

Cidade e cinema

presentificação, imaginário e memória

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. APORTES TEÓRICOS E QUESTÕES METODOLÓGICAS
- 1.1 Presentificação
- 1.2 Imaginário
- 1.3 Memória

2. PLATOS
- 2.1 Cidade
- 2.2 Cinema
- 2.3 Entrelaçamentos

3. TRILOGIA PERTINENTE

- 3.1 As Cidades Inventadas pelo Cinema
- 3.2 As Cidades Imortalizadas pelo Cinema
- 3.3 As Cidades Visitadas pelo Cinema

4. VERTIGEM DAS LISTAS

- 4.1 A Cidade, o Cinema e o Tempo | Cronologia
- 4.2 A Cidade, o Cinema e o Espaço | Geografia
- 4.3 A Cidade, o Cinema e o Espaço-Tempo | Rizoma

5. NODOS DE VER

- 5.1 Presentificação, Imaginário e Memória em Mera-nota em Paris

CONSIDERAÇÕES FINAIS

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA

consolidação. A fenomenologia trata-se de uma forma de apreensão do mundo e, por isso, produtora de sentido. O conceito de presenteificação indica duas coisas: primeiro que ela tem presença ou seja, presenteifica algo na corrente da consciência ainda que os elementos apreendidos sejam correlacionais e indiretos. Em outras palavras, a presença dos objetos é mediada por uma relação sujeito-objeto, pelos objetos podem ser percebidos e/ou sentidos, mas não são percebidos e/ou sentidos essencialmente, num esforço de apreensão de suas essências ou sentidos das coisas positivas. Buscam suas essências, desprezam essa percepção das essências dos objetos, seus sentidos se revelam através da presenteificação. Dessa forma, convoca para a abertura de uma época filosófica. Usarei em Myriam HÜSSERL (2011). Com efeito, o tempo individual, um tempo que coincide com o conceito habitual de tempo, não corresponde às manifestações dos ritmos íntimos da consciência, o tempo em que se movimenta o ser na sua dimensão íntima e, na profundidade, é um tempo próprio e heterogêneo que fazemos com a nossa consciência e as nossas escolhas. Um de nós percebe o badalar dos relógios íntimos e da nossa consciência; é exatamente por isso que o tempo voa quando tudo o mesmo relógio bate na hora. É um tempo que parece se arrastar quando nos encontramos em uma situação. A experiência da presença da consciência do ser na sua temporalidade, as características colapsam sempre modos possíveis de ser. Enquanto um sendo aperfeiçoa-se, a cidade inventada pela arte influencia nos modos de ser urbanos eram apreendidos em experiências. A experiência da presença da consciência do ser na sua temporalidade, as características colapsam sempre modos possíveis de ser. Enquanto um sendo aperfeiçoa-se, a cidade inventada pela arte influencia nos modos de ser urbanos eram apreendidos em experiências.

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

CIDADE E CINEMA: PRESENTIFICAÇÃO, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA

Elisabete Rodrigues dos Reis

Niterói, RJ_ dezembro 2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

CIDADE E CINEMA: PRESENTIFICAÇÃO, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA

Elisabete Rodrigues dos Reis

orientador_Prof. Dr. Werther Holzer

Pesquisa apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor

Linha de pesquisa_Cultura e História da Arquitetura, da Cidade e do Urbanismo

Niterói, RJ_dezembro 2017

ELISABETE RODRIGUES DOS REIS

CIDADE E CINEMA: PRESENTIFICAÇÃO, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA

Pesquisa apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor

Banca examinadora

Orientador Prof. Dr. Werther Holzer | PPGAU UFF

Prof. Dr. Eduardo José Marandola Junior | ICHSA UNICAMP

Prof. Dr. Jorge Baptista de Azevedo | PPGAU UFF

Prof. Dr^a. Maria Clara Amado Martins | PPGAV UFRJ

Prof. Dr. Pierre Georges Gabriel Crapez | IACS UFF

Niterói, RJ_ dezembro 2017

Ficha elaborada pela Biblioteca da Escola de Arquitetura e Urbanismo – UFF/SDC/BAU

R375 Reis, Elisabete Rodrigues dos

Cidade e cinema: presentificação, imaginário e memória / Elisabete Rodrigues dos Reis. – Niterói: UFF, 2017.

264f.: il.; cd rom

Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal Fluminense, 2017.

Orientador: Werther Holzer

1. Cinema. 2. Cidade. 3. Imaginário. 4. Fenomenologia. 5. Produção intelectual. I. Holzer, Werther. II. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2017. III. Título.

CDD 791.43

DEDICATÓRIA

A Edu [Eduardo Vasconcellos], que faz tudo ter sentido e encantamento,
meu amor pela arte e pela vida.

A meu pai, cujo espírito renascentista faz a roda da vida girar em potência de amor e beleza.

AGRADECIMENTOS

Para a construção da pesquisa, além dos estudos em fenomenologia, sob a orientação desassombrada do professor Werther Holzer, foram valiosas as aulas e nossas conversas informais em cidade e cinema, principalmente pela sua compreensão de que é possível atravessar fronteiras e entrelaçar os diversos campos do conhecimento; a rica parceria de sempre com a Cinemateca do MAM RJ; o exercício da atividade poética com profissionais em variados campos artísticos em que atuei; e, sobretudo, a apreciação e leitura cuidadosa do amigo William Bittar, outro apaixonado por cinema.

Agradeço aos professores Eduardo Marandola e Jorge Batista pelas questões levantadas durante a banca de qualificação, juntos, subvertemos Paidéia. Aos professores do PPGAU EAU UFF pela acolhida estimulante. Aos amigos de turma, pelas trocas e inquietações compartilhadas. A querida Angela [Angela Carvalho] pelo inestimável suporte e carinho durante todo o período da pesquisa.

Aos ex-orientandos Ciro, Dani, Paulinha e Vinícius [Ciro Najar, Danielle Ribeiro, Paula Brasil e Vinicius Gomes] pela experiência e potência poética da vida, por nosso entrelaçamento como uma expressão de aprendizado mútuo.

Aos designers de animação e cinéfilos Alex Ferreira e Douglas da Silva pelo entusiasmo criativo.

A Antonio Reis, por sua poesia e eterno estímulo. A Ana e João pela presença tão positiva durante todo esse processo de pesquisa. Ao menino Rubião, pela vitalidade solar, pela alegria e ternura, que renova minha esperança em um mundo mais solidário e humano. A todos, o meu mais amoroso obrigada!

Agradeço também a CAPES [Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior] pelo apoio financeiro.

RESUMO

REIS, Elisabete Rodrigues dos. Cidade e Cinema: presentificação, imaginário e memória

Orientação: Werther Holzer. Niterói: UFF/PPGAU, 2017. Tese

Tese de doutorado, inserida na área de concentração Cultura e História da Arquitetura, da Cidade e do Urbanismo. Investigação da cidade no cinema. Reflexão à respeito da arte cinematográfica como possibilidade de leitura e interpretação das cidades. O fio condutor da pesquisa se desenvolve a partir da problematização e da articulação dos conceitos: presentificação, imaginário e memória. Estratégia metodológica ancorada em duas abordagens reconhecidas no campo científico e filosófico, a saber: a fenomenologia [como Escola Filosófica] e os aportes dos filósofos G.Deleuze e F.Guattari. O fio condutor que fundamenta o trabalho parte da perspectiva de que a compreensão do outro não passa sem a compreensão de nós mesmos, não há como olhar e perceber o outro sem se ver. Perceber também é apreender e não há como estarmos imunes à transformação no processo de conhecimento. Perceber implica numa relação corpórea entre o sujeito que percebe e o que é percebido. Nesse contexto, perceber a cidade sob a ótica do cinema, implica em considerar a intersubjetividade e intencionalidade na apreensão da cidade e na articulação de suas múltiplas expressões. Modos de ver as cidades no cinema: a cidade inventada pelo cinema, a cidade imortalizada pelo cinema e a cidade visitada pelo cinema. O universo de estudo da pesquisa é composto de 141 filmes, organizados em listagens segundo os mapeamentos: cronologia, geografia e mapa rizoma. Apresentação de um panorama estratégico de filmes/ cidades com destaque para a descrição do filme Midnight in Paris.

PALAVRAS-CHAVE

Cidade; Cinema; Presentificação; Imaginário; Memória

ABSTRACT

REIS, Elisabete Rodrigues dos. City and Cinema: presentification, imaginary and memory

Advisor: Werther Holzer. Niterói: UFF/PPGAU, 2017. Thesis

PhD thesis, inserted in the area of concentration Culture and History of Architecture, City and Urbanism. Investigation of the city in the cinema. Reflection on cinematographic art as a possibility of reading and interpretation of cities. The guiding thread of the research develops from the problematization and the articulation of the concepts: presentification, imaginary and memory. Methodological strategy anchored in two recognized approaches in the scientific and philosophical field, namely: phenomenology [as a Philosophical School] and the contributions of the philosophers G.Deleuze and F.Guattari. The guiding thread that underlies the work starts from the perspective that the understanding of the other does not pass without the understanding of ourselves, there is no way to look and perceive the other without seeing yourself. To realize is also to apprehend and there is no way to be immune to transformation in the process of knowing. Perceiving implies a bodily relationship between the perceiving subject and the perceived individual. In this context, perceiving the city from the viewpoint of cinema implies considering intersubjectivity and intentionality in the apprehension of the city and in the articulation of its multiple expressions. Modes of seeing the cities in the cinema: the city invented by the cinema, the city immortalized by the cinema and the city visited by the cinema. The research universe is composed of 141 films, organized in listings according to the mappings: chronology, geography and rhizome map. Presentation of a strategic panorama of films/ cities with a highlight to the description of the film *Midnight in Paris*.

KEY WORDS

City; Cinema; Presentification; Imaginary; Memory

RESUMÉ

REIS, Elisabete Rodrigues dos. Cité et cinéma: présentification, imaginaire et mémoire

Orientation: Werther Holzer. Niterói: UFF/PPGAU, 2017. Thèse

Thèse de doctorat, insérée dans le domaine de la concentration Culture et histoire de l'architecture, de la cité et de l'urbanisme. Enquête de la cité au cinéma. Réflexion sur l'art cinématographique comme possibilité de lecture et d'interprétation des cités. Le fil conducteur de la recherche se développe à partir de la problématisation et de l'articulation des concepts: présentification, imaginaire et mémoire. Stratégie méthodologique ancrée dans deux approches reconnues dans le domaine scientifique et philosophique, à savoir: la phénoménologie [comme école philosophique] et les contributions des philosophes Gilles Deleuze et Felix Guattari. Le fil conducteur qui sous-tend le travail part du point de vue que la compréhension de l'autre ne passe pas sans la compréhension de nous-mêmes, il n'y a aucun moyen de regarder et de percevoir l'autre sans se voir. Réaliser, c'est aussi appréhender et il n'y a aucun moyen d'être à l'abri de la transformation dans le processus de connaissance. Percevoir implique une relation corporelle entre le sujet percevant et l'individu perçu. Dans ce contexte, percevoir la cité du point de vue du cinéma implique de considérer l'intersubjectivité et l'intentionnalité dans l'appréhension de la cité et dans l'articulation de ses multiples expressions. Modes de voir les cité au cinéma: la cité inventée par le cinéma, la cité immortalisée par le cinéma et la cité visitée par le cinéma. L'univers de la recherche est composé de 141 films, organisés en listes selon les cartographies: chronologie, géographie et carte des rhizomes. Présentation d'un panorama stratégique des films/ cités avec un clou de la description du film *Midnight in Paris*.

MOTS CLÉS

Cités; Cinema; Présentification; Imaginaire; Memoire

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

fig.	descrição fonte	pag.
01	Ilustração; colagem a partir do fotograma do filme L'Arrivée d'un Train à La Ciotat	
02	Cartaz do Filme Das cabinet des Dr. Caligari Fonte: https://www.amazon.com/Cabinet-Dr-Caligari-Restored-Blu-ray/dp/B00N5ND6PU , acessado em 01 dez 2017	
03	Foto do Filme Das cabinet des Dr. Caligari Fonte: https://silentology.wordpress.com/2014/10/09/thoughts-on-the-cabinet-of-dr-caligari-1920/ , acessado em 01 dez 2017	
04	Foto do Filme Das cabinet des Dr. Caligari Fonte: https://letterboxd.com/film/the-cabinet-of-dr-caligari-1920/ , acessado em 01 dez 2017	
05	Cartaz do Filme Der Golem Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Golem_1915_Film_Poster.jpg , acessado em 07 jan 2016	
06	Foto do Filme Der Golem Fonte: https://heroshortfilm.wordpress.com/2012/08/28/golem/ , acessado em 07 jan 2016	
07	Cartaz do Filme Nosferatu Fonte: http://www.brentonfilm.com/articles/nosferatu-chronicles-from-the-vaults , acessado em 26 de novembro de 2017	
08	Cartaz do Filme Nosferatu Fonte: http://www.brentonfilm.com/articles/nosferatu-chronicles-from-the-vaults , acessado em 26 de novembro de 2017	
09	Foto do Filme Paris qui dort Fonte: http://lottereinigerforever.tumblr.com/post/105272763405/ren%C3%A9-clair-his-crew-on-the-set-of-paris-qui , acessado em 07 jan 2017	
10	Cartaz do Filme Die Straße Fonte: http://www.newmoviesondvd.co.uk/cast/aud-egede-nissen-28988/ , acessado em 07 jan 2017	

-
- 11 Foto do Filme The Hunchback of Notre Dame
Fonte: <https://br.pinterest.com/sgaddy940/the-hunchback-of-notre-dame/>,
acessado em 07 jan 2017
-
- 12 Cartaz do Filme Aelita – A Rainha de Marte
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-780-view-1920-1930-profile-1924-baelita-b.html>, acessado em 01 fev 2017
-
- 13 Foto do Filme Aelita – A Rainha de Marte
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-780-view-1920-1930-profile-1924-baelita-b.html>, acessado em 01 fev 2017
-
- 14 Cartaz do Filme Rien que lês heures
Fonte: <https://mubi.com/films/nothing-but-time>,
acessado em 07 jan 2017
-
- 15 Foto do Filme Rien que lês heures
Fonte: <https://www.scoopwhoop.com/Volume-3-Of-The-Most-Epic-Mindfuck-Movies/#.evonwl1ea>, acessado em 07 jan 2017
-
- 16 Foto do Filme Metropolis
Fonte: <http://metropolis1927.com/>,
acessado em 07 jan 2017
-
- 17 Cartaz do Filme Metropolis
Fonte: <https://andrewrcameron.com/2015/04/06/metropolis/>,
acessado em 26 nov 17
-
- 18 Cartaz do Filme Sunrise: A song of two humans
Fonte: <http://bishopsbox.tumblr.com/post/45018472047/sunrise-a-song-of-two-humans-fw-murnau-1927><http://estantedasala.com/aurora-sunrise/>,
acessado em 10 jan 2017
-
- 19 Cartaz do Filme Berlin: Die Sinfonie der Großstad
Fonte: <http://www.kino.de/film/berlin-die-sinfonie-der-grossstadt-1927/>,
acessado em 07 jan 2017
-
- 20 Cartaz do Filme The Crowd
Fonte: Pesquisa de Imagem do Google,
http://1125996089.rsc.cdn77.org/wp-content/uploads/2013/09/poster-crowd-the_01.jpg ,
acessado em 07 jan 2017
-

-
- 21 Foto do Filme The Crowd
Fonte: <http://sensesofcinema.com/2013/cteq/the-crowd/>, acessado em 07 jan 2017
-
- 22 Foto do Filme The Crowd
Fonte: <https://mossandconcrete.wordpress.com/2013/01/04/831/>,
cessado em 07 jan 2017
-
- 23 Cartaz do Filme The Man with the Movie Camera
Fonte: <http://omundodoscinofilos.blogspot.com.br/2014/09/o-homem-com-camera-1929.html>, acessado em 07 jan 2017
-
- 24 Foto do Filme The Man with the Movie Camera
Fonte: <http://omundodoscinofilos.blogspot.com.br/2014/09/o-homem-com-camera-1929.html>,
acessado em 07 jan 2017
-
- 25 Cartaz do Filme São Paulo, A Sinfonia da Metrópole
Fonte: <http://lemad.fflch.usp.br/en/node/321>, acessado em 07 jan 2017
-
- 26 Foto do Filme São Paulo, A Sinfonia da Metrópole
Fonte: <https://spcity.com.br/especial-filmes-sobre-sao-paulo/>,
acessado em 26 nov 2017
-
- 27 Cartaz do Filme Just Imagine
Fonte: <http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/J/Just%20Imagine.htm>, acessado em 11 jan 2017
-
- 28 Foto do Filme Just Imagine
Fonte: <http://www.swapsale.com/justimagine.htm>, acessado em 11 jan 2017
-
- 29 Foto do Filme À propos de Nice
Fonte: <http://sexy-movie-posters.blogspot.com.br/2016/07/a-propos-de-nice-1930-proposito-de-niza.html>, acessado em 11 jan. 2017
-
- 30 Cartaz do Filme Shanghai Express
Fonte: <http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/S/Shanghai%20Express.htm>, acessado em 11 jan 2017
-
- 31 Foto do Filme Shanghai Express
Fonte: <https://jacksonupperco.com/2016/07/13/jacksons-pre-code-essentials-39-shanghai-express-1932/>,
acessado em 11 jan 2017
-

-
- 32 Foto do Filme King Kong
Fonte: http://kingkong.wikia.com/wiki/Kong_1933, acessado em 11 jan 2017
-
- 33 Foto do Filme King Kong
Fonte: http://kingkong.wikia.com/wiki/Kong_1933, acessado em 26 nov 2017
-
- 34 Cartaz do Filme 42nd. Street
Fonte: <http://streamline.filmstruck.com/2015/05/12/the-show-must-go-on-42nd-street-1933/>, acessado em 11 jan 2017
-
- 35 Foto do Filme 42nd. Street
Fonte: <http://streamline.filmstruck.com/2015/05/12/the-show-must-go-on-42nd-street-1933/>,
acessado em 11 jan 2017
-
- 36 Cartaz do Filme Gold Diggers of 1935
Fonte: <http://www.cedmagic.com/v-title-database/gone/gold-diggers-of-1935-1.html>, acessado em 11 jan 2017
-
- 37 Foto do Filme Filme Gold Diggers of 1935
Fonte: <http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/G/Gold%20Diggers%20of%201935.htm>, acessado em 11 jan 2017
-
- 38 Foto do Filme Things to Come
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-779-view-1930-1940-profile-1936-bthings-to-come-b.html>, acessado em 11 jan 2017
-
- 39 Foto do Filme Things to Come
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-779-view-1930-1940-profile-1936-bthings-to-come-b.html>, acessado em 11 jan 2017
-
- 40 Cartaz do Filme Modern Times
Fonte: http://www.filmaffinity.com/en/filmimages.php?movie_id=726746,
acessado em 11 jan 2017
-
- 41 Foto do Filme Modern Times
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-819-933-view-comedy-romance-profile-1936-bmodern-times-b-1.html>,
acessado em 11 jan 2017
-
- 42 Cartaz do Filme Easy Living
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/490751690625611310/>,
acessado em 12 jan 2017
-

-
- 43 Foto do Filme Easy Living
Fonte: [http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/E/Easy%20Living%20\(1937\).htm](http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/E/Easy%20Living%20(1937).htm), acessado em 12 jan 2017
-
- 44 Foto do Filme La Femme Du Boulanger
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-819-932-view-drama-emotion-4-profile-1938-bthe-baker-s-wife-b.htm>, acessado em 12 jan 2017
-
- 45 Foto do Filme La Femme Du Boulanger
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-819-932-view-drama-emotion-4-profile-1938-bthe-baker-s-wife-b.html>,
acessado em 12 jan 2017
-
- 46 Cartaz do Filme Love Affair
Fonte: <http://happyotter666.blogspot.com.br/2012/01/love-affair-1939.html>,
acessado em 12 jan 2017
-
- 47 Foto do Filme Love Affair
Fonte: http://movieplayer.it/film/roma-citta-aperta_970/,
acessado em 14 jan 2017
-
- 48 Foto do Filme Citizen Kane
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-820-839-view-history-biopic-4-profile-1941-bcitizen-kane-b-1.html>, acessado em 01 fev 2017
-
- 49 Foto do Filme Citizen Kane
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-820-839-view-history-biopic-4-profile-1941-bcitizen-kane-b-1.html>, acessado em 01 fev 2017
-
- 50 Cartaz do Filme Roma, Città Aperta
Fonte: http://movieplayer.it/film/roma-citta-aperta_970/,
acessado em 14 jan 2017
-
- 51 Foto do Filme Roma, Città Aperta
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-820-832-view-western-war-2-profile-1945-brome-open-city-b.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 52 Cartaz do Filme Ladri di biciclette
Fonte: http://movieplayer.it/film/ladri-di-biciclette_1301/galleria/,
acessado em 14 jan 2017
-
- 53 Foto do Filme Ladri di biciclette
Fonte: <https://oneroomwithaview.wordpress.com/2013/11/28/1001-movies-ladri-di-biciclette/>, acessado em 14 jan 2017
-

-
- 54 Cartaz do Filme The Naked City
Fonte: <http://www.english-subtitles.club/movies/1948-the-naked-city.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 55 Foto do Filme The Naked City
Fonte: <https://oneroomwithaview.wordpress.com/2013/11/28/1001-movies-ladri-di-biciclette/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 56 Cartaz do Filme The Fountainhead
Fonte: <http://100yearsofmovieposters.blogspot.com.br/2016/04/top-films-of-1949.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 57 Foto do Filme The Fountainhead
Fonte: http://www.movie-mine.com/mm_info.php?/en/the_fountainhead_1949,
acessado em 14 jan 2017
-
- 58 Foto do Filme An American in Paris
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-789-view-1950-1960-profile-1951-ban-american-in-paris-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 59 Foto do Filme An American in Paris
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-789-view-1950-1960-profile-1951-ban-american-in-paris-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 60 Foto do Filme Miracolo a Milano
Fonte: <http://magazine.larchitetto.it/ottobre-2013/gli-argomenti/attualita/architettura-moderna-e-cinema-a-milano-.html>,
acessado em 01 fev 2017
-
- 61 Cartaz do Filme Les Vacances de Monsieur Hulot
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/109775309637861798/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 62 Foto do Filme Les Vacances de Monsieur Hulot
Fonte: <http://www.festival-entrevues.com/en/films/2014/les-vacances-de-monsieur-hulot>,
acessado em 14 jan 2017
-

-
- 63 Foto do Filme Tôkyô Monogatari
Fonte: <http://coisadecinema.com.br/cineclubegr/textos/era-uma-vez-em-toquio-tokyo-monogataritokyo-srory-1953/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 64 Foto do Filme On the Waterfront
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-821-987-view-drama-emotion-6-profile-1954-bon-the-waterfront-b.html>,
acessado em 01 fev 2017
-
- 65 Foto do Filme On the Waterfront
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-821-987-view-drama-emotion-6-profile-1954-bon-the-waterfront-b.html>, acessado em 01 fev 2017
-
- 66 Foto do Filme Godzilla
Fonte: <http://www.flickeringmyth.com/2014/06/monster-movie-mondays-godzilla-raids-1955/>, acessado em 14 jan 2017
-
- 67 Cartaz do Filme Rio 40 graus
Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-232391/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 68 Foto do Filme Rio 40 graus
Fonte: <https://mubi.com/films/rio-40-degrees>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 69 Foto do Filme Sweet Smell of Sucess
Fonte: <http://filmbytheframe.tumblr.com/post/57340275234/sweet-smell-of-success-1957-director-alexander>,
acessado em 01 fev 2017
-
- 70 Cartaz do Filme An Aff air to Remember
Fonte: http://www.imdb.com/title/tt0050105/?ref =sr_1/,
acessado em 26 nov 2017
-
- 71 Foto do Filme An Aff air to Remember
Fonte: <https://ktismatics.wordpress.com/2008/07/06/an-affair-to-remember-1957/>, acessado em 01 fev 2017
-
- 72 Cartaz do Filme Mon Oncle
Fonte: http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=2614.html,
acessado em 14 jan 2017
-

-
- 73 Foto do Filme Mon Oncle
Fonte: [http://www.movpins.com/dHQwMDUwNzA2/mon-oncle-\(1958\)/still-1551413760](http://www.movpins.com/dHQwMDUwNzA2/mon-oncle-(1958)/still-1551413760), acessado em 14 jan 2017
-
- 74 Foto do Filme Rio, Zona Norte
Fonte: http://cinusp.dobralab.com.br/mostra/2016/09/100_paulo_emilio/filme/rio_zona_norte, acessado em 14 jan 2017
-
- 75 Cartaz do Filme Apur Sansar
Fonte: <http://www.blu-ray.com/movies/Apur-Sansar-Blu-ray/138794/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 76 Foto do Filme Apur Sansar
Fonte: <https://movietimesnz.com/films/world-of-apu-apur-sansar-1959-1960/media?city=&state>, acessado em 26 nov 2017
-
- 77 Cartaz do Filme Hiroshima, mon amour
Fonte: <http://ratocine.blogspot.com.br/2010/10/hiroshima-mon-amour-1959.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 78 Foto do Filme Hiroshima, mon amour
Fonte: <https://renatofelix.wordpress.com/2012/12/07/musas-retroativas-1959/hiroshima-mon-amour/>, acessado em 14 jan 2017
-
- 79 Foto do Filme La dolce vita
Fonte: <http://studiesincinema.blogspot.com.br/2014/11/la-dolce-vita.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 80 Cartaz do Filme Spartacus
Fonte: http://www.thaidvd.biz/product_info.php?products_id=39747,
acessado em 14 jan 2017
-
- 81 Foto do Filme Spartacus
Fonte: <https://mubi.com/films/spartacus>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 82 Cartaz do Filme Breakfast at Tiffany's
Fonte: <https://br.pinterest.com/explore/breakfast-at-tiffany's-movie/>,
avessado em 14 jan 2017
-
- 83 Foto do Filme Breakfast at Tiffany's
Fonte: http://www.imdb.com/title/tt0054698/mediaindex?ref_=tt_mv_sm,
acessado em 26 nov 2017
-

-
- 84 Foto do Filme Vidas Secas
Fonte: <http://www.festivaldecinemabresilienparis.com/2011/por/nelson/vidassecas.htm>, acessado em 14 jan 2017
-
- 85 Foto do Filme Vidas Secas
Fonte: <http://www.issocompensa.com/2015/07/Graciliano-Ramos.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 86 Cartaz do Filme São Paulo S.A
Fonte: <http://pedrodaveiga.blogspot.com.br/2013/01/sao-paulo-sociedade-anonima.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 87 Cartaz do Filme Alphaville
Fonte: <https://themindreels.com/2012/11/19/alphaville-1965-jean-luc-godard/>, acessado em 14 jan 2017
-
- 88 Foto do Filme Crônica da Cidade Amada
Fonte: <http://www.cinebrasil.tv/index.php/info-programa/?url=387>, acessado em 14 jan 2017
-
- 89 Cartaz do Filme Blow up
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-589-581-view-mystery-suspense-7-profile-1967-bblow-up-b.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 90 Foto do Filme Blow up
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-589-581-view-mystery-suspense-7-profile-1967-bblow-up-b.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 91 Foto do Filme Play time
Fonte: <http://ratocine.blogspot.com.br/2012/09/playtime-1967.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 92 Foto do Filme Play time
Fonte: <http://ratocine.blogspot.com.br/2012/09/playtime-1967.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 93 Foto do Filme 2 ou 3 choses Que Jê Sais d'Elle
Fonte: <http://image.toutlecine.com/photos/2/0/o/>, acessado em 02 fev 2017
-
- 94 Foto do Filme Midnight Cowboy
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-589-582-view-drama-emotion-profile-1969-bmidnight-cowboy-b.html>, acessado em 14 jan 2017
-

-
- 95 Foto do Filme Midnight Cowboy
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-589-582-view-drama-emotion-profile-1969-bmidnight-cowboy-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 96 Cartaz do Filme The Last Picture Show
Fonte: <http://www.filmaffinity.com/en/film740587.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 97 Foto do Filme Filme The Last Picture Show
Fonte: <http://www.theaceblackblog.com/2012/06/movie-review-last-picture-show-1971.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 98 Cartaz do Filme Roma
Fonte: <http://filmes.film-cine.com/roma-de-fellini-m6196>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 99 Foto do Filme Roma
Fonte: https://www.activitaly.it/activcinema_eng/roma_fellini.htm,
acessado em 14 jan 2017
-
- 100 Foto do Filme Último Tango a Parigi
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-864-876-view-sexy-erotic-2-profile-1972-blast-tango-in-paris-b-1.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 101 Foto do Filme Amarcord
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-822-968-view-history-biopic-1-profile-1973-bamarcord-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 102 Foto do Filme Amarcord
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-822-968-view-history-biopic-1-profile-1973-bamarcord-b.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 103 Foto do Filme Alice in den Städten
Fonte: <https://cinemafiablog.wordpress.com/2011/05/03/alice-nas-cidades-1974/>, acessado em 14 jan 2017
-
- 104 Foto do Filme Alice in den Städten
Fonte: <https://halfacanyon.com/2016/07/30/film-reviews-83-now-you-see-me-2-knight-of-cups-demolition-keanu-the-pusher-trilogy-ed-wood/>,
acessado em 26 nov 2017
-

-
- 105 Foto do Filme China Town
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-822-963-view-film-noir-thriller-10-profile-1974-bchinatown-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 106 Foto do Filme Taxi Driver
Fonte: <http://euromentavel.com/columns/movies-for-men/taxi-driver>,
acessado em 02 fev 2017
-
- 107 Foto do Filme King Kong
Fonte: <http://www.nydailynews.com/new-york/world-trade-center-40th-anniversary-gallery-1.1307674?pmSlide=1.1307657>,
acessado em 02 fev 2017
-
- 108 Foto do Filme Dona Flor e seus Dois Maridos
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SWmQamTTfB4>,
acessado em 02 fev 2017
-
- 109 Foto do Filme New York, New York
Fonte: <http://filmconnoisseur.blogspot.com.br/2012/09/new-york-new-york-1977.html>, acessado em 02 fev 2017
-
- 110 Foto do Filme Annie Hall
Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0075686/mediaviewer/rm3382347520>,
acessado em 02 fev 2017
-
- 111 Foto do Filme Star Wars - Episode IV: A New Hope
Fonte: https://wallpaperstock.net/star-wars:-a-new-hope-wallpapers_w30755.html, acessado em 26 nov 2017
-
- 112 Foto do Filme Das Schlangenei
Fonte: <http://www.kino.de/film/das-schlangenei-1977/>,
acessado em 02 fev 2017
-
- 113 Foto do Filme Superman – The Movie
Fonte: <http://comicsalliance.com/comicsalliance-reviews-superman-the-movie-1978-part-two/>, acessado em 02 fev 2017
-
- 114 Foto do Filme Superman – The Movie
Fonte: <http://www.monkeysfightingrobots.com/road-to-batman-v-superman-superman-1978/>,
acessado em 14 jan 2017
-

-
- 115 Foto do Filme Manhattan
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-822-962-view-comedy-romance-4-profile-1979-bmanhattan-b.html>, acessado em 14 jan 2017
-
- 116 Foto do Filme Manhattan
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-822-962-view-comedy-romance-4-profile-1979-bmanhattan-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 117 Cartaz do Filme Star Wars - Episode V: The Empire Strikes Back
Fonte: <https://subscene.com/subtitles/star-wars-episode-v--the-empire-strikes-back>, acessado em 14 jan 2017
-
- 118 Foto do Filme Star Wars - Episode V: The Empire Strikes Back
Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0080684/mediaviewer/rm1191543552>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 119 Cartaz do Filme Escape from New York
Fonte: <http://www.vortexcultural.com.br/cinema/critica-fuga-de-nova-york/attachment/escape-from-new-york-1981-dvd/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 120 Foto do Filme Escape from New York
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-823-1226-view-fantasy-sci-fi-6-profile-1980-bescape-from-new-york-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 121 Cartaz do Filme Blade Runner
Fonte: <https://subscene.com/subtitles/blade-runner>,
acessado em 26 nov 2017
-
- 122 Foto do Filme Blade Runner
Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-56766/cinema-e-arquitetura-blade-runner>, 03 fev 2017
-
- 123 Foto do Filme Koyaanisqatsi
Fonte: http://motionsimages.blogspot.com.br/2013_11_01_archive.html,
acessado em 14 jan 2017
-
- 124 Foto do Filme The day after
Fonte: <https://image.tmdb.org/t/p/original/xsOEqOFL5NK5tgRQeUyKQT0fbC8.jpg>, acessado em 14 jan 2017
-

-
- 125 Foto do Filme The day after
Fonte: <http://medialifecrisis.com/acting-out/popgap-the-day-after-1983.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 126 Cartaz do Filme Star Wars – Episode VI: Return of the Jedi
Fonte: <http://illusion.scene360.com/movies/51091/best-star-wars-movie/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 127 Foto do Filme Star Wars – Episode VI: Return of the Jedi
Fonte: <http://lucasfilm.com/star-wars-episode-6-return-of-the-jedi>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 128 Cartaz do Filme Paris, Texas
Fonte: <https://universalb.wordpress.com/2012/12/05/paris-texas/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 129 Foto do Filme Paris, Texas
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-17-513-863-823-1219-view-drama-emotion-5-profile-1984-bparis-texas-b.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 130 Foto do Filme Tokyo-Ga
Fonte: <http://www.cineclubejoane.org/2014-02/TokyoGa.html>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 131 Foto do Filme Tokyo-Ga
Fonte: <http://rebloggy.com/post/mine-tokyo-1985-wim-wenders-tokyo-ga/114142802317>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 132 Cartaz do Filme The Last Emperor
Fonte: <https://subscene.com/subtitles/the-last-emperor>,
acessado 14 jan 2017
-
- 133 Foto do Filme The Last Emperor
Fonte: <http://thepunkeffect.com/foxhounder-films-the-last-emperor-review/>,
acessado 14 jan 2017
-
- 134 Foto do Filme Der Himmel über Berlin
Fonte: <https://mtherb007.wordpress.com/2015/01/25/wings-of-desire-1987/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 135 Foto do Filme Der Himmel über Berlin
-

-
- Fonte: <http://www.jaredmobarak.com/2016/04/21/wings-of-desire/>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 136 Foto do Filme The Unbearable Lightness of Being
Fonte: <http://www.timeout.com/london/film/the-unbearable-lightness-of-being>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 137 Foto do Filme The Unbearable Lightness of Being
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=q4tw2ioWI14>,
acessado em 14 jan 2017
-
- 138 Foto do Filme Batman
Fonte: <http://www.comicbookbrain.com/batman-1989-tim-burton.php>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 139 Foto do Filme Batman
Fonte: <http://www.digitalspy.com/movies/batman/feature/a568672/whats-the-best-batman-movie-our-definitive-ranking-from-worst-to-best/>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 140 Foto do Filme New York Stories
Fonte: <https://mubi.com/films/new-york-stories>, acessado em 14 jan 2017
-
- 141 Foto do Filme Dick Tracy
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-782-view-1990-2000-profile-1990-bdick-tracy-b.html>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 142 Foto do Filme Dick Tracy
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-782-view-1990-2000-profile-1990-bdick-tracy-b.html>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 143 Foto do Filme Les amants du Pont- Neuf
Fonte: <http://thebelljarsgirl.blogspot.com.br/2016/07/critica-les-amants-du-pont-neuf-1991.html>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 144 Foto do Filme Les amants du Pont- Neuf
Fonte: <http://filmforum.org/film/les-amants-du-pont-neuf-carat-film>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 145 Cartaz do Filme The Age of Innocence
Fonte: http://www.imdb.com/title/tt0106226/mediaindex?page=2&ref =ttmi_m_i_sm,
acessado em 26 nov 17
-

-
- 146 Cartaz do Filme The Age of Innocence
Fonte: http://www.imdb.com/title/tt0106226/mediaindex?page=2&ref =ttmi_mi_sm,
acessado em 26 nov 17
-
- 147 Foto do Filme The Hudsucker Proxy
Fonte: <http://collider.com/coen-brothers-movies-editorial-big-lebowski/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 148 Foto do Filme Chungking Express
Fonte: <https://melluloid.wordpress.com/2014/06/03/881-chungking-express-1994/>, acessado em 16 jan 17
-
- 149 Foto do Filme Before Sunrise
Fonte: <http://emanuellevy.com/review/featured-review/before-sunrise-1995-linklater-talk-fest/>, acessado em 03 fev 2017
-
- 150 Foto do Filme Before Sunrise
Fonte: <https://br.pinterest.com/tanichalice/before-sunrise-sunset-midnight/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 151 Cartaz do Filme Independence Day
Fonte: <http://minhavisadocinema.blogspot.com.br/2016/06/critica-independence-day-1996-de-roland.html>, acessado em 03 fev 2017
-
- 152 Foto do Filme Independence Day
Fonte: <http://www.nowverybad.com/independence-day-1996/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 153 Foto do Filme The Fifth Element
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/326159197990424398/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 154 Foto do Filme The Fifth Element
Fonte: <https://mubi.com/films/the-fifth-element>, 03 fev 2017
-
- 155 Foto do Filme Deep Impact
Fonte: <http://filmrulesok.blogspot.com.br/2015/08/disaster-films-deep-impact-1998.html>, acessado em 03 fev 2017
-
- 156 Foto do Filme The Truman Show
Fonte: <https://kunsik11.wordpress.com/2014/11/04/film-review-3-the-truman-show-peter-weir1998/>, 16 jan 2017
-

-
- 157 Foto do Filme The Man in the Iron Mask
Fonte: <https://mubi.com/films/the-man-in-the-iron-mask>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 158 Foto do Filme Pleasantville
Fonte: <https://mubi.com/films/pleasantville>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 159 Foto do Filme Eyes Wide Shut
Fonte: <http://filmconnoisseur.blogspot.com.br/2010/06/eyes-wide-shut-1999.html>, acessado em 03 fev 2017
-
- 160 Foto do Filme Star Wars – Episode I: Phantom menace
Fonte: <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/11714178>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 161 Foto do Filme The Matrix
Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-782-view-1990-2000-profile-1999-bthe-matrix-b.html>, acessado em 16 jan 2017
-
- 162 Foto do Filme Pane e Tulipani
Fonte: <http://www.cgentertainment.it/film-dvd/pane-e-tulipani/f31015/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 163 Foto do Filme Pane e Tulipani
Fonte: <http://dijitalseyahatname.com/basrolunde-venedik-olan-film-pane-e-tulipani/>, acessado em 16 jan 2017
-
- 164 Foto do Filme Star Wars – Episode II: Attack of the clones
Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0121765/>,
acessado em 26 nov 2017
-
- 165 Foto do Filme Cidade de Deus
Fonte: <http://dicasdefilmespelascheila.blogspot.com.br/2014/04/filme-cidade-de-deus.html>, acessado em 16 jan 2017
-
- 166 Foto do Filme Gangs of New York
Fonte: <http://www.altfg.com/film/gangs-of-new-york-martin-scorsese/>,
acessado em 26 nov 17
-
- 167 Foto do Filme Good Bue, Lenin!
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0HwdNhfG98U>,
acessado em 16 jan 2017
-

-
- 168 Foto do Filme Equilibrium
Fonte: <http://postapocalypticmedia.com/netflix-post-apocalyptic-movies-2016/>, acessado em 03 fev 2017
-
- 169 Foto do Filme The Pianist
Fonte: <http://oscarfilmeafilme.blogspot.com.br/2014/07/o-pianista-pianist.html>, acessado em 03 fev 2016
-
- 170 Foto do Filme Lost in Translation
Fonte: <https://ritasnsantos.wordpress.com/2015/04/12/cinematography-lost-in-translation-2003/>, acessado em 03 fev 2017
-
- 171 Foto do Filme The Merchant of Venice
Fonte: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/the-merchant-of-venice-at-a-glance-your-brief-guide-to-shakespeares-most-controversial-play-a6948631.html>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 172 Foto do Filme I, Robot
Fonte: <http://www.propbay.com/original/susan-calvin-s-bridget-moynahan-jacket-i-robot-2004-wardrobe-4733.html>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 173 Foto do Filme The Dreamers
Fonte: <https://mubi.com/films/the-dreamers>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 174 Foto do Filme Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith
Fonte: <https://mubi.com/films/star-wars-episode-iii-revenge-of-the-sith>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 175 Foto do Filme Sin City
Fonte: <http://www.portal42.com.br/rebobine-por-favor-sin-city-cidade-pecado/>, acessado em 03 fev 2017
-
- 176 Foto do Filme Always san-chôme no Yûhi 3
Fonte: <http://www.english-subtitles.club/movies/2005-always-san-chome-no-yuhi.html>, acessado em 03 fev 2017
-
- 177 Foto do Filme Tsotsi
Fonte: <https://movielala.com/movies/tsotsi/photos/tsotsi-wallpaper>,
acessado em 16 jan 2017
-

-
- 178 Foto do Filme The Lost City
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=51I58SICS7E>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 179 Foto do Filme Paris, je t'aime
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=oqjMjyS3b9Y>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 180 Foto do Filme The Fountain
Fonte: <http://www.cutprintfilm.com/features/fountain/>, acessado
acessado em 03 fev 2017
-
- 181 Foto do Filme Children of men
Fonte: <http://www.sky.com/tv/movie/children-of-men-2006>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 182 Foto do Filme Bordertown
Fonte: <http://www.alamy.com/stock-photo/jennifer-lopez-bordertown-2006.html>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 183 Foto do Filme Ratatouille
Fonte: <https://br.pinterest.com/zeeleekaye/ratatouille/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 184 Foto do Filme Two Days in Paris
Fonte: <http://blog.roopevintage.com/?p=2498>, acessado em 16 jan 2017
-
- 185 Foto do Filme Vicky Cristina Barcelona
Fonte: <http://expatspost.com/entertainment/film-review-vicky-cristina-barcelona/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 186 Foto do Filme Batman, The Dark Knight Rises
Fonte: <http://atlantablackstar.com/2012/07/12/5-reasons-why-the-dark-knight-rises-will-win-best-picture-oscar/2/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 187 Foto do Filme Slumdog Millionaire
Fonte: <http://goodbadcritic.blogspot.com.br/2016/08/slumdog-millionaire-2008-review-by.html>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 188 Cartaz do Filme When in Rome
Fonte: <https://chasness.wordpress.com/2009/12/16/movie-news-and-views-december-16-2009-poster-edition/>,
acessado em 26 nov 17
-

-
- 189 Foto do Filme When in Rome
Fonte: <https://leleopd.wordpress.com/category/when-in-rome/>,
acessado em 26 nov 17
-
- 190 Foto do Filme Inception
Fonte: <http://portalbeta.myplex.com/watch-movie/431/inception/>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 191 Foto do Filme Eat Pray Love
Fonte: http://www.aceshowbiz.com/still/00003695/eat_pray_love07.html,
acessado em 03 fev 2017
-
- 192 Foto do Filme Tron: Legacy
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/559501953688015767/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 193 Foto do Filme The Tourist
Fonte: <http://wallpaperstone.blogspot.com.br/2011/12/2010-tourist-wallpapers.html>, acessado em 16 na 2017
-
- 194 Foto do Filme Medianeras
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KnBjLdFxOhI>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 195 Foto do Filme Battle: Los Angeles
Fonte: <https://antifilmschoolsite.wordpress.com/tag/battle-los-angeles/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 196 Foto do Filme Midnight in Paris
Fonte: <https://thecinemamonster.com/2013/04/28/midnight-in-paris-2011/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 197 Foto do Filme Unknown
Fonte: <https://movies.boxofficebuz.com/movie/unknown-2011>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 198 Foto do Filme To Rome with Love
Fonte: <http://collider.com/to-rome-with-love-images-woody-allen/>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 199 Foto do Filme 7 dias en La Habana
Fonte: <http://www.cinedor.es/estrenos/7-dias-en-la-habana/fotos/foto-7-dias-en-la-habana-5>, acessado em 16 jan 2017
-

-
- 200 Foto do Filme Night Train to Lisbon
Fonte: <http://saltypopcorn.com.au/night-train-lisbon/>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 201 Foto do Filme La Grande Bellezza
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/60446819977768290/>,
cessado em 16 jan 2017
-
- 202 Foto do Filme Somos Tão Jovens
Fonte: <http://cinemascope.com.br/criticas/somos-tao-jovens/>,
acessado em 03 fev 2017
-
- 203 Foto do Filme Godzilla
Fonte: <http://supernovo.net/critica/godzilla/>, acessado em 16 jan 2017
-
- 204 Foto do Filme Godzilla
Fonte: <http://bknpk.com/?p=56077>, acessado em 16 jan 2017
-
- 205 Cartaz do Filme Star Wars – Episode VII: The Force Awakens
Fonte: http://starwars.wikia.com/wiki/Star_Wars:_Episode_VII_The_Force_Awakens, acessado em 16 jan 2017
-
- 206 Foto do Filme Star Wars – Episode VII: The Force Awakens
Fonte: <https://wall.alphacoders.com/tags.php?tid=33170>,
acessado em 16 jan 2017
-
- 207 Cartaz do Filme Captain America: Civil War
Fonte: <http://time.com/4315068/captain-america-civil-war-fighting/>,
acessado em 26 nov 17
-
- 208 Foto do Filme Captain America: Civil War
Fonte: http://www.impawards.com/2016/captain_america_civil_war.html,
acessado em 26 nov 17
-
- 209 Cartaz do Filme El ciudadano ilustre
Fonte: <http://diario16.com/el-ciudadano-ilustre/>, acessado em 26 nov 17
-
- 210 Foto do Filme El ciudadano ilustre
Fonte: <http://www.premios-cine.com/goya/peliculas/goya-el-ciudadano-ilustre.html>,
acessado em 26 nov 17
-
- 211 Mapa | A Cidade, o tempo e o espaço | Geografia | África
Ilustração, Vinicius Gomes
-

212	Mapa A Cidade, o tempo e o espaço Geografia América do Sul Ilustração, Vinicius Gomes
213	Mapa A Cidade, o tempo e o espaço Geografia América Central Ilustração, Vinicius Gomes
214	Mapa A Cidade, o tempo e o espaço Geografia América do Norte Ilustração, Vinicius Gomes
215	Mapa A Cidade, o tempo e o espaço Geografia Ásia Ilustração, Vinicius Gomes
216	Mapa A Cidade, o tempo e o espaço Geografia Europa Ilustração, Vinicius Gomes
217	Mapa A Cidade, o tempo e o espaço Geografia Europa Ilustração, Vinicius Gomes
218	Mapa A Cidade, o espaço-tempo Rizoma Ilustração, Elisabete Reis, vídeo [anexo]
219	Vinheta O diretor, o filme e a cidade Ilustração, Danielle Ribeiro e Elisabete Reis
220	Conexão Paris_Gil_presentificação Ilustração, Danielle Ribeiro e Elisabete Reis
221	Conexão Paris_Inez_presentificação Ilustração, Danielle Ribeiro e Elisabete Reis
222	Conexão Paris_Gil_Adriana_presentificação Ilustração, Danielle Ribeiro e Elisabete Reis
223	Conexão Paris_Gil_temporalidades Ilustração, Danielle Ribeiro e Elisabete Reis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. APORTES TEÓRICOS E QUESTÕES METODOLÓGICAS

1.1 Presentificação

1.2 Imaginário

1.3 Memória

2. PLATÔS

2.1 Cidade

2.2 Cinema

2.3 Entrelaçamentos

3. TRILOGIA PERTINENTE

3.1 As Cidades Inventadas pelo Cinema

3.2 As Cidades Imortalizadas pelo Cinema

3.3 As Cidades Visitadas pelo Cinema

4. VERTIGEM DAS LISTAS

4.1 A Cidade, o Cinema e o Tempo | Cronologia

4.2 A Cidade, o Cinema e o Espaço | Geografia

4.3 A Cidade, o Cinema e o Espaço-Tempo | Rizoma

5. MODOS DE VER

5.1 Presentificação, Imaginário e Memória em Meia-noite em Paris

CONSIDERAÇÕES EM ESTADO DE ‘VIR A SER’

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA

INTRODUÇÃO

OBJETO DE ESTUDO, QUESTÃO CENTRAL, PROBLEMÁTICA E OBJETIVOS

A pesquisa **Cidade e Cinema: presentificação, imaginário e memória** convida à reflexão a respeito da arte cinematográfica como possibilidade de leitura e interpretação das cidades. O objeto específico de estudo é a cidade presentificada no cinema. O estudo se desenvolve em torno de uma questão central colocada pela indagação 'De que maneira a compreensão da cidade pode ser acionada e ampliada a partir da arte cinematográfica? **[objeto de estudo e questão central]**

Nesse sentido, a pesquisa examina aquele aspecto do cinema que atuou, desde o princípio do século passado, como uma espécie de laboratório para a exploração do mundo construído ou, em outras palavras, a paisagem da cidade. Os exemplos de tais experimentações são bem conhecidos e incluem a vasta listagem de gêneros fílmicos [ficção, aventura, *film noir*, filmes de ação, dentre outros]. Num contexto abrangente, o cinema tem sido visto a antecipar as formas construídas da arquitetura e da cidade: basta apenas pensarmos nos ícones comuns de utopias Expressionistas para encontrar exemplos, desde *Das Cabinet des Dr. Caligari* [1920] até *Metropolis* [1927], que aparentemente tiveram sucesso, onde a arquitetura falhou, ao construir o futuro no presente.

A história do cinema está intimamente entrelaçada com a história da cidade moderna. O cinema é uma cultura urbana, surgida no final do século XIX, que se expandiu em paralelo com as grandes metrópoles do mundo. O cinema emergiu derivado de uma nova maneira de experienciar o espaço e o tempo vividos pela sociedade. Com a emergência e a consolidação da sociedade industrial, a experiência da vida urbana potencializou novas possibilidades de percepção, e é nesse momento que o cinema surgiu como o seu principal dispositivo artístico de expressão. Com as suas imagens em movimento transbordantes de estímulos, o cinema parecia encarnar a essência da vida moderna e a corresponder a “metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego [...]”. [BENJAMIN, 1994, p. 192]

As criações fílmicas, ao serem exibidas à grande massa, podem ser consideradas elementos atuantes no processo de construção da sociedade e na configuração da própria

cidade. Em diversos momentos a nossa compreensão da cidade tem sido moldada pelas formas cinematográficas. Cada presentificação da cidade pelo cinema, seja ela uma cidade real ou um cenário, a expressão do passado ou de um futuro utópico, seja uma visão otimista ou pessimista, é sempre um comentário sobre o presente. Afinal, o passado e o futuro só existem como experiências na temporalidade da presença, no presente. Qualquer idéia de futuro, assim como também qualquer idéia de passado ou memória, só existe como idéia presentificada, sendo vivida no 'agora'.

Nesse contexto, o surgimento do cinema alterou significativamente na maneira de pensar e produzir a cidade; seja nos primeiros tempos, na atualidade ou nos futuros já imaginados pelos filmes, as cidades são sempre um produto, como no cinema, da imaginação dos homens. Na pesquisa que desenvolvemos propomos criar um contexto para imaginar e pensar a cidade, como um repositório estranho e familiar de um tempo passado e um oráculo do porvir, atualizada pela experiência do presente naquilo que somos e estamos experienciando.

