falava que a arte para ele era de certa forma, sublimação, compensação e superação.

#### John Kantara – Cineasta alemão

29.08.2006 – Berlim

Eu acredito que as cidades representam realidades de vida que são representados pelo espaço (...). Cada cidade tem sua própria identidade e sua maneira de representação. O conjunto da cidade, no entanto, representa o seu próprio ritmo de vida. Por exemplo, cada parte do meu corpo me define como um conjunto. Assim, cada parte da cidade tem o seu ritmo próprio. Na cidade agente se movimenta como um glóbulo vermelho dentro das veias, do corpo, do organismo. Uma rua, um prédio, um pátio pode contar uma história. A história que se transforma numa figura e a cidade influenciam o ser humano e vice-versa.

Filmes não representam nenhuma realidade, mas uma versão da realidade. E essa realidade está ligada ao observador e ao realizador (cineasta). Eu nunca vou ter uma expectativa e uma reposição igualitária da realidade, porque eu vejo e percebo a cidade diferente. Cada um tem a sua própria realidade. Cada um vive em sua própria realidade. Uma pessoa não pode contar a sua realidade. Somente quem conta sobre a sua história pode supor essa realidade. Podemos contar, no entanto, a partir de clichês. Por exemplo: uma senhora branca encontra um negro na rua e procura segurar a sua bolsa. Mas isso não é a realidade. Imagens contam histórias que são diferentes. Essa diferença é o que interessa a observadores e realizadores de filmes. Com essas diferenças, o cineasta pensa em criar tensão. Luz, sombra, escuridão, claridade, (...) os contrários. Os contrastes criam tensão. Toda forma de história, independente se ocorre no cinema ou num poema ela vive dentro duma tensão. A pergunta é como se essa tensão? Você tem atores, roteiro (...), mas o filme é uma experiência individual do cineasta ou do espectador. O cineasta não cria uma história. Ele a faz a partir do próprio acervo, de experiências. Na filosofia alemã existe um método maravilhoso que é a experiência do pensamento. Eu posso imaginar uma manifestação própria da percepção. Por exemplo, se eu possuo uma ideologia socialista e desejo fazer um filme sobre o ponto de vista capitalista. Por quê? Porque, para o cineasta vai trazer um novo aprendizado que se soma a toda experiência de vida. Aprendemos através de outras histórias que as pessoas fazem e compreendem as imagens que outras pessoas constroem. Absorvemos essas histórias e as re-trabalhamos. Nós tentamos entender essas histórias através da nossa inteligência emocional ou através da nossa inteligência mental. Se você entendeu, você é capaz de fazer a sua história (...). Nós vivemos isolados no nosso próprio universo e criamos histórias sobre o universo dos outros. Nós cineastas, falsificamos histórias e transformamos realidade em outra história.

Filmar a realidade significa realizar uma experiência em que se procura determinar situações. Tempo significa uma experiência que acontece relacionada com condições/situações que lidamos. O cinema organiza, reúne, reflete ou focaliza essas experiências. Cada experiência vai ser representada em diferentes histórias. É como se fosse um prisma. Esses reflexos prismáticos são as diferentes maneiras de percepção que cada indivíduo tem.

# Stephan Nelles – Professor de Comunicação e Tecnologia da Informação

15.09.2006 – Berlim

Em primeiro lugar, Berlim é uma das cidades mais importantes da Alemanha, pelo fato de ser, historicamente, um grande centro urbano no país. E a cidade se destacou do ponto de vista econômico, político, social e cultural, durante os anos de 1910, 20 e 30, período em que todos os filmes importantes – por Simen, Beyer - foram feitos aqui. Assim Berlim se desenvolveu, cresceu e se promoveu muito num espaço curto de tempo.

O importante em Berlim é que a cidade não é uma cidade centralizada (comum único centro econômico e financeiro), mas uma cidade composta por vários centros em seu território. Alguns territórios têm um caráter mais interior e outros são representados pela classe trabalhadora. Para mim, quando cheguei a Berlim como estudante universitário, trabalhei como distribuidor de jornais e pude observar e verificar como a cidade se organizou espacialmente (...). Vários bairros foram construídos para trabalhadores. Em direção de Werdig, por exemplo, perto do Aeroporto Tegel existe uma grande área (...). Lembro-me, aqui, que em Viena existe um complexo habitacional que se chama Karl Marx que foi especialmente construído para trabalhadores, de modo que se houvesse um conflito entre trabalhadores e empregadores, essas estruturas se tornariam como elementos de defesa dos trabalhadores. Foi construído como um espaço praticamente autônomo, com toda uma infraestrutura de uma pequena cidade. Essas estruturas habitacionais existem em Berlim, mas numa escala menor. Mas também pude constatar nessa época de estudante que existem outras estruturas que são completamente burguesas, aristocráticas e residenciais como Grünnewald, por exemplo. Além dessa diferenciação, das diferentes fisionomias que a cidade possui, existe também aspectos importantes que são as formas de entretenimento e lazer, principalmente à noite na cidade, que nos anos de 1920 foi muito forte e marcou muito o caráter da cidade, da sua vida cultural noturna. Esse caráter de vida noturna tem muito a ver com uma firma que se chama Osram que produzia luminárias e lâmpadas de néon e a cidade tornou-se muito iluminada à noite, o que provocou, consequentemente, essa vida noturna. Foi exatamente com o filme de Walter Ruttmann - Die Sinfonie der Großstadt - que ele mostra claramente que a vida noturna de Berlim é tão ativa como a vida diária. Essa época de efervecência cultural teve um corte muito forte com a chegada do Nacional Socialismo. Teve uma influência muito grande na arquitetura da cidade, que pode ser observada na construção de onde está o Ministério do Exterior, elaborado num concurso. Inclusive, Mies Van der Rhoe participaria desse concurso, mas foi exatamente durante o tempo que Hitler apareceu na história da humanidade e interrompeu essa concorrência. Então, ele mesmo indicou um arquiteto e essa foi a primeira obra nazista feita na cidade (...). Houve uma grande transformação não apenas na arquitetura, mas no desenvolvimento urbano com o arquiteto Albert Speer. E os nazistas, claro, não aceitavam essa vida noturna cultural que havia em Berlim, porque muito dessa vida cultural era voltada para a música constituída ou formada por músicos negros americanos, soldados americanos que estavam aqui, principalmente o jazz que não eram bem vistos pelos nazistas. Eles controlavam a vida noturna, prendia pessoas e fechavam os locais. Acabaram com a vida noturna cultural (...). Mas mesmo assim, por baixo dos bastidores, essa "subcultura" continuou a existir, de uma forma clandestina, mas sempre existente. Normalmente artistas e músicos - todas as áreas culturais continuaram a existir clandestinamente. Muitos desses artistas partiram da Alemanha e outros foram para os campos de concentração e presos (...). Mesmo durante o tempo da guerra (...) sempre houve

essa necessidade de entretenimento, a necessidade do lazer, da cultura para se manter, de certa forma, vivo no espírito da cidade (...). Toda atmosfera depressiva tomou conta da Alemanha, e de Berlim (...). O interessante é que o expressionismo alemão teve a contribuição de muitos artistas e intelectuais que participaram da elaboração de filmes como os clássicos O Gabinete do Doutor Caligari, A Morte Cansada (Der Müde Tod) e Forschnung. Nesses filmes, é muito visível o trabalho de luz e sombra, que é uma característica expressionista. Então, nessa época foram produzidas muitas obras especiais. Mas, esse outro caráter de produção de filmes históricos foi extremamente influenciado pelos nazistas. Eles fizeram, por exemplo, o filme Frederico, o Grande, tentando estabelecer uma comparação com Hitler, e colocá-lo dentro de uma tradição (...). Filmes como *Die mörde sind unter uns* (que representa uma visão socialista sobre o que foi o nazismo) e Alemanha ano zero (percepção de um jovem alemão logo após a segunda guerra mundial na visão de um cineasta estrangeiro) (...). Eine Stadt sucht einen Mörder (A cidade procura um assassino) é, por exemplo, um importante filme para mim, que se passa em Berlim e cuja história é a de um assassino que rapta e mata uma criança em Berlim (...). A cidade é mostrada sob um aspecto de organização oficial e também superficial, além de uma estrutura de organização social que ocorre nos bastidores, no subterrâneo da cidade.

A cidade não é representada não somente pelos aspectos arquitetônicos e urbanísticos, mas também pelos aspectos sociais. O filme *Lola Rennt*, é um filme que poderia ter si passado em Los Angeles, mas existem outros filmes que tem um caráter mais específico como *Asas do Desejo* que é uma história de Berlim e que retrata a sua psicologia (...). Muitos filmes representam Berlim como um cenário, mas há outros filmes que a cidade é o próprio tema. Neste caso destaca o fato de a cidade ser constituída de várias culturas e "subculturas", que impulsiona a produção de vários filmes aqui - comédias, drama ou filmes de horror (...).

# Celeste Vargas – Arquiteta e Filme-documentarista

15.09.2006 – Berlim

Para mim, a representação de uma cidade num filme significa mostrar a constituição do seu caráter, observando profundamente a sua estrutura e mobilidade urbana, as pessoas e a cultura. No caso de Berlim, que é cidade que vivo há muitos anos, quando a vejo num filme, chama-me à atenção quando o que ela possui de mais positivo no seu caráter urbano é revelado em imagens. Por exemplo, a mobilidade na cidade e a apropriação do espaço público pelas pessoas, mesmo quando esses espaços se restringem a determinados grupos sociais. Você tem lugares frequentados por imigrantes turcos, africanos e outros, mas que não se constituem, necessariamente, como desarmonia. E os filmes que se passam aqui, principalmente os mais recentes, têm mostrado isso. Como disse antes, gosto de ver imagens de Berlim - um importante centro metropolitano da Europa - que reforcam a idéia de cidade verde, do transporte eficiente e que oferece muitos espaços para o lazer, como os parques públicos aonde é possível descansar, encontrar amigos. Além disso, ela oferece a possibilidade de poder andar de bicicleta, no verão principalmente, além da oferta cultural que a cidade oferece e sua capacidade de produzir e unir culturas diferentes; de povos diferentes. O filme Asas do Desejo, de Wim Wenders, de alguma maneira, independente de aspectos da história de Berlim, mostra e representa um pouco disso que eu estou enfatizando e que observo cotidianamente, nessa cidade que, sem dúvidas, é para mim a capital cultural da Europa.

# Christoph Deimel – Arquiteto e Professor Universitário

18.09.2006 – Berlim

Em minha opinião, Berlim representada no cinema significa observar que não há continuidade nos espaços da cidade. Tem alguns filmes em que as pessoas andam de carro por um caminho que na verdade não existe. Não é a cidade que eu conheço. Os filmes só mostram "pinturas" de locais típicos que a gente reconhece, mas que representam apenas fragmentos. Como um jogo. Então é a mesma coisa, porque espaços funcionam como uma rede, como espaços que a gente já conhece ou edifícios conhecidos. Num filme, a cidade é importante, mas está sempre representada em quadros, como uma pintura. No filme de Wim Wenders (refere-se a *Asas do Desejo*), ele mostra uma parte da história de Berlim. A cidade separada por um "muro". O que falta é mostrar as pessoas nas suas atividades normais. Mesmo num bairro fechado, as pessoas precisam sair para a vida normal, para trabalhar ou ir para outros locais. Mas o seu núcleo central permanece. Isso o filme não mostra.

Quando a cidade mostra a história, tão grande a história é, tão menos a representação da cidade funciona. Em geral, porque a cidade funciona de maneiras pequenas; em fragmentos. Mas a cidade não são fragmentos. Os fragmentos se articulam no todo da cidade. E nesse sentido, o espaço da cidade não é representado nos filmes com o que as pessoas conhecem e se identificam cotidianamente, nem como a cidade funciona realmente (...).

A representação da cidade (inclusive nos filmes) depende da representação das pessoas e da sua cultura, e sua relação com o espaço (...). Outra coisa interessante é que para cada filme, a mesma cidade pode ser várias cidades. No filme *Táxi Drive*, por exemplo, o diretor Martin Scorssese mostra uma Nova Iorque suja, com muitas pessoas nas ruas, muito trânsito... essa é uma visão particular dessa cidade que o diretor tem, que, de certa maneira, lembra um pouco o filme *Metrópoles* de Fritz Lang. Essa é uma visão particular dessa cidade que o diretor tem (...). O Rio de Janeiro, por exemplo, é uma cidade definida pela imponência de sua geografia e pelo abismo social, o que pode ser uma opção para um diretor em representá-la a partir disso. Mas ela não tem uma história trágica como Berlim, que para ser mostrada no cinema tem, necessariamente, que recorrer aos aspectos da sua história, o que impõe um jogo entre o passado e o presente.

#### Harun Farocki – Cineasta Checo radicado na Alemanha

18.09.2006 – Berlim

Paris, Londres ou Nova Iorque são cidades que todos conhecem a estrutura da cidade através do cinema, e isso faz parte do pensamento cultural em muitos países. Manhathan é muito rico e Bonn é muito pobre, são coisas comuns que todos sabem e isso faz parte da cartografia social da cidade. Assim como os parâmetros da densidade de Paris que ao contrário de Los Angeles que não é muito densa tem, por outro lado, muita surpresa (...).

Antes da guerra, existem filmes que representam Berlim como uma cidade que não mais existe, mas que tem muito valor por isso mesmo. Acho interessante no cinema o tratamento da cidade como lugar de vida, como no filme *Lucy* do diretor *Henner Winckler* onde a cidade é o sujeito do filme, não apenas como lugar abstrato, metafísico. É o lugar dos modos de vida. O que gosto sobre Berlim, é que Berlim não é um museu como Veneza, aonde uma quadra toda vista tem uma beleza que pega você e você não consegue ver outras coisas. Berlim não tem uma hierarquia entre bairros, o que faz com que todos os bairros pareçam iguais, e não tem um centro só, tem vários centros. Também tem os pátios, uma estrutura que gosto, em que a rua fica "fechada" e atrás existem esses espaços (um mundo) da vida privada. Berlim não é espetacular! Berlim é uma cidade multi-cultural, sem alguém que domine os meios culturais. Tem muitos grupos culturais com níveis iguais. E mesmo tornando-se capital da Alemanha, não se sente muito. É assim em todos os lugares da cidade. Então, Berlim consegue acumular vários modos de vida.

Em um filme que se passe em Berlim, eu gosto quando é mostrado como as pessoas usam a cidade. Berlim permite viver numa marginalidade porque a cidade não é centralizada. Em Nova Iorque, por exemplo, só de observar o que as pessoas ganham e o que pagam de aluguel dos apartamentos, já dividem as pessoas. O que muda o modo de vida completamente.

O que gosto em um filme é quando há uma coleção de materiais diferentes. Eu gosto, particulamente, da visão de cidade através das pequenas coisas, dos detalhes. Os ícones ajudam apenas para reconhecer uma cidade (...). Existe aqui ainda a chance de encontrar uma pessoa, coisa que não acontece, por exemplo em Los Angeles. Acho importante a personalidade da cidade, que tem a ver com o clima que só pode ser desse lugar, como uma cidade do Mediterrâneo, e isso é também importante como representação num filme. A senha de um autor é a senha da cidade (...). Shoppings Centers se misturam em uma forma de cultura com comércio. O comércio atrai a cultura para criar um clima que é mais que só funcional. E o homem precisa disso. A imagem da cidade num filme vira uma coisa mais densa que na realidade, por isso os diretores precisam de muito tempo para conseguirem os lugares certos que representam mais que só o lugar. O somatório de imagens que representam uma cidade a torna uma possibilidade de construir uma imagem densa. Por isso procuramos lugares que representam mais que só o lugar mesmo, como os Shoppings Centers (...). Wim Wenders utiliza a pintura como referência dele mesmo. Ele usa brilho como um pósmodernismo. As fachadas da cidade de hoje em dia não representam mais o que está atrás. A cidade antigamente era lugar de trabalho. Você via animais no pátio. As pessoas moravam e trabalhavam no mesmo lugar. Hoje em dia a cidade virou uma abstração. Todo mundo trabalha no computador. Em Paris, por exemplo, as fachadas parecem que tem apartamentos, mas hoje em dia são apenas escritórios. Wim Wenders tem um ponto de vista especial sobre Berlim, que está influenciado pelos textos do Peter Handke, e a representação de Berlim e da sua história é quase como Disney, abstrata. Antes já existiram muitos filmes sobre o modo de

vida em Berlim e cujo tema já havia chegado ao final, um ponto final. Nesse momento Wim Wenders fez um resumo novo dessas coisas que já existiam. Ele foi aos mesmos lugares onde os outros sempre foram - como um turista, por exemplo. Destaco, porém, que em *Asas do Desejo* o ritmo e o som são muito próprios e muito importantes.

# Marcel Vejmelka – Professor Universitário e Pesquisador de Cultura Brasileira

08.11.2006 - Berlim

Vou começar pelo lado da literatura. Há muitas coisas que a nossa área considera que depois se aplica para outros meios de expressão como, por exemplo, o cinema, a fotografia, a pintura. Dentro da literatura temos vários exemplos explícitos que parecem historicamente tomar a cidade como espaço físico, social, histórico, simbólico e como fonte para uma representação verbal literária e artística desse espaço. No romance Berlim Alexanderplatz de Alfred Döblin, que é um exemplo clássico para a cidade de Berlim e para a nova literatura alemã, trata-se de uma estética urbana intimamente ligada com a época moderna e que seria o cerne dos conceitos do século XX. É uma experiência quase que imediata que traduziu a vivência de espaços urbanos em linguagem, em linguagem literária. Por isso baseado numa reflexão sociocultural e sociopolítica da época, com o personagem central acompanhando as suas erranças na cidade de Berlim dos anos de 1920, do submundo dessa primeira metrópole alemã (...). O personagem caminha por esse espaço concreto-físico das ruas, dos prédios, dos pátios, do barulho e, principalmente, das impressões visuais para uma reflexão, o que qualquer arte faz, mais profunda da vida e dos conflitos fundamentais (...). Há uma ambição de se traduzir essa impressão visual, essa experiência imediata numa reflexão mais profunda, mais crítica também. Então, a identidade desse lugar seria não somente a composição das pessoas ou aspectos culturais, mas todos os conflitos sociais que estão por baixo dessa superfície; da sociedade. Nesse romance, a superfície visual da cidade vai revelando todo um submundo, como os apartamentos onde os bandos do crime organizado se reúnem. O que essa estética tenta revelar é o que está por trás e o que está por baixo de uma composição urbana superficial (...).

Fotografia ou cinema, através da captação visual do espaço urbano seria mais fiel à realidade e, ao mesmo tempo, mais restritivo quanto aos aspectos físicos porque não entra no jogo da imaginação do espectador, o que na literatura é o contrário, uma vez que a imagem tem que surgir através da leitura, através da linguagem verbal dentro da cabeca e da imaginação do leitor. Ao mesmo tempo, o jogo lingüístico que vai proporcionar este processo é o que determina tudo. Ali também há um nível de controle, um nível de orientação, inclusive manipulação em vários graus e, ao mesmo tempo, essa liberdade de imaginação está lá como uma indeterminação da linguagem verbal. Ao mesmo tempo, a imagem fotográfica ou cinematográfica também trabalha com várias camadas, qual é a perspectiva que se escolhe, qual é dentro do filme, como o ritmo, a conexão, a ligação da sequência de imagens, porque na verdade é um pequeno recorte da realidade que se vê e que se proporciona ao espectador para que ele, a partir dali, vá construindo um lugar muito mais amplo, maior do que esse que fica realmente visível na tela, ou no telão. Por isso, acho que tem muita semelhança, apesar das diferenças aparentes, entre o processo literário de representação do espaço e o processo cinematográfico. O interessante, no meu ponto de ver, formado através da leitura de textos, é realmente tentar levar o que se chama linguagem cinematográfica a uma linguagem das imagens, porque realmente é um código estético que trabalha em vários níveis ao mesmo tempo e que assim vai orientando o espectador tanto como um leitor (...). Diferente de um romance como o de Döblin, o cinema tem mais possibilidade de dois tipos de público, dois tipos de impactos no mesmo filme. O que aconteceu nos filmes de Wim Wenders, o que aconteceu dentro da obra dele, entre o primeiro e o segundo filme sobre Berlim (Asas do Desejo e Tão longe, Tão perto), por exemplo. O que aconteceu ao mesmo Wim Wenders quando ele foi a Havana, mas aí já é música que tem mais destaque, ali é uma possibilidade de realmente ficar na superfície, de só ver fachadas, literalmente fachadas, prédios, ruas, o

mar... mas tudo isso com leves indícios, talvez uma cena da vida cotidiana, cultural, que dê para o espectador continuar imaginando como será os cubanos, os poetas... e então, só tem um público reduzido que realmente leia esse filme de maneira profunda, mas que na literatura esse nível superficial vai ser difícil, porque o texto automaticamente vai ser um texto que será confuso como uma cidade; você entra num texto que vai ser como andar numa cidade que você não conhece ou como a necessidade de ler um mapa de uma cidade. Sempre vai ser uma leitura difícil, exigente. Isso num filme pode ou não pode acontecer. O olhar de Wenders sobre Berlim é diferente do seu olhar sobre outras cidades. Cidades estranhas a ele ficam estranhas, ou ele não entra ou representa elementos que ele acha que são essenciais, que não são necessariamente (...). No caso aqui de Berlim, com toda ambientação histórica, tem a cidade como ponto nevrálgico da história da Alemanha, mas também como espaço profundo que ele vai explorar em várias camadas. Só que os filmes podem ser vistos quase que na mesma linha por uma parte do público. Isso não vai acontecer com a literatura me parece, ou vai ser mais difícil.

O processo de leitura, tanto no cinema como em um livro, resulta em uma sequência linear. Esse momento é consecutivo para qualquer representação do espaço urbano. Pode ter, como foi o caso de Döblin ou de contos de Almada Negreiros, modernista português, de tentar criar simultaneidade dentro do texto, mas uma simultaneidade que se expressa através da linearidade do texto. Então, essa contradição intrínseca vai constituir também a tentativa de estruturar todo um espaço tridimensional, ou até com quatro ou cinco dimensões. Então você acha que no cinema, na fotografia vai ser mais representar fielmente, só que ali também há sequência linear lógica de assistir ao filme no decorrer da passagem das imagens. Então, também ali é o momento que querendo pode separar os dois meios de expressão, mas, o nível de interpretação pode até aproximá-los de novo. Quando vejo Asas do Desejo, não é a mesma Berlim que eu vejo, porque talvez já esteja contaminado de interpretação, senso crítico e capacidade de desligar-me disso. Mas eu vi o filme várias vezes e em vários lugares, com exceção do Brasil. O que torna a cidade dentro do filme completamente diferente, porque estar longe de um lugar que você conhece intimamente, vendo representado num filme, por exemplo, vai surgindo uma dimensão de um momento nostálgico, sentimental, pessoal, de recordações que ali você crê, acredita conhecer parte da cidade que você conhece, que você vê, que você lembra e imagina. Mas estando, por exemplo, aqui em Berlim e vendo o filme, a distância entre a representação artística e a realidade, e a percepção pessoal dessa realidade, essa distância seria bem marcada. O filme ajuda com toda a perspectiva, a capitação das imagens.... por um lado você tem toda a perspectiva dos anjos de uma cidade, ao fundo, embaixo, distante, mas imaginada pelos anjos, porque é percebida e vivida. E, por outro lado, esses momentos fragmentários que não dão conta, e não tentam, nem pretendem captar uma totalidade. A totalidade tem que surgir em cada espectador ou no nível da reflexão. A estética do filme ajuda muito. Por um lado não há uma identificação imediata com a cidade na própria vivência, na própria perspectiva e, por outro lado, ao mesmo tempo, ele trabalha um pouco como texto literário no sentido de não determinar muito o espaço que ele quer representar. Acho que seria, talvez, o ponto mais fraco do segundo filme (Tão longe, tão perto), que parece às vezes muito mais reforçando essa distância criada através de um olhar reflexionado, estetizado, bem pensado, também bem escolhido. Uma parte da história já é transferida para Los Angeles, isso foi completamente possível e dentro do enfoque dessa parte da história que escolheram pode ser em qualquer lugar mesmo, não faz nenhuma diferença. Mas, como o primeiro filme fala também simultaneamente de várias histórias e não somente do amor entre o anjo e o homem e essa saudade do anjo de ser homem, de ser um ser humano, também traz toda essa reflexão histórica sobre um espaço urbano, uma cidade dividida dentro de um país dividido e esse país também com um papel central na história mundial... pelo menos no

mundo ocidental. Acho que toda essa visão histórica faz com que o filme só possa passar aqui. Essa parte da história, com "h" minúsculo, se constitui a partir desse espaço (...). Sem esse espaço não teria possibilidade de contar tal história. Em Hollywood cortaram essa parte, por isso o filme não tem nada a ver com o outro. Se inspirou numa história mas é só isso (...). A obra, em cinema, é independente da história que quer narrar, da trama que ela vai desenvolver, do significado que ela quer transmitir... a partir desse lugar, a partir de uma vivência concreta dentro do lugar, quer dizer dentro da cidade: na rua, nos prédios, entre as pessoas. E cada um com seus propósitos, cada um com os seus meios de expressão faz algo que no final tem significação, importância de efeito sobre outros autores, outros artistas, qualquer meio de expressão completamente comparável. Fassbinder, não por acaso, fez a filmagem do romance do Döblin (Berlim Alexanderplatz), o que é filmagem de um livro, de uma obra literária, que é sempre uma tradução de um meio de expressão para outro. Sempre há críticas, que raramente tem a ver com a mudança de códigos, na maioria das vezes tem a ver com quais foram as limitações, as obrigações do roteirista, do produtor, do diretor. A maioria das críticas que se faz contra a filmagem de textos literários tem motivos inteiramente comerciais. Ou filmagens são aquelas que ficam livres dessas obrigações e nos mostram, primeiro uma leitura do texto que nós imaginamos reconstruir uma leitura feita. Em todas as instâncias - produtor, diretor, roteirista, a partir dali uma realização, uma reformulação dessa leitura em imagens e, muitas vezes num código, numa sequência de imagens, numa composição de imagens, e dali o resultado que já não necessariamente, tem a ver essas intenções de quem fez uma leitura por parte do espectador. No caso do Fassbinder foi fazer um formato muito raro em vários capítulos (...). Quem não conhece uma cidade e acaba conhecendo ao ler ou vendo filmes, ou vendo fotografias, nunca vai encontrar essa cidade que ele conheceu por meio da arte, da representação artística. Por outro lado, o abismo entre cidade real e cidade idealizada, não existe porque quem vive qualquer espaço concreto e reflete possibilidades e problemas da representação desse espaço, na própria cabeça, no imaginário. Como que eu componho a minha cidade, como eu componho as diferentes cidades que eu já vivi ou que eu pretendo viver, o que eu conheço, onde me movimento, vai perceber que vai encontrar na representação artística uma ajuda, um meio de reflexão para a própria vivência. Para esses próprios processos de imaginação, de representação onde se localiza, onde se situar (...). Uma representação crítica de um espaço urbano, com os conflitos sociais, políticos, ideológicos... no submundo, nos marginalizados, na representação ela tem que partir da realidade. Tomar a realidade como nós a percebemos e construímos como dada. É o eterno jogo da arte. E no espaço urbano me parece que sempre vem à tona esse momento social, porque a cidade é aglomeração das pessoas, é o ponto de movimentação de bens, informações, de dinheiro... é o espaço sub-dividido, muito mais do que a vida no campo e é, ao mesmo tempo, o espaço de maior destaque e de auto-representação das pessoas, da sociedade (...). Representação a partir do espaço urbano sempre traz um ou outro aspecto que vai além de uma contemplação intimista, completamente pessoal, individualizada. Sempre vai ser uma coletividade, uma comunidade, muitas vezes imaginária que vai estar entre o outro (...). A mudança do espaço público em Berlim já começa pela reunificação. Alguns hoje chamam de invasão, anexação, tomada do território da Alemanha Socialista pela Alemanha Capitalista. Reunificação da cidade dividida, mas que até hoje no imaginário de quase todo mundo continua dividida. A principal divisão na cabeça das pessoas continua sendo oeste e leste, lado oriental e lado ocidental.

**Hartmut Bitomsky** – Cineasta Alemão e Diretor da Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin - DFFB

09.11.2006 – Berlim

Cada cidade tem uma presença especial e por isso não dá para comparar uma cidade com outra, noutro país. É sempre uma coisa diferente por si mesmo. E mesmo no próprio país várias cidades vão ter sua própria personalidade. Cada uma tem a sua especificidade e sua própria aparência. Se comparar Berlim com Paris, poderá observar que em Berlim a presença da guerra ainda está na cidade. E toda mudança que tem na cidade ainda está relacionado à ocorrência da guerra. Em Paris a evolução é mais relacionada ao planejamento urbano (...). Blade Runner, mesmo sendo um filme que projeta o futuro, utiliza a cidade de Los Angeles como parte do tema do filme, e mostra uma atmosfera decadente, e aonde a presença de "humanóides" e seres humanos que podem se amar ou não, sempre tem que ter um conflito, e a cidade de Los Angeles que foi filmada na época dá apoio para essa visão que tem o filme, mesmo que seja no futuro, mas um tipo de representação da cidade. Mesmo que seja um filme de um futuro possível, veja o que está acontecendo no presente. E isso aí está nas raízes e é uma visão do presente de um futuro que está começando agora. Aqui por exemplo, de modo geral, se a gente induz e estabelece uma inter-relação entre a história, o passado e o presente. Normalmente, quando um filme trata do tema cidade, nunca faz de "cara" análise mais profunda, é alguma coisa mais sutil. A análise da cidade é condicionada à análise dos personagens e da história do filme e a própria história é sempre uma interação do caráter dos personagens dentro do filme. A cidade está dentro da estrutura da história. Se fosse uma imagem da cidade por si mesmo, é alguma coisa diferente que limita a reflexão. Muitos filmes são construídos apenas pela exposição de seus ícones e, neste caso, não tem história. É quase como um trem passando pela cidade. Num filme a tendência é sempre focar um lado ou outro da cidade porque ela tem várias camadas, não dá para mostrá-la totalmente. No caso de Berlim, se comparar o oeste com o leste são situações completamente diferentes. Normalmente, o cinema trataria de mostrar um e ignorar o outro (...).

No cinema, uma cidade não pode ir tanto além de si mesma. Se eu estou em Londres e assisto a um filme que trata de Berlim por exemplo, ele vai falar dessa cidade, mas também vai falar, em geral, da vida das cidades e você vai fazer uma conexão com outro tipo de espaço no cinema (...). À princípio a imagem pode ser vista como uma exploração. Você pega um tema aqui da cidade e junta imagens, aí você pode ver como se fosse uma coisa explorada, mas pode-se observar que o cinema está investigando um tema da cidade. Mas o cinema também trabalha com a dualidade, aonde você pode estar dentro uma locação vendo outra locação. Desde o passado, o cinema sempre teve esse procedimento de juntar locações diferentes.

#### Claudia Tronnier – Produtora de Cinema e Televisão

07.12.2006 - Berlim

São poucas cidades que são representativas em filmes na Alemanha - Berlim, Hamburgo e Munique. Filmes que tratam outras cidades na Alemanha, não são filmes verdadeiramente das cidades. Eles trataram apenas da aparência. Nos últimos anos, observamos representação de Berlim em filmes de artistas jovens, presente nos filmes de *Art Haus*, que tem mostrado uma Berlim global, a sua moderna arquitetura e os aspectos socioculturais de bairros como *Kreuzberg* ou *Prenzlauberg*. Este tipo de filme, *Art Haus*, é uma categoria de filmes que tratam apenas de coisas artísticas, são filmes modernos e pouco comerciais. Eles tratam, normalmente, muitas cenas da cidade, e da cidade moderna como Potsdamer Platz, que apareceu primeiro nas oficinas de roteiro da *Berlinale* (Festival de Berlim) e outros filmes que falam sobre bairros da cidade, que mostram a cultura alternativa em Berlim, que tem como destaque cineastas como Christian Petzold, Fatih Akin e Thomas Arslan.

A cidade num filme, não é mostrada exatamente como está constituída a sua identidade. Um filme não fala sobre a história da cidade, mas representa apenas alguns locais especiais que permitem identificar uma parte da sua identidade e da sua história. Os filmes modernos alemães não vão se dedicar a mostrar os objetos da cidade de Berlim, ao contrário eles buscam outras formas de tratamento que priorizam locais especiais já conhecidos. Esses locais de representação da cidade quando tratam da globalização, por exemplo, o filme Stadt als Beute (episódios dirigidos por Miriam Dehne e Esther Gronenborn) baseado num teatro de René Pollesch trata da área de Potsdamer Platz com o objetivo de mostrar a relação entre a cidade e a globalização, como a globalização trata o homem transformado em um "corpo" moderno. Este filme mostra o espaço público da cidade como a gente conhece e como a gente usa. Mas têm outros, como por exemplo, o filme In den Tag hinein de Maria Speth. Ela é uma cineasta-autora, da Berliner Schule (Escola de Berlim) - rótulo definido pelos críticos, que mostra o espaço da cidade como uma urbanidade moderna. Por exemplo, também em Potzdamer Platz, no metrô, no subterrâneo tem um espaco de conexão que tem uma vidraca que permite olhar de maneira diferente, abstrata. Também tem filmes que mostram a cidade, ou alguns dos seus ícones da paisagem ou arquitetura, a partir da perspectiva do trabalhador ou de um morador da cidade (...). É muito importante na representação da cidade no cinema, tratar da vida e dos conflitos das pessoas (...). No filme Asas do Desejo, a cidade de Berlim é representada de maneira romantizada (...). Na verdade, essa representação da cidade no filme pelas relações sociais é mais significativa, do que pelos monumentos, como a Siegessäulle ou Brandenbuger Tor em Berlim (...). A representação da cidade de Berlim no cinema é mais forte do que Hamburgo, por exemplo, porque a cidade tem multi-cultura e várias faces, bairros diferentes, decorrente da afirmação de sistemas políticos diferentes, em que a arquitetura socialista tem monumentos que reforçam esse aspecto da história, às vezes com aspectos absurdos da história.