Compreendemos que as cidades são frutos de inter-relações humanas coletivas que, consciente ou inconscientemente, configuram diversidades tanto em termos de estruturas materiais quanto em termos de sociabilidades. Como fruto desta organização física, social e simbólica que é a cidade, surgem as mais variadas expressões do urbano. Erigidas enquanto crítica ou utopia, as cidades no cinema fazem parte de um imaginário que simultaneamente nos revela aspectos físicos, simbólicos e culturais da cidade e da sociedade.

Num contexto ampliado, diante das narrativas cinematográficas, deparamo-nos com a dificuldade de aceitar o registro tradicional da representação como uma noção suficientemente esclarecedora para compreender as articulações que se estabelecem nas relações entre a cidade e o cinema.

A noção de representação, como compreendida habitualmente, na cultura ocidental, se refere a algo que está no lugar de outra coisa, estando vinculada a relação real/cópia, pressupondo a existência de um correlato.

Ora, diante da tela do cinema, na experiência de assistirmos um filme, estamos vivendo um instante poético de natureza reveladora. E assim apreendido, como fenômeno poético, o

cinema é uma arte ontológica, uma experiência de existência vivida e concebida no corpo, na carne e no espírito¹, reverberando no outro [em nós] e no mundo.

Nessa perspectiva, a imagem da cidade no cinema não é representação e não remete a nada que não a ela mesma, o que faz do filme uma expressão da sua própria essência e sua própria ontologia. As imagens cinematográficas instauram mundos, revelam o ser das coisas e é no contato da experiência poética que as imagens criam significações, em seus múltiplos sentidos.

Dessa maneira, consideramos inadequado pensar a imagem cinematográfica [imagem poética] a partir do peso da representação, como uma variante dada *a priori*, como uma instância de precessão à própria experiência.

Tal fato evidencia a necessidade de estudarmos a cidade no cinema, a partir de conceitos e reflexões que precisem, além das suas já reconhecidas vinculações histórico-sociais, à sua singularidade. Assim, a pesquisa trata de uma abordagem teórico-artística que busca explorar as cidades presentificadas no cinema como possibilidade de compreensão do contexto da cidade contemporânea e da sua trajetória. **[problematização]**

No universo dessas considerações buscamos, inicialmente, o auxílio dos aportes teórico-conceituais da fenomenologia, através do conceito de presentificação e da presença, conforme elaborados por Edmund Husserl² e Martin Heidegger³ respectivamente, e pelos seus desdobramentos, vinculações e aproximações com a Lógica da Multiplicidade, como formulada pelo filósofo Gilles Deleuze [1988] e, posteriormente amadurecida na elaboração da obra Mil Platôs [1995-1997], escrita em parceria com o psicanalista e filósofo Felix Guattari. Contudo, o processo de investigação do conceito revelou a latência de outros dois conceitos que caminham imbricados à presentificação, são eles: imaginário e memória. Seria impossível, para nós, descrever a importância do conceito de presentificação sem relacionar a passagem tênue que o

¹ Utilizamos a expressão 'carne, corpo e espírito' para enfatizar a noção fenomenológica de 'corpo vivido' ou 'corpo animado', conforme elaborado por Merleau-Ponty, quando, ao abordar o corpo fenomenal nos fala de um corpo-sujeito, no sentido de um corpo natural ou de um eu natural, mediante o qual ele é qualificável como poder de expressão, espírito, produtividade criadora de sentido e história, ou ainda, nas palavras do filósofo "o corpo é o nosso meio geral de ter um mundo" [203]. Ver especificamente: MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [pp. 111-237] [pp. 493-581].

² HUSSERL, Edmund. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura**. São Paulo: Ed. Idéias & Letras, 2006.

³ HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2006. [pp. 85-106] [pp. 170-416]

distingue e, simultaneamente, o aproxima dos conceitos de imaginário e memória. Sim, mais do que nunca foi necessário acolher a indeterminação. O lugar do conceito em movimento irrompeu e se fez necessário, isso nos foi caro.

Considerando as vinculações, contextos e rearticulações entre as cidades e o cinema, o objetivo principal da pesquisa é compreender como acontece a constituição do sentido da cidade, a partir das suas presentificações no cinema. Algumas questões subjacentes foram traçadas a partir do objetivo principal. São elas: 1_Como a arte cinematográfica pode acionar, influenciar e induzir a nossa percepção da cidade? 2_Como a filmografia sobre a cidade cria, captura e propaga a imageabilidade da cidade? 3_Como se estabelecem os contextos interpretativos da cidade no cinema? **[objetivos]**

ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

A pesquisa é elaborada como um exercício de interrogação e desvelamento rico de possibilidades para a compreensão e atualização das variantes que estão em fluxo na cidade, na arquitetura e no urbanismo. O fio condutor da pesquisa é construído a partir daquilo que denominamos como alteridade do olhar, ou seja, o máximo de intimidade/ familiaridade e o máximo de estranhamento/ distanciamento com o nosso objeto de estudo. Essa alteridade tem como estratégia metodológica e fundamentação teórica duas abordagens conhecidas e reconhecidas no campo científico e filosófico, a saber: a fenomenologia [como Escola Filosófica] e os aportes dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari.

A perspectiva da alteridade, possibilita diversificar o olhar sobre o nosso objeto de estudo. Como um fotógrafo ou um *filmmaker* na procura de um foco e ângulo apropriados na criação das nossas próprias narrativas e do nosso próprio modo de ver, buscamos uma espécie de ângulo cognitivo. Esse ângulo se manifesta pela calibração [nunca pré-determinada] no ato da experiência, na sua temporalidade e mobilidade/movimento. E a cada experiência, alteram-se os ângulos e a calibragem.

Esses modos de ver, diversificados, permitem a experiência de nos aproximarmos das formas, dos materiais, das texturas, das fissuras e micro-fendas e das porosidades da cidade. Por outro lado, podemos nos afastar para ter uma visão de conjunto dos seus contornos e contexto dos lugares e paisagens que compõem a sua urdidura. Nosso interesse se coloca tanto na proximidade e familiaridade, tanto como no afastamento ou estranhamento. Nos interessa

particularmente o 'espaço entre' as suas materialidades, entre corpos, entre tudo que se relaciona com as intensidades vitais e significativas que podem dar sentido à cidade.

Com a compreensão de que o tempo muda os discursos e também influi nas percepções, nossa pesquisa evita definições rígidas, interpretações e critérios julgadores que poderiam se impor como lugares de verdade e, conseqüentemente, normatização. Dessa forma, optamos por situarmo-nos no campo de acolhimento das indeterminações próprias da vida.

Nos aproximamos da fenomenologia como possibilidade de dialogar com a perspectiva da experiência e do saber sensível na construção do conhecimento; dialogar com a experiência do cinema e seus aspectos intersubjetivos. Nosso interesse é ampliar e dinamizar a conjugação da filosofia+arte+ciência⁴ em conexões variadas e situacionais. A fenomenologia aborda possibilidades variadas para conhecer o fato/o fenômeno, além de conjugar as diversas implicações [correlação de fatores, correlação sujeito-objeto] para buscar a apreensão de um sentido/dos sentidos [reduções]. Como prática, a cidade no cinema é o fenômeno a ser apreendido; o desejo de estudá-la e compreendê-la a partir da experiência proporcionada pela arte cinematográfica, define um campo de abordagem.

Aos fundamentos da fenomenologia somamos os aportes desenvolvidos pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. O grande diferencial desses autores no campo de investigação e apreensão do conhecimento e dos fenômenos da vida repousa na compreensão do método como uma paisagem que muda a cada momento e que de forma alguma é estática. Os autores apontam e descrevem a cartografia⁵ como método de pesquisa processual; nessa perspectiva, a cartografia é tomada como um método que busca construir práticas de acompanhamento de

⁴ Tradicionalmente, a matriz cultural ocidental estabeleceu duas grandes orientações que explicariam como o homem pode conhecer e refletir sobre o mundo a sua volta: o Racionalismo e o Empirismo. Para o Racionalismo a fonte do conhecimento verdadeiro é a razão, operando por si mesma e controlando a experiência sensível. Para o Empirismo a fonte de todo e qualquer conhecimento é a experiência sensível, responsável pelas idéias da razão e controlando o seu trabalho. Um dos aspectos mais interessantes da revolução científica moderna é a tentativa de buscar a harmonia entre esses dois princípios. Hoje, para alguns estudiosos, a Filosofia tende a tornar-se uma 'Ética do Pensamento', interrogando-se a si mesma. Contudo, a evolução recente da Ciência, que a fez passar do certo ao provável e depois ao percebido, a reaproximou da Filosofia, campo do qual estava separada por muito tempo. [CHAUI, 1995: p.109-119] Nesse sentido, tanto as proposições da fenomenologia [como Escola Filosófica], quanto os aportes dos filósofos Deleuze e Guattari, nos aproximam da articulação entre a filosofia, a arte e a ciência.

⁵ A história da cartografia, que carrega no sentido etmológico 'carta escrita' é bastante antiga e, por muitos anos o termo ficou restrito ao campo das ciências geográficas. Contudo, atualmente não é possível pensar nas cartografias apenas como 'arte ou ciência de compor cartas geográficas', pois elas passaram a ser consideradas também pela ótica do que se convencionou chamar de Lógica da Multiplicidade [Deleuze e Guattari, 1995].

processos e para isso se desvencilha de métodos rígidos que buscam representar o objeto retirando-o do seu fluxo e separando-o do sujeito.

Assim, para os autores, é possível desenvolver uma pesquisa investigando e descrevendo não somente o objeto, mas os próprios processos. Diante da multiplicidade de motivações e descobertas advindas no processo, realizar uma pesquisa e enfrentar seu caos não significa pensar apenas historicamente no sentido de narrar os acontecimentos/fenômenos ou adotar um método tal qual o definido pelas ciências naturais para se alcançar um fim concreto ou uma verdade universal absoluta. Antes, é pensar geograficamente, ou seja, pensar o método de pesquisa como uma paisagem que muda a cada momento. Estabilizamos conceitos e organizamos nossa visão de mundo para dar conta da dinâmica dos acontecimentos da vida, mas temos consciência da sua frágil estabilidade.

Consideramos que todo método nos possibilita enxergar algumas coisas e, paralelamente, também nos impede de ver outras. Assim, tomando a alteridade do olhar como fio condutor da pesquisa, nossa estratégia metodológica busca se aproximar das porosidades dos filmes, das narrativas e das cidades e, ao mesmo tempo se afastar desses mesmos filmes, narrativas e cidades para, numa visão de conjunto, apreender os seus contextos, circunstâncias e motivações. Essa apreensão [movimento de alteridade] busca o foco daquilo que consideramos como fundamental na nossa maneira de apreender o mundo, ou seja: todo o conhecimento é devir e, por isso mesmo, transitório, em constante transformação.

Procuramos, desta forma, a partir da experiência do cinema, alcançar uma visão holística das circunstâncias considerando a multiplicidade de motivações, todas correlacionadas, que envolveram as cidades e os filmes em questão. Nessa perspectiva, acreditamos que a aproximação da fenomenologia com os aportes de Deleuze e Guattari podem se desdobrar em significações criativas. **[estratégia metodológica]**

ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA | APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

Com o intuito de delimitar a forma de abordagem de alguns temas no percurso do trabalho, a pesquisa foi organizada em cinco capítulos. Os quatro primeiros capítulos correspondem a quatro trilogias, intituladas **Aportes teóricos e questões metodológicas** [cap.01], **Platôs** [cap.02], **Trilogia pertinente** [cap.03] e **Vertigem das listas** [cap.04]; o capítulo final, **Modos de**

ver [cap.05] apresenta uma descrição do filme que abordamos em destaque. Os dois primeiros capítulos tratam mais especificamente da fundamentação teórico-conceitual, das estratégias metodológicas e dos aspectos distintivos que adotamos para a ancoragem da pesquisa. Os capítulos 03 e 04 selecionam, delimitam, organizam e descrevem o universo de estudo da pesquisa, relacionando-os em contextos macro. O último capítulo [cap.05] se debruça especificamente na descrição do filme *Midnight in Paris* [2010], com o objetivo de construir interfaces com a teoria e a história da cidade e do cinema.

A primeira etapa do trabalho **Aportes teóricos e questões metodológicas [cap1]** explicita as premissas, a estratégia metodológica e a trajetória dos aportes teórico-conceituais que ancoram a pesquisa, relacionando-os com as suas implicações no campo da diversidade de expressões e das suas relevâncias nos modos de interpretar a cidade. Os conceitos de presentificação, imaginário e memória, foram estudados pelo fio condutor da fenomenologia aliado aos aportes . A idéia principal foi delimitar os aspectos distintivos de cada conceito, considerando suas vinculações conceituais, filosóficas e históricas revelando, ainda, os limites tênues de seus contornos, já que, esses três conceitos estão estreitamente ligados entre si.

Na sequência, em **Platôs [cap2]**, descrevemos as abordagens distintas que ancoram o nosso modo de ver a cidade e o cinema, estabelecendo posteriormente seus entrelaçamentos. O título do capítulo é uma alusão a noção de platô, conforme elaborado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. A fundamentação teórica sobre a abordagem da cidade tem como base as formulações dos arquitetos Norberg-Schulz, Giulio Carlo Argan e Kevin Lynch, do filósofo Merleau Ponty e do ensaísta e crítico Walter Benjamin. A abordagem do cinema foi construída com ênfase no percurso das transformações históricas e técnicas nesse primeiro século de existência da arte cinematográfica. Nos interessou compreender especificamente o percurso de transformações significativas nos modos de ver e conceber as cidades nos filmes.

Posteriormente, em **Trilogia pertinente [cap3]**, examinamos três ordens de recorrências narrativas e intencionalidades que nos permite diferenciar, agrupar e organizar as cidades expressas no cinema em três grupos essenciais, ou seja: as cidades inventadas pelo cinema, as cidades imortalizadas pelo cinema e as cidades visitadas pelo cinema. Nosso objetivo é caracterizar e apresentar os filmes segundo um ordenamento esquemático que nos auxilie a compreender a constituição do sentido das cidades.

Consideramos que toda cidade expressa pelo cinema é, também, uma cidade criada e inventada pelo cinema. O processo de roteirização, seleção, enquadramento, corte e montagem, faz parte da produção dos filmes e todas essas ações implicam num ato criativo e intencional. Contudo há, na nossa distinção, algumas características recorrentes que nos permitem propor esse ordenamento.

Afinal, perguntamo-nos, o que há de comum e, ao mesmo tempo, distintivo nas cidades agrupadas segundo as palavras ‘inventadas’, ‘imortalizadas’ e ‘visitadas’ pelo cinema? Que evocações recorrentes são potencializadas pelas escolhas dos diretores, roteiristas e todo o processo de produção dos filmes? Que evocações nos permitem agrupar os filmes segundo o ordenamento proposto?

Na sequência, em **Vertigem das Listas [cap4]**, objetivamos delimitar o nosso universo de estudo e, ao mesmo tempo, defini-lo e organizá-lo como um guia de consulta imediato que nos permitirá, diante de um universo maior, reorganizá-lo segundo nossos interesses e intenções. Apresentamos uma seleção de 136 filmes, examinando e privilegiando a descrição por listas onde foram relacionados: listas por ordenamento cronológico [relação temporal dos filmes]; lista por ordenamento das cidades [relação geográfica das cidades presentificadas nos filmes]; lista por ordenamento espaço-temporal [imagem do pensamento; mapa rizoma e conexões transversais entre as cidades e os filmes]. Em síntese, esses mapeamentos nos auxiliaram no processo da pesquisa como imagens do pensamento que se reorganizavam no fluxo da própria pesquisa.

O capítulo final, **Modos de ver [cap.5]**, é dedicado a descrição fenomenológica do filme *Midnight in Paris*, do diretor Woody Allen [2010]. Nosso objetivo é desenvolver uma reflexão sobre as possibilidades de interpretação e [re]apresentação dos espaços da cidade pelo cinema, a partir dos conceitos: presentificação, imaginário e memória. Devido ao amplo número de filmes que compõem o nosso universo de estudo, a produção cinematográfica como um todo e às delimitações necessárias para a elaboração de uma pesquisa desta natureza, consideramos adequado e conveniente destacar, como objeto específico de investigação apenas um filme. A escolha específica desse filme aconteceu pela experiência que ele nos proporcionou ao inventar, imortalizar e visitar uma cidade simultaneamente, envolvendo-nos em momentos de poética, fortes significações e descobertas.

Na última parte da pesquisa estão as **Considerações em estado de 'vir a ser'**, onde apresentamos, de forma resumida, a contribuição da pesquisa para o ampliação da investigação que nos propomos, ou seja: investigar de que maneira a compreensão da cidade pode ser acionada e ampliada a partir da arte cinematográfica. A idéia é proporcionar uma reflexão teórico-artística fundamentada na experiência fenomenológica, aliada as suas possíveis proximidades com os aportes propostos pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, além de descrever o própria experiência da pesquisa como exploração criativa do campo de interação onde coabitam instâncias intersubjetivas na apreensão do conhecimento da cidade.

cap. 1

APORTES TEÓRICOS E QUESTÕES METODOLÓGICAS

Conceitos que fundamentam a pesquisa: presentificação, imaginário e memória. Aspectos distintivos de cada conceito; vinculações conceituais, filosóficas e históricas. Limites tênues entre os três conceitos. Estratégia metodológica adotada. Fenomenologia. Lógica da Multiplicidade.

1.1 PRESENTIFICAÇÃO

A noção de representação e suas heranças culturais. Pensamento binário. Reversão do Platonismo. Alternativas ao modelo de conhecimento tradicional. Diferença e multiplicidade. Temporalidade. Presentificação. Simultaneidade. Cidade presentificada no cinema. [Deleuze, Ginzburg, Heidegger, Husserl, Massey, Nietzsche, Platão]

1.2 IMAGINÁRIO

Imaginário: formas de compreensão e abrangência. O status da imaginação na tradição filosófica. Imaginário, imaginação e imagem poética. Aspectos do imaginário nas construções e nas descobertas científicas. O instante poético e o tempo como categoria relacional. Experiência. Poética. Imaginação reprodutora e imaginação criadora. Fenomenologia da imaginação. Imaginário coletivo e realidade cultural comum. O imaginário e a Nova História Cultural. As cidades como narrativas e materialidades do imaginário e da memória coletiva e social. [Argan, Arnheim, Bachelard, Duvignaud, Bronowski, Guattari, Le Goff, Maffesoli, Xavier]

1.3 MEMÓRIA

O conceito, a trajetória e o funcionamento da memória. A memória e as ciências sociais. Memória e História. Memória e Nova História. Memória, incertezas e desconfianças. O caráter social da memória. Memória como atualidade e devir. Vivências. O fenômeno da recordação. Paradoxos da memória. Memória e limites do conhecimento. Sensação. O cinema como um suporte guardador de memórias. O filme como um encontro. O cinema como enunciação. Condições de leitura da imagem no cinema. O filme, o estatuto da veracidade e o sentido do que é dado a ver. [Deleuze, Guattari, Heidegger, Husserl, Le Goff, Ricouer, Xavier]

1. APORTES TEÓRICOS E QUESTÕES METODOLÓGICAS

Esse capítulo explicita as premissas, a estratégia metodológica e a trajetória dos aportes teórico-conceituais que adotamos para ancorar a pesquisa, relacionando-os com as suas implicações no campo da diversidade de expressões e das suas relevâncias nos modos de compreender e interpretar a cidade. Os conceitos de presentificação, imaginário e memória, foram estudados pelo fio condutor da fenomenologia [aliados aos seus possíveis campos de proximidade com o pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. A idéia principal foi delimitar os aspectos distintivos de cada conceito, considerando suas vinculações conceituais, filosóficas e históricas revelando, ainda, os limites tênues de seus contornos, já que, os tres conceitos estão estreitamente vinculados entre si.

Longe de querermos elencar um rol de numerosos estudiosos que trataram dos conceitos em questão, optamos por apontar algumas linhas de pensamento que nos auxiliarão no posterior aprofundamento do nosso objeto de estudo.

Tratando-se de uma pesquisa sobre a maneira pela qual a compreensão da cidade pode ser acionada e ampliada pela arte cinematográfica, no qual se busca valorizar a experiência do cinema na percepção e construção do sentido da cidade, estareremos ocupados, simultaneamente, da correlação sujeito-cidade.

1.1 PRESENTIFICAÇÃO, REPRESENTAÇÃO E TEMPORALIDADES

O conceito de presentificação remete, se olharmos com acuidade, a uma demanda teórica mais ampla que visa superar algumas heranças culturais platônicas que se relacionam com o pensamento binário. Além disso, a potencialidade esclarecedora desse conceito é contrabalanceada com o seu alto grau de refinamento teórico.

Por associação imediata, esse conceito remete a idéia de tempo e, por outro lado, no senso comum, também se confunde/embaralha/mescla com o conceito de representação. Para o desenvolvimento da pesquisa, procuramos desvelar alguns aspectos distintivos desses dois conceitos, buscando esclarecer e precisar suas vinculações e evocações. Iniciaremos pelas noções de representação, por serem mais usualmente aplicadas.

As noções de representação, herdadas do pensamento tradicional, construídas pela história da filosofia, habitualmente pressupõem a adoção da Lógica Binária⁶ como maneira hegemônica de entender e apreender o mundo. A Lógica Binária e a forma de pensar arborescente são pensamentos impregnados de significações que reforçam a idéia de verdade, origem única e as noções de tempo linear com princípio, meio e fim.

A partir dessa lógica, na tradição filosófica ocidental herdada de Platão [428/427 aC._348/347 aC.], a representação é entendida como um atributo relacionado ao pensamento, estando vinculada à existência da transcendência. Essa concepção, tão aceita e difundida, afirma e reforça a idéia de distinção entre a ‘coisa’ e a sua cópia. Nesse sentido, toda a noção de representação estaria ancorada na existência de um modelo original único desdobrado na dualidade [rivalidade] entre as essências destemporalizadas e as aparências.⁷

⁶ O pensamento binário remonta a Antiguidade Clássica, desde Platão e Aristóteles. A expressão Lógica Binária designa a lógica ancorada no pensamento dual, que opera com variáveis que consideram apenas dois valores, utilizando polaridades e oposições como alternativa para construir proposições. Sobre a pregnância desse pensamento na cultura ocidental, ver: RUSSELL, Bertrand. **História do Pensamento Ocidental. Dos Pré-Socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Ediouro 2001.

⁷ A esse respeito, ver PLATÃO. **A República. Livro X**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

Assim desde a adoção conceitual da relação início/meio/fim, conotação própria do pensamento binário, a tradição filosófica ocidental construiu influentes aportes que convergiram para o entendimento da representação como *mimesis*.⁸

Da mesma maneira, o legado iluminista reforçou a idéia da representação como *mimesis*, conduzindo o referido conceito à mera condição do ato de representar como representação do real, já conformado e percebido. Mais uma vez, estamos diante da representação pensada como algo a ser realizado por vínculos de similitudes irretorquíveis do modelo, sua essência original.

O filósofo Nicola Abbagnano [1901_1990], ao desenvolver o verbete *representacione*, no seu Dicionário de Filosofia, indica que representação significa imagem ou idéia, ou ambas as coisas; acrescenta ainda que o termo foi utilizado pelos escolásticos para fazer referência ao conhecimento como ‘semelhança’ do objeto e, não por acaso, S. Tomás de Aquino [1225_1274] afirmava que representar algo “significa conter a semelhança da coisa”.⁹ [ABBAGNANO, 2007: p. 853]

Na sequência das transformações do termo ‘representação’, Abbagnano enfatiza que, com a noção apresentada por Descartes [1596_1650], em suas *Meditações*,¹⁰ da idéia como ‘quadro’ ou ‘imagem’ da coisa, o termo voltou a ser valorizado. Posteriormente, o termo foi difundido na obra de Leibniz [1646_1716], que afirmava que a ‘mônada é uma representação do universo’. Mas a difusão deste termo em língua alemã e em outras línguas européias coube a Wolf [1679_1754]. Posteriormente, Kant [1724_1804] estabeleceu um significado geral para o vocábulo ‘representação’, considerando-o o gênero de todos os atos ou manifestações

⁸ O termo *mimesis* é oriundo do grego e significa a faculdade do homem de reproduzir, imitar. Foi utilizado amplamente nas proposições filosóficas de Aristóteles e Platão; para a filosofia aristotélica, a *mimesis* representa os fundamentos da arte; Platão, por sua vez, acreditava ser tudo imitação, até mesmo que o universo seria oriundo de uma imitação verdadeira [o mundo das ideias].

⁹ Conforme ressalta Abbagnano, foi principalmente no fim da escolástica que esse termo passou a ser mais usado, às vezes para indicar o significado das palavras. Ver ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [p. 853].

¹⁰ Na obra ‘*Meditações*’, Descartes procurou estabelecer os fundamentos do conhecimento descartando tudo que o levava à dúvida, procurou as primeiras certezas que deveriam ser claras e indubitáveis. Nesse caso, a primeira certeza é o cogito, ‘eu penso logo existo’, que exprimirá a unidade de todas as faculdades no sujeito. Tal proposição reforça a abordagem tradicional da filosofia que tem, como a representação, o fundamento do pensamento, buscando critérios de verdade que evitam a variante da subjetividade, ampliando as dicotomias entre a razão e os sentimentos. Nesse sentido, a razão nos leva ao que é a essência, enquanto os sentimentos nos afastam em direção a ilusão a partir da *mimesis*.

cognitivas,¹¹ não dependendo de sua natureza de quadro ou semelhança e desse modo o conceito passou a ser utilizado mais ostensivamente em filosofia [ABBAGNANO, 2007: p. 853].

Em síntese, desde os pressupostos platônicos até as mais recentes e sofisticadas elaborações pensadas por Heidegger [1889_1976] na primeira metade do século XX, o mundo da representação vem sendo regido por essa lógica que consolida a idéia de que o conhecimento seja algo cristalizado na idéia de verdade única e, por consequência, que a representação tenha que afirmar a sua semelhança com a cópia, para se distinguir como algo bem fundado.

Contudo, nas reflexões filosóficas contemporâneas, encontramos importantes pontos de inflexão que potencializam o deslocamento do olhar¹² e que reconsideram valores já consolidados como únicos e universais, nos colocando diante de algumas outras possíveis indagações frente as questões que envolvem a representação.

Nesse contexto, Nietzsche [1844_1900] ocupa um lugar de destaque e pioneirismo/primazia na “reversão do platonismo”. Ao escrever sobre a modernidade, o autor desenvolveu uma crítica contundente à história da filosofia lançando, ao mesmo tempo, um ataque sistemático contra a história do pensamento ocidental. Em suas argumentações o filósofo alemão considerava que a recorrente fascinação pela distinção entre a aparência e a realidade [concepção de dois mundos] presentes até então nas idéias centrais da filosofia ocidental, era o “erro mais duradouro” de toda a filosofia.

Ocupando um lugar de distanciamento e abrindo outras perspectivas para a noção de verdade, ao invés de escolher o revezamento habitual na escolha das referências, Nietzsche preferiu dar um passo atrás e recolocar a questão: ao invés de perguntar ‘isso é falso ou verdadeiro?’, ‘Isso é verdade ou erro?’, ele pergunta: ‘Para que, para quem e porque a verdade?’

¹¹ Sobre a importância que o conceito de representação assume na filosofia de Kant, lembramos que o autor tem como preocupação central de toda a sua obra, elucidar a razão como juiz do entendimento. No texto ‘A crítica da razão pura’, a questão fundamental é expor a relação de conformidade entre o objeto e a representação. Para ele, a representação significa a síntese da diversidade do que se apresenta. Logo, o conhecimento é, em Kant, a síntese de representações. O autor indica como dimensões do conhecimento a sensibilidade e o entendimento. Respectivamente, seria o acesso aos objetos e o pensar os objetos. São as representações que permitem que os objetos do conhecimento humano cheguem até nós. Assim, as representações antecedem as condições em que esses objetos são pensados, e devem estar contidas na sensibilidade. O fato do conhecimento são as representações *a priori*, as formas *a priori* da intuição. Ver KANT, I. **A crítica da razão pura**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

¹² O ‘olhar’ é aqui adotado como forma de percepção e interpretação.

Nesse sentido, as questões que envolvem as noções de representação herdadas de Platão já não fariam mais sentido, visto que representar envolveria menos vínculos com alguma verdade supostamente única e sim mais aproximações com maneiras de perceber, criar e interpretar o mundo. De maneira geral, Nietzsche buscou uma alternativa ao modelo de conhecimento tradicional que tinha como pressuposto a verdade transcendente ligada a um critério de justificação universal.

O projeto nietzscheano de provocar a ‘reversão do platonismo’, foi retomado em meados do século XX por Deleuze [1925_1995], quando o filósofo passou a questionar a separação quase obsessiva entre a essência e a aparência, o inteligível e o sensível, a idéia e a imagem, o original e a cópia, o modelo e o simulacro.¹³ Deleuze enfatiza em Platão a vontade de distinguir a ‘coisa mesma’ de sua cópia. De maneira habitual, tal distinção também se apresenta clara entre o mundo inteligível e o mundo sensível, o que será denominado por Deleuze como a distinção manifesta dos escritos platônicos. E é precisamente o método de divisão que encerra, para Deleuze, toda a força do pensamento de Platão. É esse método que fornece a base conceitual na qual toda sua filosofia se desenvolve. Contudo, apesar dessa distinção se encontrar de maneira explicitamente evidente em Platão, ela existe apenas em função de outra, que se encontra de certo modo oculta, mas que aponta para a verdadeira e principal ambição dos escritos platônicos. É o que Deleuze denomina como a distinção latente do platonismo.

Assim, se o método da divisão de Platão nos aponta para uma distinção manifesta, que corresponde à distinção existente entre o mundo inteligível e o mundo sensível, a distinção latente aponta ainda para outra divisão: a da cópia e do simulacro. A própria dicotomia entre idéia e mundo sensível só existe na medida em que essa é peça fundamental no processo de julgamento, para distinguir a boa cópia do simulacro. É com essa divisão que Platão erige toda a potência daquilo que Deleuze irá chamar de uma ‘dialética da rivalidade’. É por meio dessa dialética que a motivação do platonismo começa a se tornar evidente. A distinção manifesta é utilizada como um meio, para realizar um processo de seleção, entre a cópia e o simulacro no mundo sensível. O próprio conceito de idéia formulado por Platão se encontra aí como um critério de seleção, como mecanismo para algo maior, ou seja, a qualificação que celebra e separa linhagens, que distingue a semelhança da cópia para com a idéia da degeneração do simulacro.

¹³ Ver **Simulacro e filosofia antiga/ Platão e o Simulacro** [apêndice] in DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998. [p. 250-271]; onde Deleuze indaga-se sobre o que significaria “reverter o platonismo” buscando reconstituir o projeto nietzscheano de tal reversão.

Tais distinções se relacionam diretamente com a noção de representação, visto que, dentro dessa perspectiva, Platão dividiria em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado, selecionando-as como bons pretendentes, pois revestidos de semelhanças, bem fundamentadas, as cópias-ícones; de outro lado, signos de objetos mergulhados em dessemelhança, os simulacros-fantasmas, maus pretendentes.

É negativizando o simulacro como cópia improdutiva, inservível, que o platonismo, segundo Deleuze, instaura, finalmente, o domínio que a filosofia, a partir de então, reconhecerá como seu: “o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido, não em relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento”. [DELEUZE, 1998]

O platonismo, em Deleuze como em Nietzsche, significará fazer da filosofia um território do mesmo ou do semelhante, buscando limitar, tanto quanto viável, os devires do simulacro e, “para essa parte que permanece rebelde, recalca-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do Oceano [...]”.

Em síntese, esse é o mundo das representações herdado de Platão, aquele que nos convida a pensar a diferença a partir de uma semelhança ou de uma identidade preliminar. O mundo dos simulacros, diz Deleuze, nos convida “a pensar a similitude e mesmo a identidade como produto de uma disparidade de fundo”. Se, como vimos, o simulacro já não se referencia pelo modelo do qual teria desviado originalmente, basta “que a disparidade constituinte seja julgada nela mesma”, sem referência ou reporte a uma identidade anterior, preliminar ou pré-constituída. [DELEUZE, 1998]

O simulacro não será mais uma cópia infinitamente degradada, como quisera Platão; pois jamais fora cópia. Ele encerra singularidade, diferença, acontecimento e, portanto, nas palavras de Deleuze, encerra também uma “potência positiva que nega tanto o original quanto a cópia, tanto o modelo como a reprodução” [DELEUZE, 1998: p.267]; seu nome não é menos que o real, na medida em que é o real em sua multiplicidade. O simulacro é radical diferença e, na medida em que nega tanto o modelo quanto a cópia, não mais será passível de hierarquização na ordem de pretendentes de Platão. Eis a reversão nietzscheana do platonismo: quando emergem os simulacros, quando se entrevê, atrás de cada caverna, “um mundo mais amplo, mais rico, mais

estranho além da superfície, um abismo atrás de cada chão, cada razão, por baixo de toda fundamentação” [NIETZSCHE, 2005]. Como o eterno retorno nietzscheano, não constitui um novo fundamento, nem um novo modelo: alegremente, positivamente, o simulacro como diferença em si, como pura imanência, engole todo modelo e todo fundamento, e com eles todos os objetos transcendentais.

Simulacro, diferença e multiplicidade se conjugam em diferentes instantes poéticos de uma só e mesma heterogênesse: a única voz do ser, que se manifesta a partir da diferença; potência da vida na perspectiva da experiência, numa palavra: a imanência.

Sob outro enfoque, se aproximando mais diretamente do campo artístico e ressaltando a ambiguidade que o termo ‘representação’ pode comportar, o historiador Carlo Ginzburg [1939_--] em seu livro ‘Olhos de Madeira – nove ensaios sobre a distância’ enfatiza que, se por um lado a representação se faz às vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro lado, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Para Ginzburg esse é um aborrecido jogo de espelhos e ele não tem por objetivo se deter nessa questão. Para o autor, a imagem é ao mesmo tempo presença e sucedâneo de algo que não existe. Tais argumentos sobre as oscilações entre ‘substituição’ e ‘evocação mimética’ já se encontravam manifestas, como observou Roger Chartier [1945_----], no verbete *representation* do *Dictionnaire Universel de Furetière* de 1690. [GINZBURG, 2001: p.85]

Considerando os múltiplos aspectos que estão envolvidos no processo de criação das representações, que comportam simultaneamente e sem conflitos tais ambiguidades, concordamos com Ginzburg sobre a ineficácia em nos determos nessas oscilações. Atendendo a sugestão do autor, consideramos que representação e real são interdependentes, um não existe sem o outro; são variantes que estão co-implicadas e, assim sendo, permanecer nessa dualidade seria por demais escravizante.

Na discussão filosófica-teórica-política desenvolvida pela geógrafa Doreen Massey [1944_2016] no livro ‘Pelo espaço: uma nova política da espacialidade’,¹⁴ a autora dedica um capítulo ao tema Espaço/Representação e, embora o foco geral do livro seja a reflexão sobre as maneiras como pensamos e concebemos o espaço, parece haver algo de esclarecedor e de

¹⁴ Ver MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

importante na precisão do conceito de representação para o desenvolvimento do tema geral, caso contrário a autora não se deteria tanto tempo na escritura e nas implicações desse termo.

No contexto geral do livro, a autora elenca tres questões principais para que possamos compreender as espacialidades: a primeira questão propõe que entendamos o espaço como “produto de inter-relações” de variadas escalas e origens, de tal forma que “identidades especificamente espaciais [lugares, nações] possam ser “reconceitualizadas em termos relacionais”. Na segunda, aponta o espaço como “possibilidade da existência da multiplicidade”, da pluralidade, “da coexistência da heterogeneidade”, do respeito às diferenças de todo porte e de toda sorte. E na terceira, decorrência lógica natural das anteriores, sugere que reconheçamos o espaço como em contínua construção, não no sentido de incompleto, mas de permanentemente inacabado, como um produto-processo, resultado nunca fechado a novas construções, pois, no entendimento da autora, “Para que o futuro seja aberto, o espaço também deve sê-lo”. Em síntese, para que a teoria de Massey seja compreendida, é fundamental termos em mente que sua crítica é direcionada a todas as abordagens positivistas e essencialistas que cultivam uma idéia de lugar circunscrito e fadado a uma única identidade. Para a autora, pensar dessa maneira o lugar é empobrecer o cotidiano, as experiências contemporâneas, o mundo e o devir. {MASSEY, 2012]

Especificamente na segunda parte do livro e, principalmente, no capítulo Espaço/Representação, Massey critica o entendimento habitual que associa e estabelece a equivalência direta às noções de representação e de espacialização. Sobre tais equivalências a autora detalha o que caracterizou como “associações pouco promissoras”, por influenciarem o imaginário popular com conotações “que privam o espaço de suas características mais desafiadoras”. Explicita ainda que o apego nem sempre consciente às abordagens tradicionais acabam por inibir reflexões espaciais potencialmente inovadoras. Passa, então, pelo pensamento de Bergson, Deleuze, Boudas, Laclau, Soja, Certeau, Foucault, entre outros pensadores que discutiram, analisaram ou contribuíram para a crise da espacialidade e da invisibilidade do espaço em benefício do tempo. [MASSEY, 2012]

Merece destaque a ênfase dada por Massey à idéia de que a discussão em torno do espaço deva partir de sua abordagem “como aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir” [MASSEY, 2012, p.95] como requisito para que a história e a vida sejam igualmente abertas e, assim, para a possibilidade da política. Nos alertando que, por difentes caminhos,

diversos autores equiparam o espaço à representação, a autora esclarece que tal posicionamento intelectual é, antes de qualquer argumentação, fruto de um processo. Tal processo é derivado e envolve tanto as posições da inserção social quanto o envolvimento intelectual/científico.

Nesse contexto, a equivalência entre espaço e representação leva a estabilização e fixação das variantes espaciais, escamoteando aspectos importantes da experiência espaço-temporal. Contudo, apesar dessa associação ser inevitável, é sempre importante estarmos atentos para o fato de que a representação não é o território representado, mas antes, uma tentativa de constituir a sociedade e não de declarar definitivamente o que ela é. Reconhecendo que sociedade é simultaneamente temporal e espacial, a grande questão que está em jogo na criação e produção das representações não é a espacialização do tempo,¹⁵ mas a representação do espaço-tempo.¹⁶ [MASSEY, 2012] Sendo assim, podemos concluir que o grande desafio das representações é a tentativa de apreender e conjugar esses dois aspectos sem hierarquização.

Dessas considerações, pode-se inferir que o processo das representações das cidades é, antes de qualquer questão, um processo de construção-desconstrução criativa, aberto continuamente a atualizações e possibilidades de apreensão da experiência sensível com os lugares. Todavia, compreendemos a necessidade temporária de estabilizar visões de mundo como uma maneira de organizar nosso conhecimento frente aos desafios da amplitude cada vez maior das sociedades contemporâneas e do conhecimento crescente.

Torna-se relevante ressaltar ainda que qualquer representação [cartografias, pinturas, fotografias, escrituras, desenhos, cinema, representações sociais, artes cênicas e afins] implicará em um ato de criação que envolverá escolhas, ordenamentos, interpretações, atualizações e visões de mundo em estados de co-implicações.

Dentro do contexto geral acerca da heterogênesse da representação e na concepção que adotamos, compreendemos que a representação não é redutível ao objeto externo, assim como não é produto imediato da memória ou uma tradução mimética da experiência.

¹⁵ Para Massey, a espacialização do tempo pode ser compreendida como a tradução do tempo como espaço, enquanto as representações do espaço-tempo implicam em considerar essas duas categorias como algo interdependente.

¹⁶ As noções de espaço-tempo imbricados no domínio da arquitetura e do urbanismo remetem às proposições desenvolvidas por Albert Einstein na física contemporânea.

Assim, surge uma inquietação: se as representações são atualizadas e demandam interpretações de mundo, talvez haja maior precisão/rigor teórico em considerarmos o caráter da temporalidade como uma das questões importantes para pensar as variantes que envolvem as expressões das cidades no cinema. Nesse sentido, o conceito fenomenológico de presentificação parece-nos mais adequado para descrever, interpretar e apreender como as cidades criadas pelo cinema acionam e ampliam a nossa compreensão das cidades.

Enquanto o conceito de representação está tradicionalmente vinculado à relação real-cópia e se funda na existência de um correlato, o conceito de presentificação se ocupa da experiência da presença. Por sua vez, o sentido da presença acontece na sua própria existência, ou ainda, “a presença se entrega à responsabilidade de assumir seu próprio ser” [HEIDEGGER, 2006, p.85]. A representação está por outra coisa, à medida que a presentificação é um ato de modificar o modo de apreensão do mundo. Na temporalidade, a distinção do modo de apreender é importante para a explicação dessas duas vivências.

A temporalidade da presentificação aparece como viva. Não se trata de uma temporalidade modificada ao modo do quase, o ato está na corrente temporal e o correlato é não-existente ou irrelevante. A presentificação é um ato de expressar e modificar o modo de apreensão do mundo¹⁷ e, por isso mesmo, é uma ação produtora de sentido.

O conceito de presentificação, insere o tema das vivências na temporalidade, núcleo da consciência e das questões fenomenológicas. A presentificação indica duas características da consciência, primeiro que ela tem como ponto originário a presença, ou seja, presentificar implica em colocar algo na corrente da consciência.

A presentificação implica, ainda, que os elementos constitutivos da referida ação sejam correlacionais e fundadores de sentido. Em outras palavras, a presentificação traz a tona a máxima de Husserl [1859_1938]: “voltar às coisas mesmas” [HUSSERL, 2000], promovendo uma redução, não no sentido de reduzir, mas de reconduzir ao sentido fundante. Cabe ainda ressaltar outra característica, a posição da vivência/experiência como algo importante na construção da descrição e da ciência fenomenológica, por seu valor metodológico e constitucional.

¹⁷ Modificar o modo como habitualmente o apreendemos em termos cronológicos de tempo linear.

A fenomenologia de Husserl sempre se preocupou em “voltar às coisas mesmas” para compreender o que são e como os fenômenos surgem à consciência. A fenomenologia não se interessa imediatamente pelos objetos ou pelos fatos, mas pela correlação sujeito-objeto, pelos sentidos que neles podem ser percebidos e/ou suscitados. Como uma possibilidade metodológica, a fenomenologia consiste essencialmente num esforço de esclarecimento da experiência¹⁸, numa ação de perceber e descrever as essências ou sentidos dos objetos. Enquanto as ciências positivas buscam suas verdades nos fatos, a fenomenologia descreve essas verdades a partir da percepção das essências dos fatos, pois é nelas que os seus sentidos se revelam tais quais são, em sua ativa presentificação.

Dessa forma, a presentificação nos convoca para a abertura da consciência à experiência, numa atitude *epoché*¹⁹, como proposto pelo filósofo Edmund Husserl em *Meditações Cartesianas* [HUSSERL, 2001].

No mesmo sentido, ao escrever sobre a conceituação preliminar da fenomenologia, o filósofo Martin Heidegger [1879_1976] enfatiza que a atitude fenomenológica implica em “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo. É este o sentido formal da pesquisa que traz o nome fenomenologia”. [HEIDEGGER, 2006: p. 74]

Em *Ser e Tempo*, obra publicada originalmente em 1927, Heidegger investiga a questão do sentido do ser, dedicando inúmeros capítulos a descrição da presença em seus múltiplos aspectos. Ao escrever sobre a temporalidade da presença na correlação sujeito-objeto, o filósofo distingue o tempo cronológico da temporalidade intrínseca da ação. Na sua concepção, a temporalidade do acontecimento se manifesta num presente muito distintivo e singular, que em nada se relaciona com o ‘agora’ e a sua atualidade pontuada pelo ponteiro do relógio.

Com efeito, o tempo do ser é um tempo individual, um tempo que não se coaduna ou coincide com o conceito habitual de tempo cronológico. Esse tempo, não corresponde ao relógio,

¹⁸ Esclarecimento da experiência no âmbito da própria experiência, em plena disponibilidade para acolher toda a mensagem que a experiência transmite e comunica.

¹⁹ No contexto da fenomenologia proposta por Husserl, *epoché* significa o esforço de voltar à experiência original e ao mundo original despojados da contaminação da atitude pré-concebida. Segundo o próprio filósofo, a *epoché* [ou redução fenomenológica], pode ser compreendida como a atitude de colocar entre parênteses as nossas convicções filosóficas, resultados científicos e convicções oriundas de nossa atitude natural [que habitualmente nos impõe, crenças]. Faz-se, então, imprescindível a suspensão de juízos sobre o que não é evidente e incontrovertido a fim de alcançar dados que se mantenham após a *epoché*. Sobre este conceito, central na filosofia Husserliana, ver especificamente: HUSSERL, Edmund. **Idéias para uma fenomenologia pura e para um filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura**. SP: Idéias & Letras, 2006. [Coleção Subjetividade Contemporânea].

mas as sequências e manifestações de estados e movimentos íntimos da consciência, ou seja, o tempo íntimo em que se movimenta o ser na sua individualidade, no seu mundo íntimo e na profundidade do seu psiquismo. É um tempo próprio e heterogêneo, dependendo do que fazemos com a nossa liberdade, as nossas intenções e as nossas escolhas.

A forma como cada um de nós percebe o badalar das horas faz parte desse tempo íntimo e da nossa presença nos acontecimentos; é exatamente por esse motivo que nós dizemos que 'o tempo voa' quando estamos felizes, contudo o mesmo relógio bate na mesma cadência e o tempo parece se arrastar quando nós estamos tristes, infelizes, aborrecidos em expectância de alguma coisa.

A experiência da presença constitui, portanto, uma experiência do ser na sua temporalidade. Nessa perspectiva, "as características constituintes da presença são sempre modos possíveis de ser e somente isso". [HEIDEGGER, 2006: p: 85]

Assim, a presentificação possui um caráter constitutivo e autônomo que comporta simultaneamente a percepção/ interpretação/ reconstrução do objeto e a expressão do sujeito. A presentificação é uma ação criadora de sentido, por isso plena de temporalidade e potência no seu movimento de enunciar pelo discurso e pela imagem o pulsar do mundo e de nós mesmos.

A presentificação não é uma cópia degradada; ela encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Há na presentificação o desejo de partilha do mundo sensível como possibilidade de manifestar e atualizar a nossa inserção na vida.

A presentificação é mobilizada a partir de determinadas questões e evocações. Essas questões nos colocam diante de possibilidades, de escolhas e de visões de mundo diferenciadas que temporariamente se organizam para registrar uma experiência. Arriscamos inferir que as presentificações interpretam a vivência e as práticas sociais, intervêm/ criam nelas e assumem tamanho poder porque são uma realidade específica em si.

Nesse sentido, as presentificações da cidade pela sétima arte assumem uma especial peculiaridade visto que possibilitam e dinamizam a captura do movimento contínuo da vida,²⁰ induzindo esses elementos a uma síntese ativa. Acrescidas a esses atributos, as presentificações da cidade possibilitadas pela tecnologias cinematográficas tornaram-se uma das expressões mais completas das variantes das cidades.

O cinema tornou-se um meio de expressão capaz de exibir as formas e sentimentos do mundo sensível, lhes dando vida própria e talvez, por seu poder de trabalhar com o imaginário coletivo, tenha causado um efeito multiplicador das imagens e idéias por ele veiculadas.

Em muitas ocasiões e ao longo das transformações e atualizações dessas presentificações, a aceitação da cidade como uma imagem precedeu aquela da cidade como realidade.²¹ Enquanto iam sendo aperfeiçoados, os novos modos de ver a cidade inventados pela câmera começaram a ter influência nos modos pelos quais outros fenômenos urbanos eram apresentados e percebidos. Tal argumentação pode ser de especial interesse quando consideradas as potencialidades precursoras e emancipadoras do cinema.

A partir dessas perspectivas, o cinema não constituiu apenas uma entre várias tecnologias de percepção e expressão, tampouco refletiu o auge de uma determinada lógica do olhar; ele foi, acima de tudo [pelo menos até o surgimento e difusão da televisão] o mais singular, apropriado e expansivo horizonte discursivo onde os efeitos da modernidade foram refletidos, negados ou rejeitados, transmutados ou negociados, multiplicados e sintetizados. O cinema foi e ainda é, antes de tudo, um dos mais abrangentes meios de expressão/apresentação/presentificação das

²⁰ No contexto das presentificações, na transição da modernidade para a pós-modernidade, da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial, a temporalidade vem sendo substituída pela espacialidade, a história pela simultaneidade e a justaposição. Sobre a simultaneidade e a justaposição, Bernard Tschumi, na apresentação dos seus desenhos conhecidos como "*Manhattan Transcripts*", explica que eles são diferentes da maioria dos desenhos arquitetônicos, "tanto quanto nem são projetos reais, nem mesmo fantasias. Eles propõem a transcrição de uma interpretação arquitetônica da realidade. [...] plantas, cortes e diagramas delineiam espaços e indicam os movimentos simultâneos e justapostos dos diferentes protagonistas – aquele povo que penetra no palco arquitetural. [...] O seu propósito explícito é transcrever coisas que estão naturalmente afastadas da expressão e representação arquitetônica convencional, nominalmente aquelas complexas relações entre o espaço e seus usos; entre o palco e o roteiro, entre 'tipo' e 'programa'; entre objetos e eventos. O seu propósito implícito tem a ver com a cidade do século vinte. Ver original publicado em TSCHUMI, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, New York/ London: St. Martin's Press, 1981. Ver também HAYS, K. Michael. *Architecture – Theory – since 1968*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998. [p.409]

²¹ Sobre a precedência da cidade como imagem, ver o catálogo da exposição inaugurada por ocasião do 19º Congresso da União Internacional de Arquitetos realizada em Barcelona, em 1996, onde o arquiteto Pierluigi Nicolini apresentou um trabalho discutindo questões acerca do surgimento do conceito de container na teoria urbana contemporânea. Ver, em especial NICOLINI, Pierluigi. "*The fourth typology*" em SOLÀ-MORALES, Ignasi e COSTA, Xavier [org.]. "*Present and futures – Architecture in cities*" Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya/ ACTAR, 1996. [p.227]

idades e, ao mesmo tempo, transformou-se e tranforma-se continuamente em um discurso social por meio do qual uma gama variada de grupos sociais busca se ajustar ao impacto abrupto das transformações da cidade.

Sintetizando, todos esses contextos e relações oferecem subsídios consideráveis para a compreensão das cidades. De uma perspectiva particular, consideramos que o surgimento do cinema alterou significativamente a maneira de pensar e produzir a cidade. Seja nos primeiros tempos, na atualidade ou nos futuros já imaginados pelos filmes, as cidades são sempre um produto de interrelações e, como no cinema, da imaginação dos homens.

1.2 IMAGINÁRIO

“Nós acreditamos na memória porque tudo passou e quem nos garante que isso que imaginamos que passou, passou realmente? A quem devemos perguntar? Este mundo nesta suposição então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas, a memória é uma invenção. No cinema a câmera pode fixar um momento, mas este momento já passou, no fundo o que ele traz é um fantasma deste momento. E já não temos a certeza que este momento tenha existido fora da película. Ou a película é uma garantia da existência deste momento? Não sei. O que disso sei é que vivemos. Vivemos, afinal não há dúvida”

Depoimento do cineasta português Manoel de Oliveira, extraído do filme O céu de Lisboa [1995] de Wim Wenders.