#### Christian Petzold - Cineasta Alemão

08.12.2006 – Berlim

Não quero falar sobre cidade de maneira geral, mas sobre cidades na Alemanha. Uma cidade alemã é bem diferente de uma cidade como São Paulo, por exemplo. As cidades alemãs depois do nazismo, meio que se dissiparam e perderam um pouco de caráter. Os nazistas odiavam as cidades e tentaram destruir essa vida das cidades criando locais - habitação popular, de segregação. A vida foi privatizada por isso. Por isso cada país precisa explicar sua história. Por exemplo, tem canções sobre Nova Iorque onde a representação exprime, através da música, que deixam o campo para buscar a sua felicidade na cidade. E esse tipo de relacionamento com a cidade aqui na Alemanha, Berlim é uma exceção que agora está retornando. Lembro sobre uma área residencial, onde as casas tinham sido construídas uma do lado da outra. Nessas casas os jardins ficavam atrás e eram organizados de maneira que formassem partes dessas áreas residenciais. E todos moradores não queriam essa unidade. Cada um queria ter o seu próprio espaço, a sua própria parcela. E eu sempre tive o interesse de saber por que dessa necessidade de ter essa parte privada. É o que observo nas cidades da Alemanha, principalmente na classe trabalhadora que tem essa necessidade individualista (...). São muito difíceis as histórias que as cidades nos contam, da vida social, afetiva, os seus personagens... é muito difícil aqui na Alemanha contar essas histórias. Berlim é uma cidade grande, que já tem essa diferença, mas mesmo assim tem os seus mistérios (...). Quando elaboro um filme, no ato de filmagem, tenho uma reflexão sobre o que realmente vou mostrar: se o espaço ou as pessoas (os personagens) que vivem nesse espaço. Ou eu conto, ou a história vai contar sobre esse espaço (...). Um hotel, por exemplo, de 1920 tem um caráter completamente de um hotel de 2006. Uma estação de trem é diferente de um aeroporto. A arquitetura deve ser sentida através do comportamento das pessoas, como elas andam ou como elas olham ou, ainda, como os espaços são utilizados. A arquitetura torna a nossa vida funcional (...). Quando as pessoas vão a um aeroporto e chega num espaço onde pode deixar a própria bagagem é porque tem toda uma infra-estrutura lá. Esse tipo de situação é que gosto de filmar. Porque num aeroporto é como se as pessoas estivessem livres, sem bagagens, sem famílias, sem país neste momento de espera. Os aeroportos parecem ser construídos da mesma maneira que proporcionem uma sensação ao indivíduo de que nada o prende. É apenas um aspecto. Interesso-me pelos espaços quando as pessoas deixam esses espaços e a lembrança permanece na mente das pessoas. Percebo a representação da cidade no cinema, não como espetáculo, mas como uma associação com a vida dos personagens. Num filme que assisti, que se chama Lucy, que se passa em Berlim, tem uma estação de ônibus, uma escola, um clube e um apartamento que são adversos, mas que mesmo assim está toda a cidade contida nestes elementos (...). Eu procuro filmar a cidade dessa maneira, como um espaço orgânico, não somente como um cenário. Prefiro filmar os espaços orgânicos onde realmente procuro mostrar a vida das pessoas. É mais realista. É diferente, por exemplo, de filmar o "Pão-de-Açúcar" e depois passar para um estúdio. São Paulo, por exemplo, é uma cidade completamente diferente para os ricos e para os outros que vivem fora desse universo, nas ruas ou nas favelas. Então tem que filmar de outra maneira (...). O cinema que gosto é o tipo de cinema que quando a câmera está aberta a uma distância do objeto, e a partir daí se tem o sentimento de estar vivendo uma outra história. Os fragmentos não simbolizam a unidade, o todo, mas uma parte desse todo, não global. Acho que o cinema global, que tanto faz se acontece em Paris ou Bombei, outro lugar que não consegue identificar, é o pior cinema que existe. Acho uma pena que nos últimos anos a cidade desapareceu como contadora de histórias. Durante os anos 1930, 40 e 50 a cidade enquanto personagem, tinha destaque nos filmes, o que não ocorre mais. Hoje em dia tenho a impressão que se tira a história de um

lugar ou de uma cidade e se desenvolvem essas histórias em estúdios. A cidade não é personagem no cinema. Não acho correto tornar a cidade subjetiva. Tem mais a ver com uma máquina do que com o pessoal da cidade. Acho interessante e bonito, por exemplo, em um filme de François Truffaut quando uma mulher recebe uma carta de amor e todo esse processo para a carta chegar ao local desejado passa em vários espaços. Muitos elementos, como a infra-estrutura, o transporte, o que existe na cidade é mostrado através dessa sequência (...). Eu não tento filmar a cidade. Eu não sou nenhum fotógrafo. Para mim não é só o meu olhar que conta, mas o de um trabalho coletivo de todos que participam do filme. Eu não tento representar a cidade, mas mostrar uma travessa existente (...). Quando Berlim realmente se tornou uma cidade a partir dos anos de 1980, então a cidade teve a necessidade de ser um elemento de um filme, de um romance, de retomar a sua identidade como cidade. É como uma história de identidade da Alemanha. Nós precisávamos de uma cidade que represente a nossa identidade alemã. Mas não funcionou. Todos os que tentaram em filmes ou livros não obtiveram muito sucesso. É como democratizar Bagdá. E agora depois de quinze anos, realmente existem filmes que não são exatamente a cidade. São filmes como Lucy que em todos os locais da cidade utilizam esses fragmentos como representação.

### Dieter Wiedemann – Diretor da Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg

08.12.2006 – Potsdam

Sobre a representação das cidades no cinema, acho interessante porque muitas cidades estrangeiras que eu não conheço eu pude conhecer através dos filmes. Por exemplo, Paris e Rio de Janeiro. Embora a televisão também tenha um papel importante, mas principalmente os filmes, no cinema, podem representar uma cidade. Mas acho também que há uma manipulação, uma idéia falsa sobre a cidade e o filme ter esse poder de transformar a realidade. Não acredito que a gente possa conhecer realmente a cidade através de um filme que a represente. Mas um filme mostra uma parte de uma cidade. E nós precisamos dessa ilusão gerada por um filme, mesmo não conhecendo uma cidade. Um filme não tem o compromisso de representar uma cidade real, ele representa ilusões (...). Através das ilusões se podem criar uma cidade e representá-la, aproximando-a do espectador. Quando vou ao cinema quero acreditar que a cidade é como está representada, mas só posso comparar se realmente já conheço a cidade. Então é possível uma percepção mais concreta. Mas quando vou ao cinema, já tenho uma idéia e sei que isso foi feito por um cineasta. Nos filmes de Hollywood, as cidades muitas vezes são utilizadas como cartões postais. Ao contrário, o Neorealismo italiano e os diretores como Fassbinder e Wim Wenders, eles mostram e representam a cidade sob o aspecto artístico e as pessoas que vêem percebem essa representação como uma oba de arte. Um bom filme para mim é um filme que é construído de tal maneira que sempre apresente algo de novo, dependendo do estado de espírito que eu me encontre. Toda vez que eu assisto a um filme, descubro algo de novo naquele filme. Asas do Desejo do Wim Wenders consegue passar isso. Quando quero ficar introspectivo, eu assisto a esse filme. Os fragmentos da cidade em um filme são sempre representações relacionadas a um contexto. E dependendo do meu estado de espírito, sempre vou ter uma nova percepção desses fragmentos (...). A Berlim de Ruttmann está mais relacionada com a época e mais próxima do expressionismo. Já a nova versão Berlim: sinfonia da grande Cidade, de Thomas Schadt, está mais próxima dos nossos tempos atuais, assim como a realização do Wim Wenders. Por isso prefiro comparar esses dois filmes. Ruttmann e Schadt trabalharam na forma documentário. A diferença entre esses dois cineastas com o Wim Wenderes é que eles apresentam a cidade, mostram a cidade, enquanto o Wenders faz uma narração da cidade. Mas, uma narração a partir do ponto de vista do ser humano dentro da cidade, não somente da cidade. Acredito ser impossível mostrar uma cidade como Berlim, como se mostra Paris ou Moscou, porque tem uma história cultural muito forte, representar essa cidade de maneira real no cinema. O que é possível é apresentar fragmentos dessa cidade relacionada com a história do diretor. Um filme que mais se aproxima dessa idéia de realidade é Berlim Alexander Platz. de Reiner-Werner Fassbinder, porque ele se concentra em um ponto da cidade que é Alexander Platz e das figuras que vivem nesse contexto. Os aspectos urbanos são mais importantes que a cidade física. Existem determinadas histórias que só podem estar relacionadas com uma determinada cidade como Asas do Desejo, e outras que poderiam ser contadas em qualquer cidade. Determinadas histórias dos filmes de Truffaut não precisavam estar relacionadas com Paris, elas poderiam ter sido realizadas em outros contextos, essa é diferença. Observando historicamente, a cidade e o filme se complementam. O filme e o cinema só poderiam se desenvolver numa cidade. Por isso o filme está sempre relacionado com cidade porque sempre foi construído por muitas pessoas e numa vila com trezentos habitantes não poderiam construir um filme nessas dimensões (...). Existem nas pessoas a necessidade de se re-encontrar num filme.

### Teresa Prata – Cineasta Portuguesa radicada em Berlim

16.12.2006 – Berlim

Sobre a representação da cidade no cinema, lembro-me de dois filmes completamente diferentes: Berlin Alexanderplatz de Fassbinder e Asas do Desejo de Wenders, que tratam Berlim através das ruas, dos espaços públicos... Mas, Asas do Desejo é uma alegoria. É um espaço especial em que estás em Berlim e, ao mesmo tempo, não estás. O que estás a ver é especial e, ao mesmo tempo, não é. Mesmo os pequenos sítios que eles constroem; mais nada! E isso não existe. Os sítios quase sempre são indicações do espaço visível. São situações e experiências que se passam na cidade (...). Uma história pode ser contada de forma mais realista e também mais abstrata através de imagens que sugerem um significado diferente daquilo que está em exposição. Podem-se construir imagens reais, que se tornam irreais no seu significado. Mas pode-se fazer ao contrário. Mesmo no filme documentário, tenho certas dúvidas se ele cumpre o papel de representar o real. Um filme, como Asas do Desejo, mesmo mostrando cenas das pessoas em seus apartamentos, ou qualquer coisa assim, em minha visão não é nada real. Um cineasta cria realidades, mas realidades que deseja "rodar". E neste caso, até as cores são escolhidas para sugerir a realidade que está na cabeça de cada realizador. O cinema não tem nada a ver com o real. Nada! O que gosto no cinema é que, por exemplo, se você filma em preto e branco por duas horas, você consegue transmitir emoção para o espectador, brinca com este. O cinema foi inventado para isso. É um arsenal de estéticas, de dramas (...). Berlim é muito mais interessante, especial, até pela sua história, do que o que se fazem no cinema. Poucos filmes são feitos sobre a relação da natureza urbana com os conflitos pessoais. A cidade é usada, na maioria das vezes, para transportar, em ritmos diferentes, as histórias que o realizador quer contar. Seus espaços públicos e seus espaços privados, suas ruas, sua arquitetura, suas praças, seus jardins servem para ambientar, em profundidade, o olhar particular que tem cada diretor e o que deseja representar. A história é maior que o realizador, é maior que o ator. Eu brinco que as idéias são as próprias pessoas e as criaturas (...) um anjo que deixa terra. Criadores de histórias são criadores. E o criador só tem que abrir o seu corpo. Uma mesma história pode ser contada em Lisboa ou em Berlim, mas os enfoques são evidentemente diferentes. Lisboa tem cheiros e cores diferentes, por exemplo. Conheço poucos filmes em que uma cidade seja mais importante do que se deseja contar. A cidade quase sempre funciona como "pano de fundo".

#### **Entrevistados no Brasil**

#### Ricardo Cota – Jornalista e Crítico de Cinema

10.01.2007 - Rio de Janeiro

Em Wim Wenders a cidade assume o papel de protagonista. A ambiência se torna protagonista e mimetiza sentimentos. E mais que um cenário, é uma composição dramática na sua essência que transmite sentimentos dos personagens e reforça o encadeamento narrativo que não é o olhar do turista, pois o turista chega buscando as referências que já traz no planejamento da sua viagem (vai buscar os monumentos). Trata-se do olhar estrangeiro que é atraído por alguma referência ou que busca encontrar a sua identidade no espaço desconhecido;

Nelson Pereira dos Santos, no entanto, tem o olhar de um cineasta completamente integrado ao seu espaço e que vai procurando absorver um contexto, um intuito político e social muito específico – ele vai direto à favela, direto à questão urbana daqueles que vivem na marginalidade que não é o espaço privilegiado. Próximo ao documental – é como se ele se apropriasse do documental para dar sentido à ficção - a favela que está ali é a favela real e a ficção passa por ela. A ficção está a serviço da realidade, mas na verdade é realidade que está a serviço da ficção, e que funciona como elemento aglutinador da ficção.

No caso do Wenders não é uma visão documental. A paisagem compõe um estado de espírito. A paisagem não compõe necessariamente um elemento real, ao contrário, esse espaço urbano é um espaço de composição dessa dramaturgia. O Nelson Pereira dos Santos, por sua vez, coloca a ficção dentro deste ambiente que já preexiste - percepção do recorte do "quadro"; um recorte do "quadro" mais abrangente. Em Nelson há um enquadramento com muita vida, muita gente dentro do espaço e quando a cidade entra como um elemento de composição psíquica do personagem, a tendência é o recorte, como exemplo o cinema francês – muito falado – com uma construção que destaca o verbo e é, contudo, um cinema claustrofóbico. Sublinho que em Wenders há uma amplitude da imagem. A cidade é tratada como um elemento impositivo ou como elemento de sofisticação mais elaborada, ao passo que a cidade na obra do Nelson tem que aparecer não necessariamente como um cartão postal, mas como espaço urbano que já se impõe no próprio título do filme. Neste caso, o lugar tem uma importância muito grande na sua obra, visto tratar-se de um cineasta preocupado com as questões sociais e antropológicas do Brasil.

Wim Wenders é um "cara" do mundo; é um exilado. A concepção de espaço é uma concepção que não cabe dentro de uma cidade; é, pois, uma linha artística que traz um sentido subjetivo de espaço. Por outro lado, o Nelson, quando ele filma uma cidade, se interessa pelas questões sociais; pela realidade social. O Rio de Nelson Pereira dos Santos é diferente do Rio de Bruno Barreto, por exemplo – o que está na base é o olhar, que é o recorte; como recorta a cidade como fragmentos e como a organiza em termos de espaço urbano a partir do cinema.

A cidade cinematográfica está associada ao olhar de cada cineasta - a narrativa, a dramaturgia. É a cidade "cartão postal" que atende todas as expectativas do espectador. No cinema autoral não. Quando a cidade surpreende, quando a cidade é revelada, com certeza é mais o "dedo" do diretor e não do público. Woody Allen, por exemplo, (o recorte espacial é Manhattan) aborda um tipo de aspecto de uma classe social onde quase todos os personagens são

jornalistas, personagens envolvidos com o mundo cultural, frequentam determinados ambientes e têm conflitos muito parecidos. Outro, em outro contexto, é o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, que trata de um recorte bem definido - a favela. A cidade é confundida com a narrativa – o cenário, o fator comportamental dos personagens, seja no Rio de Janeiro ou em Nova Iorque, por exemplo. Os filmes em que a cidade ou o lugar se destacam já aparecem desde o título. A representação do Rio de Janeiro no cinema tende, normalmente, a se transformar em clichê da noção que se tem do que seja espaço urbano. Mas, o Nelson Pereira dos Santos é leitor mais sofisticado da noção de espaço urbano do Rio de Janeiro, que não há mais hoje em dia. No cinema contemporâneo, o Rio está muito diminuído ou é muito idealizado ou a paisagem se apresenta como apelo turístico.

# **Ana Maria Magalhães** – Atriz e Cineasta

10.01.2007 – Rio de Janeiro

Quando a cidade é representada no cinema, o artista, o cineasta, seleciona aquilo que vai contribuir para a sua narrativa. Ele vai recortar esta cidade de acordo com a sua conveniência. Muitas vezes no cinema, quando você filma num bairro ou numa casa, você vai sair em outro espaço. Você não tem um compromisso com a realidade. Você tem um compromisso com a representação. Com o espaço geográfico que você cria na tela. Convém lembrar, no entanto, que há uma dificuldade quando se filma uma época que não é mais a que vivemos. Destaco, porém, que os marcos geográficos você pode vê-los de alguns bairros, ou seja, posso filmar (caso do Rio de Janeiro) o Pão-de-Açúcar e o personagem sair em Ipanema (...).

O espaço público no Rio de Janeiro está muito deteriorado, desrespeitado. Representa-lo no cinema hoje é a representação do caos. A deterioração física do espaço e a apropriação indevida por parte dos usuários. Por outro lado, a natureza (a paisagem) sustenta a representação da cidade no cinema. Os marcos geográficos, contudo, nada mais são que o suporte para a estrutura narrativa, mas que contribui para a representação da cidade (...). O Rio se presta, inclusive, a um filme dramático; não solar. O Rio tem uma característica da "carioquisse" que você percebe nos bairros, nas favelas, nos personagens, nos seus contrastes e em suas ironias. É muito peculiar na cidade a mistura da riqueza e da pobreza. O espaço da praia você pode ter qualquer classe social circulando; se relacionando. Há uma diferença na relação humana entre as classes sociais do Rio, mas há uma aproximação entre as pessoas. Há uma ocupação inversa da geografia segundo a lógica do capital, que influencia o convívio entre as classes - entre o mar e as montanhas.

Quando filmo o Rio interesso-me pelo mar. Aqui tem várias gradações da cor do mar. As gamas de cinza que possibilitam filmagens dramáticas. A montanha é muito presente – é mar de montanha, é a noção de altos e baixos. A noção do céu; o céu da praia é outro céu. Não vejo filmar o Rio sem ar; só com prédios. A geografia é a que agente quer determinar. Existe horizonte no Rio, o que não existe em Nova Iorque ou São Paulo. O Rio tem essa referência que é o horizonte.

O cineasta recorta uma realidade. Ele cria falsamente uma realidade.

Qualquer cidade é personagem se você usá-la como personagem. O Rio tem muita personalidade, o que é muito difícil ela não ser personagem fílmica. Pode até neutralizar o Rio, não é difícil, mas é mais provável que ele ganhe uma personalidade própria. Ele pode ser identificado não por ser o Rio de Janeiro, mas por ser identificado como cidade. A graça do Rio é abrir-se e não fechar-se. Acredito que a cidade passa a ser personagem quando ela se relaciona com os outros personagens e os outros personagens se relacionam com ela. E quando os seus personagens são como os personagens do Rio de Janeiro, onde há o calor humano, a relação entre as pessoas é mais aberta e o mar se destaca porque é muito presente na vida cidade. Às vezes a cidade se escorre e ela se impõe e impregna o ambiente. Você está filmando interior, por exemplo, e começa a chover, e entra o barulho da chuva. Você tem duas opções: você dubla a cena ou você deixa a chuva e até acrescenta umas trovoadas. E aí você marcou a presença da cidade.

Sobre *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, que o Nelson Pereira dos Santos trouxe de diferente para o cinema, e foi motivo de muita crítica, é que ele incorporou o morro, a vida dos pobres

na cidade. Contrapondo-se o cinema da época, como os Estudios da Vera Cruz. Como no realismo italiano, o Nelson usou muito as locações naturais. Até por falta de recursos não se fazia muito estudio. O Cinema Novo nasce com essa dificuldade financeira. Nos italianos, o neo-realismo, que influenciou Nelson à época, traz uma estética, uma verdade. Os personagens eram reais, não eram fantasias, não eram literários. Eram mais ligadas ao seu meio ambiente e à sua cidade. Aqui no Rio tem muito sobrevivente antropológico. O Horto é um subúrbio na Zona Sul nos seus hábitos e costumes. O espaço público vem perdendo espaço, como o caso do Centro da cidade que supostamente é um espaço de encontro. Decorre também de uma urbanização equivocada, em que os espaços não são mais acolhedores ou seguros. O arquiteto Reidy, por exemplo, contribuiu para o uso do espaço público. A cidade é um lugar de encontro das pessoas. O lugar onde as pessoas podem se expressar livremente (Reidy). O urbanismo do Rio foi se perdendo. Até as interferências da paisagem que vai se descaracterizando. O Rio tem uma paisagem especial em todos os cantos da cidade. No caso da Zona Sul, a praia e a Rua são os espaços que propiciam o encontro das pessoas, é diferente da relação de vizinhança que há no subúrbio carioca. Lembro-me, aqui, de um cartaz de um filme de Pasolini onde estava escrito que "o sonho é um dos caminhos por onde passa a verdade". Assim, penso que a representação da cidade ou do espaço público em um filme pode resultar no belo, feio ou caótico. Porém, quem dá sentido ao espaço público é o ser humano.