Existem muitas maneiras de abordar as questões que envolvem o papel e a importância do imaginário na vida humana. O conceito de imaginário não é algo unívoco e a sua aplicação comporta formas diferenciadas de compreensão e abrangência. Nesta pesquisa proporemos algumas delas, que podem ser conduzidas pelo entrelaçamento entre os caminhos propostos pelas abordagens fenomenológicas, com especial interesse pelas argumentações do filósofo Gaston Bachelard [1884_1962] e do historiador Jacques Le Goff [1924_2014].

É importante salientar que a confusão semântica no uso dos termos imaginário e imaginação também contribui para a utilização nebulosa e fluida que muitas vezes se faz desses termos. Cabe ainda lembrar que o status da imaginação na tradição da filosofia ocidental foi construído, histórica e inicialmente, regulado pelo da percepção [sempre em detrimento da imaginação].²²

²² Na tradição filosófica ocidental o conceito de imaginação, foi construído dentro de um paradigma que tem na percepção o ato fundador da realidade. Dentro dessa perspectiva, o papel da imaginação até Kant, é marcadamente marginal. Iniciando com Platão, que discrimina a imagem mental como inferior aos ‘verdadeiros’ conceitos que se localizam nas Idéias, passando por Pascal [imaginação é sofisma], Spinoza [imaginação é inadequação, ilusão], Hume [a imagem é um vestígio da percepção]. Quase todos, incluindo alguns contemporâneos como Ryle, distinguem um original [a realidade] de uma cópia menos importante [a imagem] e mais uma vez, sempre em detrimento da imaginação. Isso evidencia que todos compreendem imaginação apenas como imaginação reprodutiva. Nesse sentido, a fenomenologia, em particular, atribuiu uma função especial à imaginação, pois a ela é confiada a expressão das vivências como puros objetos de contemplação, o que constitui a própria possibilidade da fenomenologia. Por isso, Husserl afirma que, na fenomenologia, como em todas as ciências eidéticas, as representações, mais precisamente

No contexto histórico, os estudos sobre o imaginário foram impulsionados e sistematizados mais ativamente a partir do início do século XX; nos anos 30, trabalhos como os do filólogo George Dumézil [1898_1986], cujas últimas publicações datam dos anos 80 e de Bachelard, que desenvolve a noção de imaginação criadora, tornam-se referência quase obrigatória nas reflexões sobre o imaginário. Da mesma forma, Roger Caillois [1913_1978], que participou do movimento surrealista, reflete sobre a arte em geral, a literatura, o religioso, em uma extensa obra, utilizando, já à época, a noção de imaginário. No fim dos anos 60, Gilbert Durand [1921_2012] cria o *Centre d' Études sur l' imaginaire*, em Grenoble, França, onde é realizada uma grande produção de teses e pesquisas interdisciplinares sobre o imaginário. Ainda nos anos 60, paralelamente, o historiador Le Goff participa ativamente do Movimento de professores franceses intitulado *Nouvelle Histoire*, abraçando perspectivas teóricas que incluíram e valorizaram a história da mentalidade e do imaginário como possibilidade de construção do conhecimento e da própria história.

Embora abordado pela filosofia moderna e psicologia, entre outras ciências, como realidade psicológica vinculada à imaginação, geralmente em oposição à realidade, consideramos, conforme Bachelard e Le Goff, dentre outros autores, que o imaginário é muito mais do que isso. Com efeito, o imaginário é a contraparte de um dos planos da realidade concreta, formada também pelo mundo imaginal [onde encontramos, por exemplo, os mitos e arquétipos]. A vida cotidiana está ligada tanto às imagens quanto às realidades mais palpáveis. Todas as realidades, mesmo as mais materiais, têm uma dimensão imaginária, que faz parte das experiências do dia-a-dia e da história como um todo. Muito frequentemente, a realidade imaginária é mais importante do que qualquer outra. O imaginário não é o domínio do imutável ou do estático: ele se transforma, de acordo com os ritmos e fluxos da vida e da história; estas transformações possibilitam perceber e apreender o funcionamento mais vasto das cidades e das sociedades.

As preocupações com as noções de imaginário/imagem poética na construção do conhecimento científico permearam grande parte dos estudos do filósofo Gaston Bachelard. Em algumas das suas obras, o autor tece uma série de considerações relevantes acerca da palavra

as fantasias livres, têm posição privilegiada em relação às percepções". O filósofo afirma ainda, paradoxalmente, que "a ficção é o elemento vital da fenomenologia". Ver ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [p. 539].

literária em sua relação com o espaço e o tempo. Na década de 30, o autor publica o importante livro 'A Formação do Espírito Científico' onde investiga o desenvolvimento histórico e psicológico do pensamento científico, pontuando a noção de obstáculo epistemológico e valorizando os aspectos imaginários na construção e nas descobertas científicas.

Contrapondo a noção tradicional do tempo contínuo e também a noção do tempo como duração, o autor propõe que a verdadeira realidade do tempo não é a duração mas, sim, o instante [BACHELARD, 2007: p. 29]. Para compreender melhor a tese bachelardiana, o próprio autor evidencia a dificuldade que teve em assimilar tal realidade ao discorrer sobre o assunto nos livros 'A Intuição do Instante' e 'A Dialética da Duração', ambos escritos na década de 1930.²³

Apoiado na Teoria da Relatividade,²⁴ Bachelard desenvolve sua argumentação negando a concepção tradicional de espaço e tempo, não mais concebidos como absolutos, mas considerados como categoria relacional, criando novas apreensões da realidade. Segundo o autor, a nova ciência não é mais antropocêntrica, o novo espírito científico aponta para outra realidade, onde a imaginação eclode em rupturas, implodindo as fronteiras entre o real e o irreal.²⁵

Para Bachelard, o tempo é instantâneo e o real é o presente. O autor considera que a imagem é um começo supremo; ao contrário da redução da imaginação à percepção e à memória, ele defende a autonomia da imagem e quer apreendê-la em sua distinção, no instante poético de sua criação e apreensão. Na tradição intelectualista, inversamente, a imaginação seria apenas reprodutora, tendo de ser transplantada, dependente da instância intelectual que diria à imaginação o que a proposta da imaginação é [e, neste caso, a imagem seria uma alegoria, deslocada no sentido de uma relação mimética].

A partir dessa concepção a imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas bastante diversas e seria necessário uma palavra diferente para designar a imagem imaginada. Tudo que habitualmente é proposto nos estudos sobre a imaginação reprodutora deve

²³ Ver especialmente BACHELARD, Gaston. **A Dialética da Duração**. São Paulo: Ática, 1988 e BACHELARD, Gaston. **A Intuição do Instante**. Campinas: Verus, 2007.

²⁴ Com a Teoria da Relatividade, Einstein defendia a existência de uma quarta dimensão [espaço-tempo], abalando cinco séculos de Geometria Euclidiana, que preconiza a existência de apenas três dimensões.

²⁵ Bachelard, argumenta que, na presença da imagem poética, as condições que habitualmente tomamos como real não são determinantes. O autor escreve "Com a poesia, a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebentar ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos." [BACHELARD, 1989, p.18]

ser creditado à percepção e à memória. Em sentido oposto, a imaginação criadora tem funções diversas da imaginação reprodutora. À imaginação criadora pertence essa função do irreal que é psiquicamente tão útil e necessária quanto a função do real, evocada com tanta frequência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito à realidade convencionada por valores sociais. [BACHELARD, 1986]

O filósofo nos indaga “como prever sem imaginar?”, enfatizando ainda que “em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber [...] a imagem vem antes do pensamento”. [BACHELARD, 1989, p.18] Assim, quando se vive a imagem em sua espontaneidade, esta não é preparada pelo pensamento. Reafirmando essa noção, o autor escreve:

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo. [BACHELARD, 1989: p. 01]

Em síntese, para Bachelard a imagem é uma provocação, um convite que vai além da simples aparência capturada e percebida pela visão. Por isso adiciona um novo elemento para entendê-la: a imaginação²⁶. Reconhecendo e reafirmando a diferença entre imaginação reprodutora e imaginação criadora, distingue de maneira inovadora a imaginação formal e a imaginação material. A imaginação formal deriva de uma postura do homem contemplativo, como um espectador do mundo; já a imaginação material resulta do embate do homem com a materialidade do mundo, no confronto entre as forças humanas e as forças da matéria.²⁷ Apontando que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. Vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” [BACHELARD, 198: p. 19], Bachelard se diferencia e se afirma pela possibilidade de admitir e incluir os aspectos subjetivos [afetivos,

²⁶ Com Bachelard, a noção de imaginação assume uma nova concepção que se encontra resumida na introdução do seu livro **A Água e os Sonhos** [1988]. Vendo a imaginação não como uma simples faculdade de representação ou cópia de objetos, Bachelard se rebela contra a tradição que não a valoriza e que não dá importância à natureza da verdadeira imagem.

²⁷ É importante salientar que para Bachelard a matéria é resistência, e não obstáculo.

simbólicos e poéticos] e intangíveis no conhecimento científico²⁸, num processo de reavaliação e atualização contínua do objeto estudado.²⁹

A inclusão da incompletude e da impossibilidade de precisão estática como componente do conhecimento científico, também o diferencia das abordagens e percepções dos outros autores tradicionais da época.

De maneira enfática, a reflexão acerca do entrelaçamento entre imaginário/ imagem poética, tempo e espaço na análise literária [em sua abrangência maior] acontece a partir de seu livro 'A Poética do Espaço' [1957], onde o filósofo mergulha na investigação dos espaços com os quais nos relacionamos cotidianamente.

Na Introdução, o autor tece algumas considerações sobre a imagem poética, dizendo que ela não é causada por impulsos do passado, como afirmam os psicólogos e psicanalistas, pelo contrário, ela tem "um ser próprio, um dinamismo próprio" [BACHELARD, 1989: p. 02] que merece a ontologia à qual se propõe o livro. Em outras palavras, quando se lê um texto literário, a imagem construída através dele tem significado em si mesma, no momento presente e de maneira distinta em cada leitor, que se torna neste momento também autor. Dessa forma, a intimidade é valorizada como maneira de apreender e, ao mesmo tempo, criar a realidade.

Segundo Bachelard, as palavras, principalmente as da linguagem mais usual, têm um sentido poético próprio que é perdido quando deslocado para uma área científica ou filosófica.

²⁸ No nosso caso, dos espaços habitados.

²⁹ O campo disciplinar da geografia humanista também nos oferece contribuições valiosas a respeito da noção de 'espaço vivido'. Destacamos o livro do geógrafo Éric Dardel, *L'Homme et la Terre: nature de la réalité géographique* [1952], onde o autor desenvolve essa noção ao descrever e definir a paisagem, esclarecendo que "paisagem não é em sua essência para ser considerada... mas antes é uma inserção do homem no mundo, um sítio da luta pela vida, a manifestação de sua existência e das dos outros." [notas da aula Paisagem e Ambiente proferida pelo prof. arquiteto Werther Holzer no PPGAU EAU UFF, set-nov 2014; o prof. se referia ao livro **O Homem e a Terra: a Natureza da Realidade Geográfica**, 1952, de Eric DARDEL, traduzido pelo próprio prof. e editado pela Ed. Perspectiva em 2011]. Dessa forma, Dardel reforça a idéia de que a paisagem não é composta apenas por aquilo que é visto, mas também pela manifestação de seu ser para com os outros, base de seu ser social. Nas palavras do geógrafo "A geografia não implica somente no reconhecimento da realidade em sua materialidade, ela se conquista como técnica de irrealização, sobre a própria realidade. [...] Se a geografia oferece à imaginação e à sensibilidade, até em seus voos mais livres, o socorro de suas evocações terrestres, carregada de valores terrestres, marinhos ou atmosféricos, também sempre espontaneamente, a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o Homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social" [DARDEL, 2011: p. 5]. Assim, da mesma forma que Bachelard desenvolve a noção de 'espaço vivido' ao descrever a fenomenologia da imaginação, Dardel abarca essa noção ao considerar que o espaço geográfico é o mundo da existência cotidiana, incluídos nesse contexto o agrupamento das dimensões do conhecimento e da afetividade. Ver: DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Destarte, o autor parte dessa crítica para distinguir metáfora de imagem. Para ele, “a metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir” e acrescenta “a metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela” [BACHELARD, 1989: p. 87] ou seja, é uma transposição. A imagem, ao contrário, é “obra da imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação”. [BACHELARD, 1989: p. 87] Em outras palavras, a imagem é pura, é um fenômeno em si mesma, já a metáfora é uma “imagem fabricada”. [BACHELARD, 1989: p. 87] Por isso, segundo o autor, a imagem pode ser objeto privilegiado para o estudo fenomenológico.

Sinteticamente, a afeição pelas expressões literárias e mais especificamente pelo espaço conduz o filósofo a um esboço feliz entre rigor científico e experiência pessoal [nunca descartada], confluindo ambos os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano.

Frente ao entrelaçamento envolvente entre os conceitos imaginário/imagem poética, tempo e espaço, não há como não lembrar das palavras do próprio autor, quando nos diz “[...] os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças”. [BACHELARD, 1989: p. 68]

Numa atitude fenomenológica, logo nas primeiras páginas da Introdução à *Poética do Espaço*, Bachelard nos alerta:

Um filósofo que formou todo o seu pensamento ligando-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu, o mais precisamente possível, a linha do racionalismo ativo... [...] deve esquecer seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas colocados pela imaginação poética. [BACHELARD, 1989: p. 01]

Mais adiante, ainda na mesma página: “Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar”. Nesse contexto, Bachelard propõe a fenomenologia da imaginação como o método capaz de captar a imagem como atualidade. O método dinamiza a imaginação criadora e tem por objetivo colocar o sujeito num processo de atualização constante frente à imagem. Assim, é necessário reexaminar as imagens com o olhar atualizado sempre que ela se apresente. O autor nos impulsiona a olhar com acuidade e atenção as intimidades que se

presentificam na imagem. Dessa maneira, quantas vezes nos dispusermos à experimentação da imagem será possível detectar novos traços e começarmos do zero, como se fora a primeira vez. A partir dessa abordagem, embora o objeto [a imagem] possa ser o mesmo, sempre será percebido de maneira diferente.

Na concepção do autor, o principal pressuposto da fenomenologia da imaginação é rejeitar o passado para se defrontar com o instante e a novidade da imagem.³⁰ A imagem se apresentará sempre como atualidade. É preciso vivê-la como instante presente e como novidade. A finalidade principal é que o familiar se torne estranho a ponto de acionar em nós maneiras diferenciadas de percepção.

[...] Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. [BACHELARD, 1990: p. 01]

Bachelard ressalta, ainda, que a palavra essencial correspondente à imaginação não é imagem, mas imaginário, escrevendo “[...] o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. [1990, p. 01]

Para compreender melhor as proposições e conceituações de Bachelard é necessário recorrermos novamente à noção de imagem poética, onde o vivido “emerge na consciência como

³⁰ É interessante ressaltar que para compreender as imagens e chegar à proposição daquilo que denominou como ‘fenomenologia da imaginação’ Bachelard, num momento inicial do desenvolvimento de seu trabalho, recorre à psicanálise e à ideia de inconsciente coletivo na tentativa de uma interpretação mais complexa. Contudo, num segundo momento, o filósofo percebe que é impossível chegar a uma descrição objetiva das imagens e rejeita as interpretações psicanalíticas dos elementos. Posteriormente, ao perceber a insuficiência de considerar a imagem fora dos componentes da interpretação pessoal sua preocupação maior se concentrou na compreensão da subjetividade da imagem. A partir daí, o filósofo adota o devaneio como um instrumento de conhecimento e propõe a fenomenologia da imaginação como método capaz de resgatar a subjetividade das imagens. Ver também OSTERMANN, Erika Alezard. **Imagem Urbana: percepção e devaneio** In *Revista de Urbanismo e Arquitetura* vol.04, nº 1, 1996, p. 46-53.

um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade".³¹

No caso da construção do imaginário coletivo, podemos dizer que ele expressa e estabelece uma realidade cultural comum. O imaginário coletivo possui uma função primordial na vida social: ele preserva, protege, dinamiza e cria os suportes da identidade de um povo. Neste sentido, podemos dizer também que há no imaginário coletivo um 'princípio de unidade' que une, em profundidade, a diversidade das coisas. [REIS, 1998: p. 36] O papel de vínculo que se atribui ao imaginário coletivo foi objeto de estudo específico de alguns campos de conhecimento, como a sociologia e a psicologia.

Esse imaginário, como sugere o sociólogo Jean Duvignaud [1921_2007] em sua introdução àquilo que ele chamou de 'esboço em preparação de uma sociologia do imaginário', "nos prende mais que a carne de nossa própria carne e nos transforma mais ativamente que as forças que agem no cosmos". [DUVIGNAUD, 1970: p. 17]

O sociólogo Michel Maffesoli [1944_----] também valoriza este ente poderoso e invisível quando enfatiza a imaginação, o imaginário, a imagem e o símbolo como representantes de um papel de primeiro plano da vida social. No seu dizer, este "mundo imaginal exerce um papel primordial de reagrupamento da vida social". [MAFFESOLI, 1995: p. 115] Tentando esclarecer e suscitar o sentido daquilo que denominou imagem religante, enfatiza que "a materialidade de um lugar é atravessada por um conjunto de imagens coletivas, que lhe dá sentido". [MAFFESOLI, 1995: p. 117]

A esse respeito, também podemos citar a contribuição do matemático, filósofo e poeta Jacob Bronowski [1908_1974], que, ao estudar o papel da imaginação no comportamento e na evolução animal, afirma que o que torna tão poderosa a máquina biológica do homem é justamente "o fato de ela modificar as suas ações por meio da imaginação". [BRONOWSKI, 1983: p. 09] Para o autor, a capacidade que nos torna humanos é o poder de formular idéias através

³¹ Ver a arquitetura e a cidade pela visão da poética reabre a possibilidade de, pela experiência estética e a ferramenta do imaginário, ser possível articular saberes, construir identidades e [re]configurar a relação de distância entre o observador e o objeto construído. Por intermédio da poesia nos deparamos com uma dimensão que é, antes de tudo, emotiva e sensível. Plena de afeto, a arquitetura é, sim, terreno poético e afetivo. Tão indelével quanto a concretude e a materialidade do espaço físico e suas qualidades mensuráveis. O universo da poesia está disponível à leitura tanto quanto o da arquitetura. E essa releitura se reveste de importância quando consideramos a necessidade de, na contemporaneidade, colocarmos-nos como sujeitos na História, diante de uma produção arquitetônica em um mundo globalizado, mas não universal.

da imaginação e, ao refletirmos sobre essas ideias, sermos capazes de reelaborar nossas ações e de prever situações futuras.³²

Bronowsky enfatiza que essa capacidade de conceber coisas que ainda não se apresentam aos sentidos foi e é crucial para a evolução e o desenvolvimento da espécie humana, e, ao utilizar a palavra imaginação, tenta descrever aquilo que é para ele o dom mais especificamente humano. Para esse autor, imaginação significa simplesmente o hábito humano de construir imagens no espírito. E "a capacidade de elaboração destas imagens pessoais é um passo gigantesco na evolução do homem e no crescimento de cada criança". [BRONOWSKI, 1983: p. 13-24] Os seres humanos são capazes de imaginar situações diferentes das que se encontram frente a seus olhos, e podem fazê-lo porque criam e conservam na mente imagens de coisas ausentes.³³

Neste sentido, também podemos dizer que, se o imaginário é o mundo da imaginação, no qual esta é uma das faculdades humanas responsáveis pela produção do conhecimento e que nos permite "pensarmos em nós mesmos de forma diferente do que somos e, portanto, propor uma finalidade além da situação presente" [ARGAN, 1992: p. 266.],³⁴ cabe a ele, imaginário, se constituir ao mesmo tempo em ensaio [de novas possibilidades de experiências de vida], reflexão

³² Bronowski argumenta que entre os animais, não há a capacidade de combinar imagens nem o poder modelador da imaginação. O professor de psicologia Wolfgang Köhler, em suas famosas experiências com chimpanzés, demonstrou que os macacos são capazes de improvisar ferramentas, mas isso só acontece quando o animal é incitado pela perspectiva de uma recompensa visível. Segundo ele, falta ao macaco componentes dos quais depende a capacidade humana de fazer instrumentos: o poder de combinar imagens mentais, ou seja, o poder da imaginação, o poder da palavra e o processo conceptual que dela resulta. Atualmente, diversas pesquisas experimentais na área da psicologia demonstraram que animais submetidos a estímulos muito fortes não conseguem opor-se a sua compulsão. Em compensação, o homem pode colocar-se em milhares de situações que ainda não lhe foram apresentadas e poderão nunca vir a sê-lo. Assim, podemos dizer que a capacidade de prever é um atributo tipicamente humano. Só os seres humanos são capazes de se projetar em situações imaginárias e de pensar com uma semana de avanço.

³³ Estamos habituados a dizer e ouvir: *Tomara que faça sol no final de semana; Espero que amanhã esteja um dia bonito; Será que vai chover?*. A existência de palavras como *amanhã, dia bonito, será* permite ao ser humano pensar em situações que não existem realmente. Este dom é a imaginação, e esta é simples e forte, porque não é senão a "capacidade humana de criar imagens no espírito e de as utilizar para construir situações imaginárias". Ao construirmos uma imagem de coisas ausentes e conseguirmos utilizar a imagem para pensar em situações desconhecidas, estamos ensaiando situações que não são reais, mas que poderão vir a sê-lo. Esse dom de recriarmos, de um modo diferente, as imagens que os outros nos oferecem é um dos fundamentos mais importantes para o processo de criação artística, e principalmente para o processo de coesão social.

³⁴ Para o historiador e teórico da arte Giulio Argan, "sem imaginação pode haver cálculo, mas não projeto" O autor argumenta que "em toda a história, a arte não foi mais do que imaginação dinâmica, ativa e produtiva. E compreensível que a crise da imaginação tenha determinado a crise da arte, e a crise da arte, a crise da cidade como criação histórica e instituição política. Essa crise, que já tem aspectos assustadores, pode tornar-se a crise final das agregações sociais baseadas em interesses comuns, tradições comuns, orientações ideológicas comuns, responsabilidades administrativas comuns." A esse respeito, além de ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como a História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, ver também do mesmo autor, **Projeto e Destino**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

[consciência do caminho percorrido], investigação e proposição de um futuro que traz consigo uma transformação do presente pela própria capacidade de o imaginar.³⁵

Na atualidade, a noção de imaginário permanece polêmica. Por um lado, ela mantém e suporta interfaces com a noção de ‘presentificação’ e ‘representação’ e, em algumas situações, os campos originados por esses conceitos se invadem reciprocamente. Na década de 80 historiador francês Le Goff [1924_2014] destacou que “o imaginário pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito, mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra.” [LE GOFF, 1980: p. 12]. Para o autor, como aliás para Castoriadis [1922_1997] em sua obra pioneira intitulada ‘A instituição imaginária da sociedade’, o imaginário não pode ser examinado como algo imutável ou estático. De certo modo, marca-se aqui uma distância em relação à noção de ‘mentalidade’, que evoca uma idéia maior de imobilidade ou de permanência em uma duração determinada e mais longa.

Dentro dessa perspectiva, consideraremos o imaginário como um domínio ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção/criação de expressões diversas. De acordo com essa definição, existe uma interface possível do imaginário não apenas com o campo das ‘presentificações’ e expressões artísticas ou culturais, mas também com o domínio dos ‘símbolos’. Nesse sentido, é importante lembrar que, segundo as considerações de Le Goff, é possível se falar em ‘simbólico’ apenas quando um objeto, uma imagem ou uma representação são remetidos a uma dada realidade, idéia ou a um sistema de valores que se

³⁵ No cenário contemporâneo, o fim de uma concepção de mundo estritamente racional e mecanicista deve traduzir-se numa arquitetura e urbanismo que vá além do velho paradigma modernista, que não seja reducionista, que rejeite as categorias e cânones pré-estabelecidos, que reavalie a tradição e que reconheça a diferença como componente indissociável da cidade. A arquitetura e o urbanismo, movendo-se no território da síntese da razão e da imaginação, da lógica e da analógica, dos conceitos e da imagem, deve ser concebida através da combinação de diferentes ordens de pensamento e sensibilidade. Apenas através da interação de diferentes modos de pensar e sentir será possível atingir aquilo que Bachelard denominou de poética do espaço, onde o imaginário e o real não são percebidos como mundos à parte. O arquiteto Bernard Tschumi argumenta, enfaticamente, que no processo de criação arquitetônica e urbanística, a forma não segue aprioristicamente a função, a forma segue a ficção, a imaginação. Os estudos de Arnheim também trazem contribuições valiosas a esse respeito, ratificando o papel fundamental da imaginação e do imaginário na criação científica. Arnheim afirma que “[...] a intuição e o intelecto são os dois processos cognitivos. [...] a percepção e o pensamento não podem operar separadamente. As capacidades comumente atribuídas ao pensamento (diferenciação, comparação, classificação, etc.) atuam na percepção elementar; ao mesmo tempo, todo pensamento requer uma base sensorial. [...]”. Ver especialmente ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.13-14; da extensa bibliografia de Rudolf Arnheim, quase todas evidenciam sua preocupação epistemológica e o seu interesse pelo estudo da abordagem cognitiva da mente em seu enfoque da realidade; de especial interesse para esse tema são também os artigos “*From Function to Expression*” e “*Artistic Symbols-Freudian and Otherwise*”, ambos traduzidos e publicados em ARNHEIM, Rudolf. **Para uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia**. Lisboa: Dinalivro, 1997, p. 193-211, p. 215-220.

quer tornar presente [a cruz como símbolo do cristianismo]. Uma imagem, portanto, pode se ver revestida de significado simbólico e apropriações intencionais.

A noção de imaginário, de qualquer modo, é complexa e aberta a sentidos diferenciados. A história do imaginário não se ocupa propriamente das longas durações nos modos de pensar e de sentir, mas da articulação das imagens visuais, verbais e mentais com a própria vida que flui em uma determinada sociedade. Foi o que Le Goff pretendeu fazer em sua obra 'O nascimento do purgatório' [1990], em que busca investigar a mútua interação entre o imaginário religioso medieval e a sociedade que o produziu.

Esse contraste entre a busca de modos de sentir mais abstratos/subjetivos [medo, pavor da morte, afetos] e a intenção de decifrar a profusão de imagens visuais, verbais e mentais pode esclarecer algumas das fronteiras e dos pontos de contato entre a história das mentalidades e a história do imaginário.

Para concluir esse grande paralelo entre as modalidades da História que atentam mais particularmente para os universos mental e imaginário, e também para o campo das sensibilidades humanas, que têm explorado através de abordagens históricas os labirintos da psicologia e da imaginação humana, será oportuno lembrar que a história das mentalidades e a história do imaginário deixaram certamente a sua marca em uma historiografia contemporânea³⁶ que buscou, a partir do século XX, inserir-se em uma perspectiva interdisciplinar. Contudo, as reflexões e preocupações encaminhadas por essas modalidades históricas, bem como seus investimentos metodológicos e seus aportes teóricos, estão ainda longe de se esgotar à altura desse novo milênio que a pouco se iniciou. O universo mental dos homens, considerados em sua vida social, bem como sua produção de imagens de todos os tipos [cinema, fotografia, televisão] e de diversificados padrões de sensibilidade, constitui, certamente, ainda, um enigma que

³⁶ Nesse percurso, dentro de uma profusão de campos intradisciplinares que têm revelado um sensível enriquecimento dos estudos históricos no que se refere ao interesse por novos objetos e por novas abordagens, a historiografia da segunda metade do século XX assistiu à emergência de campos do saber historiográficos que passaram a valorizar o universo mental dos seres humanos em sociedade, os seus modos de sentir e o imaginário por eles elaborados coletivamente. As modalidades já tradicionais como a História Política, a História Econômica ou a História Social, os novos historiadores propuseram acrescentar a História das Mentalidades, a Psico-história, a História do Imaginário, a Micro-História, dentre outras. Estes campos de conhecimento, com alguma frequência, se interpenetram no que concerne aos seus objetos, às suas fontes privilegiadas, às suas abordagens e aportes teóricos, às suas conexões com outros saberes e aos seus padrões de interdisciplinaridade. Contudo, cada um desses campos conserva singularidades e aspectos que nos permitem separá-los entre si como espaços intradisciplinares bem diferenciados. Ver BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004 e BARROS, José D'Assunção. **História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis**. In Conexão, Comunicação e Cultura. Caxias do Sul: UCS, v. 6, nº 11, jan-jun, 2007.

possivelmente nunca será decifrado, mas que, em todo caso, sempre atrairá o interesse dos pesquisadores.

Em síntese, o imaginário será, nesta pesquisa, compreendido como uma realidade tão presente quanto aquilo que habitualmente poderíamos chamar 'vida concreta'. Essa perspectiva sustenta-se na idéia de que o imaginário é também reestruturante em relação à sociedade que o produz.

Como exemplo, basta refletir que nada parece mais natural que pensarmos a cidade a partir de suas paisagens. Um nome de cidade, ao ser pronunciado por outra pessoa, encontra em nossa imaginação uma evocação imediata de visualização. Tratando-se de uma cidade que conhecemos bem [talvez uma que habitamos na infância], essa visualização passa pelos labirintos da memória que, conforme a riqueza e sofisticação de nossa experiência e a força de resistência das lembranças, opera uma imediata reconstrução de seus espaços físicos, atualizando-os. Uma frenética sucessão de imagens de texturas, esquinas, casas, praças, mistura-se com nomes de ruas e pontos de referências afetivas, históricas, turísticas ou meramente espaciais. Quando nos permitimos demorar nessa visualização é possível sermos surpreendidos pela imagem do rosto de alguém que lá conhecemos e de quem não nos lembrávamos; ou até mesmo de um simples habitante de quem pouco se sabe, mas que era habitualmente avistado quando lá, um dia, passeávamos. Todas essas imagens de forte apelo visual vão se misturando a outras imagens, cada vez mais subjetivas e inverificáveis [a lembrança de conforto que atribuímos àquelas tardes de inverno junto a uma paisagem, o vago gosto de uma quitanda que há tempo não achamos para comprar ou o cheiro da casa da vó. Cheiro, gosto e bem-estar que, mesmo já sendo uma forma de imagem, clamam sempre por uma visualização que a descreva/explique]. O imaginário desvela, dessa maneira, uma dimensão tão significativa das sociedades humanas quanto aquilo que corriqueiramente é compreendido como a realidade efetiva.

No cinema as relações entre o visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e a sua significação tornam-se intrincadas. A sucessão de imagens criadas pelas montagens produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engedram menos por força do isolamento, mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui

uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada isolamento. [XAVIER in NOVAES, 1988: p. 368]

Na busca de uma síntese possível, a alternativa de reflexão aqui proposta valoriza o imaginário e a dimensão poética como possibilidade de compreensão e interpretação da cidade, mais especificamente nos estudos das cidades criadas pelo cinema. Através dos aportes teóricos desenvolvidos pelo filósofo Gaston Bachelard nos ocupamos do conceito de imaginário e da experiência poética como via de acesso e compreensão da cidade. Essa possibilidade trouxe à tona proximidades com outros autores que, em campos de conhecimento diferenciados [filosofia, psicologia, sociologia, história, arte], também se detiveram sobre o assunto.

Compreendemos que as cidades são fruto de inter-relações humanas coletivas que, consciente ou inconscientemente, configuram diversidades tanto em termos de estruturas materiais quanto em termos de sociabilidades. Como desdobramento desta organização física, social e simbólica que é a cidade, surgem as mais variadas expressões do urbano. Erigidas enquanto crítica ou utopia, a criação da cidade pelo cinema faz parte de um imaginário que simultaneamente nos revela aspectos físicos, simbólicos, afetivos e culturais.

O cinema emergiu derivado de uma nova maneira de experienciar o espaço e o tempo vivido pela sociedade. Com a emergência e a consolidação da sociedade industrial, a experiência da vida urbana potencializou novas possibilidades de percepção e apreensão, e é nesse momento que o cinema surgiu como o seu principal dispositivo artístico de expressão/representação.

Os valores evocados pela cidade na filmografia [ruas, praças, calçadas, átrios, prédios, orla, estacionamento] nos permite constatar a variada capacidade mobilizadora da imagem. Nessa apreensão diferenciada da cidade, os espaços se tornam mais pessoais à medida em que dialogam com a experiência vivida e imaginada, acionando sentimentos e desdobrando em nós possibilidades de recriarmos os espaços habitados.

O cinema, tal qual se desenvolveu no final do século XIX, tornou-se uma das expressões mais completas dos atributos da cidade moderna. O cinema não constituiu apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o auge de uma determinada lógica do olhar; ele foi, acima de tudo, o mais singular, apropriado e expansivo horizonte discursivo onde os

efeitos da modernidade foram transmitidos, consolidados, negados ou rejeitados, multiplicados e sintetizados. O cinema transformou-se em um discurso social por meio do qual uma gama variada de grupos buscou se ajustar ao impacto abrupto da modernização.

De uma perspectiva particular, consideramos que o advento do cinema alterou significativamente a maneira de pensar, imaginar e produzir a cidade; seja nos primeiros tempos, na atualidade ou nos futuros já imaginados pelos filmes, as cidades são sempre um resultado, como no cinema, da imaginação dos homens. Na perspectiva que adotamos, propomos, por fim, criar um contexto para reimaginar a cidade, como um repositório estranho e familiar de um tempo passado e/ou um oráculo do porvir.

Assim, o exercício da poética e a valorização dos componentes potencializados pelo imaginário na construção do conhecimento científico nos sensibiliza para a compreensão de que, seja na escala do edifício ou na escala da cidade, a criação arquitetônica não reside apenas na sua gênese [ou na sua heterogênese], mas também no que ela aponta ou designa, no que pretende alcançar e que prolonga a percepção do corpo coletivo da cidade ou do observador. A criação arquitetônica, mais precisamente a arquitetura enquanto objeto existe apenas em função de um contexto, assim a dimensão material da cidade reverbera em significações que são recriadas continuamente. Como nos sugere Guattari [1930_1992], ao escrever sobre a 'Restauração da Cidade Subjetiva', "as cidades são imensas máquinas produtoras de subjetividade individual e coletiva" [GUATTARI, 1993: p. 172] e, nesse sentido, não são uma totalidade, uma unidade, mas uma "máquina enunciativa". A multiplicidade de componentes heterogêneos que configuram a cidade coexistem numa dinâmica e movimento contínuo de invenção coletiva. As sociedades são, por definição, inacabadas.

Da mesma forma, as presentificações da cidade no cinema também se apresentam como um discurso múltiplo. No jogo de relações e recombinações entre os significantes [imagens] e os significados [conteúdos], podem ser esboçados diálogos e narrativas infinitas que acionam continuamente nosso imaginário e nossa presença no mundo. As cidades, como narrativas e materialidades do imaginário e da memória coletiva e social, passaram a integrar o cinema em seu movimento contínuo de recriação e interpretação da vida; ao mesmo tempo, as imagens dos lugares criados pelo cinema se tornam componentes constitutivos da própria realidade da cidade. Nesse entrelaçamento não há hierarquia e os limites entre realidade e fantasia são tênues, quase indecifráveis.

O cinema, ao ampliar os horizontes de interpretação da cidade, nos convida à experimentação de deciframento e multiplicação de imaginários. Aceitar esse convite como maneira de interpretação e compreensão da cidade, implica em confiarmos na dimensão intersubjetiva e na arte como possibilidade de deciframento dos espaços habitados e da vida. Como nos aponta Bachelard “desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina”. [BACHELARD, 1989: p. 09] E diante desse apelo sensível do filósofo, finalizamos esse capítulo afirmando que tanto o imaginário quanto a imaginação podem alterar a realidade ao desdobrar novas dimensões dela.

1.3 MEMÓRIA

“A história só é história na medida em que não consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que o seu sentido se mantém confuso, misturado... A história é essencialmente equívoca, no sentido de que é virtualmente *événementielle* e virtualmente estrutural. A história é na verdade o reino do inexato. Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador. Justifica todas as suas incertezas. O método histórico só pode ser um método inexato... A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tomar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica. Finalmente, esta reflexão procura justificar todas as aporias do ofício de historiador, as que Marc Bloch tinha assinalado na sua apologia da história e do ofício de historiador. Estas dificuldades não são vícios do método, são equívocos bem fundamentados”

Paul Ricoeur apud Le Goff 1990, p. 226.

O conceito de memória e a maneira como ela funciona vem sendo tema dos estudos de filósofos e de cientistas há séculos. Para os antigos gregos, a memória era sobrenatural. Um dom a ser exercitado. A deusa Mnemosine, mãe das Musas, protetoras das artes e da história, personificava a memória e possibilitava aos poetas lembrar do passado e transmiti-lo aos mortais.

Nesse contexto a memória e a imaginação têm a mesma origem: lembrar e inventar têm ligações profundas. O ato de registrar era visto como algo que contribuía para o enfraquecimento da memória, ao transferi-la para fora do corpo do sujeito. Os gregos desenvolveram muitas técnicas para preservar a lembrança sem lançar mão do registro escrito. Além disso, reservaram ao sujeito que lembra um papel social fundamental. O poeta resgatava o que era importante do esquecimento, era uma espécie de memória viva do seu grupo.

Na Antiguidade, para os romanos, a memória era considerada indispensável à arte retórica, uma arte destinada a convencer e emocionar os ouvintes por meio do uso da linguagem. O orador deveria conhecer as regras e não recorrer aos registros escritos. Na Idade Média, ganha

importância a memória litúrgica ligada à memória dos santos. O cristianismo, assim como o judaísmo, tem na lembrança o foco, na medida em que pauta o presente pela rememoração dos acontecimentos e milagres do passado. O tempo é marcado por comemorações litúrgicas, louvam-se santos e mártires, seus milagres são lembrados em datas precisas.

A invenção da imprensa, com tipos móveis, e a urbanização, com mudanças fundamentais na organização e nas relações sociais, nas atividades, papéis e percepções do indivíduo, trouxeram mudanças importantes para a memória individual e coletiva. De uma sociedade baseada na transmissão oral dos saberes necessários ao trabalho e à vida em grupo, novas ocupações relacionadas ao comércio e à vida nas cidades demandam registros de operações, de listas, de transações. Desenvolver-se-ão, a partir daí, artifícios cada vez mais sofisticados para guardar e disseminar a memória em textos e imagens. Este processo culmina com o computador, capaz de guardar grandes quantidades de informações e abarcar todos os meios inventados anteriormente para registrar e armazenar a memória.

Na atualidade, o conceito e sobretudo o funcionamento da memória ganhou importantes aportes das ciências físicas e biológicas. Ao lado delas, as ciências sociais e a psicologia também têm a memória individual e coletiva como um dos seus campos de investigação. Os estudos envolvem necessariamente os conceitos de retenção, esquecimento e seleção. Como elaboração a partir de variadíssimos estímulos, a memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências/experiências ocorridas no passado.

Num esforço de consisão, percebemos que ao longo da história existiram duas maneiras bastante distintivas de abordagem da memória, que ainda influenciam diversas conceituações atuais. A primeira está voltada ao estudo das persistências de conhecimentos passados que, por serem passados, não estão mais a vista: é a retentiva. A segunda se ocupa da possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento passado e de torná-lo atual ou presente: é a recordação. Cabe ressaltar que a memória, ao dispor de conhecimentos passados também precisa ser compreendida no contexto de atualizações presentes. Sim, nos referimos à memória como atualidade pois, conforme Abbagnano, compreendemos que por conhecimentos passados é preciso entender os conhecimentos que, de alguma maneira, já estiveram disponíveis, e já não se situam simplesmente como conhecimento do/no passado. O conhecimento do passado pode ter informação e formação nova, basta lembrarmos, por exemplo, que atualmente dispomos de informações acerca do passado de nosso planeta que não são recordações. A ampliação

contínua do conhecimento e as variadas escolhas nos modos de ver e conhecer a vida também possibilitam atualizações da memória. [ABBAGNAMO, 2007: p. 657-659]

Nas ciências sociais encontraremos estudos que relacionam a memória individual ao meio social, fundamentais para o nosso trabalho, em que se articulam os relatos e expressões individuais à memória local.

Segundo os estudos do historiador Jacques Le Goff, a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. [LE GOFF, 1990]

A memória está nos próprios alicerces da História, confundindo-se com o monumento e com a oralidade. Contudo, só muito recentemente se tornou objeto de reflexão do campo específico da historiografia. Foi no fim da década de 70 que os historiadores da 'Nova História'³⁷ começaram a trabalhar com a memória e dialogar com os aspectos intersubjetivos que se conjugam na construção do conhecimento.

Os estudos elaborados pelo filósofo Paul Ricoeur [1913_2005] em seu livro 'A Memória, a História e o Esquecimento', abordam a memória privilegiando-a como uma grandeza cognitiva. Ao refletir sobre a relevância desse conceito, o autor desvela, aos poucos, sua importância e alcance, ao tratá-la não apenas como lembranças condicionadas ao pertencimento de um eu, mas antes, de questões que envolvem possibilidades de manipulações e distorções das referidas lembranças, apontando um amplo horizonte de implicações que potencializam questionamentos a respeito do estatuto da memória e, porque não dizer, da própria história. [RICOEUR, 2007]

Acerca da habitual incerteza relacionada ao lembrar-se de algo, a saber, se realmente as lembranças reconstroem e reapresentam com fidelidade e exatidão o acontecimento a que se referem, surgem diversas aporias. De alguma maneira, há uma espécie de clamor da memória

³⁷ A 'Nova História' ou 'História das Mentalidades' se caracterizou, na década de 70, pelo retorno ao estudo do sujeito, opondo-se ao paradigma tradicional da História, ancorado no estudo do objeto. Essa abordagem, ao procurar abolir qualquer paradigma, privilegiou as narrativas. Ao escrever sobre a História, no contexto que antecede a construção da 'Nova História', Roland Barthes afirma que "o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou para ser mais preciso, imaginário [...]". Ao se indagar sobre os traços que poderiam distinguir a narrativa histórica da ficcional, Barthes abriria um amplo debate sobre o estatuto do discurso historiográfico. A esse respeito, ver: DOSSE, François. **A História à prova do tempo. Da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: UNESP, 1999.

que reivindica por sua validade; nenhuma memória se manifesta e ao mesmo tempo atesta como não verdadeiro aquilo que está trazendo à consciência. Contudo, é importante lembrar também que a capacidade de rememoração do sujeito está ligada de maneira íntima com a sua capacidade imaginativa, o que acaba onerando a credibilidade dada à memória, além das dificuldades inerentes ao fato de tornar presente uma coisa ausente [dificuldades já refletidas desde os alicerces da história da Filosofia]. Essas constatações deixam em suspensão uma definição e resposta definitiva sobre essa questão específica. É preciso conviver com as incertezas e impossibilidades de precisões.

Possivelmente, a aproximação com as neurociências, em seus atuais estágios de pesquisa, pudessem auxiliar e elucidar algumas dessas questões, mas não era esse o objetivo de Ricoeur. Além disso, é importante lembrar, que esses dois campos de conhecimento têm em suas origens valores e modos de ver bastante polarizados.

Nesse sentido, as pesquisas de Ricoeur se situam no campo da filosofia e, simultaneamente, no campo das ciências sociais, buscando relações e significados [e não leis]; nesse campo de conhecimento mais interpretativo, saber colocar as questões pode ser tão ou mais importante que saber respondê-las com precisão.

Ainda tendo como fio condutor as reflexões propostas por Ricoeur, inferimos que apesar da memória ser alvo de diversas incertezas e desconfianças, ela ainda se constitui num poderoso referencial na busca pelo que um dia se passou, por acontecimentos que foram realidade num momento pretérito. Esse voto de confiança e reconhecimento tributado a memória deve ser ampliado ao campo da historiografia, devolvendo a memória ao seu lugar de alicerce da História e não apenas considerada como um dos seus objetos de estudo. [RICOEUR, 2007]

Nesse sentido, o pensamento de Ricoeur converge com Le Goff quando o historiador afirma:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos "neutra" do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou

inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento [para evocar a etimologia] que ele traz deve ser em primeiro lugar analisado desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. [LE GOFF, 1984: p. 94-95]

Conduzimos nossas descrições e pesquisa, compreendendo que a memória, constantemente, se modifica e se rearticula conforme a posição que ocupamos e as relações que estabelecemos nos diferentes grupos de que participamos. Da mesma maneira, também está submetida a questões intersubjetivas e inconscientes, como o afeto, a censura, o desejo, entre outras. As memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e histórica e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo. Um dos elementos mais importantes, que afirmam o caráter social da memória, é a linguagem. As trocas entre os membros de um grupo acontecem por meio das diversas linguagens e expressões. A linguagem é um instrumento socializador da memória pois reduz, unifica, identifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural vivências tão diversas como o sonho as lembranças e as experiências recentes.

A respeito das relações entre a memória e a aquisição de conhecimento, trazemos a contribuição do filósofo Edmund Husserl [1859_1938] quando escreve

As coisas podem ser vivenciadas não só na percepção, mas também na recordação e nas representações afins à recordação. [...] À essência dessas vivências pertence à importante modificação que, do modo de atualidade,

transporta a consciência para o modo de inatualidade, e vice-versa. Num caso, a vivência é consciência explícita de seu objeto; em outro, é consciência implícita. apenas potencial. [HUSSERL apud ABBAGNANO, 2007: p.658-659]

Nessa perspectiva, o pressuposto é sempre o da total conservação do conteúdo da consciência: eis o fenômeno da recordação.

Há ainda um aspecto importante no estudo da memória que se relaciona com o processo de conhecer o mundo. Grande parte das formas de apreensão de conhecimento pressupõe alguma modalidade de memória. Os impactos da memória no conhecimento, envolvem a questão sobre os limites do conhecimento e da própria história. O conhecimento pode ser obtido de coisas que estão além da nossa própria experiência pessoal, o que para ele [o conhecimento], por mais paradoxal que possa parecer, só ocorre pelo fato de que podemos lembrar e agrupar vários fragmentos de nossas experiências pessoais.³⁸

Dessa maneira nos aproximamos da memória, traçada a partir da perspectiva teórica inaugurada pelo filósofo Martin Heidegger, que relaciona o referido conceito com a temporalidade. E a temporalidade heideggeriana passa-se no domínio da consciência. Para o autor, tanto o passado como o futuro, embora referidos como o antes e como o depois, são referidos no presente. Assim, o conceito de tempo elaborado por Heidegger passa a ter um papel expressamente interpretativo, uma vez que, a partir dele, é possível explicitar ontologicamente todo e qualquer determinado fenômeno. Destacar a estrutura temporal de todo e qualquer fenômeno é explicitar o horizonte no qual nasce e cresce também a compreensão e a interpretação que a presença dá a si mesma a todo instante. Nesse sentido, a temporalidade apresenta-se como o sentido ontológico da existência. Ou seja, o tempo não funciona como horizonte de sentido, mas sustenta ontologicamente a presença humana em seu próprio ser, sendo todo e qualquer modo de ser, a partir dela, possível. [HEIDEGGER, 2006]

Outra questão significativa sobre os limites do conhecimento é a investigação se a natureza de nossa experiência é mental ou física, questão que, em grande parte remete às discussões atuais da Filosofia da Mente [problema mente-cérebro]. De acordo com o matemático e filósofo Bertrand Russell [1872_1970], o 'Monismo materialista' é a teoria de que toda realidade é física,

³⁸ Ver especificamente: HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2006, onde o autor desenvolve o esforço de descrever fenomenologicamente a constituição essencial de abertura da presença como 'ser-no-mundo'.

e que os fenômenos mentais são meramente rearranjos da matéria física e o 'Monismo idealista' é a teoria de que toda realidade é mental, e que o mundo físico é produzido pela mente e ainda o 'Monismo neutro' onde a realidade física e mental não são intrinsecamente diferentes, e que os fenômenos físicos e mentais são meros rearranjos de uma única substância ou elemento neutro.³⁹ Confrontando as contribuições do filósofo sobre as discussões mente-cérebro, nos afastamos da idéia de neutralidade, sejam elas de qualquer vínculo ou espécie; articulamos a pesquisa como um modo de compreensão onde a construção da realidade e do conhecimento se realizam intersubjetivamente.

Ainda seguindo o fio condutor traçado por Russell, concordamos que não existem objetos irrealis de conhecimento; fatos ilusórios ou objetos imaginados podem ser verdadeiros objetos de conhecimento, tanto a imaginação, como uma relação de familiaridade, pode ser tão real como sensação. Sensação é uma relação de familiaridade com um determinado objeto, e o objeto da sensação são simultaneamente presentes para o assunto.

Memória, por outro lado, é uma relação em que um sujeito se lembra de um acontecimento passado com um objeto e/ou ação específica, onde fica explícito que a sensação e a memória estabelecem relações temporais na correlação sujeito-objeto; relação esta atualizada no instante da presença.

Interessa-nos observar, particularmente, de que forma a memória participa desse processo. Trabalharemos, portanto, num campo de investigação fundamentalmente teórico, descrevendo e interpretando alguns aspectos das proposições do filósofo Ricoeur e a descrição cinematográfica de Deleuze no que tange, especialmente, à profunda dependência da articulação conceitual da memória como atualidade e devir.

Na articulação proposta por Deleuze, o cinema, em particular o moderno, configura-se como um expressivo meio na conexão entre arte e filosofia. Ao escrever sobre a arte e a ação criativa, o autor aponta que criar não é dar forma a uma matéria, representar o dado ou refletir

³⁹ Ver especificamente, RUSSEL, Bertrand. **Fundamentos de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. Sobre o conceito de memória em Bertrand Russel, ver ainda: CUNHA, Andréa Vermont S. R. e SILVA, Mariluze Ferreira de Andrade. Sobre o conceito de memória em Bertrand Russel. **Revista Μετανόα - Primeiros Escritos em Filosofia**. São João del Rei/ MG, n.12, p. 45-60, 2010. Disponível em <https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/revistalable/andrea.pdf> Acessado em 04 de abr 2017.

sobre ela, mas erigir *hecceidades*⁴⁰ em narrativas visuais, sonoras ou languageiros. [DELEUZE, 1974]

Deleuze, em seu livro 'A Lógica do Sentido', ao escrever sobre a experiência do cinema, aponta que algo só é experimentado, só consiste, no sentido forte, quando posto numa perspectiva que desloca os pontos de vista, fazendo com que eles se retomem desigualmente uns nos outros. Somos vivos, intensos e pensamos pelo que algum outro pensa em nós. No caso das cidades, há sempre outra cidade na cidade. [DELEUZE, 1974]

Sob diversos aspectos o cinema também pode ser entendido como um suporte guardador de memória. Contudo, é importante lembrar, o termo guardador não se refere a questão das retentivas que nos referimos anteriormente, nem mesmo aos aspectos de conservação. No cinema, "cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discursos, sendo um produto de múltiplas determinações." [XAVIER, 2007: p.15] Ancorados nas proposições da Lógica do sentido", podemos afirmar que a memória no cinema guarda não o que o narrador selecionou mas, antes, guarda o que atribuímos ao filme como significado e sentido, coletivo ou individual. Por mais paradoxal que seja, os filmes guardam o devir.