Na representação do Rio de Janeiro no cinema, destaco filmes como *Terra em Transe*, do Glauber Rocha (por incrível que pareça é um filme que traz isso) (...) o Parque Lage ou as montanhas são importantes referências dessa representação particular da cidade vista, ainda, em filmes como *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade ou *Garota de Ipanema* do Leon Hirszman, mas também em parte da filmografia de Julio Bressane.

O Rio é muito interior - as bromélias, as formigas, as águas, as cachoeiras. Este interior está dentro da paisagem, então ele tem dois planos: o microscópico e o grandioso, que define essa contradição da paisagem entre o micro e o macro.

A geografia cinematográfica filma em tempo real (caso de Manoel de Oliveira). Eu faço recortes e recrio a geografia. A geografia faz parte da misancene da montagem. Para Reidy, a riqueza da flora, a dramaticidade da paisagem, a força do sol, a cor do céu, do próprio temperamento do povo se refletem na nossa arquitetura, que talvez sejam os responsáveis por certa exuberância formal, e que nos permite um olhar, uma representação.

#### Lúcia Murat - Cineasta

19.01.2007 – Rio de Janeiro

Para mim as cores são o que possibilita ressaltar os aspectos dramático e temporal na representação da cidade. A cidade é um jogo de cores, um pouco de verde, um pouco de cinza e negro, um pouco de azul e ainda incontáveis tons (...). Estas cores que estão nos parques, encostas, ruas, avenidas, e que retratam os céus da cidade são mais que a aparência. Quero dizer (...), eu penso que os subúrbios têm cores diferentes das favelas, que têm cores diferentes dos centros comerciais, que têm cores diferentes dos bairros mais abastados e todos ainda têm cores diferentes entre si, sendo ao mesmo tempo parte de uma mesma colcha feita em retalhos por vezes bem, e muitas vezes, mal costurados.

Cada lugar da cidade tem matizes que variam sob a luz do dia e da noite. A Câmera bem conduzida pode conseguir captar isso, então é mais do que aparência que se pode ver no cinema (...). O cinema usa as cores a partir do fator de divisão da realidade e mostra que há várias realidades que se associam e desenham a cidade (...).

Mesmo assim, a cidade personagem é sempre uma redução, um clichê. Os aspectos da cidade ficam mais próximos do que é fantasioso e mais distante do que é real, (...) me vem a metáfora de pessoas em fotos – a imagem está ali inteira - "completa", mas na maioria das vezes pode espelhar menos do que a pessoa de fato é e algumas vezes pode espelhar mais (...).

Isso acontece no cinema quando usa a cidade como personagem, veja a representação do Rio de Janeiro (Rio cantante, Rio engraçado, Rio sexual, Rio violento, Rio lindíssimo, um *montão* de cores...). Esses "Rios" representados são todos eles o Rio, são todos eles o Rio de Janeiro, mas nenhum é o Rio *todo*, nenhum é a cidade inteira. Há sempre ênfase nas diferenças culturais (...).

# Regina Zappa – Jornalista e Escritora e Roteirista

16.01.2007 – Rio de Janeiro

Eu olho o cinema que está na cidade, e não ao contrário. Desde sempre, olho a cidade como se fosse um cinema, porque encontro nas ruas cenas que são cenas de cinema. Que eu gostaria de transportar para o cinema; situações intensas entre as pessoas, um gesto, um olhar. A relação entre a cidade e o cinema é sempre pela história. A cidade está sempre contando uma história e ela está sempre contando uma história do personagem dentro filme. O personagem nunca vai ser imune ao espaço em que ele vive, é óbvio. Em *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, sem aquele ambiente que ele cria da cidade não existiria esta cidade com essa diversidade: a cidade quase que estrangulando, a cidade como um lugar "chapa quente", como diz Chico Buarque. A cidade para muita gente é "chapa quente": não pode está tranquilo porque a chapa está quente. Esta história que o filme conta a partir da cidade, onde os personagens estão ali: na cidade "chapa quente".

Muitas vezes um ambiente se passa dentro de uma casa, a cidade não está à mostra, mas você sabe que cidade é aquela. Pelo gesto do personagem, pela maneira como ele reage, até pelos móveis, pelos quadros da parede. Ao referir-se ao personagem está dizendo qual a cidade que ele vive, porque ele é influenciado pela cidade. A identidade é flagrante inconscientemente. Se é uma cidade gentil, se é uma cidade opressiva, confortável, difícil, irrespirável, sufocante. Muito mais que revelar os ícones urbanos. Mais do que o concreto que tem naquela cidade. Mas a realidade invadindo a tua vida e que você reconhece no cinema. Em *Cidade de Deus*, filme do Meirelles, por exemplo, a cidade não está presente no meu consciente o tempo todo quando eu estou interagindo com ela. Ela passa ser o espaço que eu habito, por onde eu passo e que me acolhe sem me pedir nada em troca. Quando a cidade está violenta é como se a cidade estivesse presente de uma forma muito arrogante – do ponto de vista sociológico. A violência "arromba" a porta.

Quando vejo um filme sem estar prestado à atenção em cada uma das suas faces, vejo uma visão específica da cidade. Em um documentário há uma realidade que você não suspeitava e isto influencia a sua visão de cidade. Na ficção não, embora a realidade mude. A maneira como percebo a cidade nas notícias, nos relatos das pessoas, aí pode mudar a minha visão das coisas. Estou sempre atenta às manifestações urbanas e cotidianas. Tem pessoas que não. Aí, pode ser que mude a visão delas sobre a realidade quando a vê representada em um filme de ficção. Se eu vejo um filme sobre a África, eu sei ou leio sobre as barbaridades, mas não as vivo. Talvez um filme de ficção possa mudar a minha visão daquele lugar; daquela realidade.

O cinema é bom porque você se transporta. O cinema é tão fascinante porque em alguns momentos ele permite que você deixe a sua cidade de verdade, o que você é. É quase um sonho. O ambiente físico do cinema propicia isso. Um bloco de carnaval também vai deixando a cidade te levar. O cinema é emocional e ilusório, é mental. A cidade te mostra os caminhos e você tem que tomar a decisão de qual caminho quer tomar. O cinema você não precisa tomar essa decisão. Ele testa tomando a decisão por você. Só tem um caminho ali e você vai atrás dele. Vai para onde o diretor te levar.

Quanto à cidade como personagem, o Nelson Pereira dos Santos com certeza representa o Rio de Janeiro com sua contradição social e sua paisagem exuberante. Observo, aqui, que o Wim Wenders, que também fez filmes sobre a cidade, não é solar como no Nelson. São imagens fisicamente diferentes, mas que o ponto de encontro é essa dificuldade, essa dureza. Em

nenhum dos dois não há viagens confortáveis. *Rio, 40 Graus* é um filme em preto e branco, mas a vibração, a cor, o som (...) reforçam aí a cidade do Rio de Janeiro como personagem. A cidade para os excluídos é vital, como construção cinematográfica do Nelson Pereira dos Santos, é uma questão de vida ou morte. De sobrevivência (...).

O espaço público do Rio, uma cidade complexa e contraditória, há violência, mas vai todo mundo para a rua. A cidade te ameaça e te convida o tempo todo: é uma esquizofrenia. Eu sinto medo, mas ao tempo todo sinto uma vontade de sair na rua em vários lugares. O carioca reage a tudo isso – no subúrbio e na Zona Sul, porque ele ocupa a Rua. Há, no entanto, uma privatização do espaço público pelo comércio, pelas empresas. A praia é um espaço público e as pessoas se apropriam disso, mas que faz o comércio (informal) neste lugar - ele privativa. Mas as pessoas não reclamam quando está confortável para elas. Reclamam, mas usam este tipo de serviço. Nos outros espaços, os camelôs, que embora reprimidos pela prefeitura municipal, são resultando de problemas sociais. Criam barreiras nas ruas que dificultam o andar das pessoas pelo espaço público (...). O Nelson Pereira dos Santos tem um olhar sobre esses espaços.

A narrativa da escrita e a narrativa da imagem transporta o leitor ou o espectador desde que sejam bem feitos. O filme do Nelson Pereira dos Santos, que é preto e branco, passou para mim calor, sol, amarelo, laranja, cor-de-abóbora. Não foi somente a imagem, não é só o que o meu olho está vendo. É o que a minha mente está captando de alguma coisa que ele colocou ali. Da mesma forma, na literatura, às vezes você cria imagens mais poderosas quando está lendo do que quando está vendo um filme. No filme você não tem liberdade de "viajar"; o filme está te dando tudo. Diferente da literatura.

A cidade do Rio é representada em fragmentos, porque ela não tem uma unidade. Cada lugar é uma cidade diferente. É um lugar de lazer, mas também é um lugar de trabalho. Muitos filmes retratam a favela, a Zona Sul, mas o subúrbio quase nada (...). O Rio tem muitas personalidades. Mas o carioca tem prazer de morar aqui seja onde for. Falam-se mal da cidade, mas tem orgulho dela. A facilidade como as pessoas falam umas com as outras quando acontece um evento no espaço público e se relacionam como se fossem íntimas. Compartilhar com o outro o que está acontecendo. A cidade tem uns códigos que unem as pessoas.

# Sylvio Back – Cineasta, Jornalista e Escritor

03.02.2007 - Rio de Janeiro

Eu sou um urbanóide! Sempre morei nos centros das cidades. Eu sou um fã dos centros de cidade. Os centros de cidade no Brasil se deterioraram. São barulhentos... Quando fiz *Lance Maior*, que tem a maior e mais telúrica relação com a cidade (Curitiba) - andar pela cidade, ficar em praças, ir a cinemas... andando penso (como os filósofos) e penso e crio. Andar pela se cidade faz com que você se torne íntimo da cidade. Neste filme Curitiba é um personagem. Há um corte sócio-econômico e existencial em minha leitura da cidade neste filme. Os três personagens circulam por uma cidade provinciana que é Curitiba. No Cinema Novo também foi eleito o approach da nouvelle vague (Jean-Luc Godard). Já *Rio*, 40 Graus é essencialmente carioca, assim como a *Grande Cidade* – belíssimos filmes. Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues não cariocas absorvidos pelo Rio de Janeiro.

Nem sempre a cidade é personagem, às vezes lançam uma trama sobre a cidade e ela é apenas um cartão postal. A televisão e muitos filmes transformaram a cidade em cartão postal. *São Paulo S.A.*, filme de Luis Sérgio Person, a cidade é um personagem. E não poderia ser em outro lugar que não São Paulo (...) lembro-me que em *Lance Maior* tive que convencer as atrizes Irene Stefania e Ivete Ribeiro a sair de braços dados em Curitiba. Era comum as meninas curitibanas terem esse procedimento sem ter conotação lésbica. É parte dos aspectos da cidade que lhe permitem uma representação.

O cinema nasceu com a luz elétrica. Nasceu com a sociedade industrial. Não nasceu na Idade Média nem na China. Ele nasceu com o interruptor. Senão, não tem cinema. Os quadros da Idade Média ou iluminuras dos séculos XII, XIII, XIV, XV sobrevivem porque foram feitos com a melhor tecnologia da época. E a Capela Sistina está lá até hoje porque foi a última tecnologia em tintas e fixação que tinha. No cinema é a mesma coisa. O meu primeiro documentário, As Moradas, foi feito em 9 minutos, e é sobre as favelas do centro de Curitiba. Mostrei nos espaços entre os prédios de Curitiba as favelas entre as quadras. O modo do filme é de como os pobres moram e morrem mal e os ricos moram e morrem bem. Ele não faz um paralelo entre essas favelas por trás destes edifícios: os cemitérios completamente com cruzes de cemitérios de pobres: as casas e bairros elegantes de ricos de Curitiba e os mausoléus que são verdadeiros castelos. O rico morto mora bem e o pobre morto continua morando mal. Em Lance Maior o eco do documentarista está ali; tem muitos momentos onde o real vira ficção para compor a paisagem dramática do filme. A Neusa (personagem) indo para o bairro, o ônibus indo para o bairro encontrando aquela paisagem do bairro. A Cristina (outro personagem) andando pelas ruas de Curitiba, pelas praças, você vê classe média, o tipo europeu. Você vê o personagem do ator Reginaldo Farias - o Mário, andando pela noite de Curitiba atrás de prostitutas e bordéis. É uma Curitiba até então não vista no cinema.

A cidade como personagem, o pertinente dramaticamente falando, é não eleger a cidade como personagem. É ela ser personagem. Os personagens se movem pela cidade como parte dela. Para mim a maior angústia do cineasta é onde colocar a câmera. Dizem os mestres que só existe um lugar para colocar a câmera. Isso você tem que descobrir. Que pura poesia. Qual é o lugar para colocar a câmera? Curitiba é uma cidade andável, como Berlim é uma cidade andável, Roma e Paris também. Existe um parentesco entre arquitetura e cinema; onde colocar o prédio, onde colocar a câmera, onde começar o primeiro risco. Cinema e artes gráficas, cinema, pintura, arquitetura, há um parentesco - estão dialogando o tempo todo. O cineasta é um pouco de tudo isso. Um filme é uma arquitetura de imagens. Começa na hora que você

coloca a câmera, na hora que você filma, na hora que você elege as cenas que compõem o teu filme, que é a montagem. A montagem também é um trabalho de arquiteto. Tudo remonta a construir um prédio, neste caso de imagens. Hoje é um olhar exegese de "escarafunchar" ... Não pensei vou botar Curitiba como personagem. Tudo isso que eu digo não foi premeditado. Nasceu junto. Tudo foi pensado antes. Víamos a Curitiba inteira. Não existe limite nem à cidade, nem ao cineasta se impõe limite. A cidade é limitada tal a imaginação é limitada. No entanto, ao contrário dos documentários, onde você vai para a cidade para descobrir ou redescobrir a cidade e ser surpreendido até pelas coisas que você já conhecia, que às vezes um determinado horizonte da cidade você nunca viu aquele pôr do sol, embora você more ali há 30 anos, você nunca viu esse pôr do sol, ou você nunca viu a cidade nascendo naquele local; em cima da praça. Isso é o documentário. O modo do documentário é a imponderabilidade. Aí está o fascínio do documentário. Por isso quando eu faço documentário, eu frequentemente não gosto de ir aos lugares que eu vou filmar. Eu gosto de chegar lá e me surpreender e ser surpreendido. Com a ficção é diferente. Normalmente se acha que o documentário é mais fácil. Na verdade na criação seja cinematográfica ou qualquer criação nada é fácil. Tudo é fruto de trabalho, de diálogo com o passado, com a cultura, com o conhecimento ou desconhecimento. A ficção tem uma característica chave que é: você vai para a filmagem sabendo o que você vai filmar. O que você precisa filmar. Você poderá ser surpreendido por várias situações, mas de um modo geral você não vai ser surpreendido, primeiro porque você tem um roteiro escrito, segundo porque você tem uma pré-produção, você percorreu várias ruas e elegeu aquela, elegeu aquele beco, elegeu aquele quarto, aquela janela, que em função de pouco ruído, muito ruído, que luz vai ter naquele dia. A ficção a cidade é o seu cenário. A cidade de Curitiba é o cenário em Lance Maior. Não era um cenário. Os outros cenários, os interiores ... ele esteticamente correspondem as suas expectativas de criador, então você vai ser reverente aquilo que é você mesmo, você não vai se auto-flagelar, se você elegeu uma coisa que você quer e de repente vai lá e destrói o que você quer, não é o caso. Então, hoje esse olhar retrospectivo sobre Lance Maior é preciso que se reitere que é um olhar quase estrangeiro. Curitiba não é uma locação é um personagem. O cenário é sempre um personagem de um filme. Como o hino é um personagem de um filme. Como movimentação da câmera é um personagem de um filme. Como disse Luchino Visconti a movimentação da câmera é uma questão moral, não é aleatória; eu vou fazer um travelling só para movimentação da cena, se não tem razão para fazer o caminho. Para movimentar a câmera eu preciso saber o que dramaticamente significa isso (...).

Todo filme reinventa uma cidade. Há locação que coincide com o cenário personagem. Tudo vira passado depois que é filmado (inclusive o documentário) e tudo vira ficção depois que é filmado. Só que na ficção você está convicto de que aquilo é ficção e vai continuar ficção, enquanto que no documentário você tem a ilusão de que você está "pegando" a representação da realidade, você está fixando-a naquele momento, mas na hora que você fixou e selecionou aquela "enquadração" que virou história, e não é mais realidade. Você está fazendo uma eleição sobre o real. Na medida em que você faz uma eleição, você faz uma "enquadração" e aquilo virou uma ficção. A ficção começa no momento da "enquadração". Seja uma fotografia, você elegeu e jogou fora o resto. Tudo é representação. Às vezes a ficção não dá conta do real. E outras vezes o real não dá conta de si próprio e você precisa usar a ficção. Às vezes a ficção é muito mais verdadeira do que o real. Porque o real na verdade é conservador. O real ele se conserva. Ele é conservador e si auto-conserva. É o imaginário que você faz o que quer com o real. Do recontar a história. "Quem conta um conto aumenta um ponto" (ditado popular).

Os filmes de ficção situam você naquela cidade. Não ocorre nos documentário e nos filmes de turismo, que são predatórios e não ficam íntimos de nada. A ficção tem o poder, que o

documentário não tem e muito menos o documentário turístico, de colocar você num cenário, numa locação que é personagem, personagem que você tem intimidade, seja urbano, arquitetônico, seja humano, seja existencial, seja pela luz, pelo sol, pelo pôr-do-sol, pelo nascer do sol, pela população que circula, aquilo você já viu muitas vezes; aquela população – sabe como eles são mais ou menos. A ficção desmobiliza o folclore documentário turístico e do filme documental que é tão difícil. A maioria dos documentários é turismo. Transforma as pessoas em espetáculo. O documentário virou um pouco turismo. Isso é pornografia. Berlim é uma cidade que não tem centro. Você não tem a sensação de ter ela nas mãos, como no Rio de Janeiro, Paris, Buenos Aires ou Nova Yorque. São Paulo você não tem ela na mão.