Por mais estranho que pareça [e estranhamentos também são maneiras de nos aproximarmos do conhecimento da cidade e do mundo] o cinema guarda registros que estão em estado de vir a ser. Ver um filme se torna, assim, um encontro, um acontecimento.⁴¹

No cinema [como na arquitetura e na cidade] os intercessores são essenciais e fazem parte da narrativa, a criação cinematográfica implica os intercessores, pois não há obra/filme sem eles. O ter o que dizer, no cinema, já está ligado à exposição de si a um campo de tensões e conexões próprias. Intercessores são como vetores intensivos da narrativa, de um poder de ser

⁴⁰ No vocabulário de Deleuze, erigir assume o lugar de explicar ou desenvolver; o autor constantemente utiliza as expressões erigir um acontecimento, erigir figuras e/ou erigir uma imagem; já a expressão *hecceidades* é utilizada para caracterizar um ser como próprio, individual, particular, ou seja, diferente de outro.

⁴¹ Deleuze, ao longo de sua obra, observa que sempre pensou o acontecimento; tal observação, nós podemos comprovar em seu livro, escrito com Félix Guattari, 'O que é a filosofia?' quando procura mostrar que esta disciplina trata da criação de conceitos. Desse modo, tudo o que tinha sido desenvolvido a partir de 'Lógica do sentido', em relação ao acontecimento e sentido, é retomado e modificado. A paixão de Deleuze pela filosofia leva-o a afirmar que o conceito filosófico jamais deve ser reduzido a função científica; o conceito filosófico diz respeito somente ao acontecimento; Deleuze entra em confronto com todas as posições filosóficas que tentam tirar da filosofia a condição real de criar e inventar conceitos. A criação de conceitos é inseparável das circunstâncias, dos acontecimentos que envolvem a vida do filósofo em seu mergulho na experiência da vida. Ver DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

afetado. Assim o cinema assume um papel de enunciação originalmente plural, na qual se implicam vozes distintas. Todo filme se move por heterogeneidades que povoam zonas de implicações. Essas implicações fazem parte de um campo de experiências que relacionam o intercessor com o autor da obra na ação do encontro. Sim, assistir um filme é um encontro e ninguém sabe antecipadamente o que podem os encontros ou como lidar com os afetos que deles podem emergir.

Assim, visto como um guardador de memórias, o cinema assume o papel de revelamento do mundo para o olhar. Contudo, o que retemos como memória, depende menos do que o autor apresenta na película do cinema e mais das nossa própria experiência ao assistir o filme. Ao discutir sobre as condições de leitura da imagem, o professor Ismail Xavier questiona o estatuto da veracidade nas narrativas fílmicas, afirmando o papel da revelação e do engano. O autor nos diz: “Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso a uma verdade, engano que não resulta de acidente mas de uma estratégia” [XAVIER in NOVAES, 1988: 367]

O cinema não deixa, por isso, de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas criativas e autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar e, apesar de tudo, de fazer passar.

Voltando a memória das cidades presentificadas no cinema, importa-nos menos o estatuto da veracidade⁴² e similitude com alguma cidade fisicamente existente [habitualmente tomada como real] e mais a significação e sentido do que é dado a ver, “numa interrogação cuja resposta mobiliza dois referenciais: o da foto [enquadre e emoldura], que define um campo visível e seus limites, e o observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência individual e coletiva.” [XAVIER in NOVAES, 1988: 368]

⁴² Sobre o statuto da verdade e a impressão de realidade no cinema, Ismail Xavier, em seu livro ‘O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência’ escreve que “diante da imagem cinematográfica, ocorre a famosa ‘impressão de realidade’, isto se deve a que ela reproduz os códigos que definem a ‘objetividade visual’ segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que implica dizer que a reprodução fotográfica é ‘objetiva’ justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual. Ver, XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. [p. 152]

cap. 2

PLATÔS

A noção de platô. Conexões e agenciamentos entre os capítulos. Região de intensidades e uma estabilização intensiva. Conexões e agenciamentos entre os capítulos. Abordagem do conceito de cidade, do cinema e dos seus entrelaçamentos e circunstâncias sem hierarquias ou pontos culminantes.

2.1 CIDADE

Conceito de cidade. A cidade como fruto das inter-relações humanas. Cidade e interdisciplinaridade. Modos de ver a cidade. A abordagem fenomenológica da cidade. Apreensão da cidade. Percepção. Experiência corporal. Intersubjetividade e dimensões da cidade. Significado, sentido da cidade. Dinâmica da cidade. Imageabilidade. [Argan, Benjamin, Deleuze, Heidegger, Lynch, Merleau-Ponty, Norberg-Schulz]

2.2 CINEMA

Cinema, paisagem urbana e cidade. A alvorada do cinema. Cinema e dispositivo criador. O cinema como documento fílmico. A metrópole moderna e o cinema. Cinema e interesse social. O cinema na tradição modernista. O cinema como laboratório para a exploração do mundo. Os espaços da cidade e o cinema. Limitações e apreensão do real. A experiência do espaço. A compreensão da cidade e o cinema. O cinema e a concepção clássica do espaço. Cinema e temporalidade. Cinema, tempo e vertigem. Espaço-tempo e cinema. [Benjamin, Buñuel, Corbusier, Eisenstein, Mallet Stevens, Neumann, Vidler, Xavier]

2.3 ENTRELAÇAMENTOS

A expansão da vida urbana e o cinema. Pontos de diálogo e convergência ente a cidade e o cinema. A cidade moderna, o cinema e a multidão. O ambiente urbano moderno e a estética da estimulação sensorial. A intensificação da estimulação nervosa e o cinema. Cultura das sensações. Visão em movimento. Potencialidades precursoras do cinema [Arnheim, Bachelard, Boyer, Baudelaire, Cousins, Kracauer, Simmel, Tschumi, Wenders]

2.

PLATÔ

O título desse capítulo faz alusão a noção de platô, conforme desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao descreverem o conceito de rizoma⁴³. Para os filósofos, a noção de platô está vinculada diretamente ao conceito de rizoma⁴⁴. Utilizando a metáfora do vegetal para a criação de um conceito filosófico, os autores tomam o rizoma como uma espécie de antigenealogia, constituída por uma rede assimétrica, heterogênea e em permanente transformação. Como característica, os pontos de um rizoma não são fixos e deslocam-se formando linhas... linhas de fuga e desterritorialização, em dimensões variadas. Estas linhas que se deslocam em conexões de movimento contínuo, definem as multiplicidades do rizoma que não param de estabelecer novas conexões e agenciamentos.⁴⁵

Nesse contexto, “um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs”, assim, o platô é toda multiplicidade conectável com outras linhas, de maneira a formar e estender um rizoma. Cada platô também pode ser compreendido como uma região de intensidades ou, ainda, uma estabilização intensiva [ainda que temporária] e, simultaneamente, uma multiplicidade conceitual. [DELEUZE & GUATTARI, 2011: p. 44]

E é isso que desejamos nas páginas a seguir, neste capítulo; o leitor pode ler Cidade, Cinema e Entrelaçamentos no ordenamento que desejar, estabelecendo conexões variadas e formando os seus próprios agenciamentos, sem prejuízo da compreensão do capítulo como um todo. Os itens 2.1, 2.2 e 2.3 se comunicam uns com os outros sem qualquer hierarquia ou ponto culminante de importância. Foram assim numerados por uma questão de exigência de formatação que pertence mais ao fluxo das formalidades do que as intensidades no percurso da pesquisa.

⁴³ Conforme os autores esclarecem, a noção de platô foi inicialmente tomada de empréstimo do antropólogo Gregory Bateson [1904_1980]. Ver DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2 [vol.1]**. São Paulo: Editora 34, 1995.

⁴⁴ O conceito de rizoma será caracterizado mais especificamente no capítulo 4.

⁴⁵ Para os autores, um agenciamento é o crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. Ver especificamente: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Op. cit.

A partir da perspectiva que adotamos nesta pesquisa, nas próximas páginas, voltamo-nos para descrever a abordagem do conceito de cidade, do cinema e dos seus entrelaçamentos e circunstâncias. O título de cada um dos platôs [cidade, cinema e entrelaçamentos] enuncia o campo de problemas, a potência e os modos de agenciamentos dos acontecimentos que pretendemos investigar. Cada platô realiza um mapeamento descritivo, cujos movimentos descrevem e criam percursos pelos quais abordamos o tema da pesquisa.

2.1

CIDADE

É uma cidade igual a um sonho, tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Italo Calvino, As Cidades Invisíveis

Dentre as questões mais desafiadoras e inquietantes no campo da arquitetura e do urbanismo, está a conceituação da cidade. Não há uma definição unívoca sobre a cidade, por cidade se constroem tantas significações e conceitos quantas vezes nos dispusermos a pensar sobre o seu significado. Atualmente, existem tantos parâmetros para analisar as cidades que, se considerados, permitiriam desdobrar suas conceituações *ad infinitum*. Como em quase todas as discussões polêmicas de uma época, os valores e significados evocados assumem o caráter de controvérsias. Contudo, apesar de tantas variações e polêmicas acerca desse conceito, há algo de consenso no significado da cidade, que repousa no fato da cidade ser habitualmente entendida como o lugar, por excelência, onde a vida coletiva ganha corpo. Já o nome 'cidade' evoca uma espécie de promessa de experiência coletiva. As cidades são frutos de inter-relações humanas coletivas que, consciente ou inconscientemente configuram diversidades, tanto em termos de estruturas materiais quanto em termos de sociabilidades. Como fruto desta organização física, social e simbólica que é a cidade, surgem as mais variadas expressões do urbano.

Como objeto de pesquisa, a cidade é permeada pela interdisciplinaridade, uma vez que se coloca como cenário múltiplo. Dessa forma, diversas disciplinas, tais como a Antropologia, Sociologia, Geografia, Literatura, Ciências Sociais, Filosofia etc. são fundamentais na construção desse diálogo com a cidade e as suas múltiplas expressões, cerne de nossos interesses na elaboração deste trabalho. Ademais, considerar a cidade é considerar o conceito de cidade, no

sentido de uma ferramenta conceitual historicamente construída, cujas sucessivas elaborações sofrem o impacto das transformações que a própria história impõe aos agentes sociais de um determinado espaço-tempo, que, de retorno, vivenciam a exigência de elaborar conceitualmente uma reflexão própria com os problemas de sua época. [ARAUJO, 2011] Por sua vez, a cidade que hoje se transforma graças ao fluxo de informação e capital, acelerado pelas novas tecnologias, pode ser problematizada como e-topia, metápole ou cibercidade, vocábulos forjados que crivam a questão da relativização dos parâmetros tradicionais identificadores do urbano, como o espaço físico e geográfico e o tempo cronológico. [ARAUJO, 2011]

A partir dessas considerações, a cidade não se reduz mais a seus limites geométricos e quantitativos, e tampouco às competências cognitivas desenvolvidas sobre as capacidades de verbalização da espécie humana. O alcance das realizações, conjeturas, implementações tecnológicas, programas de pesquisa etc. eliminou qualquer possibilidade de indexar a noção de cidade a um critério qualquer de fronteira, seja ela física, mental, cultural, étnica, lingüística, financeira ou tecnológica. [ARAUJO, 2011] Mais do que isso, o deslocamento nos modos de perceber e conceber a cidade acompanha e é acompanhado pelo deslocamento das maneiras de pensar e compreender a vida.

O modo de ver e perceber a cidade vai depender da posição que assumimos dentro dela. Por certo, se estivermos em um determinado lado da rua, nossa percepção será diferente daquela que teremos estando do outro lado. Da mesma maneira, dependendo do grau de intimidade que tivermos com a cidade, nossa percepção será alterada. Questões como nascer numa cidade, ter experiências agradáveis ou desagradáveis com os lugares, conhecer seus códigos e ser estrangeiros, ou não, na cidade e até mesmo as condições climáticas, irão interferir na nossa percepção e nos valores que dela iremos construir ou como iremos defini-la. Ao perceber a cidade, nos relacionamos com ela de um determinado ponto de vista e de uma determinada maneira de ver e apreender o mundo.

O nosso modo de ver a cidade, nesta pesquisa, estará ancorado na abordagem fenomenológica por acreditarmos que ela nos fornece pistas e rastros para a compreensão de que a cidade é muito mais que o somatório de ruas, prédios, pessoas e seus artefatos. Uma cidade começa a ser cidade quando nos voltamos para ela nos relacionando intersubjetivamente e intencionalmente. A cidade de cada um de nós é co-extensiva à nossa maneira de ser e estar no mundo. Em qualquer período da história que estudemos, consciente ou inconscientemente, a

cidade sempre materializa a estrutura mental de um sistema cultural; materializa uma determinada maneira de ser e de estar no mundo ou, em outras palavras, materializa o ritmo de idéias dominantes de uma época. A cidade é a realização da nossa maneira de percebê-la e constituí-la.

Assim, a nossa discussão de cidade terá como fio condutor a perspectiva da experiência em apreendê-la pelas suas expressões, em particular pelas expressões cinematográficas. Esse fio condutor se fundamenta no pressuposto de que a compreensão do outro não acontece sem a compreensão de nós mesmos, não há como olhar e perceber o outro sem se ver. [MERLEAU-PONTY, 1994] Perceber também é apreender e não há como estarmos imunes à transformação no processo de conhecimento. Perceber implica numa relação corpórea entre o sujeito que percebe e o que é percebido.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty [1908_1961], em seus estudos sobre a fenomenologia da percepção⁴⁶, observou que a localização dos objetos no espaço é uma operação espiritual que utiliza a motricidade do corpo. Sendo assim, o autor argumenta que o sujeito da geometria é um sujeito motor, havendo um movimento gerador do espaço que é o nosso movimento intencional, distinto do movimento do espaço que é o das coisas e de nosso corpo passivo. Portanto, o movimento do corpo desempenha um papel na percepção do mundo como uma intencionalidade original, ou seja, como maneira de se relacionar ao objeto, distinta do conhecimento tradicional.⁴⁷ [MERLEAU-PONTY, 1994]

Merleau-Ponty alerta que o conhecimento está na capacidade de perceber o que nos cerca,

⁴⁶ Para a fenomenologia da percepção, elaborada por Merleau-Ponty, o mundo se configura a partir da experiência original, em um nível pré-reflexivo, no qual o corpo é a sede do diálogo entre o mundo e o eu. Assim, para o autor, a forma não é algo externo ao ser; para ter alguma espécie de significação é necessário haver uma comunicação entre a objetividade e a subjetividade, já que a forma é expressão de algo percebido e elaborado. Nesse sentido, percepção, memória e imaginação são agentes importantes na construção do próprio real, tanto individual quanto coletivamente. No bojo desta análise emergem a interlocução entre arte e cidade e a importância da visualidade como manifestação da percepção e da expressão.

⁴⁷ O autor argumenta que o movimento gerador do corpo desdobra a trajetória de um aqui em direção a um ali, efetuando a síntese por meio do corpo que me insere no espaço, cujo movimento me permite alcançar uma visão global do espaço. Portanto, nosso corpo se move a si mesmo, ele é inseparável de uma visão do mundo realizada como condição de possibilidade de todas as operações expressivas e de todas as aquisições que constituem o mundo cultural. Assim, o corpo próprio está no mundo e forma com ele um sistema; ou seja, para mim existe e se posso alcançar um objeto é pela experiência perceptiva. Então, temos a percepção que a coisa e o mundo são dados com as partes de meu corpo em uma conexão viva, idêntica à que existe entre as partes do meu corpo, tratando-se de despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece, enquanto estamos no mundo por nosso corpo. Estamos no mundo e condenados ao sentido. Com isso, o mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido, a experiência, a subjetividade e a intersubjetividade. Ver: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

o que implica também no processo de dar significado ao que foi assimilado pelos sentidos, para que se possam realizar as necessárias conexões entre os objetos perceptíveis, tornando possível vê-los como um todo. O filósofo esclarece ainda que o corpo está no mundo e forma com ele um sistema, escrevendo:

É preciso que o sujeito perceptivo, sem abalar seu lugar e seu ponto de vista, na opacidade do sentir, dirija-se para as coisas das quais antecipadamente ele não tem a chave, e das quais todavia ele traz em si mesmo o projeto, abra-se um Outro absoluto que prepara no mais profundo de si mesmo. [MERLEAU- PONTY, 1994: p. 436]

Nesse mesmo sentido, o historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan [1909_1992], ao escrever 'História da Arte como História da Cidade'⁴⁸ [1984], esclarece que “explicar um fenômeno significa identificar, em seu interior, as relações de que ele é produto e, fora dele, as relações pelas quais é produtivo, isto é, as que o relacionam com outros fenômenos, a ponto de formar um campo, um sistema em que tudo é coerente” [ARGAN, 1993: p.20]

A cidade é, então, na concepção do autor, aquilo que perpassa para além do seu traçado dentro de um espaço, para além da distribuição de espaços públicos e privados e para além dos seus edifícios.

O urbano, segundo o historiador, não se restringe somente ao que se vê, mas ultrapassa aquilo que os sentidos podem perceber; o urbano atinge áreas que costumamos chamar de rurais. Isso significa que o urbano ultrapassa a cidade, se constituindo como modo de vida, noção que foi se construindo na modernidade até tornar-se global. Quando analisamos um bairro, por exemplo, não podemos deixar de levar em conta as relações que estas pessoas têm com suas famílias no interior, elas trazem consigo muito do interior dentro de si, nas suas ações e palavras, ao mesmo tempo que elas também levam muito da cidade para o interior. O rural e o urbano não são mais entendidos como duas fronteiras opostas, mas como uma relação que se entrecruza e que não pode mais ser definida nem na oposição nem na dualidade, mas sim na relação, onde o urbano sai das fronteiras da cidade para se estabelecer como modo de vida.

⁴⁸ No livro **História da Arte como História da Cidade**, o arquiteto e historiador Giulio Carlo Argan assume, explicitamente, uma postura fenomenológica.

Argan ressalta que não podemos observar a cidade somente por aqueles objetos exteriores, por isso ele vai sustentar que “a cidade não é feita de pedras, é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência” [ARGAN, 1993: p.223], pois são “homens da cidade que atribuem um valor às pedras”. Em outras palavras, ele afirma que quem atribui à cidade um significado são as próprias pessoas. Ele diferencia estas duas percepções da cidade da seguinte maneira:

Há uma cidade de grandes estruturas que tem, necessariamente, uma duração de anos ou de séculos. E há a cidade de um dia, a cidade que dá a imediata impressão de ser feita de imagens, de sensações, de impulsos mentais, a que realmente vemos e que não é dada pelas arquiteturas imóveis – que talvez não existirão mais ou que serão estruturas distantes e quase invisíveis – mas pelos automóveis, pelas pessoas, pelas infinitas notícias que são transmitidas através da publicidade e dos outros canais de comunicação. [ARGAN, 1993: p.223]

No desenvolvimento do seu livro ‘História da Arte como História da Cidade’, Argan propõe que investiguemos o modo como as pessoas percebem a cidade, ou seja, que há muitas imagens que criamos dela e que são criadas nela. As imagens da cidade e do urbano nos escapam, pois cotidianamente vemos uma nova cidade, diariamente ela está se transformando mesmo que ela tenha impregnado nos edifícios antigos anos de história.

O historiador argumenta que é um equívoco identificar a função com o significado de um edifício urbano, afirmando “a função não outorga o significado” [ARGAN, 1993: p. 230] Isto é, uma coisa é saber que aquele edifício tem uma funcionalidade dada, mas os significados que as pessoas atribuem a ele são múltiplos e variáveis. Dessa maneira, o significado está para além da função, ou seja, o valor dado pelas pessoas vem da experiência que cada um tem com um determinado objeto. O que ele está chamando a atenção é que não se pode estudar a cidade sem levar em conta estas diferentes percepções da cidade, pois existe uma “infinita variedade dos valores simbólicos que os dados visuais do contexto podem assumir em cada indivíduo, dos significados que a cidade assume para cada um de seus habitantes”. [ARGAN, 1993: p.231]

Argan ressalta ainda que as imagens da cidade mudam constantemente, da noite para o dia, da manhã para a tarde, “o espaço da rua que percorremos de manhã para ir trabalhar é diferente do espaço da mesma rua percorrida à tarde, voltando para casa, ou do domingo, passeando”. [ARGAN, 1993: p.233] O autor enfatiza que nenhum estudo da cidade deve prescindir da análise das percepções individuais da mesma. A idéia é partir destes elementos

individuais para se chegar aos interesses coletivos, que de alguma maneira vão convergir em alguns pontos.

Assim, para Argan, a experiência individual é representativa, na medida em que apresenta certos pontos de convergência de uma coletividade. Mesmo na infinidade das percepções, observaremos que há encontros, “nós” significativos ou nexos que se nos apresentam, “nós” esses que devem ser objeto de nossa descrição e investigação sobre a cidade.

Novamente voltamos à questão de perceber intersubjetivamente a cidade e as suas variadas expressões. Argan argumenta que, a percepção da cidade não pode ser entregue aos puros sentidos, estes precisam ser interpretados a partir dos múltiplos significados que são dados, e que se escondem nos objetos exteriores.

A realidade nos escapa a todo momento, mas se revela novamente nas próprias coisas como algo possível de ser compreendido, descrito, refletido e explicado. Sabemos que nossa descrição passa por uma interpretação, da qual não saímos indiferentes, porém estamos intrinsecamente unidos a ela porque não compreendemos um objeto fora de nós, mas sim, como algo que está também dentro de nós, ou seja, ao compreender a cidade fora de nós compreendemos a cidade que trazemos junto, através de experiências vividas e significações dadas a essas experiências.

De maneira geral, o historiador Giulio Argan, no desenvolvimento do ‘História da Arte como História da Cidade’, incita seus leitores a refletirem sobre os percursos individuais que realizamos pela cidade e o quanto eles são responsáveis por estimular imagens visuais, auditivas e ainda mnemônicas sedimentadas nos nossos imaginários. Os percursos feitos diariamente entre a casa e o trabalho, os locais de lazer e/ou as residências dos parentes e amigos constroem as relações dos indivíduos com o espaço e estabelecem suas formas de perceber e conhecer a cidade. Aspectos esses decisivos no desenvolvimento da nossa noção e afeição pela cidade.

Outro estudo importante que também converge para a valorização e compreensão da cidade a partir das suas percepções, está explícito nas reflexões de Walter Benjamin [1892_1940]⁴⁹ em ‘A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica’. Ao conceber a arte

⁴⁹ Walter Benjamin pensou as mudanças que configuraram a cidade moderna a partir das transformações dos modos de percepção e recepção da experiência social. Para isso, analisou a montagem e a exibição cinematográfica, a

cinematográfica como uma variante que influi na percepção humana, o filósofo escreve:

“O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a história cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.” [BENJAMIN, 1993: p. 174]

Assim, Benjamin destaca a importância do cinema uma vez que este possibilita e amplia, no homem, novas maneiras de sensibilidade e percepção, desdobrando-se em uma visibilidade das experiências culturais da cidade moderna e, mais amplamente, da modernidade. Nesse mesmo estudo, o autor enfatiza o cinema como a melhor forma de expressão artística para representar a metrópole moderna. [BENJAMIN, 1993]

As reflexões de Benjamin sobre a cidade moderna destacam a importância do cinema na sua fase inaugural. Na concepção do autor, o cinema na era da reprodutibilidade técnica, ao inaugurar uma nova função social da arte,⁵⁰ contribuiu de forma positiva para o aprofundamento da percepção do homem e da vida moderna, que já vinha sendo construída pelo ritmo frenético das grandes cidades e da industrialização.

Outra importante contribuição teórica que valoriza a compreensão da cidade a partir das percepções que temos dela, já se encontrava explícita no primeiro livro do arquiteto Christian Norberg-Schulz [1926_2000].⁵¹ O autor, ao escrever *Intentions in Architecture* [1963], considera as inter-relações e intersubjetividades entre as diversas variantes que se conjugam na criação arquitetônica, buscando instrumentos teóricos capazes de valorizar as questões ambientais e psicológicas dos espaços habitados. Logo nas primeiras páginas, podemos ler que “o ambiente influencia os seres humanos, e isso implica que o propósito da arquitetura transcende à definição

multidão no espaço urbano e o trabalho nas fábricas; em **A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** [1936], considera que as novas técnicas de reprodução da obra de arte inauguraram uma nova sensibilidade no público, e aponta o cinema como o agente mais eficaz. A discussão sobre as mudanças no modo de percepção humana características da modernidade privilegia algumas análises teorizadas por Benjamin, como o declínio da “aura” da obra de arte e os “efeitos choque” causados pelas mudanças bruscas das imagens cinematográficas.

⁵⁰ Na modernidade, o valor de objeto de culto que a obra de arte trazia da antiguidade foi substituído pelo valor de exposição. Benjamin acreditava que a democratização da produção e da recepção da arte eram tendências intrínsecas ao meio, e as considerava progressistas.

⁵¹ Norberg-Schulz produziu mais de vinte títulos sobre arquitetura; suas obras mais conhecidas abordam temas sobre a arquitetura clássica italiana e o barroco, contudo, o seu grande ponto de inflexão e contribuição teórica no campo da arquitetura repousa na atitude de ser o primeiro arquiteto a aproximar-se de maneira contundente e sistemática do pensamento fenomenológico, ampliando a possibilidade de compreender as imbricações das diversas variantes que compõem as cidades e os espaços habitados, a partir delas próprias.

dada pelo primeiro funcionalismo”. [NORBERG-SCHULZ, 1980: p.5, tradução nossa] Uma discussão abrangente da percepção e da simbolização foi, dessa forma, incluída no livro, onde foi enfatizado que o “homem não pode ganhar segurança somente por meio da compreensão científica. Ele necessita de símbolos, quer dizer, obras de arte que representem situações de vida”. [NORBERG-SCHULZ, 1980: p.5, tradução nossa]

O arquiteto, na edição dos clássicos *Intentions in Architecture; Existence, Space and Architecture; Genius Loci, Towards a Phenomenology in Architecture*, explicita o emprego da fenomenologia como método aplicado na construção do conhecimento e da criação arquitetônica, propondo que a cidade seja compreendida como objeto de manifestação dos sentidos e como estrutura que reúne existência e significação, homem e mundo.⁵²

Num contexto abrangente, toda a base do trabalho de Christian Norberg-Schulz como crítico e historiador de arquitetura foi desenvolvida a partir de um olhar fenomenológico, ou seja, um olhar inter-relacional. Suas elaborações teóricas partem principalmente das hipóteses historiográficas e das teorias do espaço de Siegfried Giedion [1888_1968] e de Bruno Zevi [1918_2000], das especulações fenomenológicas de Martin Heidegger [1889-1976] e dos estudos de Jean Piaget [1896_1980]. Tais concepções, como temas centrais, exploram os significados culturais e os valores simbólicos das formas e das suas implicações psicológicas, os aportes de sua identificação com os lugares, a continuidade meta-histórica do habitar e do construir nas diversas regiões, dando-lhes uma abrangente sistematização em diversos livros.

O arquiteto, ao desenvolver suas reflexões sobre a cidade, afirma que esta tem “um carácter fragmentário, cenográfico e complexo, como uma soma densa de peças que a experiência e o tempo viriam destilando.” Em outras palavras, o autor afirma que uma cidade é constituída por elementos que evocam a memória e por elementos que intensificam a experiência sensorial da percepção.

Ademais, Norberg-Schulz alerta que a estrutura da cidade não é um estado fixo eterno, compreendendo, ainda, que os lugares mudam, algumas vezes rapidamente. Isso não significa, entretanto, que o *genius loci*⁵³ necessariamente mude ou se perca. [NORBERG-SCHULZ, 1980]

⁵² A esse respeito, ver especificamente, *Intentions in Architecture; Existence, Space and Architecture; Genius Loci, Towards a Phenomenology in Architecture* e *Meaning in Western Architecture*.

⁵³ O termo *genius-loci* refere-se ao conceito romano de guardião de pessoas e lugares, que “os acompanham do nascimento até a morte, e determinam seu carácter ou essência.” [NORBERG-SCHULZ, 1980: p. 18, tradução nossa].

Cabe ressaltar que, no contexto da percepção da cidade, o trabalho do arquiteto Kevin Lynch [1918_1984] tornou-se uma contribuição essencial para a teoria do lugar desenvolvida por Norberg-Schulz. Ao propor que a qualidade ambiental é um dos fatores principais que protege o homem de estar perdido, Lynch consolida a noção de ‘imageabilidade’⁵⁴, definindo-a como “aquela forma, cor ou arranjo que facilita a produção de imagens mentais vividamente identificadas, poderosamente estruturadas e altamente úteis do ambiente”⁵⁵. Lynch afirma ainda que os elementos que constituem a estrutura espacial são ‘coisas’ concretas, com ‘caráter’ e ‘significado’. Esse pensamento será vigorosamente considerado e explorado nas elaborações da teoria do lugar de Norberg-Schulz.

Nas argumentações de Norberg-Schulz, quando o homem habita, simultaneamente é localizado no espaço e exposto a um certo caráter ambiental. As duas funções psicológicas envolvidas nessa ação [localização e exposição] podem chamar-se de ‘orientação’. Para ganhar um ponto de apoio ambiental, o homem deve ser capaz de orientar-se, deve saber onde está. Todavia, “deve também identificar-se com o ambiente, quer dizer, tem que saber como ele está em um certo lugar”. Por consequência, a identidade humana é definida em termos dos esquemas desenvolvidos por ela, pois tais esquemas determinam o mundo que é acessível.⁵⁶

Sinteticamente, tanto Merleau-Ponty, como Argan, Norberg-Schulz e Benjamin advertem que, ao estudarmos a cidade não podemos deixar de compreendê-la como o lugar onde ocorrem as percepções e que estas são indissociáveis do nosso corpo e do contexto em que nos inserimos. Esses autores convergem para o entendimento de que a cidade é uma realidade

Na cultura ocidental, este conceito é muito importante, pois, segundo Norberg-Schulz, até mesmo os deuses possuem seu *genius*, o que evidencia o fundamento do conceito. Ao escrever sobre o *genius loci*, o arquiteto norueguês enfatiza que “a arquitetura significa visualizar o *genius loci*, e a tarefa do arquiteto é criar lugares significativos, pelos quais ajuda o homem a habitar”. [NORBERG-SCHULZ, 1980: p.5, tradução nossa]

⁵⁴ Nas teorizações de Kevin Lynch sobre o urbanismo e a imagem da cidade, a partir das quais observa a concepção espacial que temos das cidades, Lynch [1997] desenvolve o conceito de imageabilidade. Para o arquiteto, qualquer objeto é dotado de imageabilidade quando favorece ou provoca, na mente de quem o percebe, imagens mentais. Imageabilidade pode ser entendida também como legibilidade ou visibilidade, pois um objeto só pode ser evocado pela imaginação quando presente na memória de quem imagina. Assim ocorre com a cidade; para habitar a memória e a imaginação das pessoas a cidade deve ser dotada de imagens elaboradas, de identidade própria, e quanto mais claramente for definida sua identidade, mais nos identificaremos com seus espaços, mais nos ocuparemos com ela e a imaginação poderá trabalhar sobre sua imagem. A imageabilidade da cidade, quando existente, torna-a presente aos sentidos, convidando seu habitante a uma observação e participação mais intensas.

⁵⁵ O autor refere-se aos estudos do arquiteto Kevin Lynch que se desdobraram nos livros *The image of the city* [1960] e *Good City Form* [1981], onde é abordada a importância da estruturação da imagem na formação da construção dos sentidos da cidade.

⁵⁶ No contexto das proposições do autor, ‘identificação’ significa tornarmo-nos ‘amigos’ de um ambiente particular. Os vínculos significativos com o lugar atuam como âncoras no estabelecimento da nossa identidade [NORBERG-SCHULZ, Christian. 1980, p.18-23]

complexa que aglutina uma rede de relações, e, como visualidade, a cidade é entendida também como discurso, oratória, retórica, criação e construção contínua. E assim como o tempo transforma o espaço, as gerações mudam os seus valores; a cidade, em sua dinâmica, também se reorganiza em um contínuo processo de criação e reconfiguração, seja na procura de soluções, na direção de elaborar e ordenar o mundo, seja na procura de aproximação com a própria cidade.

A guisa de síntese para a abordagem da cidade, desejamos ressaltar que o nosso objetivo é ampliar a reflexão sobre os modos de ver a cidade, especificamente sobre os modos de ver a cidade através do cinema.

Nesse sentido, a percepção, o imaginário, a memória e as suas múltiplas expressões são agentes importantes na construção do próprio real, tanto individual quanto coletivamente. Como desdobramento dessas questões, no centro das nossas observações, surge o diálogo entre arte cinematográfica, a cidade e a importância da visualidade e da narrativa como manifestação da percepção.

Finalizamos enfatizando que os elementos que constituem o processo de criação, apreensão e configuração da cidade sempre se entrelaçam em um fluxo de continuidades.⁵⁷ Esse processo opera uma permanente apreensão de conhecimento, uma contínua descoberta de novas formas de perceber e expressar os fenômenos da vida, da cidade e da transformação de nós mesmos, em variadas expressões; expressões com as quais, afinal, constituímos nossas universos próprios e retornamos a realidade, transformando-a.

A percepção é, assim, o sentido que inaugura e possibilita a abertura para o mundo, como a projeção de um ser para fora de si; as expressões da cidade no cinema prosseguem esta abertura de mundo[s] na medida em que retomam, transformam e prolongam as relações de sentido iniciadas na própria percepção.

⁵⁷ Nesse sentido, concordamos com Norberg-Schulz, ao constatar que o homem se constrói também quando insere elementos construídos na natureza e simultaneamente se remodela, se refaz. Isto porque cria, aos poucos, sociedade e cultura. E nesse processo, acaba interpretando o ambiente modificado de diversas maneiras, gerando novas possibilidades de ocupação e de organização do ambiente. É importante ressaltar que não nos referimos essencialmente aos significados gerados pelas forças econômicas, sociais, políticas e culturais. Embora estas esferas da vida humana tragam significados à existência, são uma 'seleção entre possíveis significados', nos dizendo algo sobre a condição atual. [NORBERG-SCHULZ, 1980: p. 168]

Considerando o exposto acima, nesta pesquisa, estudamos a cidade a partir das presentificações que temos dela pela ótica do cinema; tais imagens nos invadem e, nessa invasão, apossam-se de nós. A presentificação de cada uma dessas cidades é recriada no nosso imaginário e atualizada na memória, quantas vezes nos disponibilizarmos a assistí-las. E a cada vez, já não somos apenas nós, somos os personagens, somos a cidade ou, em outras palavras, a cidade também é nossa e, portanto, a cidade também somos nós. Ao longo das nossas descrições, prosseguimos rascunhando um panorama estratégico que auxiliará também na construção de interfaces com a teoria e a história da cidade e do cinema.

2.2 CINEMA

Desafio meus contemporâneos a citarem a data de seu primeiro encontro com o cinema. Entrávamos `as cegas num século sem tradições, que devia distinguir-se dos outros por seus maus modos, e a nova arte, a arte plebéia, prefigurava nossa barbárie. Nascido num antro de bandoleiros, classificado como atração de parque de diversões, tinha maneiras popularescas que escandalizavam as pessoas sérias; era o entretenimento das mulheres e das crianças; nós adorávamos o cinema, minha mãe e eu, mas não pensávamos e nunca falávamos nele: e alguém fala do pão quando este não falta? Quando nos demos conta da sua existência, fazia tempo que tinha se tornado nossa necessidade principal.

Jean-Paul Sartre, As Palavras

No decorrer dos últimos cem anos, desde que a primeira câmera cinematográfica registrou a paisagem urbana, houve sempre uma relação contínua entre o cinema e a cidade. Certamente um dos maiores motivos pelo qual os cineastas pioneiros eram tão fascinados pelos temas metropolitanos, foi o fato de que a cinematografia podia 'pintar' cientificamente a realidade urbana como uma evidência visual. Exemplos iniciais de filmes eram recebidos como fotografias, como documentos verdadeiros e, desse modo, como provas científicas. Elas mostravam, sem muitas tentativas retóricas ou estéticas que o incorruptível olho da câmera era uma ferramenta confiável que fazia a magia surgir nos lugares e situações aparentemente comuns. Dessa forma o filme enfatizava primariamente a re[a]presentação e a percepção do espaço mais do que os efeitos especiais, falsos, pseudo-realistas ou surrealistas e mágicos, como no maravilhoso teatro de truques de Méliès. A maneira particular como a cidade com seus lugares famosos, edifícios e lugares públicos se apresenta nesses primeiros filmes parece referir-se ao meio mais antigo de imaginário arquitetônico: do mapa de quadros em sua organização de partes e unidades geográficas. Isso é feito especificamente através da manipulação cinemática e geográfica das câmeras, da montagem, da iluminação, das lentes e assim por diante.

A partir de todo o seu dispositivo criador, a cinematografia foi posta a serviços que eram histórica e funcionalmente determinados, que cresceram a partir de economias predominantes, estratégias e ideologias visuais e artísticas operacionalizados durante a sua criação. Cada filme,

então, tornou-se um registro histórico do que o cinema é ou poderia ser para a expressão visual. Assim, o domínio da cinematografia tinha valor documentário, e a 'realidade' tornou-se um sinônimo de 'atualidade'. Os franceses, por exemplo, denominavam inicialmente todos os filmes de não-ficção de *actualités*.

Quase todos os documentos fílmicos apresentam uma *mise en abyme*⁵⁸ de audiências enchendo salas de *vaudeville* de ruas movimentadas de modo a ver projetadas na tela as referidas ruas movimentadas, ou seja: as atualidades. A transferência das *mise en abyme* para o cinema permitiu à rua [urbana] uma outra espécie de espetáculo, aquela mediada por aparatos... afinal, a rua é cheia de infinitas atrações.⁵⁹

Portanto, não é nenhuma surpresa perceber que muitos documentos fílmicos iniciais revelam as suas relações entre a realidade e sua re[a]presentação como uma imagem. Vice e versa, a forma arquitetônica se relaciona à forma fílmica como um texto se relaciona com um outro, em termos de uma estrutura composta de tantas partes, ou melhor, fragmentos de estrutura ou linguagem, organizados no tempo e através do espaço.

Na alvorada do cinema, o filme se torna análogo à percepção moderna de uma cidade, sequências contínuas de imagens do espaço percebidas através do tempo. Nos dias pioneiros da cinematografia, quando problemas técnicos de iluminação, filmagem ou locação e outras preocupações formais prevaleceram sobre aquelas da linguagem ou normas e códigos estéticos, o material fílmico tinha a qualidade de um mero registro, ou uma testemunha silenciosa da realidade, mais do que uma obra de arte.

Esse estilo documentário desenvolveu-se com firmeza, e ficou finalmente estabelecido pela cinematografia pioneira dos 1900, quando indivíduos como os irmãos Lumière, Skladanowsky, Edison, Friese-Greene e Notari produziram tanto um registro relativamente correto, acurado e seguro quanto simultaneamente uma imagem muito pregnante da arquitetura corrente e do desenvolvimento urbano. Ao devanear pelas ruas movimentadas de centros

⁵⁸ *Mise en abyme* é um termo que costuma ser traduzido como 'narrativa em abismo', usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. *Mise en abyme* é uma expressão utilizada na pintura, no cinema e na literatura. Na pintura, um exemplo seriam os quadros que possuem dentro de si uma cópia menor do próprio quadro. No cinema, quando as personagens acordam de um sonho e ainda estão sonhando, estão vivendo a *mise en abyme*. Na literatura, a *mise en abyme* ocorre quando as narrativas aparecem encaixadas, como no livro *As mil e uma noites*.

⁵⁹ A esse respeito ver Tom Gunning. '*Images of the City in Early Cinema*', paper republicado apresentado no Centro Getty, na Conferência 'Cine City', Santa Mônica, Califórnia, 28 de Março de 1994.

urbanos e passeios como *flâneurs*, como Walter Benjamin sugeriu em *Das Passagenwerk*⁶⁰, eles incidental e seletivamente reproduziram/ criaram vistas variadas de diferentes assuntos e motivos urbanos.

O cinema, em grande parte consequência de raízes teatrais e literárias, logicamente continuou a tradição literária da narrativa por meio de passeios espaciais através do ambiente construído e dos espaços públicos das cidades. Como arqueólogos urbanos, os irmãos Lumière e seus associados chegaram mais perto da realidade dos cronistas urbanos e fotógrafos ao retratar a oculta, apesar de onipresente, e habitual característica da existência diária nos lugares públicos [metrô, bares, teatros, jardins e parques de diversões].

Depois de seu começo documental, a próxima fase do encontro da cidade com o cinema foi a *colportagem* pictórica, temperada com sensação e, muitas vezes, misturando fatos do noticiário com ficção de uma maneira super-realística.⁶¹

Nesse sentido, a demonstração do interesse social como tema focal nas expressões da cidade pelo cinema, tornou-se cada vez mais progressista e mesmo na moda; assim também como romancear 'como vive a outra metade'. Ao expandir e explorar o repertório das formas de viver na cidade, apontando para o lado sombrio e muitas vezes trágico dessa humanidade, a 'escada de serviço' [escada dos fundos] e o 'pátio de serviço' [pátio dos fundos] do povo comum tinha se tornado suficientemente digno para os espectadores burgueses sofisticados. Olhar para esses filmes desse modo também significava traçar o desenvolvimento econômico do cinema como um conceito de sistemas sociais textuais e urbanísticos, e desenvolver um discurso de realidade/ história fílmica e arquitetural através da escritura e da leitura. Os filmes que iremos

⁶⁰ Walter Benjamin, estudo inacabado; *Das Passagenwerk*, na edição original, editado por Rolf Tiedermann. [Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1983]. Ver também Walter Benjamin, '*Paris Capital of the Ninetenth Century* [1935] e '*Paris of the Second Empire in Baudelaire*' [1938], na tradução de Edmund Jephcott, *Reflections*, [New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1978].

⁶¹ Diversos cineastas franceses e nórdicos ficaram famosos por seus cenários naturalistas, com filmes rodados exclusivamente *en plein air*. No notável *Poor Jenny* [1912] o cineasta dinamarquês-alemão Urban Gad retratou o meio das monótonas vizinhanças operárias de Berlim usando imagens reais de distritos e ruas movimentadas como pano de fundo para seqüências externas. A câmera mostra o lado nem sempre fotogênico da rapidamente crescente e feia cidade industrial e a sociedade urbana. Durante um curto percurso em um ônibus conversível, pode-se ver o rápido tráfego do Boulevard Friedrichstraße, já largamente ocupado por veículos motorizados e bondes, num exemplo perfeito de 'cinema verdade'. Embora em tais cenas obviamente naturais [não ensaiadas] o filme apresentasse uma poderosa imagem da Berlim contemporânea e uma fatia da realidade, evitando qualquer crítica social deliberada, e não propusesse uma solução alternativa para os problemas surgindo a partir do crescimento do capitalismo, eram entretanto cenas de um cinema de toque realista sem preocuparem-se com os quentes argumentos que afetavam as massas desprivilegiadas naquele tempo, como políticas sociais, saúde e problemas habitacionais.

descrever e refletir, posteriormente, podem ser compreendidos como imagens que expressam modos de perceber a genealogia urbana através do desenvolvimento da cinematografia.

A definição de ‘metrópoles’ que adotamos corresponde ao desenvolvimento do cinema na tradição modernista. Quando a cidade é o assunto principal de um gênero fílmico, descobre-se uma situação psicológica e social bastante reveladora para a produção da teoria e história da arquitetura. O cinema é, por certo, um produto e desdobramento exemplar da modernidade urbana, mas é também um coprodutor da civilização e cultura urbana. As relações que existem entre fenômenos como ‘metrópoles’, ‘cinema’ e ‘modernidade’ são tão complexas quanto as tentativas em escritura fílmica; tais relações se ampliarão e se tornarão mais complexas quantas vezes nos dispusermos a refletir sobre o assunto. Desde seu começo, o filme foi ligado com a metrópole, e o meio cinematográfico tem mostrado a paisagem urbana frequente e proeminentemente.

Quase toda grande capital mundial foi representada e catalogada em filme muito cedo. Apresentada com uma estrutura factual não ficcional, a cidade era o tema primário das primeiras vanguardas cinematográficas, nos idos de 1920. Nesse contexto, um novo gênero nascia: ‘cinema-cidade’, ou melhor, ‘sinfonias urbanas’.

Quando em 1933 Le Corbusier [1887_1965] apelou para a estética cinematográfica que corporificasse o ‘espírito da verdade’, ele estava somente assegurando o que muitos arquitetos nos anos ’20 e, mais recentemente, nos anos ’80, perceberam ser o ambiente mutuamente informativo, mas propriamente separado da arquitetura e do cinema⁶². [LE CORBUSIER in ABEL, 1988: p. 111-113] No contexto presente, debates como a natureza da ‘arquitetura em filme,’ ‘arquitetura fílmica’ ou ‘teoria fílmica’ em teoria arquitetônica são interessantes menos como um guia para a escritura de qualquer novo *Avatar* que irá rigidamente redefinir os limites das artes tecnológicas do que para o estabelecimento das possibilidades de interpretação para projetos que cada vez mais parecem apanhados no domínio alucinatório de um imaginário fílmico ou projetado em algum lugar [quer dizer, no problemático domínio do hiperespaço].

O cinema atuou, desde o princípio do século passado, como uma espécie de laboratório para a exploração do mundo construído ou, em outras palavras, da cidade. Os exemplos de tais

⁶² LE CORBUSIER, *Esprit de Verité* [1933]. In ABEL, Richard. *French Film, Theory and Criticism: A History/Anthology.vol 2*. Princeton: Princeton University Press, 1988. [p. 111-113]

experimentações são bem conhecidos e incluem uma vasta listagem de gêneros fílmicos. Num contexto abrangente, o cinema tem sido visto a antecipar as formas construídas da arquitetura e da cidade: basta apenas pensarmos nos ícones comuns de utopias Expressionistas para encontrar exemplos, desde *Das Cabinet des Dr. Caligari* [1920] até *Metropolis* [1927], que aparentemente tiveram sucesso, onde a arquitetura falhou, ao construir o futuro no presente.⁶³

Em 1925 o arquiteto Mallet Stevens [1886_1945] escreveu: “é inegável que o cinema tem uma influência marcante na arquitetura moderna; por sua vez, a arquitetura moderna traz o seu lado artístico para o cinema”.⁶⁴ Da mesma maneira, Luis Buñuel, escrevendo em 1927, já afirmava: “agora é para sempre [...] os filmes serão o tradutor fiel dos sonhos mais ousados dos arquitetos”.⁶⁵

De uma forma mais abrangente, o diretor de cinema Sergei Eisenstein [1898_1948], arquiteto de formação, também nos traz contribuições valiosas sobre as relações entre os espaços da cidade e o cinema. Eisenstein considerava que a arte do cinema poderia oferecer a possibilidade de desenvolver uma nova arquitetura, entendida como uma pura concepção de espaços, desvinculada das condicionantes materiais e físicas do mundo real. Ou seja, libertos das limitações reais e construtivas, os espaços da arquitetura e da cidade podiam agora aspirar à puras sensações espaciais.

Na maioria das vezes, de modo subliminar, a arquitetura do cinema [ou a arquitetura no cinema] também funciona em outros registros. Ela pode ser um registro de desenvolvimentos contemporâneos, campo de experiência de idéias inovadoras antecipando formas construídas da arquitetura ou fornecer o meio para inabituais abordagens da cidade. Em qualquer dos casos, contribuindo ativamente para o debate da arquitetura e da cidade moderna.

⁶³ A instalação de uma exposição da firma vienense de arquitetura Coop Himmelb(l)au em Los Angeles até sugeriu um momento de fechamento contemporâneo, quando ao menos a arquitetura poderia ter sido vista como tendo alcançado o espaço imaginário do cinema. Nos anos recentes, outros designers, procurando por modos de representar o movimento e a sucessão temporal em arquitetura têm, de modo semelhante, se voltado para imagens forjadas pelas vanguardas Construtivistas e Expressionistas, imagens elas mesmas marcadas profundamente pelo impacto das novas técnicas fílmicas. Da evocação literal de Bernard Tschumi em seu *Manhattan Transcripts* [1981] e nos projetos para o Parc La Villette em Paris até aos trabalhos mais teórico-críticos nas relações do espaço para a representação visual nos projetos de Elizabeth Diller e Richard Scofidio, a questão complexa do papel arquitetônico do cinema está de novo na agenda. Em sua nova encarnação, tais imagens neo-construtivistas, Dadaístas e Expressionistas parecem refazer muitas questões anteriores sobre o lugar legítimo para imagens do espaço e tempo em arquitetura, questões que ressoam para a crítica contemporânea da ‘imagem’ e do ‘espetáculo’ em arquitetura e na sociedade.

⁶⁴ Apud VIDLER, Anthony, “*The Explosion of Space: Architecture and Filmic Imaginary*” em NEUMANN, Dietrich. *Film Architecture: Set designs from Blade Runner to Metropolis*. Munique: Prestel, 1999. [p. 14]

⁶⁵ NEUMANN, Dietrich, Op cit., [p. 9]

Um exemplo dessa contribuição, aconteceu na República de Weimar, onde a discussão entre o cinema e a arquitetura alcançou um dos períodos mais férteis, culminando com as imagens dos filmes expressionistas,⁶⁶ que retratam instintivamente a passagem da República ao domínio fascista, o drama da classe operária alemã, a vida regulada pela violência do capitalismo e a hierarquia ditatorial dos espaços. É no contexto desses questionamentos que se abordou pela primeira vez o conceito da experiência do espaço como princípio fundamental da arquitetura e da cidade. Esse conceito foi, posteriormente, um tema seminal para os debates do movimento moderno.

Pode-se construir grande parte da história das cidades modernas através de suas re[a]presentações pelo cinema. Desde a arquitetura expressionista alemã dos anos 30 prenunciadas nos cenários do “Gabinete do Dr Caligari”, à cidade industrial e desumanizada na visão sombria de “Metropolis”, ao desencanto dos resultados da vida moderna nos anos 50 e 60 apresentados com bom humor por Jaques Tati no “*Mon Oncle*”, ou mais criticamente em “*Play Time*”, ou na cidade eclética dos anos 90, de que “*Blade Runner*” se constitui um manifesto premonitório. Se, por um lado, os espaços do cinema se ancoram nos espaços da arquitetura e da cidade e se constituem também em um reflexo de desenvolvimentos contemporâneos, por outro lado, o cinema pode nos oferecer as suas próprias leituras e propostas inovadoras dos espaços, que podem se constituir em valioso material reflexivo para arquitetos e urbanistas.

Benjamin, reconhecendo as afinidades entre o cinema e a cidade, escreveu sobre a experiência de passear nas ruas associada à experiência de ver um filme.

Em diversos momentos a nossa compreensão da cidade tem sido moldada pelas formas cinematográficas. Cada expressão da cidade pelo cinema, seja ela uma cidade real ou um cenário, a representação do passado ou de um futuro utópico, seja uma visão otimista ou pessimista, é sempre um comentário sobre o presente também. Só a nova arte do cinema teve os meios de expressar com intensidade as ambiguidades das cidades modernas, expressar o mundo dos sonhos, ambições, pessimismos e fantasmas de seus habitantes, expressar as infinitas possibilidades que a cidade oferecia.