#### Eduardo Coutinho – Cineasta

#### 11.04.2007 - Rio de Janeiro

O Nelson Pereira dos Santos fez Rio, 40 Graus e o Cacá Diegues a Grande Cidade. Eu, quando vim para o Rio de Janeiro passei a fazer filmes sobre lugares. Lugares fechados ou comunidades, favelas, prédios ou o "lixão" na cidade de São Gonçalo. No prédio de Copacabana, o prédio jamais aparece. A minha concentração espacial, a prisão que eu mesmo... Filmei religião num lugar (favela Parque da Cidade). Aí através de pesquisas encontrei a trajetória religiosa no Brasil e acabei filmando no Rio, mas num lugar só. Tinha pessoas interessantes do candomblé no Cantagalo, mas preferir concentrar-me no Parque da Cidade. Depois: Fui filmar no morro da Babilônia porque é o único que tem uma proximidade com a praia de Copacabana. Para falar da violência no Rio fui para o universo da Santa Marta. Quem mora num prédio de classe média não fala "nós". Na favela que deu contribuições culturais como a favela, por mais que tenha algo demagógico, existe certa coesão. Vive intensamente a relação com o asfalto e não tem essa homogeneidade. Em um prédio há um sentimento de solidão. Pode ser em Leningrado, Paris, Berlim ou Rio de Janeiro. Os meus personagem não são exatamente cariocas. Nas favelas como a Rocinha existe muita gente do Nordeste. No Morro da Babilônia têm gente do interior - fluminenses, têm mineiros e outros que vivem e conhecem a cidade a mais de 30 anos. Tanto na favela como em meu filme Peões, em São Bernardo, o que me interessava era o vocabulário, a riqueza oral. Em São Paulo a linguagem é mais pobre. Em Curitiba a classe média é mesma e o mesmo vocabulário. Já no Rio você tem uma longa construção histórica: as várias pessoas se exprimem com eloquência. Em São Paulo as pessoas foram mais dominadas pela televisão e por isso um vocabulário mais pobre. No Rio há sempre uma resistência, que faz a diversidade. A minha obsessão é filmar num lugar só. É muito mais desafiante você procurar um filme naquele lugar, do que mil favelas, mil pessoas... eu tenho pouco dinheiro para filmar e é mais fácil trabalhar no mesmo lugar. Eu trabalho com experiências de vida, ou seja, eu trabalho com pessoas que narrem bem as suas experiências de vida (...). Não estou falando de fatos históricos. São histórias das pessoas que não são coitadinhas. Meu filme Edifício Máster é essencialmente Copacabana. A sensação de deterioração da vida em Copa está no Máster. O Rio é uma cidade difícil de viver e mais difícil de filmar.

Eu trabalho com a imagem de alguém que fala. Eu não trabalho com o uso da imagem da ficção: a pessoa que fala você pode deduzir que há uma noção da cidade, mas geralmente não há limites quando se trabalha com a cidade como eixo central. Eu ... você tem um foco restrito e ele é mais rico que um foco abstrato (violência sobre Brasília, por exemplo) no documentário ... É difícil fazer um bom filme sobre a cidade. É difícil fazer um bom filme sempre! Qualquer! Você pode ter um resultado de uma visão caótica em que você pinça coisas da cidade ou uma visão que o intelectual que faz. Eu sou um medidor. Pode ser que um intelectual faça uma boa representação da cidade em seu filme, mas é tão subjetivista que o interesse é menor. Eu acho que em qualquer filme sempre se aprende alguma coisa sobre a cidade, mesmo em estúdio. Porém, esta cidade com figurantes ou espaços construídos, como faz a televisão, é sempre "pano de fundo". *São Paulo S.A.* é um bom filme sobre a cidade. A transição industrial dos automóveis. É uma cidade que muda, de tudo que vem depois, dinheiro, etc.

O Rio não tem igual. O Rio (no cinema) de Nelson Pereira dos Santos, olhando hoje é uma cidade paradisíaca. O Brasil nunca soube o que é uma coisa pública. Ricos constroem em encostas e ferem o urbanismo e fica por isso mesmo. Este filme precisa ser feito. No Brasil,

os filmes têm pouco de concreto. E tendo pouco de concreto nas relações humanas ou dos jovens com os lugares, isso aparece pouco. Acabam sendo filmes um pouco abstratos. A corrupção em geral, a violência, ... A violência existe simbolicamente. Se você é assaltado na rua, então entregue tudo. É melhor ser covarde. Nos filmes isto não aparece. A relação da classe média com.... a moça que namora com.. o Rio é absolutamente promíscua deste ponto de vista. Não têm filmes deste gênero porque são coisas do cotidiano e que aparecem pouco na ficção. O Rio é talvez a cidade da América Latina a ter mais cultura urbana no sentido de viver a cidade. O que vende no Brasil é o inferno e o paraíso. O inferno é *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e o paraíso é *Orfeu* de Camus. Ou o Brasil do turismo, do estereotipo. Mas na verdade não é uma coisa ou outra. Eu tento encontrar nas pessoas os dois lados: o bom e o ruim. A presença urbana no Brasil é fruto de um país que mudou, mas o nordeste ainda permanece como foco, por exemplo.

Berlim é uma cidade única na Europa. Nos anos 1920 foi um centro cultural extraordinário. É única por ter sido fracionada.

# Cacá Diegues – Cineasta

26.04.2007 - Rio de Janeiro

O cinema nasce exatamente no momento em que os centros urbanos começam a se desenvolver. Na verdade, o cinema é o resultado dessa urbanização, dessa urbanidade da cultura universal, sobretudo da cultura ocidental. No Brasil isso é agravado por uma questão muito simples: é que no momento que o cinema brasileiro se moderniza, e que chega ao cinema brasileiro essa geração que eu pertenço - que começou a fazer filmes no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960 - é exatamente o momento em que há uma transferência de população do campo para a cidade. Até a década de 1960, mais de setenta por cento da população brasileira vivia nas zonas rurais e a partir daí isso começou a mudar de uma maneira muito violenta, que em dez anos esse número estava exatamente o oposto (...). Essa migração trouxe uma coisa curiosa nesse momento, como é possível observar no filme que realizei - A grande cidade - que é uma ponte entre o campo e a cidade, uma ponte entre o cinema rural e o cinema urbano. E essa alteração, dessa migração da população brasileira para as grandes cidades, coincidiu com o nascimento do cinema moderno no Brasil, e trouxe uma coisa muito interessante que é exatamente isso: nesses filmes como Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos, Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha, Os Fuzis de Ruy Guerra e muitos outros, que foram feitos nesse registro, são filmes em que o campo é sempre o lugar do inferno, o lugar do mal, o lugar onde as pessoas morrem de fome, são oprimidas, enquanto que as cidades, mesmo as favelas, mesmo elas não sendo o lugar ideal, são os lugares da mudança, da revolução e da salvação das pessoas. Todos os filmes têm essa idéia do campo como lugar do inferno. Em Vidas Secas o personagem do menino olha para o céu e olha para o lugar em volta e diz: inferno, inferno, enquanto a cidade era o lugar da revolução, do novo, das transformações. Interessante que hoje, quase cinqüenta anos depois, está invertido.

O cinema brasileiro da década de 1990 para cá, o campo passou a ser o lugar da família, da moral fundamental, dos sentimentos de ética, da relação um com outro. É aonde vai se procurar o que se perdeu em matéria de comportamento ético deste país, enquanto que as cidades viraram o inferno. Você tem filmes como *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, *Quase dois Irmão*s de Lúcia Murat, todos esses filmes que são feitos nas cidades, os filmes urbanos brasileiros, que representam a cidade como o inferno, lugar da dificuldade, da fome, da violência, da opressão, da exclusão social. Vai buscar no campo, em filmes como o próprio Central *do Brasil* e *Abril Despedaçado*, ambos de Walter Salles, ou E*u, Tú, Eles* de Andrucha Waddington, vai buscar no campo uma espécie de moral perdida, de princípios perdidos e o que ficou pelo caminho nesses anos todos. Essa é uma representação curiosa, porque enquanto os filmes urbanos brasileiros buscavam uma espécie transformação através da cidade.

Na Alemanha, um dos seus grandes cineastas, Wim Wenders, vai buscar na cidade os instrumentos pelos quais se conhece o homem, como um dos seus filmes *Alice nas Cidades*, por exemplo. Ele faz vários filmes que chegam a uma forma de representação quase espelhar, que você conhece a humanidade, conhece os sentimentos dos personagens através de ferramentas, de instrumentos que a cidade lhe dá para isso. Ele filma muito contra espelho, espelho de carro, espelho de bar... a presença dos equipamentos urbanos, como o metrô, o ônibus, enfim. É bem diferente essa representação (...).

No caso do Rio de Janeiro, quando a minha família se transferiu do estado de Alagoas para cá, essa cidade para mim sempre foi o lugar de muita perplexidade, um lugar mágico, um lugar

estranho, um lugar do progresso, um lugar da transformação. E é muito difícil você resistir à beleza natural do Rio de Janeiro, com essa multiplicidade de elementos naturais que existe aqui. Também já foi difícil resistir a um certo charme que é a presença da praia, do calor, da diversidade dessa paisagem que convida você a um comportamento um pouco paradisíaco, de uma certa sensualidade, de um comportamento às vezes espiritual. Esses elementos são muitos importantes para mim, às vezes por oposição, por confronto, ou seja, como é possível num espaço tão belo você vê tanta coisa feia, como é que isso se organiza. Eu moro no Rio desde os seis anos de idade e acompanhei muito essa evolução da população mais carente do Rio de Janeiro, da população pobre de favela, cuja tradição era paternalista, de conformismo, de aceitação da sua situação no mundo e, de repente isso se transformou, como é hoje, numa coisa completamente diferente, numa exigência de cidadania, até num certo orgulho de ser favelado e exigir nesse registro de favelado ser respeitado como cidadão, etc. Essa é uma coisa, mas que tem o lado perverso, que é do crime. Mas também tem o lado de conscientização de cidadania que hoje é muito grande nessas favelas cariocas. Uma coisa que existe muito viva, através de organizações não governamentais ou de clubes sócio-culturais, dessas organizações que nascem e que crescem muito nessas comunidades. Então há uma espécie de conflito entre o que é o Rio de Janeiro e o que a gente espera que a cidade seja.

O Rio de Janeiro é uma cidade onde dois dos movimentos mais importantes da segunda metade do Século XX no Brasil aconteceram que é a Bossa Nova e o Cinema Novo. Enquanto a Bossa Nova era uma espécie de manifestação cultural que sonhava com um Brasil que era o Brasil que a gente gostaria que fosse, um Brasil harmônico, elegante, engraçado, divertido, romântico, com sentimentos, o Cinema Novo era o Brasil que a gente não queria ver: o Brasil da miséria, da fome, da violência, e que o Brasil tem muita dificuldade de reconhecer e de ver. Essa duas coisas nasceram no Rio de Janeiro como expressões, como espécie de representação daquilo que havia de vanguarda no pensamento e na prática cultural no Brasil naquele momento. O Rio de Janeiro sempre teve essa capacidade de ser uma espécie de câmera de eco, das coisas que são mais importantes no Brasil, inclusive com essa característica paradoxal que o Brasil durante muitos anos e muitas décadas do Século XX, a cultura brasileira foi representada pela cultura do excluído social, quer dizer do perdedor social. O que representava a cultura brasileira, sobretudo no estrangeiro, era o Samba, o Futebol, o Carnaval; tudo manifestação dos perdedores sociais, daqueles que foram derrotados socialmente, que estão excluídos. Isso representava a cultura brasileira. Hoje isso é menos verdade porque, com a popularização de uma certa cultura pop mundial, as coisas foram mais ou menos se igualando, se equivalendo; isso é uma outra história, mas de qualquer maneira, essa representação cultural brasileira era, caracteristicamente, do Rio de Janeiro (...).

Eu não faço filmes para fazer discurso pronto pra ninguém, eu faço filmes sobre assuntos pelos quais eu estou curioso. Eu não ensino através dos meus filmes, eu aprendo. Eu quero que as pessoas que vejam os meus filmes tenham a mesma experiência que eu. Que é uma experiência de aprendizado. Em geral eu improviso muito nesses filmes. Quando eu fui fazer *Chuvas de Verão*, que é um dos filmes que eu fiz ambientado no subúrbio carioca de Marechal Hermes, três mêses antes me mudei pra lá, fui morar lá e vi coisas que eu não sabia que existia. Isso me ajudou imensamente na hora de fazer o filme, que me permitiu improvisar, incorporar ao filme as coisas que eu via. A mesma coisa em *Um trem para as estrelas* que também é um filme que a maior parte dele se passa no subúrbio (...).

A cidade é o espaço do cinema por excelência. Quando é o caso do Rio de Janeiro... eu já tenho o hábito de andar muito pela cidade, eu adoro andar. Eu tenho amigos no bairro de Madureira, eu tenho amigos em todo lugar. Então eu freqüento a cidade, eu conheço a cidade e também tenho certa aproximação com essas comunidades de favelas, não todas, mas

algumas delas, inclusive com o grupo "Nós do Morro", no Vidigal, em que eu trabalho com eles desde 1993 no meu filme *Veja essa Canção*, que também é passado no Rio, eles me ajudaram a fazer... eu me interesso pela cidade, me interesso muito. Então, quando eu vou fazer um filme, já é por curiosidade de alguma coisa que eu quero tentar descobrir melhor. Eu não tenho esse processo de pensar muito antes, não. Tem uma coisa engraçada e que eu gosto muito. Lembro-me, aqui, de uma vez um jornalista perguntou ao Fellini: mestre o senhor improvisa muito quando filma? E o Fellini disse: o tempo todo, mas antes eu ensaio bastante. É mais ou menos o meu caso. Eu escrevo um roteiro, imagino uma história, mas na verdade esse filme vai ser o resultado do confronto dessa história com a realidade e eu vou para essa realidade com os olhos abertos, como se eu tivesse vendo aquilo pela primeira vez. Eu não me preocupo com que ela coincida com uma coisa que já é conhecida, na qual eu já pensei - uma coisa que eu tenha elaborado. (...) Eu vou com o olhar de quem está chegando naquele lugar pela primeira vez, o que me permite incorporar ao filme as coisas que eu mesmo vou descobrindo naquele momento (..).

Mais do que desestabilizar o espectador, o cinema tem a capacidade de fazer o indivíduo redescobrir certas coisas. Ou de descobrir certas coisas por um outro ângulo que não tinha ocorrido ao espectador. Eu acho que isso é a coisa bonita do cinema, isso não só em relação a minha própria cidade, mas como em relação a outras culturas que eu não conheço e que eu vou conhecer através do cinema. Porque quando eu vejo um filme iraniano, eu tenho uma emoção muito grande, porque eu estou descobrindo uma coisa que eu não conheço. Uma das maravilhas do cinema é exatamente essa: botar à minha disposição culturas, comportamentos, hábitos, rostos, geografias que eu não conheço; nunca vistas. E essa coisa existe. Eu estou falando, por exemplo, essa relação entre eu, espectador brasileiro, e o cinema iraniano que está lá do outro lado do mundo, mas isso vale também para o meu vizinho que nunca viu a Favela da Maré, nunca viu Quintino, não sabe onde é Madureira... e que ele está vendo ali no filme. Está descobrindo, como eu descubro o cinema iraniano. E quem já conhece, tem a oportunidade de ver isso por outro ângulo. Redescobrir esse espaço, por um lado que não lhe tinha ocorrido de algum modo. É isso que é interessante.

Por que um filme turístico não é interessante? É chato! Porque ele mostra aquilo que você já está cansado de saber. Ele mostra o estereótipo daquela realidade. Quando você consegue furar isso e entrar e redescobrir o que está por trás do Pão-de-Açúcar, do Corcovado, da Baía de Guanabara, você está enriquecendo o conhecimento, não só a propósito do Rio de Janeiro, mas a propósito do próprio ser humano. Porque no Rio de Janeiro mora uma humanidade que é igual a qualquer humanidade, mas que também tem suas especificidades. Neste caso a cidade pode ser vista como personagem. Por exemplo, nos filmes de Wim Wenders eu vi uma Berlim que eu não conhecia. Eu vi através dos olhos do Wim Wenders. Como você conhece Roma, dos anos de 1940 e 50, através de Roberto Rossellini. Existe melhor maneira de você saber como é Nova Iorque, do que vê um filme de John Cassavetes, por exemplo? Porque são leituras pessoais e, ao mesmo tempo, pessoais, que fazem você descobrir e enriquecer os seus conhecimentos sobre a humanidade e sobre a representação dela naquele determinado espaço geográfico (...). Essa ambição holística e abrangente sobre o conhecimento é uma coisa que a gente já sabe que rende um estereotipo, o mito, mas não necessariamente a realidade. É por isso que eu gosto da representação das cidades nos filmes de Abbas Kiarostami, do próprio Wim Wenders, porque existe ali uma consciência de que um pedaço da parte é mais poderoso do que essa tentativa de abranger o todo.

#### **Pedro Butcher** – Jornalista e Crítico de Cinema

04.05.2007 – Rio de Janeiro

O cinema e a cidade estão muitos ligados por que o cinema nasce urbano. A "explosão" do cinema está muito ligada à "explosão" urbana no mundo todo. Mas falemos direto do filme Rio, 40 Graus porque ele fez uma revolução, uma transformação radical na representação do Rio de Janeiro no cinema. Eu diria que o Brasil até hoje tem um problema muito grave de imagem, de auto-representação, de se enxergar na tela. Foi preciso mais de cinquenta anos de cinema, para que a gente tivesse uma representação do Rio, eu diria dez anos de atraso em relação ao Neo-realismo na Europa, para que a gente tivesse uma representação que a câmera fosse pra rua e filmasse a cidade mais próxima do que ela é. Isso foi o que Nelson Pereira dos Santos fez basicamente, quer dizer: filmou os cenários. Porque Rio, 40 Graus combina a visão clássica do Rio de Janeiro, dos pontos turísticos, com a visão do Rio que não era visto no cinema. As favelas, o Rio mais pobre, a representação do negro, que é bastante transformada e, não é à toa que o filme foi censurado, foi uma questão política. E por isso ser considerado uma obra de cunho comunista. Mas também uma questão, para o censor, de apresentar um Rio que não existe, e que é uma mentira, que não mostra ninguém trabalhando. O filme se passa no domingo e várias pessoas trabalham, porque são os meninos que vão vender amendoim nas ruas, tem jogador de futebol, tem várias histórias do cotidiano. Mas o curioso é que essa censura, ao impedir que as imagens circulassem, é muito representativo desse problema de imagem que a gente tem. Uma dificuldade de ver a gente como a gente é. Foi a primeira vez que a câmera subiu numa favela, no Morro do Cabuçú.

Neste filme, sem dúvidas, o Nelson Pereira dos Santos trata a cidade como personagem. Porque a partir do momento que você tira os filmes dos estúdios, dos cenários artificiais... É só lembrar um pouco de como eram os filmes dos estúdios da Atlântida. A cidade deixa de ser mera locação, cenário, e passa a ser uma parte constituinte do filme, inclusive graficamente, esteticamente. Existe uma relação muito mais forte dos personagens com a cidade, os personagens anônimos digam assim. A cidade não tem um papel de cenário somente, ele tem uma influência muito grande no filme, ela passa a fazer parte da constituição do filme (...).

Todo filme há recorte que vai escolher uma angulação, um enquadramento. Vai escolher uma forma de concatenar uma imagem a outra, vai escolher uma cor ou preto e branco, vai escolher, um som para aquela imagem que não necessariamente é um som direto, então você poderá dizer que toda representação é uma representação feita de limites e isso é um problema do cinema. Na verdade um fato constituinte do cinema. Então você vai colher um olhar de uma pessoa, que é o diretor, que em geral toma as decisões mais importantes do filme sem dúvidas influenciado por sua equipe. E muitas vezes influenciado por circunstâncias que não são as suas vontades primeiras (...).

Lembro-me muito de Rossellini quando falava que a gente tem uma tendência a mitificar a câmera, e a câmera é uma caneta, é um instrumento, então tudo depende do olhar, e é claro que *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos só se tornou possível, como outros movimentos depois, com uma revolução técnica também; câmeras mais leves. A possibilidade de negativos mais sensíveis a pouca luz, som direto, etc. Mas essa técnica não seria nada se não tivesse um olhar comprometido com uma forma de ver; uma forma de ver a cidade. Na sequência das crianças descendo a favela, pelo que me lembro, embora não seja tão forte no Nelson, mas com certeza é um plano que dá tempo das coisas acontecerem no interior do plano, mais do que na montagem, e isso muda a relação do tempo, muda a relação dos

enquadramentos, movimento de câmera, então isso dá uma nova existência para os personagens e para a cidade no interior do quadro.

O que o Nelson traz é uma forma de representar com outro tempo, com outra lógica e ele introduz isso no cinema brasileiro. Eu acho, porém, que esse filme não é documentário como outras pessoas já observaram. Acho uma questão muito complexa e lembro mais uma vez do quando era recorrente falar que sempre que se usa uma técnica mais próxima de documentário, você estaria fazendo documentário, e na verdade hoje já é tão complexo de dizer quanto afirmar que um documentário não é ficção também. E um pouco do que o Rosselini insistia muito é que o Neo-realismo não é uma questão de realidade, mas uma questão de verdade. Uma verdade mais complexa, do que o público estaria acostumado cotidianamente. Quer dizer, ele falava muito de uma posição moral diante da realidade. São escolhas, e é sempre uma realidade muito construída, como na verdade os documentários também são. Assim, eu prefiro manter o filme num *status* de ficção completa, porque acho mais preciso e mais verdadeiro.

Vejo um grande lirismo, por exemplo, em Asas do Desejo de Wim Wenders que cria uma visão muito poética da cidade, que não é tão acentuada no Nelson com certeza, mas que é super acentuada no Wenders onde não há nenhum compromisso realista, eu diria. A própria visão do ar meio destacada da cidade, uma visão do alto dos anjos, daquele anjo pendurado e encastelado na Siegessäule, a trapezista com a vontade de voar, de perder o chão. Mas Berlim é também personagem. Está no título original do filme, inclusive. Esses dois filmes, do Nelson e do Wenders, eles não abusam como existe hoje das técnicas que ficaram convencionadas como documentários na ficção, justamente para dar essa impressão de transparência de realidade. Acho que não é o caso desses dois cineastas. Ao mesmo tempo, eu acho curioso como a cidade do Rio se transformou, se a gente comparar o Rio, Zona Norte, também um filme do Nelson, com Cidade de Deus de Fernando Meirelles, por exemplo, em "tipos" de formas de representação. E como Berlim também se transformou; você pode verificar no cinema contemporâneo dos imigrantes que estão fazendo filmes mostrando também outros aspectos. Mas, sinceramente, não acho que haja uma questão de fragmentação. Sem dúvida, não é aquele olhar totalizante que o cinema pretendeu durante muito tempo - o cinema clássico tentando dar conta de tudo. Nelson e Wenders são cineastas modernos tentando dar conta de outros registros, são diferentes (...).

Nesses filmes do Nelson e do Wenders, a cidade filmada do alto é uma estratégia para acentuar uma forma de contraste, em que criam uma identificação com os pontos conhecidos e introduzem outros não conhecidos.

# Paulo Mendes da Rocha – Arquiteto e Urbanista

15.05.2007 - São Paulo

O cinema vê a cidade, mas a cidade vê a geografia. Mas é muito difícil dissociar a cidade em sua totalidade intrigante ou como isso de deu... a cidade tem uma questão interessante de origem: tanto você pode dizer vamos construir uma cidade como aquilo que é citado: as cavernas foram ocupadas e eram abrigo e oportuno. Mas pouco a pouco se engendrou ali a formação de cidade. A Mesopotâmia... A cidade é geografia transformada... obras de engenharia. Representar te obriga a refletir constantemente sobre aspectos da vida ou da natureza. Não redunda em reproduções formais da natureza. A natureza não era uma vida antes, mas o que estava lá. É um olhar de confronto com a realidade. Contrapõe-se ao senso comum. Obriga ao homem uma consciência de si mesmo. É tudo em âmbito da cultura popular. A lírica e a poética faz parte do gênero humano. A casa do homem tão bem feita que é a cidade. A cidade para todos (não uma visão banal, mas de ética). É uma reflexão do Palladio no *Quatroccento*. Ele dizia a cidade era feita de monumentos. Hoje a cidade é também de monumentos. Degenerecência da virtude para tornar a coisa tosca (...).

O cinema e a cidade é uma questão de arquitetura. Sem arquitetura você não pode filmar uma vila que não aparece na tela. É exclusivamente condições espaciais formadas de pessoas, de cenários e situações. Porque mesmo que não apareça nada que indica arquitetura se você observa uma figura no deserto andando, andando, ele vai chegar a algum lugar. Portanto, essas coisas são muito intrigantes e naturalmente você tem que imaginar o estado do homem no tempo. O estado que nós estamos atualmente em fluxo: só sai de uma cidade para chegar à outra. Se um marinheiro sai de navio e vê as estrelas e começa a divagar ele fica vendo as luzes da cidade onde ele vai chegar (...).

Cinema e arquitetura é também um projeto. Quando escolhe um cenário, uma casa que se vê a janela, que se vê o mar é um arranjo. Cinema é feito com equipe. A casa que o cineasta monta na cabeça é uma casa ideal; só serve o ambiente que o cineasta quer: é sempre lírico e imagético, se não ela faria um reportagem com aquela casa. É muito importante que o cinema às vezes usa a cena do balcão que não é daquela casa é de outra casa, mas ele precisa daquele balcão; filma de dentro pra fora, etc. ele precisa daquela escada; acho que Roman Polanski faz isso. Nessa medida (descontinuidade/montagem de diferentes) o cinema faz uma arquitetura que não tem pedra nem cal e nem tijolo. Mesmo a cidade, é muito desejada pelo cinema antes que se construa. O cinema faz uma simulação "se fosse como se vê" (ditado popular). O mesmo ocorre com a literatura que também trabalha a imagética, a emoção. No fundo é tudo construção.

Lembro-me de um professor que dizia: as palavras na literatura estão como as pedras na catedral. Arrumam-se todas e logo é uma catedral. Então o cinema também usa cenário, como palavras desarrumadas, que arrumadas de outro modo se costrói um discurso. Geralmente um personagem não faz o cenário; o cenário é quem faz o personagem. A cidade não morre, só morre quando morre a população. Quando estou refletindo sobre um projeto, é uma visão cinemática. Eu vejo os espaços, as pessoas, inclusive o som. Eu não tenho uma visão pétrea.

#### Karim Aïnouz – Cineasta e Arquiteto

15.05.2007 - São Paulo

O Foco sobre a cidade... em geral o desejo de olhar a cidade. Como arquiteto eu trabalhei mais com desenho urbano... o desejo de falar do cidadão, o interesse de falar dos sujeitos urbanos e que tinham uma relação transitória com a cidade. (...) Olhar o Rio antes de Getúlio Vargas - 1929 (o momento quando a cidade começa a ter uma identidade como nós conhecemos hoje), onde há uma domesticação não só do espaço urbano, mas do comportamento, como se faz o loteamento das classes sociais no Rio de Janeiro. Assim, escolhi o bairro da Lapa (1929) por achar um espaço extremamente sincrético. Mais do que híbrido é um espaço urbano de circulação potencializada, com o fechamento dos portos de Buenos Aires do final do século XIX e com o Rio de Janeiro sendo um porto aberto, o que eu sentia e o que eu me interessava. Quando filmei Madame Satã, especificamente era olhar o Rio de Janeiro com um lugar em formação, em processo, e onde você tinha ali dentro um espaço específico - o bairro da Lapa com uma mistura bastante vivaz de determinados grupos sociais, como os negros libertos que estavam morando ali perto, mas que de alguma maneira tinham uma relação forte com o bairro, tanto com os estrangeiros como as pessoas que vinham de outras partes do Brasil para morar ali. E era um pouco inspirado na gênese do que estava acontecendo nas cidades européias no começo do século XX, com a revolução industrial que estava acontecendo em Londres, que estava acontecendo na França, principalmente em Paris, o que estava acontecendo em Berlim, então tinha um desejo muito grande de olhar para a cidade enquanto espaço onde tudo era possível. Existia um grande laboratório ali de comportamento.

Depois com o segundo filme – *O Céu de Sueli*, eu fiquei muito interessado em olhar para o espaço rural, mas olhar para uma célula urbana dentro de um espaço rural – o personagem sai do sertão do Brasil, que vem para São Paulo e que retorna. O recorte do filme é quando alguém sai de casa e o que é esse voltar para casa – olhar para o sertão como espaço urbano. Ao contrário do Rio de Janeiro, o sertão que eu tentei entender e o sertão que eu tentei de alguma maneira explorar, uma cidade que não era mais uma cidade que não era mais um lugar, mas que era quase um não lugar. Esse segundo filme é o desejo de olhar uma cidade em formação, uma cidade em ebulição. Ela é quase um aeroporto. Porque o espaço urbano é um espaço rarefeito, é um espaço urbano com pouca densidade, na verdade uma cidade pequena, mas o que me interessava era olhar para uma cidade como um lugar de passagem e não um lugar de ancoramento do personagem ou dos personagens.

Cinema para mim está mais ligado a lócus do que a história. O próximo filme será, provavelmente, em Fortaleza num lugar chamado Praia do Futuro. Sempre tenho o desejo de olhar para o espaço urbano no cinema como um desejo de entender como é que as interrelações humanas elas se potencializam, e me fascina fazer um cinema onde eu possa falar de personagens. O espaço da cidade é muito fértil para isso. Porque na realidade você consegue de alguma maneira olhar para essas relações com uma temperatura mais alta, por mais que os filmes... Estou fazendo um filme sobre o olhar estrangeiro de personagem sobre São Paulo como uma megalópole. Tenho vontade de falar sobre o espaço urbano em todos os filmes, tenho uma fascinação com as trocas simbólicas e que se dão de uma maneira muito heterogênea; olhar para o espaço urbano que é periférico, o coração da cidade. Em última instância como espaço da liberdade, como espaço em que a experiência pode ser renovadora, onde existe algo sempre a ser descoberto. Tenho desejo de olhar para o espaço urbano como um espaço utópico. Onde a liberdade e o subjetivo possam ser exercitados. Assim, eu tento

representar não uma cidade geográfica, mas uma cidade sensorial. Sempre tentar representar a cidade através de recortes. O que faz a cidade? A maneira que eu acho mais produtiva de representar a cidade é quando eu consigo de alguma maneira emular coisas que são além do visual. Quando eu consigo emular densidade; quando eu consigo representar o fato ou ritmo. O filme Berlim, Sinfonia de uma Metrópole (1927), de Walter Ruttmann, eu acho que é o primeiro a olhar a cidade. Ou outro filme, Um Homem com uma Câmera (1929), de Dziga Vertov, que não é bem a cidade, mas... são filmes muito marcantes e capazes de fazer uma crônica das cidades, uma crônica do espaço urbano, mas que não tem o desejo totalizante. Há um desejo do recorte ali e eles tentam representar na realidade mais da experiência urbana do que da geografia urbana no sentido cartesiano. Em *Madame Satã* não tem um grande plano da cidade do Rio de Janeiro (o que as pessoas reclamam). De fato não tem. Eu acho que a cidade se dá nas relações de intimidade, nas relações que acho que só o cinema é capaz de representar. Aliás, um dom que o cinema tem é de representar um retrato de uma cidade de uma maneira que seja sensorial; que seja através dos personagens, mas que nunca seja um olhar totalizante. Às vezes a ausência do espaço urbano, o vazio, de alguma maneira permeia todos os filmes do Wim Wenders. Interessa-me a maneira como ele consegue representar o vazio. Tem personagens que vagam pelo vazio. No meu caso me interessa os personagens que são "grávidos" de uma vibração que só a cidade provoca. O Céu de Sueli tem uma coisa que é falar do "vazio" para poder falar do "cheio".

Quando agente faz uma crônica do espaço ele não precisa ter uma casualidade narrativa. É o cinema como representação do espaço e tempo e não de uma dramaturgia com começo, meio e fim, onde a história necessariamente não seja o mais importante. O que sempre me inspira é o espaço. A minha dificuldade não é de representar o espaço, mas uma história. Representar o espaço para mim é onde mora o prazer. Fotografar para mim é muito mais prazeroso do que filmar, porque é um espaço destilado na realidade. Nem sempre a equação espaço e tempo é a mais favorável na representação do cinema. Eu tenho uma fascinação de olhar e registrar o olhar e traduzir o olhar. No cinema a representação do tempo é fundamental. E a representação do espaço não precisa estar ligado ao tempo necessariamente da maneira como o cinema permite. Eu tenho que ter uma relação afetiva com o lócus. Tudo que eu preciso fazer, fotografando ou fazendo cinema, eu sinto que tem a ver com a minha memória do espaço. A necessidade de falar com alguma coisa está sempre ligada à relação afetiva do espaço sobre os quais eu falo. As escolhas do que falar e como falar, estão ligadas especificamente à memória espacial. A aproximação com o espaço público – no Brasil falar de espaço público é uma necessidade, não sentido objetivo, mas no sentido subjetivo, é compreendê-lo como espaço do encontro, o espaço da troca. Tentar capturar o cotidiano dentro desse espaço público ou criar uma poética do cotidiano no espaço público no cinema, digo que é naif pelo desejo de capturar e não encenar isso. É tentar fazer com que o espectador revisite aquilo; tentar ver como que fixa no expectador o cotidiano que não é só o espaço privado. Às vezes, o espaço público parece uma entidade tão abstrata, mas é onde as trocas se dão também. Em Madame Satã procurei representar a questão da unidade no Rio de Janeiro – a cidade que está invadindo o espaço da casa o tempo inteiro, sons que estão invadindo o tempo inteiro, está no quintal e ouve o barulho da casa do vizinho. A natureza no Rio é, assim, incidiosa, vai escorregando e vai entrando nos lugares - as rachaduras e as samambaias que vão entrando e tem um verde ali. A própria célula residencial é infectada pelo espaço urbano e não tem como se esquivar das relações de continuidade. Como os espaços internos compõem ou dialogam com a cidade, tem um desenho dos espaços internos que é o tempo inteiro como estes espaços existem dentro da cidade (caso de São Paulo). Entender e desenhar os espaços interiores que tem uma relação simbiótica com os exteriores, há uma questão de eleição – você tem um tempo e elege.

Wim Wenders não tenta fazer um panorama inteiro de Berlim, tem uma eleição. Há recortes. Você sempre uma cidade nova no cinema por mais que esta cidade exista. As visões de cidade são pessoais e ela não tenta ser uma visão neutra, ou seja, é um olhar que tenta ser globalizante/totalizante. É a melhor maneira é fazer recortes e eleições dentro destes recortes. É tentar entender quando eu fecho o olho, por exemplo, e e tentar entender qual é a cor dominante deste lugar, qual o cheiro dominante: é como se fosse síntese. Filmar o espaço urbano é um exercício de síntese. É como filmar o carnaval: quando você apontar a câmera você vai ter um senção e assim por diante. Quando juntar tudo você vai ter uma sensação caleidoscópica. Nunca vai ter a sensação de estar habitando aquele lugar. A cidade, ou o próprio deserto, qualquer lugar que você aponta a câmera você vai descobrir um olhar. Não acho que você tem um olhar.