⁶⁶ Ver em especial, **O Gabinete do Dr. Caligari**, de Robert Wiene [1920, Alemanha] e **Metrópolis**, de Fritz Lang [1926, Alemanha]

No início do século XX, o cinema foi amplamente utilizado para dar nova expressão a visões negativas da cidade, que já se esboçavam desde o século XIX. Nesse aspecto, o filme *Aurora*, de Murnau [1888_1931], de 1927, é bastante paradigmático. Por um lado, os espaços de *Aurora* são expressões do imaginário da arquitetura moderna europeia dos anos 20, levada pela primeira vez ao público americano; por outro lado, o tema central do filme era o conflito entre a cidade e o campo. De maneira geral, o filme expressa através de suas imagens, a cidade como lugar de tentação, de pecado, de vício, associado à noite, contrapondo-a à virtude e à felicidade da pacata vida rural, que se associa ao dia. Não é por acaso que a cidade, entendida como lugar de vícios, da vida noturna, da sedução, do adultério, do crime e de tantas outras formas de existência, tenha se tornado um dos temas eleitos do cinema. O cinema se tornava também, um veículo de expressão do medo da sociedade e dos seus dramas. Através da realidade oferecida pelo cinema, milhões de homens e mulheres tentavam satisfazer os seus desejos de viver experiências e vivenciar espaços que lhes eram estranhos e que a realidade negava. Assim, a cidade presentificada em *Aurora*, foi associada ao local da vida perigosa, contrastando com a visão idílica da pequena cidade.

Estreado em 1927, *Metropolis*, de Fritz Lang [1890_1976], é outro dos primeiros filmes em que este diálogo entre o cinema e a cidade se estabelece de uma maneira mais sólida e efetiva. Esse filme expressa uma imagem pessimista da cidade e da sociedade industrial, retratada como uma tecnocracia desprovida de alma. *Metropolis* expressava os receios contemporâneos inspirados na ideologia anti-urbana, específica da época. No filme são colocados diversos questionamentos sobre os malefícios e as virtudes da tecnologia, sobre os problemas da pobreza urbana e da classe operária. *Metropolis* se ancorou numa estrutura de cidade organizada hierarquicamente, segundo uma estratificação vertical da sociedade. Em diversos depoimentos, seu diretor, Fritz Lang, enfatizou suas preocupações sobre a cidade, ao comentar que a sua imagem deveria ser o elemento visual central do filme, mais do que qualquer conteúdo social. A visão transmitida é a de uma cidade dinâmica, futurista, ilustrando as tendências mais progressivas do seu tempo. Esse filme ofereceu à Europa a visão da cidade americana, experimentada por Fritz Lang na sua visita a Nova Iorque, em 1924. Contudo, as referências urbanas de *Metropolis* eram bem mais amplas e podem ser buscadas na *Città Futurista* de

Sant'Ellia de 1914,⁶⁷ no Plan Voisin de Paris, de Le Corbusier de 1922⁶⁸, e nas visões futuristas de Hugh Ferriss [1889_1962] sobre a cidade de Nova Iorque, publicadas no *Metropolis of Tomorrow*.

As influências de Metrópolis podem ser sentidas até hoje. No final do século passado, quase cinquenta anos depois, *Blade Runner*, de 1982, retomou explicitamente alguns de seus temas, numa visão atualizada, mas igualmente pessimista do futuro. Tal qual o filme de Fritz Lang, o futuro que se esboça em *Blade Runner* é, de fato, um questionamento sobre o nosso presente e nossos receios atuais. Os temas mais frequentes do filme são a decadência urbana, a poluição do ambiente da cidade, as tensões sociais, a explosão populacional, os medos e os problemas morais da manipulação genética. A cidade apresentada por *Blade Runner* é uma cidade-colagem, fragmentada e eclética. Para a maioria dos críticos, uma visão pessimista do nosso tempo e do futuro urbano que nos espera; de fato, é uma visão bastante crítica e enérgica das potencialidades da cidade. Posteriormente, *Batman* e *Dick Tracy*, apresentam-nos igualmente, ainda que de maneiras diferentes, leituras negativas das cidades contemporâneas. A cidade de Gotham City surge-nos como uma espécie de pesadelo de cidade pós-industrial, decadente, enquanto *Dick Tracy* recria nostalgicamente uma visão da Nova Iorque do passado, não da cidade real, mas da cidade inventada e representada pelo cinema.

Podemos ainda trazer um exemplo mais recente através de *Matrix*, uma interessante ficção onde são expressas duas visões assustadoras da cidade: uma, dominada pela técnica, é uma cidade cenário que só existe na cabeça escravizada de seus cidadãos; outra, a cidade arruinada, uma triste e inescapável realidade, que aqueles que resistem à dominação tecnológica querem corrigir. Nesse contexto, *Matrix* poderia expressar o impasse do urbanista diante dos fragmentos disconformes e antagônicos da cidade dilatada. O filme abre caminho para

⁶⁷ O Manifesto Futurista de Antonio Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti foi publicado num livro de coletânea dos manifestos modernistas; esse livro se reveste de especial importância por conter os textos originais e possibilitar uma aproximação fiel das fontes primárias. Sobre o Futurismo, ver em especial "***Futurist architecture***" em CONRADS, Ulrich. ***Programs and manifestoes on 20th century architecture***. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989. [p. 34-38]

⁶⁸ Le Corbusier é o modelo maior do arquiteto-demiurgo, dominando inteiramente o fazer da cidade moderna. Sobre o *Plan Voisin de Paris*, ver em especial LUCAN, Jacques. ***Le Corbusier une encyclopédie***. Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1987., editado por ocasião da exposição *L'aventure Le Corbusier* realizada na Grande Galeria do Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, de outubro de 1987 a janeiro de 1988, em Paris; um criterioso trabalho de análise crítica dos modelos propostos por Le Corbusier é encontrado em "A Cidade das Torres/ A Cidade Radiosa Corbusiana: Paris, Chandigar, Brasília, Londres, St. Louis [1920-1970]" em HALL, Peter. ***Cidades do amanhã***. São Paulo: Perspectiva, 1988. [p. 241-286].

discussões importantes sobre realidade virtual, ciberespaço, jugo tecnológico e relação espaço-tempo.

Cabe ainda ressaltar que no início do século passado, a concepção clássica do espaço na cultura ocidental foi profundamente abalada por transformações científicas, obtendo rápida resposta nas artes plásticas e no cinema. Tanto quanto o Movimento Cubista, com suas múltiplas perspectivas e simultaneidade de pontos de vista, o cinema, contribuiu através da exploração das novas possibilidades técnicas, a crescente possibilidade da câmera móvel, a exploração do movimento e das relações temporais, da sobreposição e da montagem, trazendo uma visão dinâmica da realidade, que só recentemente a arquitetura e o urbanismo se mostraram receptivos a atingir.

As imagens cinematográficas rascunham aspectos da cidade, imbuídas de valores, pressupostos ideológicos e simbólicos possuindo ainda a capacidade de se atualizarem e absorverem o caráter mutável da constante dinâmica da cidade.

Outra questão que nos interessa particularmente na pesquisa são as relações que se estabelecem entre o cinema e a temporalidade. A revolução provocada pelo cinema, na maneira com a qual pensamos a temporalidade, nos aponta atualmente para uma percepção muito além daquela concepção de tempo linear tradicional. Podemos agora optar por um labirinto em lugar de um rio, um emaranhado em vez de um fluxo; não há necessariamente um ordenamento convencional do tempo, mas uma variação múltipla e infinita. É o tempo da vertigem, sem fixação do antes nem depois, um tempo flutuante. Nesse sentido o cinema se coloca para além do bem e do mal, da subjetividade e objetividade, do racional e irracional, do real e do imaginário. As presentificações da cidade pelo cinema criam possibilidades de lançarmo-nos em horizontes de conquista do virtual e de uma nova subjetividade. É a experiência do espaço-tempo vivido como memória e atualidade simultaneamente. Como nos alertou Massey, se o tempo deve ser aberto, então o espaço tem de ser aberto também [MASSEY, 2012]. Como nos aponta a autora, nem tempo nem espaço são redutíveis um ao outro, contudo eles são distintos e estão co-implicados.

De maneira geral, as questões que emergem das reflexões sobre as re[a]presentações espaço-temporais no cinema contemporâneo apontam para relações cada vez mais complexas entre o espaço de representações e as re[a]presentações do espaço. E apesar do cinema se

constituir numa das formas de expressão mais próximas à sensibilidade da vida urbana, torna-se relevante questionar: quais seriam os elementos de reconhecimento capazes de decifrar as novas práticas da vida urbana? De que maneira as cidades representadas pelo cinema capturam, propõem e propagam as variantes da vida contemporânea e da nossa existência?

Ao longo do percurso na busca de pontos de apoio para a elaboração e desenvolvimento da pesquisa, percebemos como as questões que envolvem as expressões da cidade pelo cinema estão imbricadas com as noções de espaço-tempo. Tais noções concorrem para dar sentido à organização em sociedade e também para criar concepções que podem gerar formas de percepção e interpretações urbanas diferenciadas podendo, muitas vezes, implicar na formação e/ou reconfiguração da cidade contemporânea. Na vida social o tempo e o espaço são categorias que se ampliam para além das medidas e favorecem a compreensão da cidade e da sua história.

Sintetizando, se pensarmos as representações à luz dos aportes que exploramos no percurso desse capítulo, teremos meios para inferir que a imagem cinematográfica passou a ser muito mais do que uma representação do mundo por nós pensado, do mundo por nós vivido, mas tornou-se uma busca de horizontes possíveis, de mundos que nos mostram a possibilidade de um vir a ser, de nos projetarmos num futuro ainda por vir. Estamos num tempo que não passa, mas conserva-se como virtualidade disponível em todos os seus pontos para atualizações diversas e segundo as mais insólitas conexões. São as possibilidades de experienciar as memórias como atualizações e o presente como *intermezzo*, ou ainda: um permanente devir.

Nesse contexto, ampliar o diálogo entre as cidades e a arte cinematográfica pode nos apontar possibilidades de enriquecimento da compreensão da dinâmica das cidades.

Cabe ainda ressaltar o cinema como potencializador de novas formas de sensibilidade e percepção. Diante das possibilidades de interpretação e [re]apresentação dos espaços da cidade pela sétima arte, as expressões da cidade pelo cinema também podem ser compreendidas como fontes a partir das quais construímos as noções de cidade. O cinema oferece possibilidades de interpretação da realidade, potencializando percepções diferenciadas e ampliando múltiplas sensibilidades e sociabilidades que se desenrolam na configuração da cidade. Assim, ao atualizar suas narrativas, o cinema tornou-se e torna-se, cada vez mais, um meio de expressão capaz de exibir as formas e sentimentos do mundo sensível, lhes dando vida própria e talvez, por seu poder

de trabalhar com o imaginário coletivo, tenha causado um efeito multiplicador das imagens e idéias por ele veiculadas e desdobradas.

2.3 CIDADE E CINEMA: ENTRELAÇAMENTOS

A história do cinema está intimamente entrelaçada com a história da cidade moderna. O cinema é uma cultura urbana, surgida no final do século XIX, que se expandiu em paralelo com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e amadureceram juntos. O filme é a testemunha do desenvolvimento que transformou as cidades pacatas da virada do século XIX nas cidades agitadas de hoje, onde as pessoas se acotovelam numa profusão de estímulos contínuos. O filme é testemunha do turbilhão de destruições das duas grandes guerras mundiais.

Em diversos momentos, a nossa compreensão da cidade tem sido induzida pelas formas cinematográficas. Cada representação e presentificação da cidade pelo cinema, seja ela, intencionalmente, uma cidade existente ou um cenário, uma representação do passado ou de um futuro utópico, seja uma visão otimista ou pessimista, é sempre um comentário sobre o presente também. Só a nova arte do cinema teve os meios de expressar com intensidade as ambiguidades das cidades modernas, expressar o mundo dos sonhos, ambições, pessimismos e fantasmas de seus habitantes, expressar as infinitas possibilidades que a cidade oferecia.

A cidade moderna, como expressão de mudanças da experiência intersubjetiva, ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido habitualmente compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema, etc.. Desses diversos emblemas da cidade moderna, talvez o que mais personifique e ao mesmo tempo transcenda o período inicial de seu estabelecimento com sucesso tenha sido o cinema.

A cidade moderna e o cinema possuem diversos pontos de diálogo e convergência. O cinema, tal qual se desenvolveu no final do século XIX, tornou-se uma das expressões e combinações mais completas dos atributos da cidade moderna.

Da enorme gama e variedade de novas formas de tecnologia, reapresentação, espetáculo, distração e consumismo, efemeridade, mobilidade e entretenimento, o surgimento do

cinema pode ser considerado como algo inevitável e até mesmo redundante para a cidade moderna, já que as suas características se desenvolveram a partir dos traços gerais que definiram a própria vida moderna. Paralelamente, o cinema formou um cadinho para idéias, técnicas e estratégias de representação dos novos modelos de cidade. A cidade moderna pode ser enriquecida quando lida por intermédio do cinema e em comparação a ele.

A própria modernidade, em essência, não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma espécie de arena para a circulação de corpos, idéias, mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. A vida moderna é entrelaçada com a cidade e parece urbana por definição e condição. As transformações sociais e econômicas geradas pela modernidade remodelaram a imagem da cidade de maneira abrupta ainda na segunda metade do século XIX. O sociólogo alemão Georg Simmel [1858_1918], em seu importante estudo de 1902 intitulado 'A metrópole e a vida mental', observa que a cidade moderna proporcionou uma "rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão como única vista de olhos e o inesperado em impressões súbitas" [SIMMEL, apud KURT, 1950: p.410]

De maneira análoga, as palavras de Simmel também podem ser entendidas e servir como uma descrição do cinema, já que a experiência da cidade também proporcionou uma definição dos termos para a experiência de outros elementos da modernidade.

Na tradição que se iniciou com o trabalho do poeta Charles Baudelaire [1821_1867],⁶⁹ essa mesma cidade moderna costuma ser associada com mais frequência à Paris da segunda metade do século XIX, também identificada como a 'capital do século XIX'. E foi em meados desse mesmo século que a cidade foi redesenhada, procedimento habitualmente conhecido hoje como 'haussmannização', idealizado por Napoleão III [1808_1873] e seu prefeito do Sena, Barão Georges Haussmann [1809_1891], com o objetivo de modernizar a infra-estrutura da cidade, criando bulevares grandiosos, um novo sistema de esgoto e reconstruindo o mercado central. Tais mudanças e inovações, ainda que controversas, tornaram mais legível uma urdidura, até então labiríntica, dando a Paris uma nova visibilidade.

⁶⁹ O poeta Baudelaire foi um dos principais responsáveis pela difusão da idéia de uma Paris moderna. Ver, em especial, BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Paris: Les éditions du cerf, 1989; e ver também os estudos de Benjamin sobre Baudelaire em BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Essa nova imagem da cidade foi aclamada como uma espécie de fonte da vida moderna por críticos como Benjamin e Siegfried Kracauer [1889_1966]⁷⁰, que habitualmente a associavam e a relacionavam aos fenômenos que os rodeavam nos anos 1920 e 1930, na sociedade alemã e, em especial, em Berlim. Kracauer observou que as formas culturais de massa, como amostras da modernidade, abriram aos espectadores a possibilidade de entender as condições nas quais passavam a viver e, assim, adquirir a capacidade de auto-reflexão ou de emancipação esclarecida. [FRISBY, 1986]

Tomando como ponto de partida o contraste entre a visão benjaminiana da modernidade, que tem como referência a Paris do século XIX, e os estudos de Kraucauer sobre a influência do pensamento moderno e os fenômenos contemporâneos na cidade, procuraremos adiante distinguir a cidade moderna oitocentista, habitualmente associada à cultura parisiense, e a cidade moderna do século XX, esta associada à produção de massa, ao consumo de massa, à cidade da racionalização, da padronização, dos públicos de mídia, habitualmente associada aos Estados Unidos, caracterizada e tipificada pela profunda interdependência entre cultura de massa e produção industrial.

Se, por um lado, Paris iniciou a transformação da cidade moderna, tornando-a um lugar de exibição de visualidade e distrações, a Nova Iorque da virada do século deu o tom maior para a congestionada superestimulação.

Certamente as cidades sempre foram locais de movimento, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram na virada do século. O repentino aumento da população urbana, a intensificação da atividade comercial, a rápida proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas, transformaram a cidade num ambiente paradoxalmente caótico, abarrotado e estimulante.

A cidade moderna transformou-se fundamentalmente na expressão e local da ênfase moderna da multidão. Com o objetivo de dominá-la, ou satisfazê-la, ou ainda juntar-se a ela, a multidão tornou-se um ator central da modernidade. O surgimento da cidade e da vida moderna foi acompanhado pelo nascimento de uma 'sociedade de massa', impulsionada em grande parte pelo crescimento do capitalismo industrial. Assim, as massas, imaginadas e descritas quase

⁷⁰ Sobre Benjamin, Kracauer e a modernidade, ver em especial FRISBY, David. *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*. Cambridge: MIT Press, 1986.

sempre como um agrupamento habitualmente indiferenciado, com ambições, aspirações e desejos supostamente comuns, passaram a ser reconhecidas como um eleitorado decisivo.

O reconhecimento acima descrito, por consequência, gerou a possibilidade de uma audiência de massa, que, em consonância com a atmosfera de excitação visual e sensorial, abriu as portas para novas formas de entretenimento e representação. A cidade moderna, como afirmam diversos observadores sociais das décadas próximas da virada do século, causou um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal.⁷¹

As abordagens dos teóricos Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer sobre essa atmosfera de excitação do final do século XIX e início do século XX, apontam para uma concepção neurológica da modernidade e se mostram de especial interesse para a pesquisa.⁷² Esses autores afirmavam que a modernidade e a vida moderna também têm que ser entendidas como um registro da experiência subjetiva essencialmente distinto e diferenciado, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos produzidos no ambiente urbano moderno.

Essa argumentação é, em certo sentido, um desmembramento da concepção socioeconômica da modernidade. Contudo, mais do que apenas apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Benjamin e Kracauer enfatizaram a maneira pela qual tais mudanças transformaram e modificaram a estrutura/constituição/conformação da experiência.

A cidade moderna implicou numa vida marcadamente mais rápida, caótica, fragmentada e desorientadora do que qualquer outra das fases anteriores da cultura humana. No convívio

⁷¹ Os estudos de Simmel apontam que na cidade moderna, o corpo tornou-se um ponto cada vez mais importante, fosse como espectador, veículo de atenção, ícone de circulação ou local de desejo insaciável. Sobre a experiência corporal, ver também os estudos de Benjamin sobre Baudelaire em BENJAMIN, Walter, Op cit.

⁷² Das diversas idéias que se sobrepõem ao conceito de modernidade [sem comentar os diversos significados frequentemente associados ao termo modernismo], três definições parecem dominar o pensamento contemporâneo. Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “esquecimento ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal onde todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como uma espécie de moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade implica em uma série de mudanças tecnológicas e sociais que foram corporificadas nos dois últimos séculos e alcançaram um volume crítico apenas perto do último quartel do século XIX: industrialização, urbanização, grande crescimento populacional, proliferação de novas tecnologias e meios de transporte, saturação do capitalismo avançado, explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. Contudo, o interesse atual pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin deixou claro que também estamos lidando com uma quarta importante definição de modernidade que aponta para uma concepção neurológica da mesma; e é principalmente a partir dessa definição que serão construídas as relações entre as imagens da cidade e as imagens do cinema.

inevitável com a turbulência do tráfego, com o barulho, com os sinais de trânsito, os múltiplos painéis, vitrines e anúncios da metrópole, a multidão se acotovelava e o indivíduo deparou-se com uma intensidade de estimulação sensorial repentina e inevitável. A metrópole submeteu o indivíduo a um bombardeio de estímulos, choques, sobressaltos e impressões. Os hábitos cotidianos e o ritmo de vida também se tornaram mais frenéticos, acelerados pelas novas formas de transporte mais rápido, pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem e pelos horários sempre urgentes do capitalismo moderno. Sinteticamente, a cidade moderna foi transformada num bombardeio de estímulos.

Em 1902, Simmel escreveu um texto, fundamental para Benjamin e Kracauer, onde afirma que a vida moderna envolveu uma 'intensificação da estimulação nervosa', ao mesmo tempo que transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva. Sobre as condições psicológicas criadas pela metrópole, Simmel enfatiza que "a cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica." [SIMMEL, apud KURT, 1950: p.14]

Ao mesmo tempo que as cidades modernas cresceram, intensificando essa estimulação nervosa, as novas formas de entretenimento e representação surgiram, tanto como parte da cultura de sensações, quanto como um esforço para atenuá-las.

Dessa maneira, o cinema, como um fenômeno inicial e tipicamente urbano, teve múltiplas funções: por um lado, como parte da paisagem da cidade, um lugar de breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, ou então, uma forma de escape do trabalho doméstico, para as mulheres; por outro lado, uma nova forma de atividade de consumo, pedra de toque cultural capaz de condensar o frenesi causado em grande parte pelo impacto das novas tecnologias e teorias em voga, criando a imagem da cidade como um caldeirão fervilhante de distrações, sensações e estímulos.

A atenção na cidade moderna voltou-se para a visão em movimento. As formas modernas de experiência eram dependentes da junção de movimento e visão: imagens em movimento.

Um dos precursores dessas imagens foi a estrada de ferro, que eliminou as barreiras usuais e tradicionais de espaço e distância, ao forjar uma intimidade física com o objeto, o tempo, o espaço e o movimento.

Nas viagens de trem, iniciadas no século XIX, a antiga e habitual continuidade temporal e espacial foram aniquiladas. A experiência de andar de trem, permitiu uma possibilidade diferenciada à percepção, criando uma espécie de nova 'panoramização' do espaço com o seu movimento. A paisagem vista através da janela do trem, durante uma viagem, tornou-se subitamente uma imagem dinâmica, desdobrando-se em quadros velozes. Enquanto visões passam em rápida sucessão aos olhos do espectador, a paisagem/o espaço torna-se uma série de cenas em mudança contínua. Essa mudança na percepção da paisagem/ do espaço possibilita uma justaposição, ou uma colisão, de imagens diversas e sequenciais. Assim, a cidade passa a não ser vista de uma perspectiva frontal estática, como em uma fotografia, mas através de uma visão em movimento multidimensional, introduzindo assim uma nova espacialização do tempo. [BOYER, 1994]

Nesse sentido, podemos afirmar que as viagens feitas na estrada de ferro anteciparam, mais do que qualquer outra tecnologia, um aspecto importante da experiência do cinema, ou seja, uma pessoa sentada em uma poltrona observa imagens em movimento através de um quadro que não sai da mesma posição. Assim, os estímulos e as distrações da cidade moderna tornaram a concentração da atenção mais vital, ainda que menos provável.

Sobre a experiência do cinema, no início da sua criação, de todos os primeiros filmes, os dos irmãos Lumière foram os mais assistidos. Em 1895, eles

[...] exibiram um programa curto com os seus filmes documentários [e a ficção *L'Arroséur*] para um público pagante em uma sala no *Boulevard des Capucines*, em Paris. Entre esses, incluía-se um filme hoje famoso em plano único chamado 'A Chegada de um Trem à Estação de La Ciotat' [*L'arrive d'un Train En Gare de La Ciotat, França*]. A câmera foi colocada perto dos trilhos, de um modo que o trem aumentava gradualmente de tamanho conforme se aproximava, até parecer que atravessaria a tela e invadiria a sala. [COUSINS, 2013: p.23].

Alguns historiadores do cinema, relatam que, ao verem essas imagens na tela do cinema, as pessoas se abaixavam, gritavam e/ou levantavam para sair.⁷³

Ainda nesse contexto, sobre a estética da estimulação sensorial e da excitação superficial, Benjamin considerou que o cinema corresponde à mudanças profundas no aparelho perceptivo, mudanças que são experimentadas, em sua escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje.⁷⁴ O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da cidade moderna. Benjamin também afirma que, em um filme, “a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme. [BENJAMIN, 1989: p.125]

Como uma criação e um fato específico da modernidade, o cinema marcou o cruzamento dos fenômenos da cidade e da vida moderna. Ele foi um produto comercial e, ao mesmo tempo, uma técnica de mobilidade e efemeridade. Foi uma consequência e uma parte vital da cultura urbana, ao se dirigir aos seus espectadores como um público de massas indiferenciado.

Como uma nova tecnologia destinada a provocar idéias e respostas visuais, sensuais e cognitivas nos espectadores, que já estavam se acostumando aos ataques da estimulação, o cinema não forneceu apenas um meio no qual os elementos da vida moderna podiam se acotovelar. Pelo contrário, ele foi ao mesmo tempo um produto e parte componente vital das variáveis da vida moderna, na maioria das vezes entrelaçadas: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a rerepresentação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um fato urbano comercial, produzido em massa e, em parte, definido como a captura do movimento contínuo. Assim, o cinema induziu esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa. De outro modo, também podemos afirmar que esses mesmos elementos criaram suficiente pressão epistemológica para a sua produção.

Ao proporcionar uma experiência para elementos já evidentes em outros aspectos da cultura moderna, o cinema se adiantou a esses aspectos e se tornou muito mais do que apenas

⁷³ A esse respeito, ver TOULET, Emmanuelle. **O Cinema, Invenção do Século**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1988 e COUSINS, Mark. **História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

⁷⁴ A esse respeito, ver ‘A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica’, em BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

uma nova invenção dentre tantas. O cinema tornou-se um meio de expressão capaz de exibir as formas e sentimentos do mundo sensível, lhes dando vida própria e talvez, por seu poder de trabalhar com o imaginário coletivo, tenha causado um efeito multiplicador das imagens e idéias por ele veiculadas.

Em suas múltiplas dimensões, o cinema foi um dos maiores e mais significativos emblemas da cidade e da vida moderna; não só por re[a]presentar as cidades, mas por se antecipar e ousar estabelecer novas relações entre o visível e o invisível, criando significados propriamente não existentes na tela, mas atuando no imaginário coletivo. Wim Wenders [1945_ - ---] afirma que “a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio”, enfatizando que “o cinema se funda na cidade e reflete a cidade”.⁷⁵ [WENDERS, 1999: p.181]

Reforçando essas idéias, o arquiteto Pierluigi Nicolini, falando sobre o arranha-céu, nos conta uma história sobre a ação do fotógrafo Lewis Hine, que produziu uma inumerável sequência de imagens da multidão circulando pelo *Empire State Building*. Como consequência dessas imagens, Nicolini argumenta que

[...] em Nova Iorque a aceitação da cidade como uma imagem precedeu aquela da cidade como realidade. Enquanto iam sendo aperfeiçoados, os novos modos de ver a cidade inventados pela câmera começaram a ter uma influência nos modos pelos quais outros fenômenos urbanos eram representados e percebidos.⁷⁶ [NICOLINI apud SOLÀ-MORALES e COSTA, 1996, p. 227]

Tal argumentação pode ser de especial importância quando consideradas as potencialidades precursoras e emancipadoras do cinema.

A partir dessas perspectivas, o cinema não constituiu apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o auge de uma determinada lógica do olhar; ele foi, acima de

⁷⁵ A observação refere-se a uma intervenção proferida em inglês em um colóquio de arquitetos japoneses realizado em Tóquio, em 12 de outubro de 1991, e publicado originalmente em *La Verité des images, Paris, L'Arche, 1992*. A tradução da intervenção para a língua portuguesa, foi realizada por Maurício Santana Dias e publicada na Revista do Patrimônio nº23/1994 [p.181-189]

⁷⁶ Sobre a Conferência, ver o catálogo da exposição inaugurada por ocasião do 19º Congresso da União Internacional de Arquitetos realizada em Barcelona, em 1996, onde o arquiteto Pierluigi Nicolini apresentou um trabalho discutindo questões acerca do surgimento do conceito de container na teoria urbana contemporânea. Ver, em especial NICOLINI, Pierluigi. “The fourth typology” em SOLÀ-MORALES, Ignasi e COSTA, Xavier [org.]. “**Present and futures – Architecture in cities**” Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya/ ACTAR, 1996.

tudo [pelo menos até o surgimento e difusão da televisão] o mais singular, apropriado e expansivo horizonte discursivo onde os efeitos da modernidade foram refletidos, negados ou rejeitados, transmutados ou negociados, multiplicados e sintetizados. O cinema foi antes de tudo, um dos mais claros sintomas da crise em que se fez visível à cidade moderna, e ao mesmo tempo, transformou-se em um discurso social por meio do qual uma gama variada de grupos sociais buscou se ajustar ao impacto abrupto da modernização.

Esse lado reflexivo do cinema, sua dimensão pública e política, foi amplamente reconhecida e estudada por intelectuais, seja nas ocasiões em que comemoraram o potencial emancipador do cinema, seja quando, em parceria com às forças de censura e da reforma moral, tentaram controlá-lo e até mesmo contê-lo, adaptando-o aos padrões da cultura oficial e à restauração da esfera pública burguesa. Em outras palavras, o cinema pode sintetizar os ideais das vanguardas revolucionárias e progressistas [basta lembrar a extensa filmografia de, por exemplo, Sergei Mikhailovich Eisenstein] tanto quanto das forças mais conservadoras e retrógradas do Fascismo.

Todos esses contextos e relações oferecem subsídios consideráveis para a compreensão da cidade moderna. De uma perspectiva particular, consideramos que o surgimento do cinema alterou significativamente a maneira de pensar e produzir a cidade; seja nos primeiros tempos, na atualidade ou nos futuros já imaginados pelos filmes, as cidades são sempre um produto, como o cinema, da imaginação dos homens. Nesta pesquisa, propomos, por fim, criar um contexto para reimaginar a cidade moderna, como um repositório estranho e familiar de um tempo passado e um oráculo do porvir.

As relações entre o cinema e a cidade têm se desenvolvido ao longo dos últimos cem anos, desde o princípio da existência do cinema. Tanto o cinema quanto a arquitetura e o urbanismo estão ancorados na manipulação/ configuração de espaços. No cinema, a criação de um espaço de vida virtual como contexto ou parte de uma história que se pretende contar; na arquitetura e no urbanismo a criação de um espaço/ lugar de vida concreto para a vivência de uma determinada atividade humana.

O modo como a arquitetura da cidade funciona no contexto dos filmes, pode ser observado de diferentes formas: quer recriando, ele próprio, através da construção de cenários, a arquitetura e as cidades do espaço do filme, quer utilizando espaços reais como cenário da

história que se quer contar, quer utilizando a cidade e a arquitetura como sujeito da própria história.

Pouca importância tem o fato da cidade re[a]presentada no cinema ser muitas vezes percebida num estado de distração coletiva, como sugeriu Walter Benjamin. Implicitamente ou explicitamente, em qualquer dos casos, a arquitetura do cinema tem que atuar para ser efetiva e contribuir para enfatizar as emoções do filme. Ao longo da história do cinema, a arquitetura deixou rapidamente de ser um cenário inerte, para atuar também como protagonista.

Na maioria das vezes, de modo subliminar, a arquitetura do cinema [ou a arquitetura no cinema] também funciona noutros registros. Ela pode ser um registro de desenvolvimentos contemporâneos, campo de experiência de idéias inovadoras antecipando formas construídas da arquitetura ou fornecer o meio para inabituais abordagens da cidade. Em qualquer dos casos, contribuindo ativamente para o debate da arquitetura e da cidade.

Benjamin, reconhecendo as afinidades entre o cinema e a cidade, escreveu sobre a experiência de passear nas ruas associada a experiência de ver um filme.

A concepção clássica do espaço, que ainda estava firmemente arraigada na base da arquitetura e do urbanismo moderno, era a do espaço da perspectiva clássica e da geometria euclidiana, desenvolvidas principalmente a partir do Renascimento, na continuidade da tradição greco-romana.

O Movimento Moderno, por outro lado, desenvolveu um modelo de pensamento determinista e mecanicista, tendo sua correspondência numa arquitetura e urbanismo racional, materialista, dominado pelo intelecto e pelo discurso da razão científica, num quadro geral de massificação da sociedade e de negação das individualidades, de crescimento indiscutível das forças econômicas em todos os aspectos da vida social, que conduziu/se desdobrou à desumanização das cidades e da arquitetura do século passado, reverberando ainda nesse século que se inicia. Historicamente, de maneira geral, esses são os temas recorrentes a que o cinema se dirigiu desde o seu início. Mas em termos de forma, o cinema sempre foi a expressão do futuro, e talvez seja este um grande motivo do seu fascínio: os conteúdos que se dirigem a problemas contemporâneos e a sua forma que, mais que qualquer outra expressão artística, já nasceu sob a égide de um paradigma inovador.

Em meados do século XX, as transformações científicas aliadas ao novo entendimento do mundo, bem diferentes dos da mecânica e da física newtoniana, forçaram a humanidade a criar uma nova visão da realidade e reestruturar novas maneiras de organizar o pensamento. Assiste-se ao declínio da racionalidade como forma dominante de estruturar o entendimento, tornando-se necessário reestabelecer o papel da analogia e do imaginário como componentes essenciais da nossa nova concepção de mundo.

Este novo paradigma veio a ter expressão em diversos domínios do conhecimento, na ciência, na filosofia, nas artes. No cenário contemporâneo, o fim de uma concepção de mundo estritamente racional e mecanicista deve traduzir-se numa arquitetura e urbanismo que vá além do velho paradigma modernista, que não seja reducionista, que rejeite as categorias e cânones pré-estabelecidos, que reavalie a tradição e que reconheça a multiplicidade e a diferença dos acontecimentos que estão em cena no estabelecimento do sentido da cidade. A arquitetura e o urbanismo, movendo-se no território da síntese da razão e da imaginação, da lógica e da analógica, dos conceitos e da imagem, deve ser concebida através da combinação de diferentes ordens de pensamento. Apenas através da interação de diferentes modos de pensar será possível atingir aquilo que Bachelard denominou de poética do espaço, onde o imaginário e o real não são percebidos como mundos à parte. O arquiteto Bernard Tschumi [1944_----] argumenta, enfaticamente, que no processo de criação arquitetônica e urbanística, a forma não segue aprioristicamente a função, a forma segue a ficção, a imaginação.

Os estudos de Arnheim [1904_2007] também trazem contribuições valiosas a esse respeito, ratificando o papel fundamental da imaginação e do imaginário na criação científica. Arnheim afirma que

[...] a intuição e o intelecto são os dois processos cognitivos.[...] a percepção e o pensamento não podem operar separadamente. As capacidades comumente atribuídas ao pensamento – diferenciação, comparação, classificação, etc. – atuam na percepção elementar; ao mesmo tempo, todo pensamento requer uma base sensorial [...]. [ARNHEIM, 1989: p. 13-14]⁷⁷

⁷⁷ Da extensa bibliografia de Rudolf Arnheim, quase todas evidenciam sua preocupação epistemológica e o seu interesse pelo estudo da abordagem cognitiva da mente em seu enfoque da realidade; de especial interesse para esse tema são também os artigos “*From Function to Expression*” e “*Artistic Symbols-Freudian and Otherwise*”, ambos

Na transição da modernidade para a pós-modernidade, da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial, a temporalidade vem sendo substituída pela espacialidade, a história pela simultaneidade e a justaposição. Sobre a simultaneidade e a justaposição, Bernard Tschumi, na apresentação dos seus desenhos conhecidos como *Manhattan Transcripts*, explica que eles são diferentes da maioria dos desenhos arquitetônicos,

tanto quanto nem são projetos reais, nem mesmo fantasias. Eles propõem a transcrição de uma interpretação arquitetônica da realidade. [...] plantas, cortes e diagramas delineiam espaços e indicam os movimentos simultâneos e justapostos dos diferentes protagonistas – aquele povo que penetra no palco arquitetural. [...] O seu propósito explícito é transcrever coisas que estão naturalmente afastadas da representação arquitetônica convencional, nominalmente aquelas complexas relações entre o espaço e seus usos; entre o palco e o roteiro, entre ‘tipo’ e ‘programa’; entre objetos e eventos. O seu propósito implícito tem a ver com a cidade do século vinte. [TSCHUMI, 1981: p.409]⁷⁸

O cinema é uma espécie de espelho adequado das cidades do século XX e das pessoas que nelas vivem e se transformam. Tal qual a arquitetura, o cinema também é uma forma de conhecimento, é um documento expressivo do nosso tempo. A tão propagada sétima arte é capaz de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de expressar suas esperanças, suas angústias, suas expectativas e seus desejos, numa linguagem universalmente compreensível.

Quer a arquitetura e o urbanismo, quer o cinema, todos partilham do mesmo tipo de linguagem, essencialmente visual. Todos partilham da necessidade de construir as suas obras através da síntese entre a racionalidade e a imaginação poética. A necessidade contemporânea de ultrapassar a simples racionalidade lógica como única forma de entendermos e nos relacionarmos com o que nos rodeia, encontra o seu eco no cinema e na arquitetura da cidade.

traduzidos e publicados em ARNHEIM, Rudolf. **Para uma psicologia da arte & Arte e entropia**. Lisboa: Dinalivro, 1997. [p. 193-211] [p. 215-220]

⁷⁸ O original foi publicado em TSCHUMI, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, New York/ London: St. Martin's Press, 1981. Ver também HAYS, K. Michael. *Architecture – Theory – since 1968*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998. [p.409]

Tanto o arquiteto e o urbanista, quanto o cineasta, se amparam e fazem uso da analogia, da metáfora e de técnicas de colagem e de montagem na concepção das suas respectivas obras. As técnicas de colagem e de montagem implicam num processo de fragmentação e de reconstrução. Arquitetônica e urbanisticamente, a colagem consiste na transferência de linguagens ou de referências de um contexto para outro, e a montagem, a integração desses elementos numa nova criação. A montagem é uma forma de alegoria, que tem a capacidade de articular formas ou imagens dessemelhantes de tal maneira que desperta novos significados e novas possibilidades de entender a realidade. Processos idênticos são utilizados na montagem fílmica.

A assimilação de elementos arquitetônicos pertencentes a diferentes épocas e mundos culturais e a síntese de princípios e de elementos de diferentes origens, são técnicas fundamentais na composição da arquitetura da cidade. Esse também é o mundo do cinema e dos filmes.

No fascínio do cinema pela rua e pela cidade, na sua própria linguagem visual, no uso da analogia e da metáfora, na sua forma de construir um discurso através da montagem e da colagem, encontramos diversos pontos de convergência na procura de uma realidade mais profunda, oriunda da união da racionalidade com a imaginação poética. Afinal, como nos indaga Bachelard “Como prever sem imaginar?”⁷⁹

Atualmente, o desenvolvimento das tecnologias e dos meios de representação digitais trouxeram a arquitetura e o cinema mais perto do que nunca, sobrepondo-os e tornando-os, as vezes, indistinguíveis. Na esfera arquitetônica e urbanística, a crescente utilização de técnicas de concepção de espaços utilizando recursos eletrônicos e de multimídia aproximam cada vez mais a concepção cinematográfica e a concepção urbanística e arquitetônica dos espaços. O vídeo e o desenho assistido por computador, a representação tridimensional, a animação, a realidade virtual, são recursos usados tanto pelos cineastas quanto pelos arquitetos e urbanistas, levando-os cada vez mais ao domínio e ao uso de linguagens comuns.

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. [p.18-19]

cap. 3

TRILOGIA PERTINENTE

A cidade no cinema: ordens de recorrências narrativas e intencionalidades. Caracterização e apresentação dos filmes segundo ordenamentos esquemáticos: as cidades inventadas pelo cinema, as cidades imortalizadas pelo cinema e as cidades visitadas pelo cinema. Constituição do sentido da cidade no cinema. O filme, a esfera do olhar e a mediação. A criação do instante poético no cinema. O pacto da narrativa. O filme como uma ponte entre o espectador [nós] e o mundo. O filme além daquilo que é dado a ver: imaginários. Conexões entre o visível e o invisível. Apreensão do filme e a cidade no cinema. [Carrière, Edgard-Hunt, Xavier]

3.1 AS CIDADES INVENTADAS PELO CINEMA

Cidades que ativam nossa capacidade de relação com o mundo imaginário. Cidades sonhadas, cidades temidas e cidades imaginadas.

3.2 AS CIDADES IMORTALIZADAS PELO CINEMA

Cidades facilmente evocadas pela memória. Arquétipos. Estereótipos. Identificação e reconhecimento com o mundo que nos cerca. Presentificação da memória.

3.3 AS CIDADES VISITADAS PELO CINEMA

Cidades e sistemas de orientação que supomos conhecer. Percurso, reconhecimento e finalidade. Cartografias tradicionais.

3. TRILOGIA PERTINENTE

Este capítulo examina algumas ordens de recorrências narrativas e intencionalidades que nos permite diferenciar, agrupar e organizar as cidades expressas no cinema em três grupos primordiais, ou seja: as cidades inventadas pelo cinema, as cidades imortalizadas pelo cinema e as cidades visitadas pelo cinema. Nosso objetivo é caracterizar e apresentar os filmes segundo um ordenamento esquemático que nos auxilie a compreender a constituição do sentido das cidades, a partir das presentificações, imaginários e memória evocadas.

Num contexto histórico, desde a criação dos primeiros filmes, as cidades no cinema sugerem acontecimentos e se oferecem aos significados particulares e coletivos que podemos atribuir às suas imagens.

A partir da combinação de imagens de ruas, avenidas esquinas, becos, fachadas e/ou praças, os filmes criam uma nova cidade e/ou uma nova paisagem e instauram uma geografia imaginária. Fragmentos de variados corpos, sugestão de ações e reações são apresentados em narrativas que potencializam a criação de um instante poético. Essa poética, ou mundo imaginário, é resultante de um “processo onde intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe.” [XAVIER, 1988: p. 369] O espectador não é inerte, pois participa do jogo.

Não nos interessa questionar se a cidade expressa na tela corresponde a Paris, Nova Iorque ou Rio de Janeiro que reconhecemos nos mapas habituais, convencionados nos códigos da geografia e/ou cartografias urbanas. Diante das cidades presentificadas no cinema, não nos propomos a discutir questões sobre suas legitimidades ou autenticidades. Pelo contrário, diante da tela do cinema, aceitamos o ‘pacto’ da narrativa que se ampliará na experiência de presentificação da cidade, ao assistirmos o filme. Os vetores da verdade e da mentira, como compreendidos habitualmente, requerem códigos e critérios próprios que pertencem a outra esfera de interesses que não os que traçamos nesta pesquisa. Nosso interesse parte da compreensão que a arte cinematográfica nos oferece modos de ver a cidade que se ampliam quantas vezes estivermos disponíveis para a ação de experienciá-la.

As imagens das cidades expressas pelo cinema, compõem um mundo filtrado, selecionado, montado e conduzido por um olhar exterior ao nosso, que organiza uma determinada aparência das coisas, a partir de uma determinada intenção, criando e estabelecendo uma ponte entre nós e o mundo [cidade]. É um olhar anterior ao nosso, cuja experiência não se confunde ou se compara com a nossa na sala de projeção.

Toda cidade expressa pelo cinema é, também, uma produção de um determinado modo de ver e se situar no mundo. A maneira como percebemos essas cidades, a partir da combinação e reconfiguração de suas imagens e narrativas, é reveladora do nosso próprio modo de ver o mundo.

Para o roteirista e escritor Jean-Claude Carrière [1931_----], a relação entre imagens e espectadores é sempre complexa e a noção de verdade é bastante relativa. Em seu livro 'A Linguagem Secreta do Cinema', o autor afirma que nós "só vemos o que a câmera vê, só ouvimos o que nos dizem. Não vimos o que alguém decidiu que não deveríamos ver, ou o que os criadores dessas imagens não viram. E, acima de tudo, não vemos o que não queremos ver". [CARRIÈRE, 1995: p.58]

E se, por certo, não vemos algo que 'alguém decidiu que não deveríamos ver', podemos imaginar, evocar e/ou construir significados e sentidos a partir das presentificações das cidades. O campo de constituição de sentidos, elaborados a partir das imagens de um filme, é desdobrado através daquilo que nos é dado a ver e daquilo que imaginamos, ou seja, de visibilidades e invisibilidades. A mediação do cinema não é determinante, é evocativa.

No filme, o sentido se tece a partir das relações/conexões entre o visível e o invisível de cada situação. Na experiência do cinema, além da imagem e do seu contexto, há de se considerar o universo do observador e, principalmente, o tipo de inquietação e questionamento que ele endereça às imagens. Ou seja, dentro de uma situação, a grande questão é a significação do que é dado a ler, daquilo que está sendo exposto. E as possíveis respostas a esse questionamento mobiliza referenciais que serão definidos pela relação entre a imagem e o observador. [XAVIER, 1988: p. 368-370]

Ismail Xavier, ao escrever sobre 'O Olhar do Cinema como Mediação', argumenta que

o encontro câmara/objeto [a produção do acontecimento que me é dado ver] e o encontro espectador/aparato de projeção fazem dois momentos distintos, separado por todo um processo. Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar. [XAVIER, 1988: p. 370]

Como espectadores do filme, embora tenhamos a possibilidade de contemplar as imagens e narrativas, sem ter participado de sua produção e sem fazer as escolhas de ângulo, distâncias, sem realizar ou definir uma perspectiva própria para a observação ou moldura, podemos exercer nossa liberdade de participar da intimidade da narrativa, de recombina-la e re-significá-la. Podemos estar em toda parte e em lugar nenhum. Podemos nos afastar e aproximar daquilo que está sendo exposto. Podemos optar pela alteridade.

A linguagem do cinema é universal. Muito raramente temos dificuldade de compreender essa linguagem quando, como espectadores, estamos diante da tela de cinema, ou mesmo em casa. Embora “a maioria dos filmes seja um mosaico de imagens e narrativas fragmentadas” [EDGAR-HUNT et ali, 2013: p.7] não temos problema em agrupá-las para formar um todo completo e significativo. Somos capazes de percorrer as cidades com os enredos e narrativas mais labirínticas, de nos sensibilizar genuinamente com os personagens mais inverossímeis e de acreditar que suas cidades, paisagens e mundos prosseguem existindo mesmo após o término do filme. Não precisamos aprender a assistir um filme, da mesma maneira que não precisamos aprender a gramática da nossa língua-mãe para nos comunicarmos, porque é algo que acontece naturalmente pelo simples fato de sermos expostos a ela. [EDGAR-HUNT et ali, 2013]

O roteirista e coordenador do programa de Produção de Cinema e TV da York St. John University, Robert Edgar-Hunt, no primeiro capítulo do seu livro ‘A Linguagem do Cinema’ nos alerta que “[...] um filme de verdade envolve escolher as imagens precisas que você necessita para contar a história. Esse processo de seleção é feito na sala de edição mais bem equipada do mundo: a sua imaginação” [EDGAR-HUNT et ali, 2013: p.13]

Nesse sentido, observamos que, ao longo desses quase 123 anos de criações cinematográficas,⁸⁰ o olhar do cinema sobre a cidade foi construído historicamente e

⁸⁰ A maioria dos historiadores considera o nascimento do cinema na data 28 de dezembro de 1895, momento onde foram realizadas as primeiras projeções cinematográficas, em Lyon/ França, por ocasião do Congresso das

artisticamente segundo algumas recorrências e retóricas. Nos filmes que selecionamos, as cidades são sempre apresentadas como elementos fundamentais para aquilo que se quer narrar, contudo, o percurso do olhar, as intenções, as narrativas e os recortes propostos, configuram expressões de intensidades e identidades bastante distintas.

Organizamos essas recorrências em três grupos principais, onde distinguimos: as cidades inventadas pelo cinema, as cidades imortalizadas pelo cinema e as cidades visitadas pelo cinema.

Diante do exposto no início deste capítulo, obviamente, consideramos que toda cidade expressa pelo cinema é, também, uma cidade criada e inventada pelo cinema. O processo de roteirização, seleção, enquadramento, corte e montagem, faz parte da produção dos filmes e todas essas ações implicam num ato criativo e intencional. Contudo há, na nossa distinção, algumas características recorrentes que nos permite propor esse ordenamento.

Afinal, perguntamo-nos, o que há de comum e, ao mesmo tempo, distintivo nas cidades agrupadas segundo as palavras 'inventadas', 'imortalizadas' e 'visitadas' pelo cinema? Que evocações recorrentes são potencializadas pelas escolhas dos diretores, roteiristas e todo o processo de produção dos filmes? Que evocações nos permite agrupar os filmes segundo o ordenamento proposto?

Na sequência, destacados os filmes selecionados como possibilidade de descrição e exemplificação do ordenamento proposto. A seleção foi ancorada na nossa própria experiência com as cidades presentificadas pelo cinema e as suas significações e densidades para o propósito da pesquisa.

3.1 AS CIDADES INVENTADAS PELO CINEMA

inventar

verbo

1. 1. *transitivo direto*
descobrir, criar (algo que se não havia concebido, fabricado etc.).
"os chineses inventaram a pólvora"
2. 2. *transitivo direto*
elaborar mentalmente; urdir, arquitetar.
"i. uma maneira de driblar aquela situação"
3. 3. *transitivo direto*
alegar, pretextar.
"i. desculpas"
4. 4. *transitivo direto*
imaginar (algo que não existe); fantasiar.
"i. dificuldades"
5. 5. *transitivo direto*
B transmitir como verdadeiro o que não o é; mentir.
"i. infâmias sobre os colegas"
6. 6. *transitivo indireto*
decidir, resolver.
"inventou de fazer outro curso"

Origem

□ ETIM rad. do lat. *inventum* 'invenção' + *-ar*

Agrupamos aqui, os filmes [e as cidades] que habitualmente são melhor identificados como filmes de ficção, filmes onde as cidades sob a ótica do cinema não constam nos mapas ou cartografias urbanas tradicionais; cidades que não podemos transitar pela experiência física corporal e/ou por suas materialidades. São cidades que percorremos pelos espaços da imaginação e que ativam nossa capacidade de relação com o mundo imaginário.

São filmes que nos falam das cidades sonhadas, desejadas, temidas, odiadas, cidades visionárias, inalcançáveis ou terrivelmente reais, mas que possuem a força do imaginário de dar sentido ao mundo. Essas expressões artísticas foram e são capazes de, até mesmo, se imporem como as verdadeiras, às reais, às concretas cidades em que vivemos. Afinal, o que denominamos de mundo real é aquele trazido por nossos sentidos, os quais nos permitem compreender a realidade e significá-la desta ou daquela forma. Pois,

o imaginário é esse motor de ação do homem ao longo de sua existência, é esse agente de atribuição de significados à realidade, é o elemento responsável pelas criações humanas, resultem elas em obras exequíveis e concretas ou se atenham à esfera do pensamento ou às utopias que não realizaram, mas que um dia foram concebidas. [PESAVENTO, 2007: p 11-12]

Na tecitura das idéias futuristas e dos imaginários fantásticos, em *Aelita* [1924], um filme soviético de Yakov Protozanov, realizado sob os influxos dos debates alemães do início do século XX, a rica classe dominante de Marte vive num regime ditatorial, numa cidade com altíssimos arranha-céus e gigantescos viadutos, enquanto um exército de escravos vive nos subterrâneos para fazer funcionar as centrais elétricas. Estamos num território ficcional, na atmosfera rarefeita do surrealismo, onde a intuição do artista e do espectador [nós] ganha potência para tecer o sonho e a realidade. Nessa rede de relações e correlações intersubjetivas, vamos lentamente ocupando os lugares na rede de outros e ocupando posições que nos possibilitam pertencimentos e identificações com a cidade marciana em *Aelita*.

Aelita erige-se no vazio das frestas onde tudo pode significar, como uma nova gramática fundadora de sentido, instaurando outro mundo, um mundo onde o flâneur [Loos] radicaliza e as andanças o levam a Marte. Eis aqui uma maneira possível, mesmo que pouco habitual, de apresentar a condição humana e das suas expectativas e desejos para habitar o mundo.