## Marcelo Janot – Jornalista e Crítico de Cinema

17.05.2007 - Rio de Janeiro

Em Nelson Pereira dos Santos a representação do real que agente tem revela uma noção do documentário do real, aquilo que o cinema ao longo dos anos tratou de desmistificar esta idéia de mostrar que o real é filtrado pelo olhar de quem enxerga. Então, o que o Nelson promove, quando ele começa, por exemplo, o Rio, 40 Graus com aquelas imagens dos cartões postais, aquilo ali é nitidamente uma tentativa de representar uma visão de cartão postal mesmo; do real que é filtrado do cartão postal. O que que ele faz: ele utiliza tomadas aéreas distantes. Ele parte destas tomadas aéreas para de repente surpreender o expectador mergulhando na realidade de si mesmo. Claro que é ficcional, porque é uma história de ficção, mas é uma realidade que até então o cinema não estava acostumado a mostrar. Daí vem a importância do filme na história do cinema brasileiro e a importância de se vê o Rio de Janeiro como um personagem principal de um filme como ele mesmo coloca; o personagem principal é a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Então, é como se você partisse de uma primeira leitura, de uma visão distante, porque o cartão postal, o quê que ele é? Nada mais é do que o símbolo de algo que representa uma coisa idealizada e de algo que viaja. Porque o cartão postal ele é enviado, é pra ser remetido a algo distante para ficar na imagem distante como algo que a memória conseguiu preservar. Então o quê que ele faz? Ele pega essas "tomadas" aéreas dos cartões postais, depois ele mergulha... é uma visão meio que gera até uma interpretação religiosa; também como uma coisa de você está no céu e de repente desce à realidade. Desce à urbis. A coisa da questão urbana. Aí ele já cai, já desce numa ocupação urbana que é caótica. É caótica não tanto pelo que ele mostra, mas é caótica pela forma como ele mostra. Então, uma coisa que você pode observar, até isso contrasta muito com Rio, Zona Norte - filmado pelo Nelson posteriormente - é que o ritmo de Rio, 40 Graus a montagem é muito mais acelerada, ela é frenética, acentua uma tensão, acentua certa idéia de cidade em ebulição. O Rio de Janeiro ferve dentro da visão dele. Isso não ferve tanto naquela primeira representação da favela quando você tem o diálogo das crianças com a mãe, a mãe doente mandando o filho descer para o asfalto vender o amendoim e ajudá-la. Mas quando você desce para o asfalto e você tem aquela cena na feira, que você vê que o sujeito derruba a barraca do feirante e o outro dá um "rabo de arraia". Aquilo ali mostra um caos social que o Rio de Janeiro vivia naquela época e naquela ebulição que o cinema não estava habituado a mostrar. A visão que a gente tinha antes dos filmes dos estúdios da Atlântida, da Vera Cruz. Mas os filmes da Atlântida que mostravam o Rio de Janeiro era o Rio não como o cartão postal como agente via, mas o Rio idealizado, idílico que ignorava uma realidade que existia muito forte do ponto de vista social. Então, você tinha muito aquele filme cuja temática social era muito leve, e que mostravam as comédias, muito leves e ambientadas na praia, com personagens classe média, classe média alta, brancos, então o Nelson Pereira dos Santos traz essa nova realidade, expõe essas vísceras.... O Rio, 40 Graus surge pela primeira vez para mostrar um Rio de Janeiro como nunca havia sido mostrado... que é muito mais a Zona Sul carioca que o filme Rio, Zona Norte e o Nelson mostra uma cidade mais exposta, mais visceral, longe da imagem do cartão postal. O Rio, 40 Graus estruturou-se em um mosaico social em que tudo se mistura desde o jogador de futebol ao político, ao playboy da Zona Sul, ao malandro do morro, ao garoto favelado, é um "saco de gato", é um Rio de Janeiro Capital Federal que sintetizava o Brasil. O Nelson quis fazer um retrato do Brasil através do que era o Rio de Janeiro daquela época com todos os seus dilemas, a corrupção, tudo! Ele usa códigos do neo-realismo misturando atores com não atores. Fazendo um mosaico pegando pequenos dramas individuais e contextualizando num ambiente social. Uma coisa curiosa é a questão da representação em Rio, 40 Graus: como a gente observa o Rio diferente - a favela, por

exemplo, as pessoas reclamavam das condições de vida, o preconceito do próprio favelado com a sua situação, a questão do preconceito racial, a criança favela circula pelo ambiente urbano de uma forma, apesar de uma tensão que o filme tem, ela me parece muito mais integrada a este ambiente do que a gente vê hoje, porque hoje é o "pivete", o pequeno bandido que está sendo ignorado pelo resto da população ou sendo perseguido pelos órgãos públicos. Hoje no áudio visual há certa invisibilidade desta criança. No filme ela está ali, incomoda, mas está ali para vender o amendoim dela. Ela não está transgredindo nenhuma norma e nenhuma lei, nada justifica a perseguição dela e ela está sendo perseguida. E a criança ao ser perseguida, ela está se inserindo na sociedade de alguma forma; tem intimidade coma cidade, passeia no Jardim Zoológico, sobe o Pão-de-Açúcar... Sobre a morte do menino: o progresso passa por cima dele: atropela e mata. O Bonde, também, quando passa é o progresso atopelando ele, e não quer saber; ele passa por cima. Isso é muito forte no filme. A questão desses locais urbanos na zona sul em que há essa integração que se dá sempre através do conflito: o playboy da praia que derruba a lata de amendoim e acha que o menino está querendo ganhar dinheiro dele, etc., e o comentário que eles fazem quando a classe média está ali na areia e chegam os negros na praia e falam quando passa gente correndo - "parecem suburbanos". E uma delas tem uma atração pelo malandro da Zona Norte (interpretado pelo ator Jece Valadão) e a outra comenta com desdém o interesse da amiga pelo suburbano e fal "a mim não interessa um futebolista de praia". O jogador de futeol ainda era visto como um excluído. E isso de certa forma serve como um *link* para o jogador de futebol que também por ficar velho e sem instrução ele está condenado e excluído da sociedade. O Nelson Pereira dos Santos é bastante perspicaz, a meu ver. Porque a princípio você imagina que esse episódio do futebol esteja um pouco deslocado. Só deslocar o Maracanã neste contexto. Mas não. Embora o Maracanã seja um espaço/pólo aglutinador, talvez seja o único espaço onde não há essa separação. Por mais que se tenha "a geral", que hoje são cadeiras, ou na arquibancada, por mais que se tenha uma hierarquia do preço dos ingressos é uma coisa que é acessível à população; não há uma proibição. Junto com a praia (o problema é que na praia há certa demarcação do território - o pessoal da favela tal vai ao Arpoador, o playboy vai ao Posto 10, o pessoal Bicho Grilo vai ao posto 9. No Maracanã, não. O rico e o pobre vão ao setor 23 da arquibancada, já pobre preto vai ao setor 25; ali está todo mundo misturado... Embora no filme Nelson estruture o conflito dentro do campo e dos bastidores, na arquibancada a gente vê esse contraste também. É intencional do Nelson em mostrar que as classes estão juntas e o conflito não é social é o jogo. As classes no Maracanã são todas iguais torcendo pelo mesmo time ali. Diferentemente, a escola de Samba tem os camarotes onde só entra a elite. O Maracanã é o lugar mais próximo desta democratização social. O filme mostra bem isso. Em relação à favela o filme mostra a problemática familiar. Você observa a favela como o lugar onde as famílias trabalhadoras vivem a ausência de lacos familiares sólidos. ... O mesmo ocorre no Rio, Zona Norte. A violência não é revelada como nos dias de hoje... O Rio, Zona Norte tenta criar códigos sociais econômicos paralelos; os "gatos" que o sujeito faz a ligação clandestina de eletricidade e cobra. A organização paralela. No filme a favela à noite é muito escura. O cara que sobe o morro de terno parece uma tentativa do Nelsno em mostrar dignidade para o favelado. O poder paralelo do pobre explorando o pobre em outro momento em Rio, 40 Graus quando o menino vai tentar vender amendoim no Pão-de-Açúcar e chega um velho meio mendigo que é o dono do pedaço. Fala que aquele ponto já é dele. Isso está muito presente hoje depois de 50 anos atrás. O filme é um mosaico: o Nelson é um precursor do Robert Altman por interligar pequenas histórias. Vai até o Aeroporto Santos Dumont mostrando o político inescrupuloso e o "cara" empurrando a filha para o político e a corrupção já é revelada. O militar com a moça pobre e grávida. O irmão da moça é o único pobre que está próximo da praia sem estar vivendo na favela. O desdém das turistas na praia com o garoto do amendoim. A montagem poética do filme é quando o Nelson mostra o

menino sendo atropelado pelo bonde e o Maracanã explode em festa. Isso mostra interpretações do Nelson sobre o Brasil – o Maracanã com as pessoas comemorando enquanto a realidade pega fogo.

No Rio, Zona Norte – estruturado em flasch-back – não tanto neo-realista, o Nelson quebra essa estrutura, a mudança de tom. O ritmo da montagem não é nada frenético. Mostra a vida da Zona Norte muito mais lenta - o subúrbio, a cidade do interior - o ator Grande Othelo cantando em mesa de bar. A carona do caminhão para ir para o centro. O Rio de Janeiro, com o trem e a estação Central do Brasil como elemento de deslocamento. A Zona Norte parece o lugar extremamente longe do Rio de Janeiro central; parece outra cidade. O ambiente é bastante mural, com muito mato, muito chão de terra, muita natureza - mesmo a favela com palmeiras; a desestrutura familiar mais uma vez presente; a invisibilidade do personagem do Grande Othelo sem documentos - a identidade são as composições de samba. O Othelo é a própria personificação do samba: daquele que é explorado pelo cafetão do samba. O Estado não fornece os mecanismos necessários para a integração do personagem na sociedade. A crítica social mais forte do filme. Não há um mosaico das representações da cidade como em Rio, 40 Graus. O Rio de Janeiro que aparece em Rio, Zona Norte é a cidade que aparece por estar integrada na trama do filme. Rio 40º graus se estrutura na geografia da cidade em função do ambiente e em Rio, 40 Graus, o ambiente aparece em função da história, da trama. Uma cidade é personagem e a outra é locação com representações da cidade bem definidas. O Nelson reforça a idéia de separação e distância entre a Zona Norte, ao Centro e à Zona Sul. O local de trabalho obriga a população a se deslocar muito. O personagem de Grande Othelo é um "espírito brilhante" – sem identidade.

Observo que nos dois filmes há ausência das religiões afro-brasileiras. Desviam o foco dessa questão religiosa. É, assim, a visão materialista do engajamento político. A Favela do Camus, por exemplo, é o paraíso – a violência é mais mitológica que real. O Rio de Janeiro utópico e idealizado diferente da crítica social do Nelson Pereira dos Santos.

No *Rio, 40 Graus* o expectador é completamente absorvido pela representação da cidade, até pela forma como Nelson, no Maracanã, dá um toque expressionista na forma de captar a torcida, na forma como aquelas pessoas aparecem gritando. No *Rio, Zona Norte* você é absorvido pela história que é muito envolvente e a cidade fica em segundo plano. Primeiro o Nelson usou a cidade, agora ele quer usar a cidade como instrumento para tratar da vida das pessoas; tratar do drama pessoal de cada um.

**Luiz Paulo Conde** – Arquiteto e Urbanista, Ex-Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro, Ex-Vice Governador do Estado do Rio de Janeiro e atual Secretário de Estado da Cultura do Rio de Janeiro

15.06.2007 – Rio de Janeiro

Tem um filme que a cidade é a protagonista. É um documentário muito sério sobre Berlim, feito pelo Walter Ruttman, que vai da madrugada até o anoitecer e que marca muito a visão sobre a cidade. Mas poderia dizer que têm filmes imemoráveis sobre a cidade como *West side story* dirigido por Robert Wise e Jerome Robbins em que a cidade é protagonista, desde a apresentação do filme até todo o desenrolar da história. Mas, há também filmes que exploram o subsolo da cidade com seus elementos decorativos para a jogatina, para a malandragem... dos bares, das pessoas que se encontram... são tipos de filmes que só é possível passar no espaço de uma cidade.

Há alguns filmes em que a cidade é usada como elemento de tecnologia. Os filmes *O Terceiro homem* (de Carol Reed), *Blade Runner* (de Riley Scott) e *Vontade Indômita* (de King Vidor) – o ator Gary Cooper interpreta um arquiteto. Também destaco o filme *A Marca da Maldade* de Orson Welles, onde o cinema é usado em sua essência: câmeras, corridas, efeitos de luz. Mas, que depois revela uma parte mais humanista, uma cidade sem tantos efeitos, com boas direções, mas, sem usar tantos recursos da câmera de cinema como elementos fundamentais.

Há duas cidades que são fortemente representadas no cinema. Uma é Nova Iorque e a outra é Paris. Quando fui à primeira vez a Nova Iorque, parecia a cidade que eu morava, por reconhecê-la a partir da sua ampla representação cinematográfica. Depois Woody Allen criou uma Nova Iorque a partir de Manhattan.

No cinema a cidade foi sempre usada. Pelo Chaplin e pelos filmes todos. A cidade não é essencial para o cinema, mas ela permitiu que diversos filmes fossem feitos. A Los Angeles do futuro - *Blade Runner*. Ou *Metropolis* de Fritz Lang, por exemplo. A rua do *Bulevar do Crime. Milagro a Milano* escrito pelo roteirista Cesare Zavattini Pra mim é o filme que toca melhor a temática da cidade; da especulação imobiliária, das Favelas. *Ladrões de Bicicleta* é um filme puramente urbano feito por Vittorio De Sica e Cesare Zavattini. *Rocco e seus irmãos* é também é um filme urbano. Há uma geração de cineastas italianos do neo-realismo que estavam discutindo as questões urbanas, e *Roma, Cidade aberta* de Roberto Rosselini é um dos grandes exemplos. O cinema sempre explorou aspectos da cidade, desde os roubos, a prostituição etc. - filme *Um dia de Cão* (de Sidney Lumet)..

Vivemos mais na cidade do que no campo. A nossa idéia de campo é uma idéia urbana. A cidade é essencial na representação da vida do homem, então o cinema não pode deixar de ter a cidade como locação. Mas tem filmes que usam a cidade como cenário, sem ter a vida urbana como discussão. Tanto Nova Iorque como o Rio de Janeiro, por exemplo, retratam cruelmente no cinema os seus problemas; não os esconde. Mas no Rio de Janeiro também tem filmes amorosos, como *Rio*, 40 *Graus* que é um bom exemplo de filme sobre a cidade.

O Rio de Janeiro faz parte de uma rede seleta de cidades como Roma, Nova Iorque, Londres ou Berlim. Cidades símbolos. Cidades que marcam a história da humanidade. Poucas cidades têm essas características. Elas por si só já se tornam um personagem.

## José Carlos Avellar – Jornalista, Professor e Crítico de Cinema

30.06.2007 – Rio de Janeiro

Penso muito nas idéias que foram formuladas por Eisenstein em torno de uma diferença entre uma re-apresentação e uma representação. O que o cinema faz não é re-apresentar a realidade, fotografar a realidade. O que o cinema faz, simplificando a arte de um modo geral, não é reproduzir o mundo visível, assim como ele nos aparece, mas representar a nossa relação com o mundo visível; como que a natureza humana se relaciona com a natureza. A gente pode espelhar numa obra artística de invenção qualquer, seja um filme ou qualquer outra, um tipo de relação que nós mantemos com a natureza. O que a gente sente quando vê o mundo. E não, que se trate apenas de reproduzir o mundo assim como nós o vemos. Mas assim como nós sonhamos e o que nós representamos é alguma coisa que na verdade não é visível, mas o que a gente representa através do visível um processo de relacionamento entre nós e o outro.

Mais do que perceber é compreender de que modo nós agimos na realidade e de que modo a realidade age sobre nós, ou seja, como é que se dá esse processo de enfrentamento do dia-adia, do cotidiano, da natureza, do nosso estar no mundo, qualquer que seja a maneira de definir isso. A obra de arte não um objeto passivo, ele é um provocador de uma relação com o mundo. Ele expressa minha relação com o mundo e provoca porque expressa a minha relação com o mundo. Provoca outras relações, um conflito entre o espectador e que eu estou dizendo através de uma coisa intermediária que é a obra de arte na qual eu procuro me expressar. A representação não é um lugar acabado em si e nem um dado que conclui alguma coisa, mas é um dado que está em construção e cria alguma coisa nova, provoca alguma coisa nova. É uma etapa de um processo que começou antes da obra e que vai continuar depois da obra. É um ponto de encontro de uma coisa dinâmica, de uma coisa em movimento.

Assim, esse processo não se restringe ao objeto filme, nem ao momento da projeção. Como ele é uma coisa que se dá em movimento - em processo - a projeção é apenas uma etapa da relação que o espectador vai manter com o cinema de um modo geral. O cinema é uma soma de processos de expressão permanentemente em movimento e ele vai se alterando. E isso faz com que o filme ou o cinema não se dê apenas no momento da projeção, ou que seja apenas o registro de algum dado visual preciso da realidade por meio de um processo fotográfico com fotografias e sons em movimento. Ele é uma representação de algo, de uma imagem mental.

A gente tem uma relação com o mundo. Aquilo ali é, digamos, é uma pegada, é um rastro, é uma sombra dessa relação que a gente tem com o mundo, que é permanentemente retrabalhada pelo expectador. Assim como esta sombra trabalha a minha relação com as coisas vivas, o expectador passa, através da minha sombra, a continuar trabalhando a relação dele com o mundo. Esse é só o momento, é um ponto de encontro, e é um ponto muito fugidio. Eu acho que o cinema tem essa força especial que ele tem, por permitir ao expectador a compreensão de que o objeto artístico é uma coisa meio como nuvem, entende? Quando você demorou a olhar e volta a olhar ela já se alterou, já se mexeu com o vento, entende? É uma forma passageira, fugidia e que você apreende com aquela forma é uma estrutura que permite que você continue elaborando mesmo em formas outras, mesmo que essa forma se altere o seu processo de compreensão do mundo.

A representação cinematográfica pode estabilizar a visão das coisas e do mundo que tem o expectador. Você pode através de um filme compreender alguma coisa que você sente de forma difusa. Não é que o processo de relação, que é uma coisa dinâmica seja necessariamente desestabilizador ou transformador ou revolucionário ou radicalmente

alterador da sua relação com o mundo, mas ele é uma forma de conhecimento sensível; ele é um processo, é uma coisa que permite que você tenha um contato com a natureza que pode ser tranqüilizador. No sentido de alguma coisa que você tenha intuído, apareça confirmada no filme.

Acho que a coisa da representação não é necessariamente perturbadora. Tem, às vezes, um confronto com o filme que deixa você sem chão, porque ele traz uma informação nova de ordem desmontadora de algumas certezas ou quase certezas que você tinha diante do mundo. Mas existem filmes, ao contrário de si desestabilizar, você encontra a confirmação de algo que você havia apenas suspeitado. Aquele filme que vem e diz: não, isso aqui que você suspeitou, é isso mesmo, ta certo. Isso é altamente reconfortante; as duas coisas. Mas esse encontro de você com você mesmo numa obra de arte é um prazer enorme. Além do prazer estético, você tem a sensação de ter encontrado um irmão seu que sente a mesma coisa, que pensa a mesma coisa do outro lado do mundo (...).

Depois da segunda guerra mundial, os diretores começam a inverter o processo. Em lugar de fazer com que os cenários fossem construídos para atender ao cinema, resolveram enfrentar o duelo com o cenário real e filmar de acordo com o que estava indicado ou determinado pelo cenário real. Fazer um enfrentamento deste cenário real. Aí outro ponto de mudança significativo, quer dizer, não que não se faça ouros cenários reais ou cenários artificiais que não tenha nada a ver com o cenário real, mas quando saem para rua para filmar em cenários naturais, é preciso não apenas adaptar a técnica. Deixar de filmar em estúdio significava deixar de filmar com a luz artificial dos estúdios com as vantagens do set sem ruído, onde você podia gravar diálogos de um set que permitia você atravessar uma parede ou uma porta para filmar de um lado e de outro de um ambiente para outro ambiente: Significava mais do que isso. Não era apenas uma transformação técnica, significava você incorporar o cenário como um personagem dentro da história que você ia contar. Então ali, começa a cidade a não ser mais uma cidade qualquer, como você pode ver no filme Aurora ou em outros filmes do final do cinema mudo ou começo do cinema sonoro. A cidade é uma coisa que tem ruas, casas, lampiões, mas absolutamente impessoal. Enquanto que depois da segunda guerra mundial, faz uma diferença razoável, você fazer um filme em exteriores em Roma, em Nova Iorque, Buenos Aires, no Rio ou em Tóquio, porque as realidades dessas cidades passam a ser incorporadas às histórias e incorporadas como personagens vivos dessas histórias. É aí que surgem alguns filmes. Um exemplo próximo da gente, e especialmente significativo, como o Rio, 40 Graus (...).