Nesse contexto, alguns anos depois, a visão de *Metropolis* [1927], filme de Fritz Lang, está imersa em uma estrutura atmosférica cambiando de alusões apocalípticas até a uma cidade que se perde como sujeito para uma metafórica civilização new-age reminescente de uma época bíblica. Assim, *Metropolis* é um bom exemplo para descrever a potência das cidades inventadas pelo cinema e, paralelamente, o papel polêmico que a urbanidade assumiu na crítica cultural alemã daquele contexto. Por um lado, essa crítica expressa crenças conservadoras e reacionárias, por outro lado a fascinação com uma síntese do passado, presente e futuro. Portanto, de uma maneira ou de outra, o conceito da 'metrópole' tornou-se a epítome da sociedade de massa super civilizada: na cultura americana era vista simplesmente como necessária para o progresso enquanto que na Rússia proclamava a vitória socialista sobre a história. Mas a cultura alemã experimentou o utopianismo pragmático e radical como um trauma.

O esoterismo do *Stadtkrone* de Bruno Taut⁸¹ ou da *Cathedral of Labour*⁸² para a comunidade da Bauhaus de Feininger, construídas pouco tempo antes da Torre de Babel em *Metropolis*, é literalmente o tema-chave principal para essas aspirações místicas ou exorcismos rumo a uma sociedade maior.

Outra variante do mito de Babel pode ser observada nas mega-fantasia de Harvey Wiley Corbett e Hugh Ferriss em seus famosos desenhos para os planos de renovação urbana da New York de 1916-1929. Enquanto a estética do realismo e do supernaturalismo liderava os cineastas da vanguarda até ao mundo real, a história do cinema também está cheia de exemplos numerosos do exato oposto, ou seja: o foco no mundo fantástico do grande cenário expressionista. Desse modo, em *Metropolis*, o cinema alemão demonstra a relação de amor e ódio que a 'grande cidade' poderia expressar.

Particularmente na sociedade alemã, depois de 1918, a metrópole não é mais o lugar para a busca descuidada por diversão, excitação e divertimento, mas sim um cenário de horror para seus amedrontados e ameaçados habitantes. A realidade presente não é nem idílica nem próspera, mas sim um pandemônio infernal agressivo e regressivo. Em particular, a arte expressionista chamou a atenção para assuntos como neuroses urbanas, decadência e angústia. Isso ajudou a moldar a bizarra e distorcida arquitetura cenográfica do famoso *Dr. Caligari* [1919], que é notado primeiramente por seus elementos irracionais e tratamento antinatural capazes de eclodir em imaginários amedrontadores. Alguns filmes mudos alemães na trilha do 'caligarismo' refletem essa atmosfera escura e assombrada de apocalipse e medo desencadeado; atmosfera típica dessa era vulnerável, com seu escapismo intelectual, pessimismo, declínio moral e tendências ocultas e extremas. Grande parte dos filmes da República de Weimar retrataram a vida urbana contemporânea em transição de acordo com essas premissas, já que encorajavam

⁸¹ *Die Stadtkrone*, também conhecido como *City Crown*, é um conceito de planejamento urbano proposto por arquitetos expressionistas alemães e, particularmente, defendido por Bruno Taut no início do século XX. Foi concebido como uma forma inspiradora, cristalina ou algo com um vocabulário formal homogêneo no centro de uma cidade, com escala grandiosa, análoga a, mas não necessariamente, arranha-céus. A forma física foi inspirada em noções de reestruturação social com a subordinação dos indivíduos ao bem coletivo e, às vezes, idéias de retorno a uma existência agrária.

⁸² O famoso desenho da *Cathedral of Labour*, de Feininger, serviu como um design de capa para o primeiro Manifesto da Bauhaus [1919], elaborado pelo seu arquiteto e fundador Walter Gropius. A imagem reflete a aura do medievalismo que permeou a fase inicial da Bauhaus, cujo sistema acadêmico retorna ao treinamento empregado pelas guildas de artesanato gótico tardio. Lyonel Feininger foi convidado por Gropius em 1919 para dirigir a oficina de gravura, e ele manteve sua conexão com a escola até ela fechar, em 1933.

os espectadores a experimentar essas visões demoníacas como as fantasias dos *protagonistas* *Dr. Caligari* [1919] e *Golem* [1920].⁸³

Na onda da crítica literária e artística popular em direção da urbanização [comum desde a revolução industrial dos 1800, em ondas sucessivas e mesmo mais fortes], o cinema usurpou essa aversão à metrópole de maneira espetacular em ambos os gêneros, no cinema-cidade 'realista' e no monumental épico de ficção científica de Fritz Lang, usando as mesmas fortes referências e vocabulário, ao retratar a metrópole como um diabólico *deus ex machina*.

Em exemplos anteriores do cinema expressionista, a selva e o labirinto eram usados frequentemente como metáforas para a caracterização da cidade. Também são evidentes as conexões com a arte romântica e simbolismo. Em grande parte a cidade foi apresentada como uma Babilônia mística, maldosa e destrutiva. Podemos estabelecer um elo bastante inesperado entre a estrutura simbólica das arquiteturas do cinema expressionista e suas contrapartidas em cidades existentes como Manhattan e outros projetos utópicos de arranha-céus durante esse período na América tanto quanto na Europa. No final de uma guerra viciosa e sem sentido, no contexto de uma economia catastrófica de pós-guerra e uma sublevação da cultura, a classe burguesa parecia estar em um estado de crise permanente e receptiva a fantasias de violência e desastre.

Assim, *Metropolis* expressa uma imagem pessimista da cidade e da sociedade industrial, retratada como uma tecnocracia desprovida de alma. No filme são colocados diversos questionamentos sobre os malefícios e as virtudes da tecnologia, sobre os problemas da pobreza urbana e da classe operária. *Metropolis* se ancorou numa estrutura de cidade organizada hierarquicamente, segundo uma estratificação vertical da sociedade. No filme, a experiência da cidade propriamente dita é feita de medo, de perigo e de opressão. Em diversos depoimentos, seu diretor, Fritz Lang, enfatizou suas preocupações sobre a cidade, ao comentar que a sua imagem deveria ser o elemento visual central do filme, mais do que qualquer conteúdo social. A visão que nos envolve é a de uma cidade dinâmica, futurista, ilustrando as tendências mais progressivas do seu tempo com as suas ambiguidades. Esse filme ofereceu à Europa a visão da cidade americana, experimentada por Fritz Lang na sua visita a Nova Iorque, em 1924. Contudo,

⁸³ Como também acontece com *Nosferatu* [1922] e *Homunculus* [1916].

as referências urbanas de *Metropolis* eram bem mais amplas e podem ser buscadas na *Città Futurista* de Sant'Elia de 1914,⁸⁴ no *Plan Voisin* de Paris, de Le Corbusier de 1922⁸⁵, e nas visões futuristas de Hugh Ferriss⁸⁶ sobre a cidade de Nova Iorque, publicadas no *Metropolis of Tomorrow*.

É interessante ressaltar que as fantasias expressionistas e neorrealistas têm sido quase sempre associadas somente com idéias e visões negativas e apocalípticas, mas também ainda existe o outro lado, que pode ser interpretado como uma esperança quase religiosa por um futuro melhor, socialista. Ao prever e pintar a rua como uma plataforma para a organização das massas, como depois ocorreu na fase liberal e comunista da produção fílmica alemã, a rua e a cidade anônima foram simploriamente estampadas com um futuro brilhante. No filme *Die Strasse* [1923], a rua e a metáfora da caverna de Platão [como a casa-útero] parecem ser dialeticamente unidas. Primeiro vemos como as luzes tremeluzentes externas lançam sombras luminosas de tentação no living protegido de uma casa típica de classe média, que parece revelar a fantasia masculina e o seu desejo de sair. De um modo intersubjetivo observamos que o homem visualiza a atração erótica da cidade fora da sua casa. Ao mesmo tempo sua humilde mulher olha fora da janela para a rua e não observa nada da sua visão, percebendo tão somente o aspecto realista [ou aparentemente realista] do cenário de estúdio de uma rua normal da cidade. Através das tentações do jogo de luz e sombra chegando até sua sala de estar e imprimindo um sedutor padrão rendilhado no teto, o marido sexualmente frustrado vai até a rua esperando encontrar uma aventura que o libertará do tédio da mesmice da vida familiar.

Suas expectativas da rua o tiram para fora de sua existência de 'casa de caramujo' quando, esmagado por falsas ilusões, ele cai no redemoinho da luxúria. Subitamente, tudo e

⁸⁴ O Manifesto Futurista de Antonio Sant'Elia e Filippo Tommaso Marinetti foi publicado num livro de coletânea dos Manifestos Modernistas; esse livro se reveste de especial importância por conter os textos originais e possibilitar uma aproximação fiel das fontes primárias. Sobre o Futurismo, ver em especial "*Futurist architecture*" em CONRADS, Ulrich. ***Programs and manifestoes on 20th century architecture***. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989. [p. 34-38]

⁸⁵ Le Corbusier é uma espécie de modelo maior do arquiteto-demiurgo, dominando inteiramente o fazer da cidade moderna. Sobre o *Plan Voisin de Paris* ver, em especial, LUCAN, Jacques. ***Le Corbusier une encyclopédie***. Paris: Centre Georges Pompidou/CCI, 1987, editado por ocasião da exposição *L'aventure Le Corbusier* realizada na Grande Galeria do Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, de outubro de 1987 a janeiro de 1988, em Paris; outro criterioso trabalho de análise crítica dos modelos propostos por Le Corbusier é encontrado em 'A Cidade das Torres/ A Cidade Radiosa Corbusiana. Paris, Chandigar, Brasília, Londres, St. Louis [1920-1970]' em HALL, Peter. ***Cidades do amanhã***. São Paulo: Perspectiva, 1988. [p. 241-286].

⁸⁶ Hugh Ferriss criou inúmeros desenhos e esboços de arranha-céus escalonados que atendiam à legislação urbanística vigente em New York desde 1916 e, por certo, sua obra contribui como veículo de divulgação e instrumento da concepção da arquitetura moderna produzida nos anos 1920-1930. Contudo, para além da realidade, a obra de Ferriss também criava uma arquitetura de ficção. Sua concepção da metrópole futura influenciou não só a criação de *Metropolis* [1927], como também de filmes como *Just Image* [1930] e *Batman* [1989].

todos tornam-se demônios hilariantes. A fascinação do romantismo alemão por objetos mortos também entra em cena: um signo de uma ótica é inteligentemente transformado nos olhos diabólicos de uma enorme criatura. Uma vitrine é uma miragem que reflete simultaneamente a viagem de um transatlântico prometendo a fuga e a igualmente persuasiva imagem de uma jovem senhora enigmática. Entretanto, quase no final de sua estada, as imagens gradualmente tornam-se naturalísticas e de novo mais habituais.

Talvez a razão pela qual os filmes de rua alcançaram tão grande popularidade e tiveram um considerável sucesso estivesse nos sentimentos ambíguos que a maioria dos artistas e intelectuais alemães tiveram inicialmente pela metrópole. O gênero dos filmes de rua moldaram essas dúvidas e esperanças e tornaram-se uma questão importante para muitos criadores de opinião naquela época. Não por acaso, o sociólogo Siegfried Kracauer costumava descrever as ruas de Berlim como armazéns gigantescos cheios de falsas expectativas, mas também de criaturas silenciosas em vias de serem acordadas para destruir esses falsos templos das cidades capitalistas.

A rua, em todas suas variantes e complexidades multidimensionais, continua sendo um *topos* importante dos filmes mudos e sonoros alemães, desde que *Die Strasse* [1923] deu a luz a um significativo número de filmes lidando com a metrópole de uma forma ou de outra. *Die Strasse* não somente marcou a saída do clichê de vilas singulares e cenários medievais das fábulas alemãs em direção a uma imagem contemporânea da cidade, apresentou também um novo aspecto da realidade urbana: cenas inesquecíveis do tumulto agitado e energético de um cruzamento. A rua da cidade no crepúsculo, a rua no escurecer, a rua à noite, a rua dos blocos de habitação, a rua, a rua... tudo isso se transforma numa pura sinfonia de luzes metropolitanas. Imagens como ritmos avassaladores e poderosos, variações pregnantes de um tema: a rua da grande cidade!

É importante lembrar que as influências de *Metropolis* podem ser sentidas até hoje. No final do século passado, quase cinquenta anos depois, *Blade Runner* [1982] retomou explicitamente alguns de seus temas, numa visão atualizada, mas igualmente pessimista do futuro. Tal qual o filme de Fritz Lang, o futuro que se esboça em *Blade Runner* é, de fato, um questionamento sobre o nosso presente e nossos receios atuais. Os temas mais frequentes do filme são a decadência urbana, a poluição do ambiente da cidade, as tensões sociais, a explosão populacional, os medos e os problemas morais da manipulação genética.

A cidade apresentada em *Blade Runner* é uma cidade-colagem, fragmentada e eclética. Para a maioria dos críticos, uma visão pessimista do nosso tempo e do futuro urbano que nos espera; de fato, é uma visão bastante crítica e enérgica das potencialidades da cidade. Posteriormente, *Batman* [1989] e *Dick Tracy* [1990], apresentam-nos igualmente, ainda que de maneiras diferentes, leituras negativas das cidades contemporâneas. A cidade de Gotham City surge-nos como uma espécie de pesadelo de cidade pós-industrial, decadente, enquanto *Dick Tracy* recria nostalgicamente uma visão da Nova Iorque do passado, não da cidade real, mas da cidade visionária, inventada pelo cinema e desdobrada no nosso imaginário.

Em *Batman*, a cidade abre-se com uma sinistra, mas romântica, imagem dos arranha-céus de Manhattan, relembrando nostalgicamente a visão real que inspirou *Metropolis*. Entretanto, enquanto a Nova Iorque de *Metropolis* era uma construção dinâmica e futurista de tendências mais progressivas em arquitetura e *design*, a Nova Iorque de *Batman* [renomeada Gotham City] é uma cidade decadente da era pós-revolução industrial, sem futuro. Os sets de Anton Furst oferecem ao espectador um pastiche de citações visuais de *designers* da virada do século, variando de ilustradores como Gustave Doré a arquitetos como Otto Wagner, Louis Sullivan e Antoni Gaudí y Cornet, que sonharam a sublime cidade industrialista. Em *Batman*, edifícios aparecem como se o inferno tivesse rompido a calçada e continuasse crescendo. Sob esses imensos edifícios, balanceados para o exterior e atravessando por cima e sobre a cidade, não existe luz solar, somente cinzas abafados, pretos de tinta, vapor e neblina. A versão de Furst, do final do século XIX, da cidade do futuro torna-se quase a Roma Piranesiana⁸⁷. A Nova Iorque de Furst é uma ruína sublime que pode apenas ser evocada.

Já a nostalgia de *Dick Tracy* [1990] é por uma Nova Iorque da era dos gangsters. O filme é *The Naked City* [1948] com sombras pintadas. A *Pop-Art* sem a ironia. A música incidental de Stephen Sondheim é um retrô clandestino. A paleta saturada do filme [vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta] sugerem a moral direta e sem ambiguidades de *Dick Tracy*. Preto, a ausência de cor, envolve o mau e misterioso estrangeiro do filme, conhecido somente como The Blank. De um ponto de vista gráfico, o cineasta Vittorio Storaro disse, “eu estava tentando ser muito, muito claro, tão claro quanto possível, que a vida naquele momento fosse um conflito entre

⁸⁷ O arquiteto e gravador veneziano Giovanni Battista Piranesi retratou obsessiva e apaixonadamente a cidade de Roma; suas rigorosas gravuras revelavam a preocupação com o conceito de firmatas, em seu preciso significado de solidez, durabilidade e força. Em seus escritos o arquiteto revela a sua grande afeição com o estudo do passado clássico em seus detalhes e pormenores que evocam a grandeza da Roma Imperial.

duas energias. Uma é dia, a outra é noite. Uma é o bem, a outra o mal” [STORARO apud BONIFER, 1990: p. 54]. Os cenários de Richard Sylbert sublinham a nostalgia de *Dick Tracy* por um tempo e lugar bem certinho. O quartel general do vilão, por exemplo, é parte Albert Speer [com o esquema preto e vermelho de cores da bandeira nazista] e parte Cedric Gibbons, o lendário diretor de arte da MGM cujo estúdio de som incorporou uma New York encarnada definitivamente na Hollywood sobre o Hudson.⁸⁸

Podemos ainda trazer um exemplo mais recente através de *Matrix* [1999], uma interessante ficção onde são expressas duas visões assustadoras da cidade: uma, dominada pela técnica, é uma cidade cenário que só existe na cabeça escravizada de seus cidadãos; outra, a cidade arruinada, uma triste e inescapável realidade, que aqueles que resistem à dominação tecnológica querem corrigir. Nesse contexto, a cidade de Mega City pode expressar e/ou descrever o impasse do urbanista diante dos fragmentos disconformes e antagônicos da cidade dilatada. O filme abre caminho para discussões importantes sobre realidade virtual, ciberespaço, jugo tecnológico e relação espaço-tempo.

No início do século passado, a concepção clássica do espaço, na cultura ocidental, foi profundamente abalada por transformações científicas, obtendo rápida resposta nas artes plásticas e no cinema. Tanto quanto o Movimento Cubista, com suas múltiplas perspectivas e simultaneidade de pontos de vista, o cinema, contribuiu [e ainda contribui] através da exploração das novas possibilidades técnicas, a crescente possibilidade da câmera móvel, a exploração do movimento e das relações temporais, da sobreposição e da montagem, trazendo uma visão dinâmica da realidade, que só recentemente a arquitetura e o urbanismo se mostraram receptivos a atingir.

A concepção clássica do espaço, que ainda estava firmemente arraigada na base da arquitetura e do urbanismo moderno, era a do espaço da perspectiva clássica e da geometria euclidiana, desenvolvidas principalmente a partir do Renascimento, na continuidade da tradição greco-romana.

⁸⁸ No início do processo de concepção de *Dick Tracy*, Richard Sylbert aconselhou o diretor Warren Beatty que o único modo de criar o aspecto genérico de uma história em quadrinhos seria construindo uma cidade estilizada. Como resultado, três quarteirões da rua clássica da Nova Iorque da Universal Studios foram repintados em concordância com a paleta do filme.

Em muitas ocasiões, as cidades inventadas pelo cinema se revelam como colagens imaginárias que se constroem dos fragmentos de uma cidade já reconhecida/ existente. Esses fragmentos mesclam temporalidades, memórias, desejos, medos e se presentificam pela sua significação, reinventando as cidades.

Esse recurso acontece na cidade de *Alphaville* [1965], quando Godard recria Paris, tornando-a uma espécie de labirinto mecanicista onde a população é controlada pelo computador Alpha 60. Alphaville é uma cidade futurista decadente, sombria, com sua arquitetura em ferro e vidro que nos mergulha em ambientes pouco iluminados, refletindo a angústia de Caution [agente que comanda uma investigação da cidade] naquele local ostil e nada hospitaleiro.

De alguma maneira, em sua narrativa, a cidade encarna a crítica a uma sociedade voltada para o pensamento puramente racional, que não abre espaço em nenhum momento para a emoção e para a criação, apequenando e inibindo os sentimentos de seus habitantes, resultando numa sociedade vazia de conteúdos e vitalidade. Em *Alphaville*, Godard externa que a ciência [razão], por mais importante e necessária que possa ser [e efetivamente é], não substituirá jamais o sentimento humano [emoção]. No desenrolar do filme, parece haver um questionamento no ar: e como compreender que a busca do homem pelo entendimento de coisas sem lógica alguma é algo que a ciência jamais explicará?

Na cidade de *Alphaville*, o esforço de assegurar o controle e a ordem se manifesta como uma utopia. Na cidade onde é proibido ter sentimentos, fazer questionamentos e criar algo que não siga a lógica formal vigente e a ordem pré estabelecida, pode ser ameaçador. Uma cidade onde o amor é inexistente, é uma cidade amedrontadora, onde cada cidadão é apenas um número e a sociedade acaba sendo dominada por uma incrível falta de propósitos ou objetivos individuais. Num mundo dominado exclusivamente pela lógica, a criação inexistente, pois não há espaço para a busca do diferente e ninguém ousa tentar o que não foi tentado ainda. Sendo assim, inexistente também a arte. A invenção de Alphaville evidencia a ambiguidade humana e traz uma crítica contundente ao racionalismo imediatista e exagerado no belo diálogo entre Caution e Alpha 60, quando a máquina pergunta “O que transforma as trevas em luz?” e o homem responde “a poesia”.

Nesse mesmo sentido, a cidade de Tativille, em *Playtime* [1967], concentra-se no mundo dos edifícios de escritórios, arranha-céus envidraçados e impessoalidades. As imagens propostas por Jacques Tati [diretor e ator] nos transportam para uma janela sobre o mundo com diversas ações simultâneas em diferentes pontos do espaço, de modo a provocar que o nosso olhar percorra todos os lugares, como na vida real/cotidiana.

Playtime gira em torno da história de um grupo de turistas que visita Paris, mas que se depara com um cenário igual ao encontrado em muitas outras cidades. No percurso das narrativas, as imagens parecem tecer uma crítica ao resistir a tão desejada uniformidade do mundo moderno. Já na sequência de abertura do filme, no aeroporto, somos colocados diante de uma ambiguidade espacial do *Internacional Style*⁸⁹ quando ficamos na dúvida quanto à função daquele lugar. Tati parece querer nos enganar quando tudo leva a crer que estamos num hospital, embora estejamos em outro lugar: um casal a espera de algo, aguardando ansiosamente alguma coisa, localizado num canto; uma enfermeira passando rapidamente; pessoas andando de um lado para outro num corredor impecavelmente limpo e reluzente; é só... repentinamente o alto-falante faz a chamada para diversos vôos e nesse momento vemos parte da cauda de um avião e, então, percebemos estar no aeroporto. Impulsionando o imaginário das ambiguidades, esse mesmo espaço voltará a aparecer, mas disfarçado de espaço de escritórios.

Ainda sobre a atmosfera de hesitação e indeterminação, em Tativille, o vidro é utilizado como símbolo máximo do Modernismo, ampliando ainda mais a ambiguidade dos espaços. O vidro é utilizado em momentos/cenas diversas e de maneiras diversas. Em especial, uma dessas cenas em que Tati tira grande impacto do tema do vidro e do reflexo acontece quando Monsieur Hulot tenta encontrar Monsieur Giffard e ambos ficam confusos por conta de seus próprios reflexos nos vidros. O vidro também é utilizado para proporcionar-nos espreitar a Paris que, em *Playtime*, só se releva por reflexos em portas de vidro que se abrem e se fecham.

Dentre os diversos momentos que o filme nos toma de assalto e nos conduz como que pertencentes a cena, há uma em que Jacques Tati nos coloca na posição de um *voyeur* que observa cenas domésticas. Com o olhar fora de um apartamento, ao explorar a invasão da

⁸⁹ A expressão *Internacional Style*, cunhada pelos arquitetos Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson em 1932, caracterizava as variantes prevaescentes da arquitetura moderna como estava sendo executada na Europa por Le Corbusier e membros da Bauhaus, entre outros. Na sua descrição do *Internacional Style*, este estava ligado a forma, mas desligado do seu conteúdo social. O internacionalismo foi uma maneira de funcionar num mundo que se globalizava, e a arquitetura internacionalista, ou seja, uma arquitetura sem raízes num lugar, transmissível a todas as zonas do mundo e encarnando princípios modernos e universais começou a prevalecer.

habitação moderna pelo vidro, evidenciando a falta de privacidade, vemos pessoas que tiram as suas roupas, põem o dedo no nariz, comportam-se como se estivessem por detrás de portas fechadas mas podem ser vistas por todos aqueles que passam pela rua. E de maneira singular e inesperada, nenhum dos transeuntes parece ter interesse por aquilo que se passa dentro do apartamento, a não ser nós, os espectadores.

No desenrolar do filme, quanto menos Monsieur Hulot fala, mais importantes se tornam os cenários e a arquitetura da cidade. A utilização dos sons nos proporcionam uma compreensão maior/ampliada da cidade, na medida que reforçam os ecos e as ressonâncias metálicas, ajudando a definir os espaços, contribuindo para que venhamos a perceber que o espaço onde estamos é desconfortável e muitas vezes hostil, não apenas na questão visual, mas também do ponto de vista acústico.

A invenção, terrivelmente real, de *Playtime* nos fala, de maneira bem humorada, de modos de estar na cidade e se relacionar com aquilo que nos cerca no cinzento mundo moderno e na uniformização exacerbada das cidades.

Sobre a importância e a ressonância recorrente dos arranha-céus e dos futuros imaginados nas cidades inventadas pelo cinema, em *Just Imagine* [1930], provavelmente o primeiro musical de ficção científica, Nova Iorque se presentifica cinquenta anos no futuro. Uma cidade de *skyline* bem definido com torres altas de ferro e vidro, organizada em nove níveis de tráfego, com seus aviões privados e fantásticas amenidades técnicas facilmente disponíveis para a população, tais como: televisão, videofones, pílulas para alimentação e viagem interplanetária para Marte. Os arranha-céus da cidade brilham, provendo imagens de um futuro saudável, próspero e feliz.

As finas torres dessa Nova Iorque, entretanto, são muito mais elegantes que as torres da cidade na vida real, suas fachadas são dissolvidas em filas e filas de janelas iluminadas. Assim, a uma América deprimida pelos acontecimentos de 1929 foi dada uma confiante perspectiva de futuro. A unidade estilística dessa Nova Iorque futurista foi alcançada. Evidenciando esse aspecto progressista, é importante ressaltar que não há menção a qualquer edifício ou estrutura histórica na cidade. Nova Iorque em *Just Imagine* é uma cidade sem passado e inovadora na sua totalidade, a concretização da tábula rasa tão almejada pelos arquitetos da fase heróica do movimento moderno.

Contrapondo a imagem de um futuro pessimista e amedrontador, como aquele apresentado em *Metropolis* [megalópole do ano 2000], a Nova Iorque do futuro de *Just Imagine* [a grande cidade de 1980], evoca a fantasia e o desejo de um futuro ameno e otimista, uma cidade revés, moderna e comercial, de muitos níveis, com o skyline na forma de gráficos de ações sempre crescentes.

Ainda na década de 1930, o cinema trouxe a Nova Iorque de *Things to Come* [1936], uma cidade imaginada inicialmente no ano de 1940, com o início da 2ª Guerra Mundial, cuja história vai até 2036, quando o mundo já se recuperou da catástrofe e uma cidade gigantesca e pacífica, passa a ser governada por cientistas que pretendem realizar a primeira viagem à Lua.

E o que dizer quando um cineasta, em seus devaneios, não se satisfaz em inventar apenas uma cidade, mas inventa dezenas de cidades e uma galáxia inteira, como no caso de *Star Wars*?

Para produzir a série de *Star Wars*, o diretor George Lucas inventou um mundo paralelo, toda uma galáxia muito, muito distante. Nessa galáxia, foram criadas miríades de planetas com suas cidades capitais, seus espaçopostos, e, acima de tudo, suas populações diferenciadas, com aspectos variados e formas de vida diversas. É impossível abordar cada uma das cidades criadas para os sete filmes da série original já apresentada [1977/ 1980/ 1983/ 1999/ 2002/ 2005/ 2015], portanto, vamos descrever só as mais presentes no nosso imaginário fantástico e memória.

A galáxia muito, muito distante era governada a partir de um planeta que também era uma cidade: Coruscant, o planeta era totalmente coberto por Coruscant, a cidade, que abrigava tudo o que era mais importante e solene, o gigantesco edifício do senado das nações, sede do poder da confederação, lugar de alianças e conspiração; os palácios dos poderosos; a grande universidade, a escola dos Jedis e a academia. As imagens de Coruscant evocam, em grande parte, um misto das cidades de Mongo e uma Nova Iorque em escala macro, com todos os seus edifícios perfeitamente situados, cobertos por um brilho extasiante, inundados por um tráfego aéreo intenso que se realiza em múltiplos níveis e escalas. Coruscant

Nessa mesma galáxia, duas cidades, entre muitas, se destacam na geografia do planeta Naboo: Theed e Otoh Gunga. Theed, a capital de Naboo, diferentemente de Coruscant, uma

cidade dura e fria, é uma cidade de aura romântica, situada na crista de uma cadeia de montanhas onde se destacam grandes e elegantes edifícios de motivação formal Barroca pós-moderna. Lugar de um importante centro de poder da Confederação, em Theed ficava o palácio da Rainha Padmé Amídala, por algum tempo líder da Confederação.

Também em Naboo situa-se, sob as águas calmas do lago Paonga, a cidade de Otoh Gunga, capital dos gungans, seres subaquáticos que vivem completamente separados dos habitantes de Theed e, na verdade, de todo Naboo. Em Gungan City [nome simplificado de Otoh Gunga] a forma da cidade é a de um conjunto de bolhas, parecendo um punhado de jóias, de um material transparente e semi-permeável, contendo em seu interior edifícios assimétricos, de natureza absolutamente orgânica. Os gungans, seres pacíficos e amabilíssimos, trafegam entre os edifícios nadando através das bolhas que os contém.

Na periferia da galáxia está localizado Tatooine, um planeta desértico e pouco povoado que servia de refúgio para todos os bandidos, *outsiders*, traficantes, refugiados, mercenários e foras da lei, comandados com rigor pelo poderoso chefe do contrabando e do tráfico, Jabba the Hut. Em Tatooine, duas cidades se destacam: Mos Eisley e Mos Espa.

Mos Eisley, a maior delas, por ser a residência de Jabba, é tida como capital [informal] do planeta, sendo povoada por uma mistura insuportável de contrabandistas, mercadores sem lei e sem ordem, bandidos sanguinários e mercenários, assim como artistas e músicos. Mos Eisley, assim como todas as edificações em Tatooine, ergue-se sobre as areias sem fim, aproveitando as cavernas de rocha viva e, formalmente, sua arquitetura figura-se como um conjunto de cúpulas sobre bases circulares e/ou prismáticas semelhantes à arquitetura mediterrânea do norte da África.

No mesmo planeta, a cidade de Mos Espa foi um antigo espaçoporto de Tatooine, muito semelhante às estruturas formais de Mos Eisley, com uma população menos 'qualificada', o que enseja um maior desenvolvimento do comércio regular. Sua arquitetura, com a mesma situação de fundação, tem uma forma semelhante, labiríntica e com menor expressividade dimensional.

Enquanto as cidades inventadas e presentificadas nos filmes de ficção anunciam as suas vinculações míticas, acolhendo, portanto, positivamente, as dimensões imaginárias que delas podemos rastrear e, muitas vezes, acrescentar, vamos ampliando a nossa própria maneira de

ver o mundo. Afinal, todas essas cidades nos dão a oportunidade de viver experiências que vão construindo e, paralelamente, desconstruindo o nosso sentido de cidade.

3.2 AS CIDADES IMORTALIZADAS PELO CINEMA

imortalizar

verbo

1. 1. *transitivo direto*
tornar imortal.
"i. o ser humano seria o objetivo máximo da ciência"
2. 2. *transitivo direto e pronominal*
tornar(-se) para sempre lembrado na memória dos homens.
"uma obra que imortaliza o seu autor"
3. 3. *transitivo direto e pronominal*
conservar(-se) através dos tempos (falando dos meios us. para reproduzir voz e imagem).
"o cinema imortalizou Greta Garbo"

Origem

□ ETIM *imortal* + *-izar*

As cidades imortalizadas pelo cinema fazem parte daquele grupo de filmes cujas cidades são facilmente evocadas pela memória. Cidades que identificamos na nossa geografia cotidiana e que podemos localizá-las nos mapas e cartografias urbanas tradicionais. São cidades que habitualmente aprendemos a amar, nos relacionar e reconhecer pelas suas potências associativas com a História.

São cidades que se apresentam como expressão de uma ode, de uma intenção narrativa capaz de manifestar arquétipos, de fortalecer estereótipos e acionar o nosso sentimento de identificação e reconhecimento com o mundo que nos cerca. Cidades que guardam uma relação íntima com a memória e a História. Muitas vezes, nessa estreita relação, ao inventar o passado, contando a história de suas origens e de seu percurso no tempo para explicar seu presente, as cidades imortalizadas pelo cinema constroem seu "futuro, através de projetos e visões de mundo que apontam para um *depois*, seja como ficção científica, seja como planejamento urbano." [PESAVENTO, 2007: p.17]

Tomando as argumentações de Pesavento, ao escrever sobre a História da cidade a partir da história cultural urbana, onde a autora enfatiza aspectos sobre a cidade como um objeto privilegiado para o estudo do historiador, compreendemos que nesse processo

imaginário de construção de espaço-tempo, na invenção de um passado e/ou de um futuro, a cidade presentificada e imortalizada no cinema está sempre a explicar o seu presente, e dessa maneira, acaba por enfatizar um modo de ser, uma face e um espírito, um corpo e uma alma que possibilitam o reconhecimento dos espectadores, acionando uma sensação de pertencimento e de identificação com a cidade.

Assim, nas cidades imortalizadas pelo cinema, esse “tempo contado se dá sempre a partir de um espaço construído, e não é possível pensar um sem o outro.” [PESAVENTO, 2007] Quando se trata de presentificar a memória ou a história de uma cidade no cinema, a experiência do tempo é indissociável da sua presentificação num dado lugar.

Reforçando esse contexto, as cidades imortalizadas pelo cinema são habitualmente narradas a partir de códigos culturais que englobam referências do texto a coisas já conhecidas e reconhecidas, codificadas por uma cultura particular. Contudo isso não as vinculam no registro das representações, pelo contrário, essas cidades só permanecem em nossa memória, como cidades imortais, porque são cidades cargas latentes intensas, são cidades/filmes cujas narrativas nos envolvem com tamanha intensidade que arrebatamo-as da memória e presentificamos seus significados.

Dois dos exemplos mais famosos, influentes e simultâneos, de filmes que literalmente imortalizaram cidades criando, inclusive, seus próprios gêneros na história do cinema são *Rien que les heures* [1926], de Alberto Cavalcanti e *Berlín: Die Sinfonie der Großstadt* [1927], dirigido e editado por Walter Ruttmann e fotografado por Karl Freund. Diferentemente da forma literária ou da tradição narrativa discutida, as duas declarações são bastante líricas e idiossincráticas. Apesar de ambos os experimentos fílmicos tentarem expressar o pulsar da vida moderna através de uma mesma estrutura rítmica e formal, eles são muito diferentes na atitude e na execução. As suas abordagens do sujeito são diferentes, o que faz as ‘visões’ de cada uma das cidades retratadas [Paris para Cavalcanti e Berlim para Ruttmann] uma declaração bastante pessoal. Mesmo que o material de Ruttmann possa parecer melhor organizado, falta-lhe a visão de Cavalcanti

para o seu retrato da cidade. São modos de ver encantadoramente diversificados que imortalizam duas grandes cidades.

Talvez o método apropriado para definir os seus estilos e diferenças formais e estruturais inerentes seja fazer as distinções fundamentais entre ‘épico’ e ‘sinfônico’, ambos envolventes. Em *Berlin*, o termo ‘sinfonia’ em seu título é significativo para o conteúdo, o caráter e o propósito do filme, porque ele expressa visual e perfeitamente a forma e a estrutura musical do seu material, e o faz através do ritmo da montagem e padrões de seus movimentos. A estrutura da cena constrói-se ao redor de uma leitura cruzada entre seções da cidade da alvorada ao crepúsculo, mostrando aleatoriamente a apressada vida metropolitana contemporânea, ligado de modo tênue por vinhetas e meios imaginários de montagem e colagem. Somos tomados por essa Berlim em fragmentos e fluxos ritmados que, de alguma maneira, nos aceleram a alma.

Contrastando com a visão mais exteriorizada de Ruttmann, o ritmo do filme de Cavalcanti é lento, as sequências são mais complexas, e tendo fins e princípios, mais do que o uso obsessivo da edição nervosa [e algumas vezes cansativa] e/ou pensamentos associativos, porém efetivos em ‘correntes de consciência’. Sendo mais episódica do que temática, a visão de Montmartre, por Cavalcanti, dos velhos quarteirões de Paris, oferece episódios mais líricos, históricos e anedóticos, vistas mais atmosféricas do que a atitude fria e prosaica e tomadas documentais características da abordagem de Berlin por Ruttmann. De maneira geral, Alberto Cavalcanti parece mais próximo do povo da cidade, enquanto que Ruttmann parece “afastar-se em admiração do ritmo da cidade”. [CHAPMAN, 1971, p.42]

Sob a influência da vanguarda francesa, o cenógrafo, arquiteto, documentarista e cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti completou o seu filme de estréia como um caleidoscópio impressionístico de Paris durante sua estada em Montmartre. Histórica e estilisticamente *Rien que les heures* [1926] representa um importante passo em direção ao realismo desmascarado e marca a partida do puro impressionismo. Esse foi não

somente um filme pioneiro e um documento genuíno do cinema de vanguarda francês, mas marcou também o começo de um novo gênero de 'sinfonias da cidade'.

Apesar de Cavalcanti ter iniciado seu projeto depois do *Berlin* de Ruttmann, terminou-o antes que Ruttmann o fizesse. Enquanto ambos os filmes estiveram sendo produzidos, outros, como René Clair e Dziga Vertov, estavam trabalhando em temas semelhantes para filmes sobre Paris e Moscou [*Paris qui dort*, 1923/1925; *Moskava*, 1925; e *The Man with the Movie Câmera*, 1929]. Tanto as produções alemãs quanto as soviéticas tinham maiores patrocínios e maiores multidões do que os filmes semi-amadores de Cavalcanti pudessem almejar, apesar disso, seus filmes de baixo-custo tornaram-se clássicos.

Mesmo que todos esses filmes tivessem o mesmo tema [a grande cidade como um organismo vivo, símbolo da indústria e do progresso] eles são muito diferentes entre si. Enquanto que a abordagem documental purista de Ruttmann e também de Vertov apenas tentam abstrair e verificar o material pela montagem e também pela recodificação, Cavalcanti ilustra sua tomada da cidade pelo uso de 'personagens reais', anedotas e ambientes urbanos que falam por si mesmos. Cavalcanti mostra seu interesse no povo como indivíduos e lugares como locações em oposição à visão impessoal e mecânica de Ruttmann e sua preocupação de mostrar o povo como uma massa de robôs, e lugares como 'conceitos' de justaposição e deslocamento do espectador.

Cavalcanti divide a sua história em uma estrutura clássica de Prólogo, Tema Principal e Variações, terminando com um Epílogo. É importante notar a estrutura de tempo-espaço⁹⁰ de *Rien que les heures*. O padrão flutuante e repetitivo de sua história

⁹⁰ Nesse contexto, é importante lembrar que o cinema emergiu derivado de uma nova maneira de experienciar o espaço e o tempo vivido pela sociedade. Com a emergência e a consolidação da sociedade industrial, a experiência da vida urbana potencializou novas possibilidades de percepção, e é nesse momento que o cinema surgiu como o seu principal dispositivo artístico de representação. Sobre a relação tempo-espaço e suas contextualizações no início do século XX, Marshall Berman, por exemplo, diz que a Modernidade também pode ser compreendida como uma nova maneira de experienciar o tempo e o espaço; ainda sobre essa possibilidade de compreensão, 'vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço' desde o alvorecer do século passado até hoje, David Harvey dedicou especificamente ao tema um capítulo inteiro do seu livro 'A Condição Pós Moderna'. Ver BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.15 e HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p.183-289.

serve como pano de fundo para uma reflexão sobre o tempo, já que seu filme é principalmente sobre a passagem do tempo em lugares. Ele mostra isso bastante explicitamente ao mostrar o ponteiro dos minutos de um relógio girando no começo do filme. Ele estica e comprime os intervalos de movimento pela câmera lenta, imagens congeladas e truques de animação. O sentimento humano subjetivo do tempo se impõe sobre o cronograma físico real dos eventos e lugares. De algum modo, essa é uma idéia surrealista. Tão surrealista quanto a nosso sentimento de reinventar a cidade, atualizando-a na memória.

O trabalho de câmera é vez por outra conduzido com grande virtuosismo e momentos poéticos; em contraste com os movimentos sem fim de Ruttmann, *Rien que les heures* é muitas vezes minimalista e imóvel. A beleza congelada de suas imagens recorda a quietude de quadros de uma câmara escura. Muitas vezes não há ação nas ruas abandonadas e quintais românticos dos quarteirões decadentes ao redor de Montmartre. A imobilidade e muitas vezes a estranha vacuidade de *Rien que les heures* é o exato oposto da frenética sequência de montagem da *Berlin* de Ruttmann. Animais extraviados tanto quanto mendigos dormindo ou vadiando parecem ser, vez por outra, os únicos habitantes e protagonistas do filme.

Ruttmann levou ao extremo os aspectos formais e o potencial cinematográfico na expressão da sua obra [sua criação pode ser compreendida, antes de tudo, como um manifesto de vanguarda artística]. Mais preocupado em apresentar tantas facetas da realidade e da atividade em uma cidade quantas fossem possíveis, Ruttmann ignorou o habitante individual. Muito como um ensaio fílmico abstrato, o poema-cinema de Ruttmann não fez referência a pessoas, lugares ou eventos na história e, ainda assim, somos levados pelo sentimento de identificação e pertencimento com aquele lugar, tocados por sua atmosfera. Ah, que poder mágico tem o cinema!

No lugar de uma reportagem pura e simples, o longa metragem de Ruttmann tenta realizar o seu material temático em termos do potencial da mídia da filmagem em si mesmo. Vindo de uma experiência como pintor e artista gráfico abstrato, e tendo

anteriormente feito filmes curtos experimentais abstratos, Ruttmann criou e manipulou material factual para expressar o 'sentimento' da sua cidade através de padrões abstratos e refinados e métodos de design. A sequência de abertura de *Berlin* representa visualmente a estrutura musical do seu material através do ritmo de sua montagem e padrões de imagens, como vistos através da velocidade de um rápido trem urbano em direção ao centro de Berlin. Pode-se ver somente flagrantes de trilhos borrados, sinais de trânsito e a placa de trânsito indicando 'Berlin', brilhantemente justaposta com animações abstratas, produzindo uma introdução futurística avassaladora para um filme dinâmico.

A edição de Ruttmann, virtuosamente rítmica, divide a realidade em pequenos compartimentos, fragmentando as partes da cidade em uma dinâmica decomposição ou recomposição, muito semelhante ao método cubista da colagem.

Sem um *script* ou copião convencional, a equipe de Ruttmann saiu para apreender e capturar a sensação de uma cidade, filmando tantos aspectos de Berlin quantos fossem possíveis, o tempo todo [por um ano] usando um sistema de cartões indexados, que podiam ser ampliados e alterados sob demanda. Ruttmann tentou retratar uma vista panorâmica monumental de Berlin pela edição desse vasto material em cinco 'movimentos' orquestrais [cada rolo sendo um ato por si mesmo] organizado como uma sinfonia e depois complementado por uma partitura brilhante criada pelo compositor Edmund Meisel. Ruttmann não intencionava, como tantos outros fieis documentaristas, somente reproduzir uma imitação da natureza, e também não quis ser um repórter político ou mesmo um comentarista social ou crítico [como fez Carl Mayer, o primeiro roteirista], mas imaginou uma apresentação fílmica final da metrópole dinâmica.

Talvez, revendo esse filme hoje com olhos contemporâneos, possamos ver melhor a colaboração do diretor, seu excelente fotógrafo e seu compositor como um esforço unificado de expressão artística mais do que o efeito documentário incompreendido, que muitos alegaram que fosse e houvesse falhado. O filme podia parecer não ter nenhuma

visão da estrutura política ou econômica de Berlin, mas o seu poder conceitual era assombroso.

A obra-prima de Ruttmann celebra a vida da cidade tanto quanto ele celebra a função do olho e a flexibilidade do aparato, o 'olho da câmera' sendo sua própria lente de percepção. O 'olho da câmera' sendo os nossos próprios olhos. À imagem da tela, podemos reeditá-la.

Berlin era um animado trabalho que apelava pela atenção do espectador para o ritmo de edição requintadamente controlado, tanto quanto o fluxo e refluxo dos ritmos visuais dentro das sequências individuais. Para Ruttmann, a essência de uma cidade é a sua organização rítmica espacial e estrutura temporal, mudando a cada hora, provocando não somente a percepção e correlação espectador-cidade em seus padrões diversos, mas também através do 'olho da câmera' e seu próprio senso de percepção de seu ambiente. *Berlin* inaugurou uma onda dos chamados filmes de 'secção-transversal' ou 'cidade sinfonia'.

Na esteira de uma indústria emergente de turismo urbano, uma série de pequenos filmes documentários surgiram como diários de viagem, ilustrando clichês de cartão postal. Sendo por natureza produções de baixo custo realizadas por cineastas independentes ou de vanguarda, essa categoria de filmes factuais, na realidade, usava ou sequências de imagens recuperadas ou episódios extraídos de cine-jornais, criando um tipo de *patchwork*.

O *Berlin* de Ruttmann conseguiu produzir um sucesso tão inebriante e emocional que se tornou uma referência para ambos os tipos de gênero de filme, mas apesar disso não se pode ignorar o fato de que as mesmas técnicas eram habilmente usadas pela máquina de propaganda nazista.

A nova percepção de Ruttmann da realidade e da cidade como uma metáfora religiosa para a modernidade irão caracterizar seus projetos posteriores sob o comando

nazista até aos filmes por ele depois produzidos em Düsseldorf, Stuttgart e Hamburgo durante o Terceiro Reich. Esse tipo de documentário persuasivo factual com uma assim chamada posição imparcial e neutra desempenhou um papel estratégico na agenda de propaganda nazista. Os líderes nazistas sabiam muito bem como usar a ajuda de propaganda efetiva para seus próprios propósitos, e para integrar a legítima crença e entusiasmo pela idade da máquina técnica no seu aparato ditatorial.⁹¹

Como *Metropolis*, o épico de Fritz Lang, o filme de não-ficção *Berlin* demonstra uma atração cega e fatal para a energia, artefatos mecânicos e industriais que eventualmente mataram milhões de pessoas na guerra, em bombardeios, em campos de concentração ou nos campos de morte da barbárie nazista.

Outro influente poema urbano daquele tempo foi *The Man with the Movie Camera* [1929], de Dziga Vertov. A ‘vida apanhada de surpresa’ era um dos slogans que Vertov afirmou ter inventado para a sua série noticiária aparentemente espontânea *Kinoglaz*. Assim, o protagonista nesse filme não é mais nenhuma pessoa em particular, mas a cidade e o próprio fotógrafo ou ‘o olho da câmara’ [*kinoglaz*] ele mesmo, como o próprio autor, observa as ruas e eventos de Moscou como verdade fílmica.

Todas as ilimitadas possibilidades do aparato cinematográfico e a sua tecnologia se permitem interferir, construir e mudar esse ‘quadro’. Tais recursos como reverter e/ou expandir o tempo, superposições, imagens trucadas, cortes saltados e montagens sequenciais paralelas são algumas das novas possibilidades de montagem documental para a intenção de Vertov, que é a de influenciar⁹² a confecção da própria realidade [similar às idéias dos futuristas e construtivistas russos] não somente para expressar sua reivindicação da ‘vida apanhada de surpresa’, mas também para reconstruir a realidade

⁹¹ A esse respeito é interessante ver os documentários de Peter Cohen *Arquitetura da Destruição* [*Undergångens arkitektur/ Architecture of Doom*, 1989] e *Homo Sapiens 1900* [*Homo Sapiens 1900*, 1998] onde são evidenciadas as referidas estratégias de propaganda política e ideológica.

⁹² Sobre tal influência, acreditamos que consciente ou inconscientemente, descrever e/ou expressar uma realidade é, simultaneamente, começar a transformá-la.

com meios técnicos e ópticos de uma nova maneira. A fama de Vertov, escreve Richard M. Barsam,

não era como a de um editor, mas a de um teórico e fomentador da aproximação para a cinematografia que é similar de várias formas ao ‘cinema verdade’ ou ‘cinema direto’ atual. Vertov chamou essa teoria de Kino Eye [externamente, o método Kino Eye tem muito a ver com o cine-jornalismo, mas é uma forma poderosa de filme factual, porque a sua intenção estética é separar e preservar os aspectos mais permanentes da vida diária das coisas transitórias que conformam o cine-jornalismo]. [BARSAM, 1973, p. 24]

Além de ser um ensaio em cinema-verdade, o filme reflete sobre os procedimentos mecânicos da produção de filmes, o espectador é constantemente lembrado que é uma projeção de filme o que está sendo [re]visto, e dessa forma a relação entre o espectador e o objeto torna-se também lúdica. Vemos a realização de um filme e ao mesmo tempo o filme que está sendo feito... Temos uma visão através-da-câmera de um passante, o vemos reagindo à câmara, e então vemos a câmara como ela é vista por ele, com a sua [dele] imagem refletida na lente. “O filme nos lembra constantemente que é um filme.” [BARNOW, 1983: p. 63]

De um modo muito imaginativo a cidade de Moscou é descrita com hieróglifos topográficos. Em uma superposição característica podemos ver a câmara em um tripé, aparentemente do tamanho da torre Eiffel, com um cameraman gigantesco gravando uma multidão de pessoas muito pequenas. Vertov usa toda a gramática de uma cinematografia de vanguarda para pegar e construir a realidade do evento e até mesmo construir impossibilidades. Podemos ver o cameraman em ação, viajando em carros através do tráfego, subindo em vãos de pontes, chaminés, deitado entre trilhos para as visões de trens passando acima, constantemente em atividade, demonstrando a importância do repórter como documentarista. Chegamos mesmo a testemunhar a ressurreição de edifícios e de paisagens realizadas por meio de truques de câmara e imagens congeladas.

Toda essa engenhosidade técnica e sensibilidade convergiram [e ainda convergem] para fazer eclodir uma cidade em potências sensíveis que ficam impregnadas em nós. Imortalizamos Berlim percorrendo os lugares apresentados na tela e aqueles que imaginamos existir pelas cenas q atravessam nosso imaginário. De alguma maneira, fazemos parte daquelas paisagens.

Assim como a ode de Alberto Cavalcanti à Paris [1926], de Walter Ruttmann à Berlim [1927] e de Dziga Vertov à Moscou [1929], alguns anos antes, o diretor de cinema René Clair fizera de uma cidade a protagonista de um filme de ficção que se apresentava numa magnífica visão poética e um olhar exteriorizado sobre a cidade, estamos falando da Paris imortalizada em *Paris qui dort* [1923].

Desde então, o cinema parece nunca mais ter abandonado por completo a realização de retratos/imagens de uma metrópole com a intenção de enaltecê-la. As cidades imortalizadas nos anos 1920-1930 pertencem a uma vertente de narrativa experimental que posteriormente foram retomadas e atualizadas; em outros momentos, as declarações de amor se sucederam, ainda que em outros gêneros fílmicos, é o caso de *Roma de Fellini* [1972], *Manhattan* [1979], *The Age of Innocence* [1993], *Gangs of New York* [2002] e *Midnight in Paris* [2011], dentre outros filmes.

3.3 AS CIDADES VISITADAS PELO CINEMA

visitar verbo

1. 1. *transitivo direto*
ir ver (alguém), por cortesia, dever, afeição etc. no local em que se encontra.
"foi v. a madrinha"
2. 2. *transitivo direto*
ir conhecer, rever ou percorrer com determinada finalidade.
"visita muitos museus nas férias"
3. 3. *transitivo direto*
ir atender (doente) em seu domicílio ou leito hospitalar.
"o médico visita várias famílias no bairro"
4. 4. *transitivo direto*
percorrer fiscalizando; inspecionar, vistoriar.
"inspetores visitam a fábrica mensalmente"
5. 5. *transitivo direto*
manifestar-se a, aparecer a.
"a tristeza visita-o frequentemente"
6. 6. *transitivo direto*
manifestar-se (Deus) aos homens.
"Deus visitou-o em seu martírio"
7. 7. *pronominal*
fazer visitas mutuamente; conviver, dar-se com.
"são parentes afastados que nunca se visitam"

Origem

□ ETIM lat. *visīto,as,āvi,ātum,āre* 'ver muitas vezes, visitar'

As cidades visitadas pelo cinema organizaram-se historicamente segundo algumas situações retóricas. São cidades que supomos conhecer, revemos ou percorremos com determinada finalidade.

São cidades existentes nos mapas geográficos habituais, abordadas nas suas dimensões poéticas que permite-nos ir além da sua urdidura e materialidade. Muitas vezes essas visitas acontecem com múltiplas intenções e somos iluminados por momentos de grandes e ecantadoras ou pequenas e decepcionantes descobertas.

Para apresentar mais vividamente aquilo que nomeamos como as cidades visitadas pelo cinema, escolhemos dois filmes bastante diversos nas suas intenções narrativas e criação, ou seja: Roma de Fellini [1972] e Manhatam [1979], do diretor Woody Allen. Como aproximação entre os filmes, o declarado amor pela cidade, por parte dos seus respectivos diretores, e a inventividade eloquente que nos toca a alma ao sermos envolvidos pelas imagens e narrativas da experiência de visitas que, além da visita em si, paralelamente, imortalizam as referidas cidades. Sim, nos dois filmes escolhidos, a ação de inventar, visitar e imortalizar a cidade podem ser, e aqui assim se revelam, simultâneas.

Vamos iniciar com a cidade que conhecemos primeiro pela experiência física e que, cronologicamente, é anterior a outra na sua existência com a arte cinematográfica. Antes, porém, é importante ressaltar que a grande questão que se coloca nessas visitas que o cinema nos faculta, não é a ação da visita em si, mas sim como acontecem e como se presentificam os encontros na correlação espectador-cidade. Nesse contexto, o filme Roma de Fellini [1972] é recebido por nós como uma excepcional experiência, não só pelos variadíssimos e, nem sempre sutis, encontros que nos proporciona, mas por mesclar simultaneamente a ação da invenção e da ode a uma mesma cidade no transcorrer desse jornada pelas vivências urbanas.

Roma é a grande protagonista do filme com o mesmo nome, dirigido e roteirizado por Federico Fellini. Nele, o diretor se propõe, fazendo uso de toda a sua vivência de boêmio e intelectual de esquerda, a percorrer a sua cidade do coração, fazendo uso das suas lembranças pessoais, de seu humor cínico e da sua poética fantástica.

O filme se apresenta como um fascinante passeio pela cidade que o adotou⁹³, um passeio manifesto formalmente entre o naturalista e o mágico, o documental e o sonho de um sempre maravilhado *flâneur* [que é ele mesmo] que assiste a sequências prodigiosas, envoltas pelo barroquismo visual do cenário proposto por um diretor que dedica uma ilimitada paixão pelas imagens... estamos falando da Roma trazida dos anos 70 e a Roma da juventude de Fellini apresentadas na tela com o seu estilo mordaz habitual. Fellini pontua o discurso fílmico com sua presença, ora é a sua imagem que surge, discutindo acaloradamente a produção de um filme,

⁹³ Apesar de Federico Fellini [1920_1993] estar associado publicamente à cidade de Roma, devido, em grande parte, ao seu declarado amor pela cidade, o cineasta nasceu e passou a infância na cidade de Rimini, na Itália, visitada, inventada e imortalizada em outras obras referenciais.

ora é a sua voz em *off* que vai servir-nos de guia, tornando as visões mais acessíveis e, assim, somos apresentados a um conjunto de imagens estranhas e poéticas.

Os filmes de Fellini desde sempre se mostraram como um canto de amor a cidade e ao povo italiano, ao seu humor cáustico, à sua desorganização caótica e a sua anarquia política. Como resultante, eclode uma grande confusão quando todas essas coisas se misturam. Imaginemos, por exemplo, um passeio em um dia de trabalho, partindo do Aeroporto de Fiumicino, pela Via Flaminia, com destino ao centro de Roma... tendo a cidade o tráfego sabidamente mais desorganizado da Europa, tudo pode acontecer e acontece! E aqui [no filme/cidade] isso fica latente: carros novos e antigos, grandes e pequenos, ônibus de acalorados torcedores napolitanos, pessoas que esbravejam a plenos pulmões, chistes, gritarias e ofensas, motes políticos e *pernacchias* vergonhosas indiscriminadamente... Por ali, andando caoticamente, carros e pequenos caminhões cobertos com estranhas estruturas de madeira, que suportam plásticos usados para proteger as câmaras, carregam também os técnicos da filmagem [Federico estava lá, com cara de mau-humor], gritando entre eles, questionando a direção a tomar... enquanto isso e ao mesmo tempo, quando porventura surge uma ruína à beira da estrada, todos os holofotes da filmagem viram-se para iluminá-la enquanto, rapidamente, os técnicos continuam a discutir... prostitutas, à margem da via, procuram fazer a vida... gente que, no mesmo lugar, pede carona para duas cidades em direções opostas... entre dois tanques de guerra surge um carro trailer vendendo, no meio da estrada, luminárias, garrafas e espelhos, pronto, já passou... motocicletas policiais pilotadas por *carabinieri* surgem do nada para investigar um acidente... e logo muitos carros de polícia passam, procuram acabar com uma marcha de protesto contra a produção capitalista “[...] vamos descer dos carros e baixar o cacete!”, não importa mais, já foi... cachorros que ladram em caminhões... jogadores em caminhões-baús abertos, objetos do olhar inquiridor das câmeras... tudo isso sob uma chuva torrencial que, pouco a pouco, vai transformando a via Flaminia no rio Stix, e certamente não faltarão Carontes⁹⁴ para atravessá-lo, tantos são os tipos esquisitamente exóticos passando por ali. Isso tudo se vê em uma única cena de Roma de Fellini.

Que experiências são essas para Fellini? Não sabemos... Mas, quanto a nós, as acolhemos em um estado de absurdo maravilhamento e surpresa. Percorrendo aquela via, é

⁹⁴ Na mitologia romana, o rio Stix era o rio que separava o mundo dos vivos do mundo dos mortos; Caronte era o barqueiro que fazia essa travessia, levando o corpo daqueles que morreram e que deviam alcançar os jardins de Hades [inferno]. O preço da passagem eram duas moedas, que deviam ser postas sobre as pálpebras dos passageiros.

impossível não fazer comparações com outras vias periféricas de todas as cidades, onde quer que tenhamos vivido, por nascimento ou adoção, porque Roma, apesar de possuir uma identidade pessoal muito singular, é também, em alguns momentos, todas as cidades do mundo, pois afinal, “quem tem boca vai a Roma”...

O filme inicia com uma atitude memorialista: as primeiras sequências devem, supostamente, mostrar Rimini atualizada pela memória do diretor, apresentando reminiscências de Fellini no seu Grupo Escolar, seus exóticos professores e as suas não menos exóticas aulas... as pequenas lembranças eróticas ao verem passar as grandes mulheres fellinianas de decotes desafiadores.

Numa das cenas, nas idas ao cinema com a família, a balbúrdia continua... o pai que ressona de boca aberta, a mãe que chora copiosas lágrimas enquanto os garotos se entediam e os bebês choram, no meio de uma algazarra ininteligível, brigas e gentes que entram e saem da sala de cinema, o filme termina, pessoas mudam de lugar, tem início um jornal de propaganda fascista que mostra em EUR ridículas cenas de ginástica, desfiles de bandas musicais de crianças [impossível não lembrar das reminiscências infantis de Jacopo Belbo e a sua corneta no ‘Pêndulo de Foucault’]⁹⁵ tendo a indefectível cabeça do *Ducce* ao fundo... a sexualidade infantil que desponta, alegre, durante uma projeção de slides dos monumentos de Roma, entre os quais uma fotografia de mulher fescenina que é recebida com festejos, gritos e risos pelos alunos, mal contidos pelo padre professor assustadíssimo... uma fantasmagoria cheia de graça e frescor pueril que, de algum modo nos é, ao mesmo tempo, exótica e familiar.

Fellini é apaixonado pela gente do povo e, no seu Roma, aproveita todas as cenas onde podem existir multidões em seu estado puro, sem qualquer ordenamento, todos falando aos gritos, mais alegres do que melancólicos, *parolaccias*⁹⁶ envoltas num humor rude e bem romano: ‘*A Roma se piu si mangia, piu si fa m....*’⁹⁷, ou coisas mais picantes. A cidade se faz presente não só na sua urdidura, na configuração espacial e nas suas edificações, mas também nas gentes que lá habitam, seus hábitos, seus sotaques, seus comportamentos à mesa, sua algaravia peculiar... nesse filme, várias cenas exploram essas situações, e sempre, se por acaso

⁹⁵ No ‘Pêndulo de Foucault’, Jacopo Belbo traz reminiscências sobre a sua banda de alunos da escola e as vantagens eróticas fantasiosas de saber tocar corneta. Ver ECO, Umberto. **O Pêndulo de Foucault**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011 [p. 349-355].

⁹⁶ Palavrões. Em dialeto Romano, no filme.

⁹⁷ Expressão italiana retirada do filme que significa ‘em Roma, quanto mais se come, mais se faz m...’

podéssemos de novo vivenciá-las, tudo acontecerá exatamente como se, no ato da leitura de um poema, a imagem poética nos envolvesse integralmente, repercutindo em nossas vidas e deixando para trás a nossa racionalidade compreensiva habitual [como quer Gaston Bachelard]; e com essa declarada paixão, somos seus partícipes e cúmplices para sempre.

Há, por exemplo, uma imagem que descreve o que parece ser uma festa na Piazza Trastevere, onde todos comem, as mesas postas no meio da rua [no centro histórico de Roma não existem calçadas] enquanto os bondes trafegam entre os comensais e os *camerieres* que trazem os fartos pratos, sempre iguais na cor. Todos riem, gritam, se provocam, contam piadas de mau gosto, chamam as mulheronas *fellinescas* que parecem observá-los das varandas do casario que ladeia a comilança... há cantores que surgem do nada, assim como mendigos que pedem esmolas “pelamordeDeus” [ou *peramor’didio*, como dizem os italianos], crianças que correm entre as mesas e bebês que choram, tudo isso entremeado por famílias que conversam, todos ao mesmo tempo falando sobre coisas diferentes, uns namoram espalhafatosamente, outros paqueram... Ao fim e ao cabo, todos comem pantagruelicamente enquanto reclamam aos urros a qualidade da comida... Ahhh, que aparição é essa que nos traz tão ativamente às festas no interior brasileiro? Roma repercute em nós provocando sensações de pertencimento, estranhamento e, simultaneamente, euforia.

Fellini não seria Fellini se não mostrasse cenas onde, como um poeta cínico e mordaz, observasse a decadência da Roma popular nos dias do fascismo. No filme existem duas cenas que nos chamam a atenção: uma retrata a visita ao teatro popular de variedades Barrafondra [não será Barafunda?], no auge da II Guerra Mundial. A segunda, ainda no tempo do fascismo, é uma jornada pelos bordéis romanos, descrevendo as semelhanças e diferenças entre o mais popular e o mais aristocrático. Interessa, é claro, as suas organizações e o funcionamento, como as *minhotas* interagem com seus clientes, quem controla tudo... a cena no teatro de variedades é toda uma imagem caótica tão grande que não se consegue nunca saber quem são os espectadores e quem são os atores: não existe respeito ou qualquer tipo de disciplina, todos falam, todos atuam, a platéia comanda o espetáculo como se fosse um programa de calouros, atiram porcarias entre si e nos pobres atores que se esforçam em imitar o que imaginam ser o teatro de variedades americano, apropriando-se assim de fantasmagorias que pretendem imitar desde as Ziegfield Girls até Fred Astaire e Ginger Rogers, passando pelos comediantes... todos sempre assustados e com medo das vaias emitidas aos uivos pelos espectadores exaltados. Subitamente um homem de terno branco entra correndo no palco para dar boas notícias [todas

falsas] da frente de batalha fascista. É recebido com palmas e vaias, as variedades continuam até que sirenes de alarme anti-bombas terminam com a representação e todos vão, vagarosamente e com uma aparência de alguma organização, para o abrigo antiaéreo.

A maneira como Fellini escolhe viver sua experiência pela cidade de Roma é uma espécie de resistência a Roma cartão-postal e, simultaneamente, uma exposição explícita da sua própria carnalidade. Em sua poética, no percurso do filme, os diálogos são raros e as palavras ficam em segundo plano. Contudo, os gestos parecem ter um valor enorme e o olhar também tem uma importância muito grande, evidenciando que há diversas maneiras de se comunicar. Nesse sentido o filme realiza uma comunicação intensa, mais carregada de emoção que aquela realizada habitualmente pela racionalidade das palavras.

A cena dos dois bordéis, o popular e o aristocrático, faz sentir, ao vivermos a experiência do cinema, que tudo é muito parecido... nos dois bordéis a cafetina é sempre uma mulher de mais idade, que controla com uma grande bengala não só as prostitutas que, uma a uma exibem suas 'mercadorias' em um *trottoir* interior, mas também os clientes. Nos bordéis populares, as imagens dos clientes se assemelham a uma matilha de lobos impacientes, enquanto que, nos bordéis aristocráticos, com um maior número de cafetinas a controlar os clientes, as prostitutas fazem exatamente a mesma coisa que fazem nos bordéis populares, sendo apenas melhor vestidas de modo a realçar as 'mercadorias' enquanto os clientes são menos exaltados e minimamente comportados, sendo capazes de assistir ao *trottoir* sem muitos apupos ou manifestações grotescas de exaltação à sua própria masculinidade.

Fellini deseja mostrar também a intimidade romana. Para isso propõe-se a revelar dois momentos íntimos familiares, o primeiro, ainda durante o regime do *Ducce*, acontece em uma sala de jantar, aonde fazem a refeição a família de um dos professores do grupo escolar. Apesar de um pouco mais educados, todos gritam ao mesmo tempo, acompanhados de perto pelos empregados que desejam ouvir um comunicado do Papa no rádio da família. A agitação só termina com os urros e bengaladas do professor que, imediatamente após as bordoadas sobre os móveis da casa, sai com todos os seus familiares e a empregada para o cinema.

A segunda imagem familiar acontece nos anos 70, com a chegada do *Signore* Gentile na residência da Família Paletta, onde ficará hospedado. O apartamento é gigantesco, dois pavimentos com inumeráveis salas e quartos que se abrem para um corredor/galeria, com a

cozinha ao fundo. Todas as portas estão entreabertas e todos os lugares estão ocupados por membros da família ou agregados, alguns na cozinha, outros nos banheiros, algumas crianças obrando, outras aguardando... todos nos mais diversos estados de desarranjo. O traje dos homens é, para os mais velhos, roupões exóticos, calças de pijama e chapéus. Quanto aos trajes das crianças, estão peladas e sentadas em penicos, gritando *ho fatto, ho fatto, ho fatto*... a espera de alguma boa alma que se ocupe com limpá-las. A cozinheira, única pessoa razoavelmente vestida para os moldes habituais, leva o *signore* Gentile a visitar todos os cômodos, vazios ou ocupados, até a visita terminar no quarto da patroa, uma enorme matrona em camisola, deitada como se não pudesse mover nenhum de seus membros elefantinos, o que não a impede de aconselhar o hóspede sobre religião, trabalho e permissividade. Enquanto isso, as crianças correm, gritam e pulam, incansáveis... os avós comentam política e alianças internacionais, tudo isso enquanto limpam a dentadura... os agregados fuçam a geladeira atrás de um petisco... não há como não provocar inquietações naqueles que, assistindo ao filme, presentificam a ação.

Não se sabe como, mas, subitamente, estamos todos, atores e espectadores diante de uma enorme presa de Mamute que, nos explicam, foi encontrada durante as escavações do Metropolitano. Logo depois disso, nas entranhas de Roma, estamos visitando as mesmas obras de construção do Metrô da cidade. Esse é o lado melancólico da cidade, do diretor e, tomados pela ação, também o nosso. A cena, como a vivenciamos, nos preenche de estranhamento e introspecção. No início da sequência, dois técnicos estrangeiros [alemães, talvez?] conversam entre eles enquanto o vagão os/nos leva às profundezas da terra... o assunto é o planejamento do metrô de Roma e, por eles, somos informados, de que o projeto é do final do século XIX. Nesse momento o vagão penetra em um enorme salão subterrâneo e é desviado para uma das várias linhas que desembocam naquele ensurdecido ambiente infernal, enquanto o técnico continua sua explicação, narrando, entre outras coisas que, em Roma, os técnicos deveriam ser também arqueólogos, paleontólogos e entomólogos. Enquanto o vagão avança, ouve-se/ouvimos vozes que, ansiosas, fazem com que se interrompam as escavações... Do nada surgem, como formigas, muitos arquitetos que sondam o lugar e acabam por descobrir mais uma ruína, uma habitação romana de dois mil anos atrás... logo, muitos afrescos, mosaicos e esculturas surgem, tudo muito empoeirado. Todos os técnicos, os poucos operários, os demais visitantes e os espectadores, de maravilhados passam a decepcionados, pois os afrescos magníficos, expostos ao ar, vão desaparecendo pouco a pouco. Fellini nos mostra como se faz o metrô de Roma de uma forma absolutamente impessoal, esse é um problema real e ainda atual da cidade, e o diretor

quer essa sequência realizada apenas como uma narrativa factual, que marca e caracteriza a cidade na sua temporalidade.

O filme amarra suas grandes sequencias com pequenas cenas, verdadeiras iluminuras indicativas de situações romanas, quase por definição. As multidões romanas que se movem pelas ruas estão sempre esbaforidas e amarfanhadas, como se estivessem submetidas a um calor dos infernos. Ao longo do filme, quase sempre, a porosidade na pele deixa ver claramente o suor nos corpos. Ao vivenciarmos a narrativa, estimulada pelas imagens, somos impelidos pelas memórias que aproximam nossas realidades. Sim, parece que a atmosfera onde estamos também é aquecida.

Outra cena que nos impregnou é aquela que mostra Fellini e alguns companheiros que, partindo da Barcaccia⁹⁸, sobem a Scalinata di Trinità dei Monti que, como sempre naqueles dias, estava completamente ocupada pelos mais belos hippies do norte da Europa, quase todos sob os efeitos do hashish, totalmente desligados, aos beijos e abraços, indiferentes a todo o resto. Subindo os degraus da *scalinata* até a frente da igreja da Trinità dei Monti, Fellini e seus companheiros reconhecem a nova era, comparando a si mesmos com os personagens daquele presente. Vivenciar essa cena é um mergulho na própria temporalidade.

De algum modo, Fellini não poderia deixar de elaborar suas críticas à cúria eclesiástica, e ele faz isso com toda a insolência e apetite da intelectualidade de esquerda, em uma cidade que divide o espaço com o Vaticano. Esta sequência rendeu a Fellini uma censura incendiária no *Corriere della Sera*, e alguma censura nas imagens antes da distribuição. A sequência inicia em um ambiente as escuras, onde alguns velhos estão limpando alguns quadros que, depois de livres da poeira, mostram ser retratos de antigos cardeais. São homens muito velhos e seus rostos expressam devassidão e maldade. Imediatamente depois, surge uma senhora que, aparentemente, é a dona do espaço... pouco a pouco, o lugar vai se revelando: é um gigantesco anfiteatro quase todo na penumbra, percebem-se cadeiras e, no lugar mais iluminado, um grande trono dourado. Começam a chegar pessoas, algumas em traje a rigor, outras com indumentárias barrocas, espadas... são membros da mais alta nobreza romana... a cor dominante das vestimentas é o negro, com golas e luvas brancas... as pessoas, instadas pela dona, que é também uma princesa, vão assumindo os seus lugares até que chega um personagem

⁹⁸ Fonte de Pietro e Gian-Lorenzo Bernini, disposta na Piazza di Spagna, quase no eixo central da Scalinata di Trinità dei Monti.

aparentemente benévolo, com vestes cardinalícias. O senhor cumprimenta a todos com intimidade, enquanto, lentamente, é encaminhado para o trono, onde toma assento, ao lado da princesa [dona do espaço], que explica a todos a natureza do evento a seguir: será um desfile de moda eclesiástica, para ser apreciado pelos velhos olhos doutos do Monsenhor.

Imediatamente, enquanto mordomos de libré,⁹⁹ como se usava no século XVIII, servem os canapés e licores, um encarquilhado mestre de cerimônias dá início ao desfile. Os modelos, todos velhos e encarquilhados, parecem ter sido escolhidos a dedo, exibindo rostos no mínimo assexuados ou de sexualidade duvidosa, outros, declaradamente homossexuais, empenham-se em realizar o desfile, mostrando casulas, capas, véus, trajes especiais, tudo feito com o único intuito de demonstrar a riqueza faraônica da igreja católicas... e então surge o Papa! É espantoso como qualquer visão do Papa é estimulante para o catolicismo... mas um Papa vestido como um marajá das Índias e exibindo o rosto de Pio XII, o que pensar? Aos espectadores que presentificam essa ação é quase impossível não sonhar com um desfile de fantasias no Carnaval, em qualquer cidade do mundo.

O filme aproxima-se do fim. Imediatamente depois do desfile de moda Eclesiástica, uma nova sequência se anuncia, exibindo a imagem de um jardim no cair da tarde, enquanto, pendurada entre dois postes, uma faixa anuncia, escrita em neon: FESTA DI NOANTRI. Na sequência, um passeio aleatório por ruas e praças de diversos bairros de Roma, com a intenção de mostrar não os bairros, mas as gentes que por ali caminham: populares e patrões, romanos e turistas de todas as partes do mundo, todos transitando sem destino aparente entre a diversidade da cidade... variados tipos de ambulantes: brinquedos, bebidas, roupas, móveis, espelhos, arte, quadros bem baratinhos, livros raros e nem tão raros, antiguidades, discos, instrumentos musicais... se há mesas, há comida, trovadores tocando toda espécie de musica... jovens hippies são desbaratados pelos *carabinieri* e os ricos, enquanto comem e bebem a farta, fazem não ver a violência. Pouco a pouco as ruas se esvaziam e vemos uma mulher de negro, solitária, que se encaminha para um grande portão, enquanto ouve-se uma voz em off, que elogia: você não é uma mulher, você é uma loba, você é Roma. A mulher vira-se: é Ana Magnani! Sorrindo, ela diz: vá dormir Federico, é tarde!

⁹⁹ Vestimenta típica dos mordomos do século XVIII.

Todos caminham, uns vão para casa, mas logo surgem outros, sugerindo um movimento sem fim. Na Piazza de Renzi, em Trastevere há uma luta de box ao ar livre, de novo uma balburdia infernal, todos gritando e apostando ao mesmo tempo. O pugilato termina, a platéia insurge-se com o pugilista vencedor, um cineasta reclama o roubo de uma câmera fotográfica, todos vão embora... e surge do nada uma alcatéia de motoqueiros que, todos juntos pelas ruas vazias, pilotam pelas estradas onde estão os grandes monumentos de Roma... desorganizadamente, como quase tudo por lá, vão passando depressa enquanto se vê, num átimo, a Piazza Trastevere, o Quirinal, o Monumento a Vittorio Emanuele, o Fórum Romano, o Arco de Constantino, a igreja Il Gesù, a Fontana de Trevi, e mais e mais, para acabar no Colosseo. Ah, essa é Roma, Cidade Eterna!

O filme termina e ainda reverberam algumas questões: a Roma Imperial, clássica e bela na sua frieza, com o seu ideal geometrizar, parece agora mais humana, mais palpável e atingível pelas imagens presentificadas, trazidas por Fellini e por nossas possíveis aproximações. A visita que também immortaliza a cidade de Roma é uma invenção, uma poética de acontecimentos que emerge da própria intenção de reinventá-la. Embora tenhamos percorrido a cidade anteriormente pela experiência física, o mergulho na Roma pelo cinema, trazida por Fellini, nos possibilitou a ampliação da experiência, temos a estranha sensação de que algo se desconstruiu no nosso modo de ver.

Roma de Fellini desperta o nosso olhar e sensibilidade para a relação permanente e delicada entre o estado de alma e tudo aquilo que nos envolve, para a comunicação constante entre o visível e o invisível, entre a carne e a pedra, entre o interior e o exterior. É uma experiência com a arte cinematográfica ligada a vida no seu pulsar, do corpo preso ao “tecido do mundo”, na expressão de Merleau-Ponty [2004].

Passado e futuro misturados no agora, no presente, assim, Roma se torna a própria presença no tempo e manifesta-se como um acontecimento, como um momento, presença dependente dos significados e sentidos que nela emergem.

Lembramos aqui da poética de Pessoa quando escreve

“a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade direta; os campos, as cidades, as idéias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa

complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias.” [PESSOA, 2006, p.140-141]

Fazendo uma analogia da literatura com o fenômeno poético pelo cinema, retomando a citação, na percepção poética de Pessoa, tomamos a vida como um fluxo de experiências ficcionais, nada prescritíveis e pouco mensuráveis. Em Roma de Fellini, os caminhos da presença retomam constantemente a correlação homem-mundo, trazendo as impressões da nossa própria existência. E assim, na ação da experiência, mais uma vez, percebemos que a presentificação, o imaginário e a memória, caminhando sempre articulados, são como portas de entrada para a nossa abertura aos mundos propostos pela poética na arte cinematográfica e na vida.

E como descrever a experiência de uma declaração de amor na forma de um filme? Aquilo que se apresenta é o que é. Sim, na cidade ou na arte cinematográfica, forma é conteúdo.

Ele adorava New York!

As primeiras imagens de Manhattan [1979] por Woody Allen são, talvez, bastante para apresentar a grande e diária experiência da cidade, estabelecendo algumas idéias inteligentes e definidoras sobre New York. Em *off*, a voz de Woody Allen [...ou seria Isaac Davis?] faz um solilóquio, dizendo das emoções e do pulsar dos seus sentimentos, variando apenas a intensidade e o tom: Isaac quer escrever um livro sobre New York e está procurando a maneira de começar... tem início o solilóquio:

_Capítulo um: Ele adorava Nova York. Ele a idolatrava em excesso. Bem, vamos dizer que ele a romantizava em excesso. Para ele, não importa a estação, a cidade ainda existia em preto e branco e pulsava ao som de George Gershwin. Não, deixe-me começar novamente...

_Capítulo um: Ele era romântico demais, em relação a Manhattan, como era com tudo mais. Ele adorava estar no meio da multidão e do tráfego. Para ele, New York significava mulheres bonitas e homens inteligentes, que pareciam saber de tudo. ahn, ficou melodramático demais para o meu gosto. Vou tentar aprofundar mais....

_Capítulo um: Ele adorava New York, para ele a cidade era uma metáfora da decadência da cultura contemporânea. A mesma falta de integridade individual

que conduzia as pessoas a procurar a saída mais fácil rapidamente transformava a cidade dos seus sonhos em... não, vai parecer sermão. Vou querer vender esse livro...

_Capítulo um: Ele adorava New York embora fosse para ele uma metáfora da decadência da cultura atual. Como era difícil viver em uma sociedade anulada pelas drogas, música alta, televisão, crime, lixo? Muito inflamado, não quero parecer isso...

_Capítulo um: Ele era duro e romântico assim como a cidade que ele amava, por trás dos óculos pretos estava a potência sexual de um gato selvagem. Adorei essa. A cidade era dele e sempre seria...

Ao mesmo tempo que ouvimos a conversa íntima de Woody, vemos quase estarecidos a atordoante e belíssima sequência de vistas em preto e branco da cidade que, todos sabem, nunca dorme. A sequência de abertura apresenta alguns edifícios do centro da cidade, seguido por um *travelling* do leste para o oeste sobre o Central Park ao amanhecer, enquanto tudo é magnificamente iluminado pelo som intenso, mágico e majestoso da *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Imagens do centro da New York, quase sempre um *skyline*, ainda madrugada, os perfis dos edifícios... na imagem central o icônico edifício Chrysler, perto o Citycorp, mais à direita o pós-moderno ITT... já de manhã, o urro surdo do tráfego, a multidão que se movimenta para todos os lados, o povo é a cidade que caminha depressa... Pelo caminho vê-se o Staten Island Ferry, a Washington Square, o Seagram building, o Empire State, o Lincoln Center...

Ele adorava New York! Ele adorava New York! Essa série de declarações de Woody Allan soam como uma maneira de evidenciar a importância que o diretor quer imprimir na forma como se experiencia a cidade, marcando o momento em que ela, antes uma cidade como as outras, passa a ser uma cidade diferenciada, com o papel de grande protagonista.

Ele adorava New York! Ele adorava New York!... Dito meticolosa e repetidamente... Um mantra? Talvez um rito de passagem que anuncie a intenção de immortalizar a cidade. Todas aquelas imagens iniciais, recebidas como ondas ritmadas que impulsionam coreografias urbanas, criam em nós um forte e impactante desejo de também poder figurar nas cenas. Já de início, a cidade vai além de um mero protagonismo, New York é a construção de um mito... ele adora New York, essa é a sua cidade.

Os personagens, que irão transitar na órbita da cidade, surgem pela primeira vez conversando e bebendo no Elaine's do Upper East Side. Essa é a estratégia de Woody: fazer com que toda a ação envolvendo os personagens aconteça dentro, perto ou como parte de uma paisagem passageira ou, ainda, quase engolidos por aquela fachada longínqua de algum edifício num daqueles lugares inesquecíveis de New York. Qualquer que seja o momento da narrativa, ela está reforçando os ícones e quaisquer outros elementos significativos da New York, seja um bar, um restaurante, uma sorveteria, uma farmácia, uma galeria de arte uma ponte ou um museu.

Mas vamos, então, apresentar os personagens que vão transitar na cidade e compor essa história... Isaac Davis, novaiorquino, 42 anos, escritor e roteirista de televisão, pretendo intelectual confuso, neurótico e inseguro; Tracey, novaiorquina, 17 anos, estudante secundarista, bela, serena, simples e segura [o quanto pode ser segura uma jovem de 17 anos]; Yale, novaiorquino, idade incerta, professor universitário, também um pretendo intelectual [mas quem não é intelectual nos filmes de Allen?], infantil e egoísta, é casado a doze anos com Emily, novaiorquina, idade incerta, profissão incerta, adulta e segura; Mary, da Filadélfia, 32 anos, redatora independente, pretensa intelectual, pedante e verborrágica, amante da dupla masculina [primeiro Yale, depois Isaac, depois, de novo, Yale], neurótica, 'nervosa, intensa e aguda'. Esses são os personagens principais, que são apoiados por Jill, novaiorquina, idade incerta, escritora, ex mulher de Isaac, agora morando com outra mulher. Figuram ainda a outra mulher e um adolescente de 16 anos, Willie, filho de Isaac, que mora com Jill, joga basquete quando sai com o pai e gosta de ver vitrines com modelos de barco. Esses personagens, com suas histórias mais ou menos neuróticas transitam pela cidade.

A história narrada em Manhattan conta as atribulações românticas de Isaac, um homem adulto que tem com Tracy uma relação imatura; explicitamente, ele não a leva muito a sério. Talvez pela idade de Isaac, pelo fato de Tracy ser estudante secundarista e, principalmente, por ela ter só 17 anos... difícil precisar.

Paralelamente, há outro 'quiprocó'. Yale é bem casado a 12 anos com Emily, uma relação aparentemente equilibrada e estável que, no momento corre perigo, pois uma nova paixão parece se aproximar e Yale está 'realmente' [diz ele] apaixonado por Mary... uma nova relação amorosa, com a antiga dando sinais de cansaço. Ele não sabe o que fazer... enquanto não decide, gratifica-se comprando um Porshe 911, um carro vintage que está por uma pechincha.

Câmera... Ação!!! Os quatro amigos se encontram no Elaine's, no Upper East Side, onde a situação de Isaac e Tracy é comentada pelo casal Yale e Emily que, um pouco reticentes, parecem querer, contra as satirizadas neuróticas de Isaac, apoiar a moça.

Após o drink, os dois casais saem do Elaine's caminhando pelas calçadas da cidade; Isaac e Yale, caminham um pouco adiante das mulheres, conversam sobre as armações de Jill, última mulher de Isaac, que o abandonou por uma outra mulher. Como se o abandono não fosse suficiente, para piorar as coisas, Jill está escrevendo um livro ridicularizando o casamento e a vida amorosa deles, contando a separação. Isaac está indignado porque supõe que Jill irá contar as intimidades do antigo casal. Yale ri, complacente...

No dia seguinte, Isaac e Jill encontram-se e caminham juntos pela cidade até o apartamento onde ela vive com sua companheira e o filho de Isaac. Pelo caminho, Isaac reclama diversas vezes do livro. Jill anuncia que o livro está pronto e será lançado pela Random House, o que angustia Isaac mais e mais. Num outro dia, no trabalho, Isaac avalia mal a sua função e, enfrentando pessimamente a crise existencial do dia... agitado, nervoso e irresponsável, decide abandonar seu emprego na televisão para escrever um livro. Algum tempo depois, caindo em si, percebe que sem trabalho não haverá mais o salário e assim acabarão também os jantares em restaurantes caros como o Russian Tea Room, as compras no Bloomingdale e no Brooks Brothers e, entre outras coisas desagradáveis, por razões econômicas, terá que abandonar o seu confortável apartamento no SoHo e mudar-se para um apartamento menor, sabe-se lá onde.

Depois de uma visita ao Guggenheim, Isaac e Tracy encontram-se casualmente com Yale e uma outra mulher, que é apresentada ao casal como Mary, uma brilhante escritora que trabalha como redatora independente. Caminhando juntos pelas ruas e conversando sobre a exposição, Isaac fica ressentido quando percebe que Mary, aparentemente, não concorda com nenhum dos argumentos e opiniões sobre literatura, artes plásticas ou cinema dadas por ele. Mary então pergunta o que Tracy faz e, ao ouvir que ela é uma estudante secundária, diz, sarcástica "Em algum lugar Nabocov deve estar sorrindo!" o que irrita profundamente Isaac que, abraçado com Tracy, se despede de Yale e Mary friamente.

Ao longo da história, os cinco principais personagens começam e terminam relacionamentos, visitam exposições de arte, namoram no planetário, passeiam [sempre a pé],

dando aos espectadores a oportunidade de, mais do que apenas seguir o diálogo [muitas vezes nem tão interessante assim], acompanhar a visita a uma New York que intercala a cidade comum de todo o dia com aquele 'um' cenário inesquecível que já vimos em algum cartão postal. Quem, entre os espectadores, mesmo aqueles que nunca foram a New York, não conhece ou não ama a Times Square, toda aquela Babel de gentes de todos os lugares que andam, apressadas, em todas as direções imagináveis... músicos de rua que tocam todos os instrumentos possíveis, misturando os sons de todas as músicas... muitas bicicletas, gente vestindo roupa esportiva, correndo... Todos adoram New York!

Enquanto Isaac carinhosamente encaminha todas as conversas com Tracy com a finalidade de negociar o fim da relação, afinal ele podia ser o pai dela, Isaac parece não considerá-la especial o bastante e não enxerga um futuro para os dois.

“aliás sou mais velho que seu pai, você tem que sair com meninos da sua idade, Tommy, Biff, Scooter...”

Mas enquanto essa história não termina, eles vão passeando pelo Central Park; já é quase noite, porque não namorar em uma carruagem, dando a volta completa no parque? E para nós, espectadores, como não estarmos perdidos de amor pela cidade que o abriga? Não é mais Isaac e Tracy passeando, é a nossa lembrança dos caminhos... e a possibilidade de dar, numa de suas esquinas, com a visão de John Lennon e Yoko, na névoa, abraçados... apenas Imagine.

New York é uma dama generosa que provê seus personagens coadjuvantes com climas e situações mais que perfeitas. Uma das imagens inesquecíveis do filme corresponde à sequência de um passeio dominical de Isaac e Mary, que começa bastante desastrosamente... uma tempestade elétrica os obriga a correr e irem esconder-se no Planetário, onde acontece um início de envolvimento. Assim, de conversa em conversa, vão andando até que, já amanhecendo, percebem-se sentados em um banco do Riverside Terrace na Sutton Square, olhando a Queensboro Bridge esvaindo-se na neblina. Essa é uma imagem perfeita de um lugar eternizado, para sempre imortal, um dos ícones da New York de Woody Allen. Ele adora New York!

Depois de muitas peripécias, muitas idas e vindas, sempre andando a pé por lugares interessantes da cidade, visitas a exposições de Sol Lewitt no MoMA, idas não tão felizes à delicatessen Zabbar, um dos lugares mais tradicionais da New York, as conversas ainda giram em torno das relações entre os casais... agora é a vez de Yale e Mary.

Subitamente, durante um passeio, Isaac vê, na vitrine de uma livraria, o livro de Jill, recém lançado. Todos entram e compram o livro, indo os três, Isaac, Yale e Mary para a beira do porto, às margens do Hudson, onde, descansando da caminhada, lêem ao acaso páginas do livro, comentando as perversidades e deixando Isaac mortificado.

Yale, depois de muitas peripécias, entre elas comprar um Porsche que é absolutamente desnecessário, separa-se de Mary, empurrando-a para Isaac. Relutante a princípio, Isaac deixa-se envolver aos poucos, ficando, por essa razão, um pouco mais pressionado em relação a Tracy.

Num outro dia, depois de ir buscar Tracy na escola, Isaac a leva até uma sorveteria absolutamente comum. Lá chegando, enquanto ganha de Tracy uma harmônica de presente, entre sundaes e refrigerantes, Isaac conversa, mais uma vez, sobre a diferença de idade entre eles e diz que está apaixonado por Mary. É uma justificativa dura para terminarem seu romance. Enquanto Tracy, triste, sai de cena, Isaac passeia pelas aléias do Central Park com uma Mary que finge aceitar a relação, por medo da solidão.

Sempre conversando superficialidades, Isaac e Mary não conseguem sustentar bem as suas histórias até que Mary, não resistindo mais ao assédio de Yale, volta a ser sua amante, deixando Isaac constrangido e abandonado na solidão, que é o estado que ele mais detesta. Depois da briga com Yale, Isaac volta-se para o seu livro. Afinal, ele adorava New York!

Um dia, ao refletir sobre os 'newyorkers' que povoarão o seu novo conto, Isaac começa a pensar em quais seriam os interesses culturais daquela gente... isso o leva a pensar em quais seriam os seus interesses, o que faz a vida valer a pena e então, deitado no sofá da sala, começa a enumerar: Groucho Marx, por exemplo, Willie Mays, o segundo movimento da sinfonia Jupiter, a gravação do Potato Head blues por Louis Armstrong, o cinema sueco, A Educação Sentimental por Flaubert, Marlon Brando, Frank Sinatra, as incríveis maçãs e peras de Cézanne, os caranguejos por Sam Woo, o rosto da Tracy... Isaac cai em si, para, levanta-se e senta-se de novo no sofá, liga o telefone... levanta-se de novo, pega a harmônica na gaveta... e finalmente pega o paletó e sai correndo por New York, que parece, só dessa vez, muito vagarosa. Isaac corre, como se sua vida dependesse de alguma coisa.

Isaac chega numa portaria no momento exato que o porteiro sai carregando malas e, pelo vidro da porta, vê Tracy, de pé junto do elevador, penteando os cabelos... Isaac entra e, gaguejante, tenta convencer a jovem que não deve ir para Londres, que deve ficar com ele em New York, ele a ama... mas ele percebe que o momento de dizer aquelas palavras passou, o que tinham se foi para sempre, Tracy vai estudar arte em Londres e dele só restarão boas lembranças. Na tela, novamente as vistas apaixonantes da New York em seguidos *travellings* que mostram o perfil magnífico da cidade até que surgem os créditos...

Em Manhattan, a capacidade de exaltar a paisagem e os lugares da cidade como experiência sensorial, nos conduz a um mergulho dentro da geografia dos encontros. A cidade em seus movimentos, seus sons, suas formas, seus clichês, sua elegância, suas memórias, suas coreografias que crescem e se expandem em nós; nosso corpo parece preenchido pela cidade. Sim, ele amava New York! Ela ama New York! Nós amamos New York! Todos amam New York!

cap. 4

VERTIGEM DAS LISTAS

Delimitação, definição e organização do universo de estudo. Seleção dos filmes. Apresentação de 136 filmes através de listas: lista por ordenamento cronológico [relação temporal dos filmes]; lista por ordenamento das cidades [relação geográfica das cidades presentificadas nos filmes]; lista por ordenamento espaço-temporal [rizoma e conexões transversais entre as cidades e os filmes. A vertigem das listas como método. Listas práticas e listas poéticas: distinções. Rizoma. Lógica da Multiplicidade. Devir. 'Ser no mundo', fluxos da vida e a presentificação da cidade no cinema. Cartografia do imaginário. [Deleuze, Eco, Guattari, Heidegger, Pesavento]

4.1 A CIDADE, O CINEMA E O TEMPO I CRONOLOGIA

4.2 A CIDADE, O CINEMA E O ESPAÇO I GEOGRAFIA

4.3 A CIDADE, O CINEMA E O ESPAÇO-TEMPO I RIZOMA

4. VERTIGEM DAS LISTAS

O título deste capítulo é uma referência ao livro do ensaísta e semiólogo Umberto Eco, *The Infinity of Lists* [2009], onde o escritor evidencia historicamente o fascínio humano pela elaboração de listas com o objetivo de inventariar o mundo.

Nesse contexto, a idéia central que percorre o livro de Eco¹⁰⁰ é a de que há sempre algo que foge à apreensão do conjunto. Há sempre algo que manifesta a nossa impossibilidade de abarcar o mundo e o conhecimento, infinitamente crescente. As listas, ao longo da história da humanidade, parecem responder, segundo Eco, a um instinto de vida, a uma maneira de lutar contra e, ao mesmo tempo, se aproximar do infinito e do que não pode ser definido e delimitado. As listas, segundo o autor, correspondem a maneiras de conhecer uma dada realidade.

Ao longo de todo o livro, o elemento que mais se destaca, tanto nos textos quanto nas ilustrações, é a dialética que se estabelece entre o esforço de enumeração [listagem] e a impossibilidade de abarcar todos os elementos. Ou seja, em seu livro, textos e imagens estão unidos na tarefa de dar conta de uma enumeração que se anuncia infinita, e que por isso mesmo precisa ser feita. Mais do que apreender a totalidade, a seleção de obras artísticas feita por Umberto Eco procura indicar que, quando se trata de uma lista, catálogo ou inventário, há sempre um resto, um excedente, que permanece fora de alcance. Sim, a enumeração é sempre inexata e o limite é impreciso.

Assim, nesse sentido, este capítulo tem por objetivo delimitar o nosso universo de estudo e, ao mesmo tempo, defini-lo e organizá-lo como um guia de consulta imediato que nos permitirá, diante de um universo maior, reorganizá-lo segundo nossos interesses e intenções. Apresentamos uma seleção de filmes, examinando e privilegiando a descrição por listas onde foram relacionados: listas por ordenamento cronológico [relação temporal dos filmes]; lista por ordenamento das cidades [relação geográfica das cidades presentificadas nos filmes]; lista por ordenamento espaço-temporal [rizoma e conexões transversais entre as cidades e os filmes].

¹⁰⁰ Em *The Infinity of Lists*, traduzido para a edição brasileira como *Vertigem das Listas*, Umberto Eco reflete sobre como a idéia dos catálogos, listas, enumerações e inventários mudou ao longo dos séculos e como, de um período para outro, essa mudança foi expressa por meio da literatura e das artes visuais. O ensaio é acompanhado de uma antologia literária e de uma extensa seleção de obras de arte, que ilustram como a sociedade se define por suas listas e limitações. Ver: ECO, Umberto. *The Infinity of Lists*. New York: Rizzoli, 2009.

O próprio título do capítulo já é um indicativo da sua abordagem. Para fins desta pesquisa, considerando a grande contribuição oferecida por Eco, será adotada a classificação/distinção proposta na sua obra, a saber, a distinção entre lista 'prática' e lista 'poética' [ECO, 2009: p. 113]. Entendemos, conforme as considerações do escritor, como exemplo para a primeira listagem, a lista das compras, a dos convidados de uma festa, dos itens do cardápio de um restaurante, lista de inventário dos objetos de um museu, lista dos livros de uma biblioteca, lista de um catálogo telefônico, entre outras, enquanto a segunda apontaria para aquela categoria de listas usadas para alcançar a finalidade artística desejada por seu criador, qualquer que seja. [ECO, 2009: p. 113-118].

Assim, a nossa lista por ordenamento cronológico e a lista por ordenamento das cidades são consideradas listas de finalidades práticas, pois apontam para códigos reconhecidos e auxiliam à compreensão daquilo que estamos habitualmente acostumados a lidar no nosso cotidiano. Essas listas, além de delimitarem o universo de estudo, respondem às questões: Estamos falando de que filmes e de que cidades? Como e onde esses filmes se situam no tempo da nossa existência? Onde essas cidades estão localizadas?

Em síntese, essas duas primeiras listas operam para o reconhecimento das cidades e filmes a partir de uma cronologia e de uma geografia tradicional, definindo e delimitando algumas propriedades que nos permitem identificar as cidades e os filmes.

E já que a possibilidade de ordenamento por listas é vertiginosa, esclarecemos por que motivos privilegiamos as listagens por tempo e espaço. Ora, afinal a cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; paralelamente, ela é, também, um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado em uma superfície dada. [PESAVENTO, 2007]

A lista que completa a trilogia foi criada por ordenamento espaço-temporal e remete para o conceito de rizoma, se aproximando também da fenomenologia da imaginação. É uma lista que aponta para uma finalidade poética, nos encaminhando para percorrê-la pelos espaços criados pelo nosso imaginário, visto que tal ordenamento não pode ser definido por um início ou fim, muito menos para a idéia de tempo contínuo. É uma lista que se estabelece por conexões afetivas, por associações infinitas e que cumpre o papel de se ocupar dos aspectos intersubjetivos no

processo de apreensão das cidades presentificadas no cinema. A lista espaço-temporal/ lista rizoma aponta e descreve possibilidades de articulação entre as cidades, criando uma geografia imaginária. Uma geografia que também se ocupa em criar um inventário de marcas sensíveis de múltiplas historicidades.

A palavra rizoma é aqui empregada como uma alusão ao conceito desenvolvido pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *Rhizome* [1976].¹⁰¹ Na descrição dos autores, um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo,

o rizoma conecta um ponto qualquer a um outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não é começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a 'n' dimensões [...] um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. [DELEUZE e GUATTARI, 2011: p. 43]

Deleuze e Guattari sustentam que o conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas sim que são elaborados simultaneamente, a partir de todos os pontos de influência de diversas observações e conceituações. Nesse sentido, o conceito de rizoma elaborado pelos autores se tornou a palavra-chave para a afirmação da 'Lógica da Multiplicidade'.¹⁰²

Ao fazer um esboço das principais características aproximativas do rizoma, os autores descrevem que "diferente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer a um outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza" [DELEUZE & GUATTARI, 2011: p. 43]. Nesse esboço são enumerados alguns princípios distintivos do conceito, são eles: 1º e 2º _Princípios de conexão e de heterogeneidade;

¹⁰¹ Embora elaborado em 1976, o conceito de rizoma foi mais amplamente difundido posteriormente em *Mille Plateaux* [1980], obra traduzida para o português como *Mil Platôs*. Ver DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2 [vol.1]**. São Paulo: Editora 34, 2011.

¹⁰² De acordo com a *Lógica da Multiplicidade*, no lugar das tradicionais relações biunívocas, se pressupõe multiplicidades de conexões, a guisa de uma rede, um sistema sempre aberto, um rizoma. No lugar das relações dicotômicas, o autor sugere a afirmação das diferenças. No percurso das suas descrições, Deleuze aponta o Ser como a afirmação do devir. Ver DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

3º_Princípio da multiplicidade; 4º_Princípio de ruptura assignificante; 5º e 6º_Princípio de cartografia e decalcomania. Na descrição dos autores:

“1º e 2º_Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem.” [DELEUZE & GUATTARI, 2011: p. 22-23].

“3º_Princípio da multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo.” [DELEUZE & GUATTARI, 2011: p. 23-25].

“4º_Princípio de ruptura assignificante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma outra de suas linhas e segundo outras linhas. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito.” [DELEUZE & GUATTARI, 2011: p. 25-29].

“5º e 6º_Princípio de cartografia e decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. Um eixo genético é como uma unidade pivotante objetiva sobre a qual se organizam estados sucessivos; uma estrutura profunda é, antes, como que uma seqüência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e subjetiva. Não se sai, assim, do modelo representativo da árvore ou da raiz-pivotante ou fasciculada [por exemplo, a "árvore" chomskyana associada à seqüência de base, representando o processo

de seu engendramento segundo uma lógica binária]. Variação sobre o mais velho pensamento. Do eixo genético ou da estrutura profunda, dizemos que eles são antes de tudo princípios de *decalque*, reproduzíveis ao infinito. Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução.” [DELEUZE & GUATTARI, 2011: p. 29-34].

Na pesquisa das cidades no cinema, especificamente na lista espaço-temporal, o que nos interessa muito precisamente é esse espaço ‘entre’¹⁰³ e a multiplicidade contínua dos fenômenos. A memória pode registrar muito mais do que nos damos conta. Nas nossas ações cotidianas, na atitude espontânea, não percebemos a vida pelo somatório das suas unidades e, nem tampouco, pelo somatório de momentos um após o outro. Somos tomados pelos acontecimentos e fenômenos que se apresentam para nós como uma carga de intensidades múltiplas e inumeráveis. Os acontecimentos da vida vêm ao espírito porque nos voltamos para eles intencionalmente, mas vêm não por via de uma raiz ordenada e hierarquizada, e sim por um ponto qualquer situado no seu meio, ou seja, nas relações entre os fenômenos da própria vida. Em outras palavras, quando assistimos a um filme, ou quando lembramos das cidades presentificadas no cinema, somos atravessados pelo contexto das nossas atualidades, pelas nossas intenções e pelos sentidos da nossa existência, independente da ordem cronológica e da localização físico-espacial das cidades/filmes. E, apesar da nossa necessidade de criar ordenações e finitudes, de estabelecer parâmetros e territorializar a nossa apreensão do mundo, compreendemos que cada coisa [e a cidade não escapa a isto] se define principalmente, ainda que temporariamente, pelos fluxos emergentes que a constituem e pelo jogo de fluxos que a transformam, pelo modo como nos situamos no mundo e pelo nosso ‘devir’. Ou ainda, nos aproximando da fenomenologia, através do pensamento de Heidegger, pelo modo de estar e ‘ser e no mundo’.