O Nelson Pereira dos Santos coloca o nome da cidade no letreiro da cidade. Apresenta a Cidade do Rio de Janeiro - *Rio*, 40 Graus. Dessa maneira, não é apenas um pano de fundo para a história, a cidade é uma protagonista do filme que ele vai fazer. Essa é uma afirmação bem radical de algo que começa quando com a saída dos estúdios, agente tem de se defrontar com as exigências técnicas para filmar em cenários naturais, sendo que esse enfrentamento, mais do que simplesmente indicar soluções técnicas, acabou indicando modos de contar; incorporação da cenografia dentro das histórias. Agente tem especialmente nos anos 1960 e 1970, nos filmes de Michelangelo Antonioni, a cidade de Milão é uma presença dramática dentro dos filmes que ele fez, como em vários outros momentos Ozu - a cidade de Tóquio é uma presença, é um personagem central nos filmes que ele fez. Isso é uma compreensão que dá um giro: vai pra outro ponto, vai para o contra-campo do que agente vê nos filmes, não apenas no cinema mudo, mas até a segunda guerra mundial. Ali a cidade é uma coisa abstrata e as histórias que estão sendo contadas são histórias de pessoas que se movem em primeiro plano e o que está no fundo é a cidade, ou o campo, uma fazenda ou um apartamento, são construções idealizadas, simplificadas, clichês, simbólicas de um conceito de cidade ou de um

conceito de campo, enquanto que a partir daí o conceito cinematográfico começa a ser alterado por esse enfrentamento de uma cidade real e da idéia de querer que aquela história se passe numa cidade real.

Essa idéia de que um filme se passe numa cidade real interfere na composição dos personagens, na vida deles. Não precisa dar uma série de informações psicológicas sobre o personagem na medida em que você citou numa determinada cidade, ou num bairro de uma determinada cidade, e que tenha este bairro ou esta cidade marcas especiais que caracterizem os seus moradores e, consequentemente, aquele personagem.

Asas do Desejo é um filme que Wim Wenders discute com toda a mitologia. Ele não apenas está usando o espaço físico de Berlim, mas Berlim enquanto uma cidade como um personagem na história mundial. Pelo o que ocorreu na metade do século XX, mas também por seus setecentos anos de existência. A criação de uma idéia, de um mito (...).

Na verdade, os primeiros filmes de cidades não nasceram de um projeto político. Eles nasceram de uma paixão pelo seu bairro, enquanto que mais recentemente os filmes que falam de cidades saem de um projeto político das cidades, de examinar o país, de defender a cidade ou de enaltecer a cidade.

## Adriana Cursino – Cineasta e Pesquisadora de Cinema

20.07.2007 – Rio de Janeiro

A representação é sempre um ponto de vista. É sempre alguém que escolhe um determinado lugar. Que sente um determinado incômodo. Um estímulo para reproduzir na imagem aquele dispositivo. Eu acho que você é que é conduzido por questões internas, por emoções, por memórias ao tratar determinados assuntos. E quando você sente essa sensação que é imaterial, subjetiva ela vai te levar a uma representação prática. E você efetivamente vai ser guiado por esse seu dever interno e buscá-lo lugares aonde aquela sensação vai se materializar, ou seja, onde vai se transformar em imagem. Onde vai ser representada por um lugar. Acho que representação é o seu ponto de vista, que é guiado pelo seu interesse, pela subjetividade da sua emoção. E essa representação, ela é muito guiada pela questão da memória também, que é afetiva. Você adquire uma memória, você reconhece uma memória, que passa um pouco pela nostalgia, a partir da relação afetiva que você com determinados lugares. Eu acho que dessa maneira eu percebo a representação da cidade no cinema brasileiro, por exemplo; no cinema mundial como um todo e no cinema brasileiro especificamente. O Rio de Janeiro teve vários momentos na história do cinema. Desde que o cinema chegou ao Brasil, que foi no Rio de Janeiro, você tem vários filmes, várias imagens, curtas e médias-metragens que trazem vestígios dessa situação que eu identifico como um desejo de expressar uma relação afetiva de quem faz a imagem quando registra determinado lugar; quando escolhe determinados locais da cidade para representar sua história. Na medida em que você escolhe um ponto de vista, que você escolhe uma "tomada", ou seja, que você vai efetivamente escolher para criar o seu ponto de vista, representar aquela imagem real, a cena real que você vai representar na tela, na filmagem efetivamente, você está escolhendo o que mais te agrada. Não é à toa, como agente pode pensar essa questão, por exemplo, a partir da primeira "tomada" realizada no Rio de Janeiro foi do Afonso Segreto na Baía de Guanabara. Ele escolheu um ponto de vista, um lugar que certamente ele tinha algum afeto por aquela paisagem. Eu acho que a representação é sempre o ponto de vista que é definido pela relação de afeto de quem faz com o lugar que está sendo retratado.

Não há como separar apresentação de representação. Você não pode produzir uma imagem asséptica desses sentimentos. Você sempre vai ter vestígios do seu olhar. Algo vai te conduzir a solucionar determinados pontos de vista. Acho impossível ter essa limpidez, no sentido de não ter nenhum vestígio de uma escolha sua que vai pressupor as particularidades de suas sensações, dos seus sentimentos.

Você cria relações afetivas com os lugares; lugares comuns - ruas. Você cria por viver naqueles espaços, você acaba criando uma relação única com aquele lugar. É como se aquele lugar fosse seu; pertencesse a você como lugar. Eu acho que quando alguém representa isso no cinema, o cineasta vai selecionar determinados lugares, ele vai levar isso em conta. Mesmo que ele não conheça exatamente o lugar ele vai levar em conta o quão aconchegante tem aquela determinada esquina, aquele determinado prédio. Isso tem relação direta com o tipo de abordagem que o cineasta vai ter efetivamente sobre a história. O tipo de tratamento que ele vai dar para o lugar. Por exemplo, você tem filmes os mais diversos que representam a cidade de modos diferentes em função do ponto de vista, do dispositivo da narrativa; do que ele está querendo dizer com aquele lugar. Por exemplo, em *Cidade de Deus* Fernando Meirelles representa a cidade de maneira caótica. É um espaço que te leva, que te expurga, não é plausível do acolhimento. Tudo é inconstante. O diretor representou aquele lugar. Para os seu ponto de vista, que fez com que ele criasse aquela imagem daquele lugar. Para os

moradores da Cidade de Deus (bairro) não é bem assim. Agente sabe pelo que saiu na mídia que todos os moradores discordaram, questionaram, criticaram o filme por ele não representar uma imagem do lugar. Representar o ponto de vista dele (do diretor) que passa um pouco por esse lugar que nega, que põe para fora as pessoas, ao contrário do acolhimento. É claro que estou falando de uma maneira generalizante de momentos do filme que você tem pequenos espaços de acolhimentos, mas também de acolhimento incerto. Um filme que coloca a cidade como espelho de um lugar caótico, de um Brasil caótico; torna espetacular aquela violência, em suma, vai por outros caminhos estéticos que vão gerar uma série de discussões mais formais em relação ao ponto de vista dele sobre o Rio de Janeiro, sobre a violência. Mas você tem outros filmes como *Rio, 40 Graus*, onde o Nélson Pereira dos Santos escolhe o lugar e trata com uma sensibilidade imensa, contrapõe aquela comunidade, das favelas, com a vida burguesa de Copacabana. Os dois lugares, eles têm espaços dentro do mundo. Não são espaços inconstantes. São vidas que têm suas idiossincrasias. São vidas que existem, são lugares que acolhem essas vidas. Elas existem dentro da diferença social.

A cidade personagem é a cidade que mostra a sua transformação dentro da narrativa. Por exemplo, dentro da narrativa, uma cidade que mostra as suas transformações acontecendo (...) depende do tratamento formal que o cineasta dá para aquelas imagens. Se por exemplo, se você tem uma observação do lugar que te permite como expectador perceber as coisas se transformando, neste sentido a cidade pode ser personagem. Por exemplo, no filme de Ozu, Viagem a Tóquio (1953), você tem os velhinhos viajando de Osaka para Tókio, a cidade é personagem ali, porque com o tempo que Ozu dá para cada plano, para a montagem que ele no filme, você percebe a cidade como um elemento que foi transformado. É um exemplo clássico, ela interage com os personagens, é justamente a percepção destes velhinhos que moravam em Osaka vendo Tókio transformada depois da segunda guerra mundial, com o processo de industrialização crescente, a vida das pessoas mudando. Você tem ali o passeio de ônibus, várias situações onde você percebe as mudanças da cidade. Então, a cidade é um personagem nesse sentido, porque ela tem um espaço dentro da narrativa, ela se transforma dentro do filme, e tem espaço para respirar como se ela tivesse espaço para um suspiro. Matrix e Blade Runner, por exemplo, conferem à cidade a noção de personagem cinematográfico. No filme Cidade de Deus, não. Você tem uma construção hipotética do diretor sobre aquele espaço, o que ele significa. Você tem uma representação daquela idéia, que na realidade foi questionada. Um ponto de vista muito criado, muito formalmente criado pelo diretor sobre aquela cidade, seria menos documental nesse sentido (...). Afirmação das imagens como real (...). Imposição de um modelo de cidade como real.

No filme *Garota de Ipanema*, o bairro carioca de Ipanema e a Bossa Nova foi o que proporcionou o filme. O filme nasceu a partir dessa junção de coisas (...). O filme mostrou o Rio de Janeiro de Ipanema e da música que foi criada naquele espaço. No Brasil você pode perceber essas construções das cidades, dos espaços no cinema, a partir dos diferentes filmes. Que olhar agente percebe do diretor na construção daquelas imagens? O quê que ele estava buscando naquele momento? Que mundo ele estava representando ali naquele plano, naquele quadro, naquele enquadramento, naquela seleção, naquele ponto de vista? A gente vai percebendo as mudanças dessas retratações ao longo da história do áudio visual em geral. Por exemplo, um filme de Silvino Santos sobre o Rio de Janeiro feito em 1923 – *Tecnogarden*, eu creio. Ele estava interessado na agitação da cidade, nos bondes, nas saídas dos jogos de futebol, os carros andando pela cidade, as pessoas bem vestidas, ele estava interessado nos espaços urbanos movimentados. Aliás, o espaço urbano (público) gera cotidiano, movimentação e diversidade. Isso interessa ao cinema. Assim como a questão da memória que passa pela relação afetiva que você estabelece com o espaço. Por isso muitos filmes trataram da cidade - *Opinião Pública, Rio, verão é Amor* (no tempo das Chanchadas), *A* 

*Grande Cidade*, entre outros que procuraram representá-la. Cabe lembrar, também, que o Rio de Janeiro foi uma das cidades mais filadas por equipes internacionais do áudio visual durante o século XX - japoneses, ingleses, australianas, norte americanos.

## Walter Carvalho – Fotógrafo, Diretor de Fotografia de Cinema e Cineasta

04.10.2007 – Rio de Janeiro

Ao observar a cidade, qualquer cidade, eu tenho o mesmo olhar quando fotografo todas elas. Eu comecei a observar que a cidade é um verdadeiro cabide de coisas que são penduradas nela, que vai desde o outdoor até os sinais de trânsito, os anúncios, os pontos de ônibus, certos serviços da cidade, os próprios postes de eletrificação vão virando um verdadeiro varal entre eles. Na cidade "penduram" informações, apelos visuais que tem relações em geral com a publicidade. Há uma intervenção muito grande da imagem, da manifestação... a própria arquitetura, por exemplo, é suporte da expressão da paisagem, haja visto os prédios espelhados. Los Angeles é um espetáculo que você vai vendo um que reflete o outro. Se vê um daqueles prédios espelhados ao longo daquelas highways e o céu reflete e ele modificouse se o céu tiver azul, o prédio fica azulado, se o céu estiver branco o prédio fica branco. Há uma adequação da paisagem com a ocupação dela através dos seus prédios. Berlim, por exemplo, tem um outdoor que é o Checkpoint Charlie. Olhando para a Alemanha Ocidental há uma foto do soldado americano e olhando para a Alemanha Oriental tem um soldado soviético - e eu fiz o frente e o verso (fotografia) desse tótem. Eu estabeleci a distância do soldado soviético em relação à paisagem e fiz uma foto noturna do ponto de vista oriental, e utilizando a mesma distância e no mesmo horário fotografei o lado oposto. Aí você vê o frente e verso de um mesmo vestígio de uma história política, social, arquitetônica, etc. Isso é uma coisa que ficou de Berlim. Eu tenho uma relação com as cidades, tanto do ponto de vista do fotógrafo, seja do still, da fotografia fixa, seja do ponto de vista do cinematógrafo, da fotografia de cinema, ou seja, do ponto de vista do cineasta, do fazer cinema. Eu tenho uma relação muito curiosa acerca da contemplação, e em particular a contemplação do urbano. A cidade não me agride, ao contrário, ela me atrai e me conforta olhar para ela. E, ao mesmo tempo, há um desconforto na medida em que há uma mudança assistemática, na medida em há um progresso não planejado e as cidades vão se multiplicando e os espaços vão diminuindo, e a relação com essa arquitetura urbana já não tem nenhum respeito com o homem, e o homem já não tem nenhuma importância dentro do sistema. Na cidade não dá para andar de bicicleta, não dá para andar à pé nas nossas cidades, diferente da Europa (...).

Qual o pedaço do corpo da cidade me interessa? É braço, a cabeça, o pé, o sexo dela. Pergunto-me o tempo todo, sobre o que vai me interessar quando represento uma cidade. Interesso-me pelo o que você não é visível na cidade. Não é o Pão-de-Açúcar, não são os ícones, mas o que você não vê, porque o que você não vê é exatamente o que está ao seu lado. O Guimarães Rosa fala que você não pode perder a capacidade de observar o desabrochar das oliveiras, ou seja, você passa pela cidade às vezes todos os dias, pelo mesmo lugar, e não é mais capaz de perceber a pintura abstrata que o lôdo, que a raiz de uma árvore beija uma parede, ou que a presença do sol, da chuva (...).

Tem uma coisa na cidade que me fascina que é a presença do tempo. Aonde é que está a presença do tempo? Não está no Pão-de-Açúcar, nos ícones, nem no monumento de destaque da cidade. Está exatamente nas entranhas da cidade, nas esquinas, nos becos, perto das putas, dos poetas, perto do bar da esquina, atrás dos mercados. Isso é que me atrai porque é o que você não vê, ou pelo menos você não quer ver, ou pelo menos não é o seu desejo em ver, e é aí que está a grandeza da cidade e os seus valores humanos. A tragédia humana nesses pontos a meu ver. O Rio de Janeiro então, tem uma coisa particular muito forte que é a questão da violência dos morros, das favelas, por exemplo. É aí que tem uma história, é aí que está o anedótico, é aí que está o cotidiano, é aí que está a rotina, o tema humano. É isso que me

interessa em particular. Toda vez que eu pego um roteiro e que tem um plano para mostrar a cidade em vista aérea, eu já fico desgostoso de fazer aquele filme, porque não se mostra uma cidade vista de um avião, não se mostra uma cidade vista de cima. Uma cidade se vê de baixo para cima. É o contrário! Você anda na cidade e vê o céu na sua cabeça e não o chão (...).

O quadro fílmico nasce das idéias que o roteiro pode trazer. O quadro nasce de uma representação dramatúrgica, de uma representação espacial, que por sua vez significa algo que está se passando na cabeça ou no gesto do personagem. Quando o quadro nasce pela simples expressão, pela simples vontade de enquadrar, pela beleza, pela forma com que você dispõe os volumes no enquadramento, mesmo que você respeite a divisão áurea, se isso não estiver, no cinema, a serviço de uma idéia, seja ela na cabeça de um personagem, no gesto do personagem, seja ela dentro de um depoimento de um documentário, ela passa a ser nada, ela passa a ser só um enquadramento que respeitou a divisão áurea. Então, acho que a tentativa de encontrar o quadro da cidade nasce na minha cabeça, nasce a partir de uma narrativa que você tem com aquilo que vai contar. Até porque essa coisa de contar com a imagem, recortar a realidade e contar com a imagem não é uma coisa de cinema, é uma coisa que vem dos gregos. A caverna de Platão já é uma descrição disso. Vem da antiguidade, da expressão através da imagem, através do sinal, dos signos. E depois do renascimento, você não inventa mais nada, você não descobre mais nada, basta analisar Rembrandt, Wermer, embora haja quem diga que este não era original, que o Hocke é que era. Mas sendo original ou não, no apogeu do renascimento, o Renascimento disse tudo: a luz, a sombra, a divisão do quadro, o enquadramento. O Giotto, por exemplo, o Giotto narrador estava preocupado em instalar a montagem, a história em quadrinhos, a fotografia, continuidade, narrativa, montagem, psicologia, profundidade, tem tudo! Absolutamente contado, inclusive de uma forma fragmentada, com a narrativa fragmentada, nem é linear porque no lado da parede vem um segmento e quando você passa para o outro lado da parede você pula para baixo, volta para o meio, mas tem toda uma lógica visual da narrativa da história da narrativa do cristianismo, da história da anunciação do Senhor... Enfim, tudo já se contou através do quadro (...).

Quando se fala em paisagem, eu entendo como se eu fosse para a Ponte Rio/Niterói e olhasse para a Baía de Guanabara, como se eu fosse para a beira da praia em Búzios e olhasse as montanhas em volta do mar. Isso é uma paisagem. Mas o rosto é uma paisagem. O corpo de um ator é uma paisagem. A maneira como você pode trazer o corpo do ator, a face do ator, a mão do ator, os cabelos de uma atriz, isso é uma paisagem. Tudo é uma paisagem. Depende de onde isto está localizado no tempo e no espaço, que é o que o cinema lida (...).

Sempre que eu estou diante do objeto, eu penso na representação dele porque o problema da imagem, o problema da fotografia, seja ela da paisagem, seja ela do objeto pequeno ou grande que seja a tendência da fotografia, do cinema, sobretudo da captação da imagem, a tendência é ficar na superfície das coisas, não penetrar no interior das coisas.