Esses fluxos emergentes [ou campos de força] compreendem desejos, implicam interpretações de mundo e vinculam valores. Quando um fluxo tende a dominar os outros, tende a impor sua interpretação particular de mundo, universalizando normas, regras, códigos e modelos [universalizando e legitimando convenções], mas a cidade não é um conjunto de identidades fixas, é bom lembrar. Nenhuma interpretação é mais verdadeira do que a outra; a verdade¹⁰⁴ representa sempre uma convenção instituída pelas idéias e fluxos dominantes.

¹⁰³ Nessa perspectiva, o ‘entre as coisas’ não designa uma correlação localizável ou fixa.

¹⁰⁴ Na nossa concepção, verdades são construídas e reconstruídas, verdades são temporárias.

Esses fluxos são todos fluxos da vida e os valores que veiculam expressam sempre formas da vida, só podendo, pois, ser avaliados pelos critérios da própria vida: sua expansão e intensificação, de um lado, sua contração e apequenamento, de outro lado... suas múltiplas expressões de movimento.

Os perigos de se tomar as cidades como um conjunto de identidades e categorias fixas são também os perigos que residem nas tentativas de disciplinar os fluxos nômades do devir, fazendo-os entrar nas formas redutoras de uma exacerbada modelagem e ajustamento das sociedades. [REIS, 1998]

Assim, a lista espaço-temporal, é uma necessidade nossa de criar uma imagem pensamento que expresse a interpretação, o agenciamento e o ordenamento das cidades e dos filmes como uma possibilidade de registrar e descrever uma lista [ou mapeamento] que é construída, “sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” [DELEUZE & GUATTARI, 2011: p. 43]

Listas: construir e desconstruir, territorializar, desterritorializar e reterritorializar, ordenar, desordenar e reordenar...¹⁰⁵ rever as listas, rompê-las, ampliá-las, contrai-las. Descrever uma tecitura imbuídos do sentido da elasticidade que uma lista contém, eis o que a nossa Vertigem das Listas intenciona acionar.

¹⁰⁵ Como síntese, a lista espaço-temporal nos aproxima do registro das intensidades; registro que descreve o Ser no seu devir múltiplo, atualizado, com suas cargas latentes e seus campos de força, prenes de afetos, expandindo-se e intensificando-se. Em contraponto, o registro das representações, marca, analisa e descreve o universo das formas, das identidades fixas, dos códigos que capturam as forças múltiplas e as traduzem por códigos, homogeneizando o que, por condição, é heterogêneo. Compreendemos os registro das representações como cristalizações, operando em direções pré-determinadas. São registros que operam a partir de um conjunto de normas, de regras, de prescrições que modelam a ação do olhar; olhar que é conduzido pelas marcas que a história tradicional aí inscreveu e o estabilizou; registro esse que nos esforçamos em desconstruir.

4.1

A CIDADE, O CINEMA E O TEMPO I CRONOLOGIA

Legenda

- cidades imortalizadas pelo cinema
- cidades inventadas pelo cinema
- ▲ cidades visitadas pelo cinema

nº	ano lanç.	Filme título original/ tradução port.	duração	origem prod.	diretor	legenda	cidade
01	1919	Das cabinet des Dr. Caligari O gabinete do Dr. Caligari Fantasia/ Terror	52 min.	Alemanha	Robert Wiene Pais	●	Hostenwall
02	1920	Der Golen, wie er in die Welt kam O Golem, como veio ao mundo Fantasia/ Terror	91 mi.	Alemanha	Paul Wegener e Carl Boese	●	Praga, aldeia judaica
1921							
03	1922	Nosferatu Nosferatu Ficção	94 min.	Alemanha	Friedrich Wilhelm Murnau	●	Bremen
04	1923	Paris qui dort Paris Adormecida Ficção	35 min.	França	René Clair	● ▲ ■	Paris
05	1923	Die Strasse A Rua Drama	74 min.	Alemanha	Karl Grune	●	Cidade urbana em formação/ cidade vilã
06	1923	The Hunchback of Notre Dame O Corcunda de Notre Dame Drama	116 min.	Estados Unidos	Wallace Worsley	■	Paris
07	1924	Аэлита Aelita – A Rainha de Marte Ficção	111 min.	União Soviética	Yakov Protazanov	●	Cidade marciana

1925

08	1926	Rien que lès heures Nada como o passar das horas Documental/ Sinfonia Urbana	46 min.	França	Alberto Cavalcanti	● ▲ ■	Paris
09	1927	Metropolis Metropolis Ficção	120 min.	Alemanha	Fritz Lang	●	Metropolis
10	1927	Sunrise: A song of two humans Aurora Drama/ Romance	95 min.	Estados Unidos	Friedrich Wilhelm Murnau	▲	Cidade urbana em formação/ cidade vilã/ EUA
11	1927	Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt A sinfonia de uma capital Documentário	65 min.	Alemanha	Walter Ruttmann	▲ ■	Berlim
12	1928	The Crowd A Multidão Drama	98 min.	Estados Unidos	King Vidor	▲	New York
13	1929	The Man with the Movie Câmera Um Homem com uma Câmera Experimental	80 min.	União Soviética	Dziga Vertov	▲ ■	Moscou
14	1929	São Paulo, A Sinfonia da Metrópole Experimental	90 min	Brasil	Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig	▲ ■	São Paulo
15	1930	Just Imagine Fantasias de 1980 Ficção/ Fantasia/ Musical	113 min.	Estados Unidos	David Butler	●	New York
16	1930	À propos de Nice A Propósito de Nice Documentário	22 min.	França	Jean Vigo	▲ ■	Nice
1931							
17	1932	Shanghai Express O Expresso de Xangai Drama/ Aventura	82 min.	Estados Unidos	Josef Von Stemberg	▲	Xangai

18	1933	King Kong King Kong Ação/ Aventura/ Fantasia/ Ficção	105 min.	Estados Unidos	Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack	■	New York
19	1933	42 nd. Street Rua 42 Musical	89 min.	Estados Unidos	Lloyd Bacon	▲	New York
1934							
20	1935	Gold Diggers of 1935 Caçadores de Ouro de 1935 Musical	95 min.	Estados Unidos	Busby Berkeley	●	New York
21	1936	Things to Come Daqui a cem anos Ficção/ Drama	113 min.	Reino Unido	William Cameron Menzies	●	Everytown [baseada em Londres]
22	1936	Modern Times Tempos Modernos Drama	83min	Estados Unidos	Charlie Chaplin	●	Cidade urbana em formação/ cidade vilã/ EUA
23	1937	Easy Living Garota de Sorte Romance/ Comédia	86 min.	Estados Unidos	Mitchell Leisen	■	New York
24	1938	La Femme Du Boulanger A Mulher do Padeiro Comédia/ Drama	125 min.	França	Marcel Pagnol	▲	Vilarejo na Provença
25	1939	Love Affair Duas Vidas Drama/ Romance	86 min.	Estados Unidos	Leo McCarey	▲	New York
1940							
26	1941	Citizen Kane Cidadão Kane Drama	119 min.	Estados Unidos	Orson Welles	●	Xanadu
1942							
1943							

1944							
27	1945	Roma, Città Aperta Roma Cidade Aberta Drama	100 min.	Itália	Roberto Rossellini	■	Roma
1946							
1947							
28	1948	Ladri di biciclette Ladrões de bicicletas Drama	127 min.	Itália	Vittorio De Sica	▲	Roma
29	1948	The Naked City Cidade Nua Drama/ Suspense	96 min.	Estados Unidos	Jules Dassin	● ■	New York
30	1949	The Fountainhead Vontade Indômita Comédia dramática	114 min.	Estados Unidos	King Vidor	▲	New York
1950							
31	1951	An American in Paris Sinfonia de Paris Romance	113 min.	Estados Unidos	Vincente Minnelli	■	Paris
32	1951	Miracolo a Milano Milagre em Milão Comédia/ Drama/ Fantasia	92 min.	Itália	Vittorio De Sica	▲	Milão
1952							
33	1953	Les Vacances de Monsieur Hulot As férias do Sr Hulot Comédia	114 min.	França	Jacques Tati	▲	Paris
34	1953	Tôkyô Monogatari Era uma vez em Tóquio Drama	136 min.	Japão	Yasujiro Ozu	▲	Tóquio
35	1954	On the Waterfront Sindicato de Ladrões Drama/ Policial	108 min.	Estados Unidos	Elia Kazan	● ■	New York

36	1955	Godzilla Godzilla Aventura/ Ficção	78 min.	Japão	Motoyoshi Oda	▲	Toquio
37	1955	Rio 40 graus Comédia romântica	100 min.	Brasil	Nelson Pereira dos Santos	▲	Rio de Janeiro
1956							
38	1957	Sweet Smell of Sucess A Embriaguez do Sucesso Drama	96 min.	Estados Unidos	Alexander Mackendrick	● ■	New York
39	1957	An Affair to Remember Tarde Demais para Esquecer Drama/ Romance	119 min.	Estados Unidos	Leo McCarey	▲	New York
40	1958	Mon Oncle Meu Tio Comédia	110 min.	França	Jacques Tati	▲	Paris
41	1958	Rio, Zona Norte Drama	90 min.	Brasil	Nelson Pereira dos Santos	▲	Rio de Janeiro
42	1959	Apur Sansar O Mundo de Apu Drama	116 min.	Índia	Satyajit Ray	▲	Calcutá
43	1959	Hiroshima, mon amour Hiroshima, Meu Amor Drama	92 min.	Japão/ França	Alain Resnais	▲	Hiroshima
44	1960	La dolce vita Doce Vida Drama	167 min.	Itália	Federico Fellini	■	Roma
45	1960	Spartacus Spartacus Drama, histórico, épico, ação	198 min.	Estados Unidos	Stanley Kubrick e Anthony Mann	■	Roma
46	1961	Breakfast at Tiffany's Bonequinha de luxo Comédia dramática	115 min.	Estados Unidos	Blake Edward	■	New York
1962							

47	1963	Vidas Secas Drama	103 min.	Brasil	Nelson Pereira dos Santos	▲ ■	Cidade do interior nordestino/ Brasil
1964							
48	1965	Alphaville Alphaville Ficção	95 min.	França	Jean- Luc Godard	●	Alphaville
49	1965	Crônica da Cidade Amada Comédia romântica/ Drama	110 min.	Brasil	Carlos Hugo Christensen	▲	Rio de Janeiro
50	1965	São Paulo Sociedade Anônima Drama	111 min.	Brasil	Luís Sergio Person	▲	São Paulo
51	1966	Blow up / Depois Daquele Beijo Drama	111 min.	Reino Unido	Michelangelo Antonioni	▲	Londres
52	1967	Playtime Playtime-Tempo de diversão Comédia	124 min.	França e Italia	Jacques Tati	●	Paris, Tativille
53	1967	2 ou 3 choses Que Jê Sais d'Elle Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela Drama	90 min.	França	Jean- Luc Godard	●	Paris
1968							
54	1969	Midnight Cowboy Midnight Cowboy Drama	113 min.	Estados Unidos	John Schlesinger	■	New York/ Texas
1970							
55	1971	The Last Picture Show A última sessão de cinema Drama	118 min	Estados Unidos	Peter Bogdanovich	●	Anarene/ Texas
56	1972	Roma Roma de Fellini Drama/ Comédia	128 min.	França e Italia	Federico Fellini	● ▲ ■	Roma

57	1972	Ultimo Tango a Parigi Último Tango em Paris Drama/ Romance	136 min.	França e Italia	Bernardo Bertolucci	▲	Paris
58	1973	Amarcord/ Amarcord Drama/ Comédia	127 min.	França e Italia	Federico Fellini	■	Roma
59	1974	Alice in den Städten Alice nas Cidades Drama	110 min.	Alemanha	Wim Wenders	▲	Amsterdã, Nova York, Munique, e outras
60	1974	China Town China Town	130 min.	Estados Unidos	Roman Polanski	▲	Los Angeles, 1937
1975							
61	1976	Taxi Driver Taxi Driver Drama	113 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese	▲	New York
62	1976	King Kong King Kong Ação/ Aventura/ Fantasia/ Ficção	132 min.	Estados Unidos	John Guillermin	▲	New York
63	1976	Dona Flor e seus Dois Maridos Comédia	106 min.	Brasil	Bruno Barreto	■	Salvador , 1943
64	1977	New York, New York New York, New York Musical	155 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese	▲	New York
65	1977	Annie Hall Noivo Neurótico, Noiva Nervosa Comédia	93 min.	Estados Unidos	Woody Allen	▲	New York
66	1977	Star Wars - Episode IV: New Hope Guerra nas Estrelas - Episódio 4: Uma Nova Esperança Ficção	120 min.	Estados Unidos	George Lucas	●	Coruscant, Mos Eisley, Mos
67	1977	Das Schlangenei O Ovo da Serpente Drama	119 min.	Estados Unidos e Alemanha Ocidental	Ingmar Bergman	●	Berlim 1923

68	1978	Superman – The Movie Superman – O Filme Ficção/ Aventura/ Ação	144 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Richard Donner	●	Metropolis
69	1979	Manhattan Manhattan Comédia dramática	96 min.	Estados Unidos	Woody Allen	■	New York
70	1980	Star Wars - Episode V: The Empire Strikes Back Guerra nas Estrelas – Episódio 5: O Império Contra Ataca Ficção	124 min.	Estados Unidos	Irvin Kershner	●	Bespin, Dagobah
71	1981	Escape from New York Fuga de New York Ficção/ Ação	109 min.	Estados Unidos e Reino Unido	John Carpenter	●	New York
72	1982	Blade Runner Blade Runner, o Caçador de Andróides Ficção	120 min.	Estados Unidos	Ridley Scott	●	Los Angeles, ano 2019
73	1982	Koyaanisqati Koyaanisqati Documentário experimental	87 min.	Estados Unidos	Godfrey Reggio	● ▲	Cidades variadas/ Fluxo de cidades
74	1983	The day after O dia seguinte Ficção/ Drama	126 min.	Estados Unidos	Nicholas Meyer	●	New York
75	1983	Star Wars – Episode VI: Return of the Jedi Guerra nas Estrelas - Episódio 6: O Retorno de Jedi Ficção	133 min.	Estados Unidos	Richard Marquand	●	Bespin, Dagobah, Endor
76	1984	Paris, Texas Paris, Texas Drama	147 min.	Alemanha, França, Reino Unido e Estados Unidos	Wim Wenders	▲	Paris [Texas]
77	1985	Tokyo-Ga Tokyo-Ga Documentário	92 min.	Alemanha e Estados Unidos	Wim Wenders	■	Toquio

1986

78	1987	The Last Emperor O Último Imperador Histórico	145 min.	França, Hong Kong, Itália e Reino Unido	Bernardo Bertolucci	▲	Cidade Proibida
79	1987	Der Himmel über Berlin Asas do desejo Drama	130 min.	Alemanha e França	Wim Wenders	▲	Berlim [ocidental]
80	1988	The Unbearable Lightness of Being A insustentável Leveza do Ser Drama	172 min.	Estados Unidos	Philip Kaufman	▲	Praga
81	1989	Batman Batman Ação/ Thriller/ Ficção	126 min.	Estados Unidos	Tim Burton	●	Gotham City [algum lugar do litoral dos EUA]
82	1989	New York Stories Contos de Nova York Comédia dramática	124 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen	▲	New York
83	1990	Dick Tracy Dick Tracy Policial/ Ação	107 min.	Estados Unidos	Warren Beatty	●	New York
84	1991	Les amants du Pont- Neuf Os amantes da Pont- Neuf Romance	125 min.	França	Léos Carax	■	Paris

1992

85	1993	The Age of Innocence/ A Época da Inocência Drama	139 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese	● ▲ ■	New York
86	1994	The Hudsucker Proxy Na Roda da Fortuna Comédia/ Aventura	111 min.	Alemanha, Estados Unidos e Reino Unido	Joel Coen	●	New York
87	1994	<u>Chungking Express</u> Amores Expressos Drama	102 min.	Hong-Kong e China	Wong Kar Wai	▲	Hong Kong

88	1995	Before Sunrise Antes do Amanhecer Drama	101min.	Estados Unidos	Richard Linklater	▲	Viena
89	1996	Independence day Independence Day Ação	113 min.	Estados Unidos	Roland Emmerich	●	New York
90	1997	The Fifth Element O quinto elemento Ficção	126 min.	França e Estados Unidos	Luc Besson	●	New York séc. XXIII, ano 2263
91	1998	The Truman Show O Show de Truman - O Show da Vida Comédia	102 min.	Estados Unidos	Peter Weir	●	
92	1998	Deep Impact Impacto profundo Ficção/ Ação	121min.	Estados Unidos	Mimi Leder	▲	New York, Los Angeles, Washington e outras
93	1998	The Man in the Iron Mask O Homen da Máscara de Ferro Aventura/ Ação	132 min.	Estados Unidos	Randall Wallace	▲	Paris
94	1998	Pleasantville A Vida em Preto e Branco Fantasia/ Comédia dramática	114 min.	Estados Unidos	Gary Ross	●	Pleasantville
95	1999	Eyes Wide Shut De olhos bem fechados Drama	159 min.	Reino Unido	Stanley Kubrick	▲	New York
96	1999	Star Wars – Episode I: Phantom menace Guerra nas Estrelas - Episódio 1: A Ameaça Fantasma Ficção	136 min.	Estados Unidos	George Lucas	●	Coruscant
97	1999	The Matrix Matrix Ficção/ Ação	136 min.	Estados Unidos	Andy Wachowski e Larry Wachowski	●	Mega City
98	2000	Pane e Tulipani Pão e Tulipas Comédia/ Drama/ Romance	112 min.	Itália e Suíça	Silvio Soldini	▲	Veneza

2001

99	2002	Star Wars – Episode II: Attack of the clones Guerra nas Estrelas Episódio 2: O Ataque dos Clones Ficção	142 min.	Estados Unidos	George Lucas	●	Coruscant
100	2002	Cidade de Deus Drama	135 min.	Brasil	Fernando Meireles	■	Rio de Janeiro
101	2002	Gangs of New York Gangues of New York Drama/ Histórico/ Ação	170 min.	Alemanha, Estados Unidos, Holanda, Itália e Reino Unido	Martin Scorsese	● ▲ ■	New York
102	2003	Good Bye, Lenin! Adeus, Lenin Drama	118 min.	Alemanha	Wolfgang Becker	▲	Berlim
103	2003	Equilibrium Equilibrium Ficção Suspense	107 min.	Estados Unidos	Kurt Wimmer	●	2072, depois da III Guerra Mundial
104	2003	The Pianist O Pianista Drama/ Histórico	148 min.	Alemanha, França, Polónia e Reino Unido	Roman Polanski	▲	Varsóvia 1939
105	2004	The Merchant of Venice O Mercador de Veneza Drama	138 min.	Estados Unidos	Michael Radford	▲	Veneza
106	2004	I, Robot Eu, Robô Ficção	120 min.	Estados Unidos	Alex Proyas	●	Chicago 2035
107	2004	Lost in Translation Encontros e Desencontros Comédia/ Romance	102 min.	Estados Unidos e Japão	Sofia Copola	▲	Tóquio
108	2004	The Dreamers Os sonhadores Drama/ Erótico	116 min.	França, Itália e Reino Unido	Bernardo Bertolucci	▲	Paris

109	2005	Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith Guerra nas Estrelas - Episódio 3: A Vingança dos Sith Ficção	140 min.	Estados Unidos	George Lucas	●	Coruscant, Pau,
110	2005	Sin City Sin City: A Cidade do Pecado Ação/ Suspense	126 min.	Estados Unidos	Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino	●	Basin City
111	2005	Always san-chôme no Yûhi 3 O sol sempre se põe na terceira rua Drama/ Ficção	132 min.	Japão	Takashi Yamasaki	● ▲	Toquio
112	2005	Tsotsi /Infância Roubada Drama	94 min.	África do Sul e Reino Unido	Gavin Hood	▲	Joanesburgo
113	2005	The Lost City Cidade Perdida Drama	143 min.	Estados Unidos	Andy Garcia	● ▲	Havana
114	2006	Paris, je t'aime Paris te amo Drama/ Romance	110 min.	Alemanha, França, Principado de Liechtenstein e Suíça	Olivier Assayas et alii	● ▲ ■	Paris
115	2006	The Fountain Fonte da Vida Ficção/ Romance/ Drama	96 min.	Estados Unidos	Darren Aronofsky	●	Cidade da espanhola no séc XVI, cidade futurista
116	2006	Children of men Filhos da Esperança Drama	114 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Alfonso Cuarón	●	Londres 2027
117	2006	Bordertown Cidade do Silêncio Suspense/ Policial/ Drama	112 min.	Estados Unidos	Gregory Nava	● ▲	Juarez, cidade mexicana, fronteira com EUA
118	2007	Ratatouille Ratatouille Aventura/ Comédia	110 min.	Estados Unidos	Brad Bird	▲	Paris

119	2007	Two Days in Paris 2 dias em Paris Romance	96 min.	Alemanha e França	Julie Delpy	▲	Paris
120	2008	Vicky Cristina Barcelona Vicky Cristina Barcelona Drama/ Romance	96 min.	Estados Unidos	Woody Allen	▲	Barcelona
121	2008	Batman, The dark Knight Rises Batman, O Cavaleiro das Trevas Ação	147 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Christopher Nolan	●	Gotham City [litoral EUA]
122	2008	Slumdog Millionaire Quem quer ser um Milionário? Drama/ Comédia	120 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Danny Boyle	▲	Mumbai
123	2009	When in Rome Quando em Roma Comédia/ Drama	150 min.	Estados Unidos	Mark Steven Johnson	▲	Roma
124	2010	Inception A Origem Ficção/ Suspense	148 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Christopher Nolan	●	Kioto, Paris, Nairóbi, dentre outras
125	2010	Eat Pray Love Comer Rezar e Amar Drama	133 min.	Estados Unidos	Ryan Murphy	▲	Bali e Roma
126	2010	Tron: Legacy Tron: O Legado Ficção	126 min.	Estados Unidos	Joseph Kosinsk	●	Cidade utópica do futuro ...sugiro o anterior?
127	2010	The Tourist O Turista Suspense	103 mi.	Estados Unidos e França	Florian Henckel Von Donnersmarck	▲	Veneza
128	2011	Medianeras Medianeras Drama	95 min.	Alemanha, Argentina e Espanha	Gustavo Taretto	▲	Buenos Aires
129	2011	Battle: Los Angeles Invasão do Mundo: Batalha em Los Angeles Ficção/ Aventura/ Ação	116 min.	Estados Unidos	Jonathan Liebesman	●	Los Angeles

130	2011	Midnight in Paris Meia-noite em Paris Comédia/ Romance	93 min.	Estados Unidos	Woody Allen	● ▲ ■	Paris
131	2011	Unknown Desconhecido Ação	110 min.	Alemanha, Canadá, Estados Unidos, França e Japão	Jaume Collet-Serra	●	Berlim
132	2012	To Rome with Love Para Roma com Amor Comédia	111 min.	Estados Unidos, Espanha e Itália	Woody Allen	▲	Roma
133	2012	7 dias en La Habana 7 dias em Havana Drama	129 min.	Espanha e França	Benicio Del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, Ella Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Tablo e Laurent Cantet	▲	Havana
135	2013	Night Train to Lisbon Trem Noturno para Lisboa Drama/ Romance/ Suspense	110 min.	Alemanha, Estados Unidos e Suíça	Bille August	▲	Lisboa
136	2013	La Grande Bellezza A Grande Beleza Drama/ Comédia	141 min.	França e Itália	Paolo Sorrentino	▲	Roma
137	2013	Somos Tão Jovens Drama	104 min.	Brasil	Antonio Carlos de Fontoura	▲	Brasília
138	2014	Godzilla Godzilla Ação/ Ficção	123 min.	Estados Unidos	Gareth Edwards	▲ ●	Toquio
139	2015	Star Wars – Episode VII: The Force Awakens Guerra nas Estrelas – Episodio VII: O Despertar da Força Ficção	135 min.	Estados Unidos	J.J. Abrams	●	Jakku
140	2016	Captain America: Civil War Capitão América: Guerra Civil	148 min.	Estados Unidos	Anthony Russo	●	New York

Ação/ Ficção

141	2017	El ciudadano ilustre O cidadão Ilustre Drama	118 min.	Argentina	Mariano Cohn e Gastón Duprat	● ▲	Salas, cidade no interior da Argentina
-----	------	---	----------	-----------	---------------------------------	-----	--

[...]

1911

1912

1913

1914

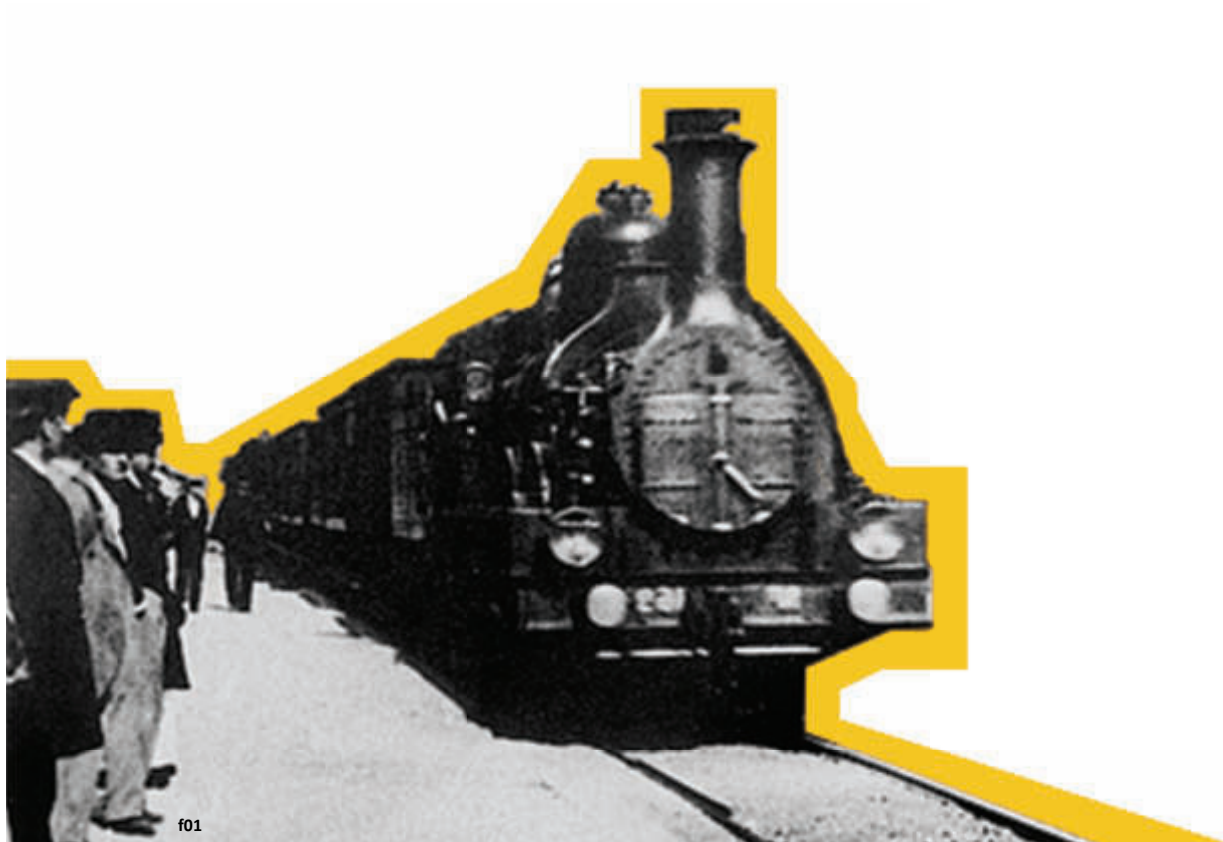
1915

1916

1917

1918

1919



Das cabinet des Dr. Caligari
/ O gabinete do Dr. Caligari.
Direção: Robert Wiene Pais.
Alemanha, 1919. Filme [52
min.]

1920



Der Golem, wie er in die Welt kam/ O Golem, como veio ao mundo. Direção: Paul Wegener e Carl Boese. Alemanha, 1920. Filme [90 min.]

1921

1922



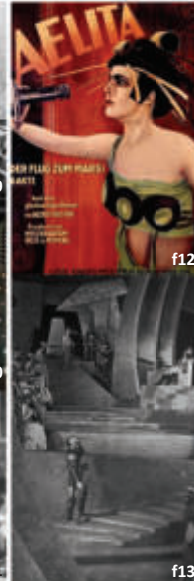
Nosferatu/ Nosferatu. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha, 1922. Filme [94 min.]
Cidade: Bremen, Alemanha

1923



Paris qui dort/ Paris Adormecida. Direção: René Clair. França, 1923. Filme [35min.]
Die Strasse/ A Rua. Direção: Karl Grune. Alemanha, 1923. Filme [74 min.]
Dinamik der Großstadt/ Dinâmica da Grande Cidade. Direção: Laszlo Maholy-Nagy. Alemanha, 1923. Filme [92 min.]
The Hunchback of Notre Dame/ O Corcunda de Notre Dame. Direção: Wallace Worsley. Estados Unidos, 1923. Filme [116 min.]

1924



Аэлита/ Aelita – A Rainha de Marte. Direção: Yakov Protazanov. União Soviética, 1924. Filme [111min.]

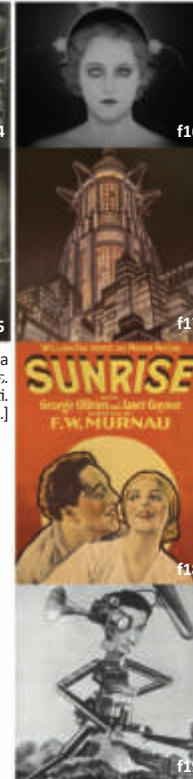
1925

1926



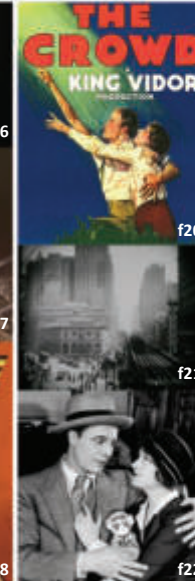
Rien que lès heures/ Nada como o passar das horas. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926. Filme [46 min.]

1927



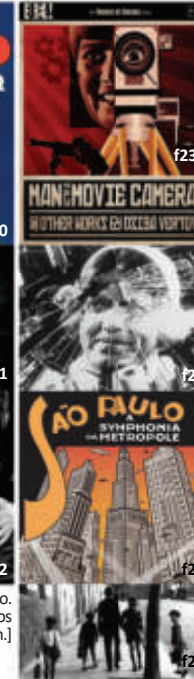
Metropolis/ Metropolis. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927. Filme [120 min.]
Sunrise: A song of two humans/ Aurora. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Estados Unidos, 1927. Filme [95 min.]
Berlin: Die Sinfonie der Großstadt/ A sinfonia de uma capital. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1927. Filme [65 min.]

1928



The Crowd/ A multidão. Direção: King Vidor. Estados Unidos, 1928. Filme [98 min.]

1929



The Man with the Movie Câmera/ Um Homem com uma Câmera. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1929. Filme [80 min.]
São Paulo, A Sinfonia da Metrôpole. Direção: Adalberto Kemény & Rodolfo Lustig. Brasil, 1929. Filme [90 min.]

1930

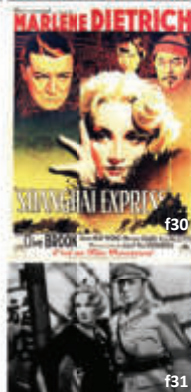


Just Imagine/ Fantasias de 1930. Direção: David Butler. Estados Unidos, 1930. Filme [113 min.]

A propos de Nice/ A Propósito de Nice. Direção: Jean Vigo. França, 1930. Filme [22 min.]

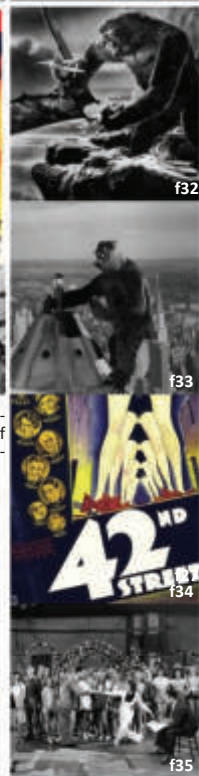
1931

1932



Shanghai Express/ O Expresso de Xangai. Direção: Josef Von Sternberg. Estados Unidos, 1930. Filme [82 min.]

1933

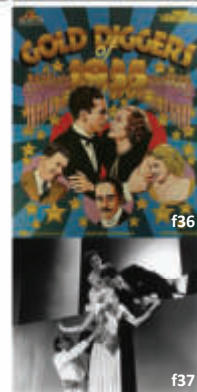


King Kong/ King Kong. Direção: Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos, 1933. Filme [105 min.]

42 nd. Street/ Rua 42. Direção: Lloyd Bacon. Estados Unidos, 1933. Filme [74 min.]

1934

1935



Gold Diggers of 1935/ Caçadores de Ouro de 1935. Direção: Busby Berkeley. Estados Unidos, 1935. Filme [95 min.]

1936



Things to Come/ Daqui a cem anos. Direção: William Cameron Menzies. Reino Unido, 1936. Filme [113 min.]

Modern Times/ Tempos Modernos. Direção: Charlie Chaplin. Estados Unidos, 1936. Filme [83 min.]

1937



Easy Living / Garota de Sorte. Direção: Mitchell Leisen. Estados Unidos, 1937. Filme [86 min.]

1938



La Femme Du Boulanger/ A Mulher do Padeiro. Direção: Marcel Pagnol. França, 1938. Estados Unidos, 1939. Filme [125 min.]

1939



Love Affair/ Duas Vidas. Direção: Leo McCarey. Estados Unidos, 1939. Filme [86 min.]

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949



f48

f49

Citizen Kane/ Cidadão Kane.
 Direção: Orson Welles. Itália,
 1941. Filme [119 min.]



f50

f51

**Roma, Città Aperta/ Roma
 Cidade Aberta.** Direção: Roberto
 Rossellini. Itália, 1945.
 Filme [100 min.]



f52

f53



f54

f55

**Ladri di biciclette/ Ladrões
 de bicicletas.** Direção: Vittorio
 De Sica. Itália, 1948. Filme
 [127 min.]
**The Naked City/ Cidade
 Nua.** Direção: Jules Dassin.
 Estados Unidos, 1948. Filme
 [96 min.]



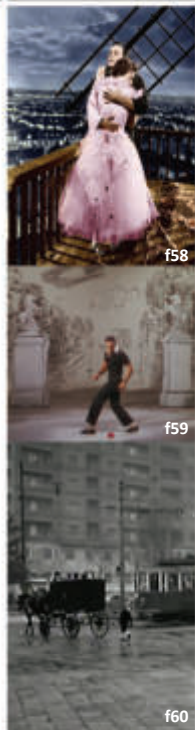
f56

f57



**The Fountainhead/ Vontade
 Indômita.** Direção: King Vidor.
 Estados Unidos, 1949. Filme
 [114 min.]

1950



An American in Paris/ Sinfonia de Paris. Direção: Vincente Minnelli. Estados Unidos, 1951. Filme [113 min.]
Miracolo a Milano/ Milagre em Milão. Direção: Vittorio De Sica. Itália, 1951. Filme [92 min.]

1951

1952

1953



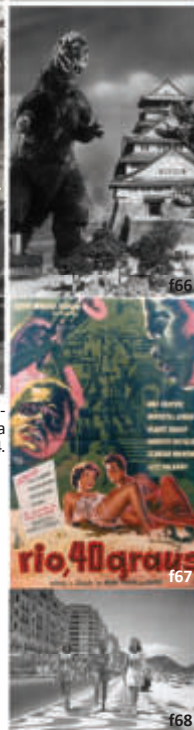
Les Vacances de Monsieur Hulot/ As férias do Sr Hulot . Direção: Jacques Tati. França, 1953 Filme [114 min.]
Tôkyô Monogatari/ Era uma vez em Tóquio. Direção: Yasujiro Ozu. Japão, 1953. Filme [136 min.]

1954



On the Waterfront/ Sindicato de Ladrões. Direção: Elia Kazan. Estados Unidos, 1954. Filme [108 min.]

1955



Godzilla/ Godzillia. Direção: Motoyoshi Oda. Japão, 1955. Filme [78 min.]
Rio 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955. Filme [100 min.]

1956

1957



Sweet Smell of Success/ A Embriaguez do Sucesso. Direção: Alexander Mackendrick. Estados Unidos, 1957. Filme [96 min.]
An Affair to Remember/ Tarde Demais para Esquecer. Direção: Leo McCarey. Estados Unidos, 1957. Filme [119 min.]

1958



Mon Oncle/ Meu Tio . Direção: Jacques Tati. França, 1958. Filme [110 min.]
Rio, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1958. Filme [90 min.]

1959



Apur Sansar/ O Mundo de Apu. Direção: Satyajit Ray. Índia, 1959. Filme [116 min.]
Hiroshima, mon amour/ Hiroshima, Meu Amor. Direção: Alain Resnais. Japão/ França, 1959. Filme [92 min.]

1960



f79



f80



f81

La dolce vita/ Doce Vida . Direção: Federico Fellini. Itália, 1960. Filme [167 min.]
Spartacus. Direção: Stanley Kubrick e Anthony Mann. Estados Unidos, 1960. Filme [198 min.]

1961



f82



f83

Breakfast at Tiffany's/ Bon-equinha de luxo. Direção: Blake Edward. Estados Unidos, 1961. Filme [115 min.]

1962

1963



f84



f85

Vidas Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. Filme [103 min.]

1964

1965



f86



f87



f88

São Paulo S.A. Direção: Luiz Sérgio Person. Brasil, 1965. Filme [111 min.]
Alphaville/ Alphaville. Direção: Jean- Luc Godard. França, 1965. Filme [95 min.]
Crônica da Cidade Amada. Direção: Carlos Hugo Christensen. Brasil, 1965. Filme [110 min.]

1966



f89



f90

Blow Up/ Depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Reino Unido, 1966. Filme [111 min.]

1967



f91



f92



f93

Playtime/Playtime - Tempo de diversão. Direção: Jacques Tati. França, 1967. Filme [124 min.]

2 ou 3 choses Que Jê Sais d'Elle/ Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela. Direção: Jean- Luc Godard. França, 1967. Filme [90 min.]

1968

1969



f94



f95

Midnight Cowboy. Direção: John Schlesinger. Estados Unidos, 1969. Filme [113 min.]

1970



The Last Picture Show/ A última sessão de cinema. Direção: Peter Bogdanovich. Estados Unidos, 1971. Filme [118 min.]

1971



Roma/ Roma de Fellini. Direção: Federico Fellini. Itália, 1972. Filme [128 min.]
Ultimo Tango a Parigi/ Último Tango em Paris. Direção: Bernardo Bertolucci. França/Itália, 1972 Filme [136 min.]

1972



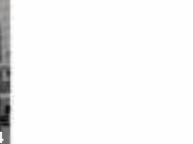
Amarcord/ Amarcord. Direção: Federico Fellini. Itália/França, 1973. Filme [127 min.]

1973



Alice in den Städten/ Alice nas Cidades. Direção: Wim Wenders. Alemanha, 1974. Filme [110 min.]
China Town/ China Town. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos, 1974. Filme [130 min.]

1974

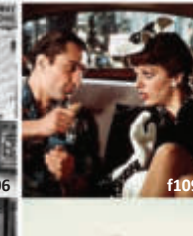


1975



Taxi Driver/ Taxi Driver. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos, 1976. Filme [113 min.]
King Kong/ King Kong. Direção: John Guillermin. Estados Unidos, 1976. Filme [132 min.]
Dona Flor e seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto. Brasil, 1976. Filme [106 min.]

1976



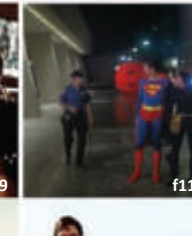
New York, New York. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos, 1977. Filme [155 min.]

Annie Hall/ Noiva Neurótico, Noiva Nervosa. Direção: Woody Allen. Estados Unidos, 1977. Filme [93 min.]

Star Wars - Episode IV: A New Hope/ Guerra nas Estrelas - Episódio 4: Uma Nova Esperança. Direção: George Lucas. Estados Unidos, 1977. Filme [120 min.]

Das Schlangenei/ O Ovo da Serpente. Direção: Ingmar Bergman. Estados Unidos/Alemanha Ocidental, 1977. Filme [119 min.]

1977






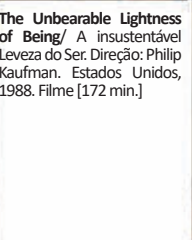
Superman – The Movie/ Superman – O Filme. Direção: Richard Donner. Estados Unidos/ Reino Unido, 1978. Filme [144 min.]

1978



Manhattan/ Manhattan. Direção: Woody Allen. Estados Unidos, 1979. Filme [96 min.]

1979

1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
 f117  f118	 f119  f120	 f121  f122  f123	 f124  f125  f126  f127	 f128  f129	 f130  f131		 f132  f133  f134  f135	 f136  f137  f138  f139	 f138  f139  f140

Star Wars - Episode V: The Empire Strikes Back/ Guerra nas Estrelas - Episódio 5: O Império Contra Ataca. Direção: Irvin Kershner. Estados Unidos, 1980. Filme [124 min.]

Escape from New York/ Fuga de New York. Direção: John Carpenter. Estados Unidos/ Reino Unido, 1981. Filme [109 min.]

Blade Runner/ Blade Runner, o Caçador de Andróides. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos 1982. Filme [120 min.]

Koyaanisqatsi/ Koyaanisqatsi. Direção: Godfrey Reggio. Estados Unidos 1982. Filme [87 min.]

The day after/ O dia seguinte. Direção: Nicholas Meyer. Estados Unidos 1983. Filme [126 min.]

Star Wars - Episode VI: Return of the Jedi/ Guerra nas Estrelas - Episódio 6: O Retorno de Jedi. Direção: Richard Marquand. Estados Unidos 1983. Filme [133 min.]

Paris, Texas/ Paris, Texas. Direção: Wim Wenders. Alemanha/ França/ Reino Unido/ Estados Unidos 1984. Filme [147 min.]

Tokyo-Ga/ Tokyo-Ga. Direção: Wim Wenders. Estados Unidos/ Alemanha, 1985. Filme [92 min.]

The Last Emperor/ O Último Imperador. Direção: Bernardo Bertolucci. França/ China/ Itália/ Reino Unido, 1987. Filme [145 min.]

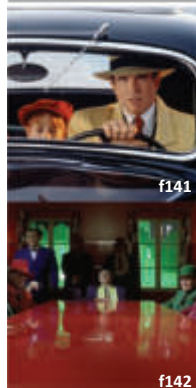
Der Himmel über Berlin/ Asas do desejo. Direção: Wim Wenders. Alemanha/ França, 1987. Filme [130 min.]

The Unbearable Lightness of Being/ A insustentável Leveza do Ser. Direção: Philip Kaufman. Estados Unidos, 1988. Filme [172 min.]

Batman/ Batman. Direção: Tim Burton. Estados Unidos, 1989. Filme [126min.]

New York Stories/ Contos de Nova York. Direção: Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen. Estados Unidos, 1989. Filme [124 min.]

1990



f141

f142

Dick Tracy/ Dick Tracy. Direção: Warren Beatty. Estados Unidos, 1990. Filme [107 min.]

1991



f143

f144

Les amants du Pont-Neuf/ Os amantes da Pont-Neuf. Direção: Léos Carax. França, 1991. Filme [125 min.]

1992

1993



f145

f146

The Age of Innocence/ A Época da Inocência. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos, 1993. Filme [139 min.]

1994



f147

f148

The Hudsucker Proxy/ Na Roda da Fortuna. Direção: Joel Coen. Alemanha, Estados Unidos e Reino Unido, 1994. Filme [111 min.]
Chungking Express/ Amores Expressos. Direção: Wong Kar Wai. China, 1994. Filme [102 min.]

1995



f149

f150

Before Sunrise/ Antes do Amanhecer. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos, 1995. Filme [101 min.]

1996

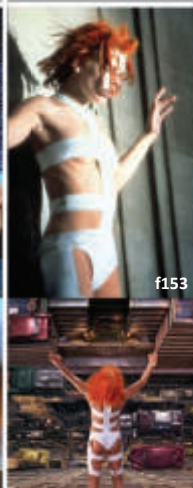


f151

f152

Independence Day/ Independência Day. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos, 1996. Filme [113 min.]

1997



f153

f154

The Fifth Element/ O quinto elemento. Direção: Luc Besson. Estados Unidos, 1997. Filme [126 min.]

1998



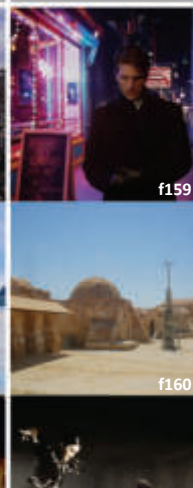
f155

f156

f157

Deep Impact/ Impacto Profundo. Direção: Mimi Leder. Estados Unidos, 1998. Filme [121 min.]
The Truman Show/ O Show de Truman - O Show da Vida. Direção: Peter Weir. Estados Unidos, 1998. Filme [102 min.]

1999



f159

f160

f161

Eyes Wide Shut/ De olhos bem fechados. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido, 1999. Filme [159 min.]
Star Wars – Episode I: Phantom menace/ Guerra nas Estrelas - Episódio 1: A Ameaça Fantasma. Direção: George Lucas. Estados Unidos, 1999. Filme [136 min.]



f158

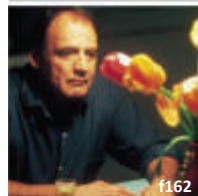
The Matrix/ Matrix. Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Estados Unidos, 1999. Filme [136 min.]

The Truman Show/ O Show de Truman - O Show da Vida. Direção: Peter Weir. Estados Unidos, 1998. Filme [102 min.]

The Man in the Iron Mask/ O Homem da Máscara de Ferro. Direção: Randall Wallace. Estados Unidos, 1998. Filme [132 min.]

Pleasantville/ A Vida em Preto e Branco. Direção: Gary Ross. Estados Unidos, 1998. Filme [114 min.]

2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009

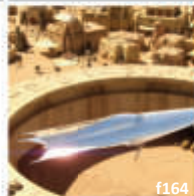


f162



f163

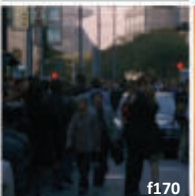
Pane e Tulipani/ Pão e Tulipas. Direção: Silvio Soldini. Itália e Suíça, 2000. Filme [112 min.]



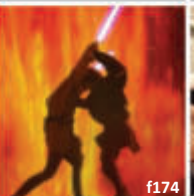
f164



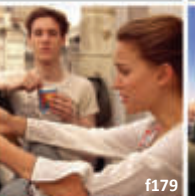
f167



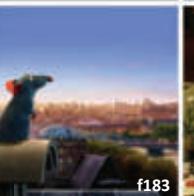
f170



f174



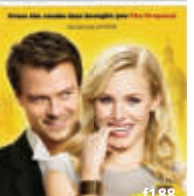
f179



f183



f185



f188



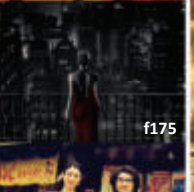
f165



f168



f171



f175



f180



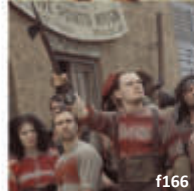
f184



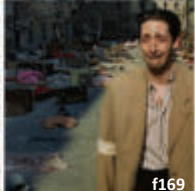
f186



f189



f166



f169



f172



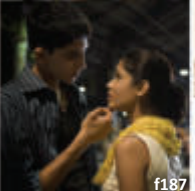
f176



f181



f184



f186



f189

Star Wars – Episode II: At- Adeus tack of the clones/ Guerra Lenin. Direção: Wolfgang nas Estrelas Episódio 2: O Becker. Alemanha, 2003. Ataque dos Clones. Direção: Filme [118 min.] George Lucas. Estados Unidos, 2002. Filme [142 min.] **Equilibrium/** Equilibrium. Kurt Wimmer. Estados Unidos, 2003. Filme [107 min.] **Cidade de Deus.** Direção: Fernando Meireles. Brasil, 2002. Filme [135 min.]

The Pianist/ O Pianista. Direção: Roman Polanski. França/ Reino Unido/ Alemanha/ Polônia, 2003. Filme [148 min.]



f173



f177



f182

Lost in Translation/ Encontros e Desencontros. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos, Japão, 2004. Filme [102 min.] **The Merchant of Venice/** O Mercador de Veneza. Direção: Michael Radford. Estados Unidos, 2004. Filme [138 min.] **I, Robot/** Eu, Robô. Direção: Alex Proyas. Estados Unidos, 2004. Filme [120 min.] **Tsotsi/** Infância Roubada. Direção: Gavin Hood. Reino Unido / África do Sul, 2005. Filme [94 min.] **The Dreamers/** Os sonhadores. Direção: Bernardo Bertolucci. França, Reino Unido e Itália, 2004. Filme [116 min.]

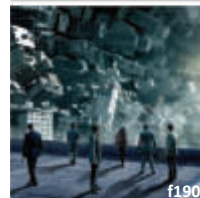
Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith/ Guerra nas Estrelas - Episódio 3: A Vingança dos Sith. Direção: George Lucas. Estados Unidos, 2005. Filme [140 min.] **Sin City/** Sin City: A Cidade do Pecado. Direção: Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino. Estados Unidos, 2005. Filme [126 min.] **Always san-chôme no Yûhi 3/** O sol sempre se põe na terceira rua. Direção: Takashi Yamasaki. Japão, 2004. Filme [132 min.] **The Lost City/** Cidade Perdida. Direção: Andy Garcia. Estados Unidos, 2005. Filme [143 min.]

Paris, je t'aime/ Paris te amo. Direção: Olivier Assayas et ali. Principado de Liechtenstein/ Suíça/ Alemanha/ França, 2006. Filme [110 min.] **The Fountain/** Fonte da Vida. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos/ Reino Unido, 2006. Filme [96 min.] **Children of men/** Filhos da Esperança. Direção: Alfonso Cuarón. Estados Unidos/ Reino Unido, 2006. Filme [114 min.] **Bordertown/** Cidade do Silêncio. Direção: Gregory Nava. Estados Unidos, 2006. Filme [112 min.]

Ratatouille/ Ratatouille. Direção: Brad Bird. Estados Unidos, 2007. Filme [110 min.] **Two Days in Paris/** 2 dias em Paris. Direção: Julie Delpy. França/ Alemanha, 2007. Filme [96min.] **Vicky Cristina Barcelona/** Vicky Cristina Barcelona. Direção: Woody Allen. Estados Unidos, 2008. Filme [96 min.] **Batman, The Dark Knight Rises/** Batman, O Cavaleiro das Trevas. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos/ Reino Unido, 2008. Filme [147 min.] **Slumdog Millionaire/** Quem quer ser um Milionário?. Direção: Danny Boyle. Estados Unidos/ Reino Unido, 2008. Filme [120 min.]

When in Rome/ Quando em Roma. Direção: Mark Steven Johnson. Estados Unidos, 2009. Filme [150 min.]

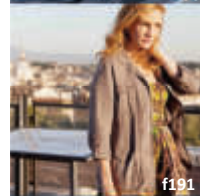
2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017		
------	------	------	------	------	------	------	------	--	--



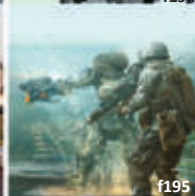
f190



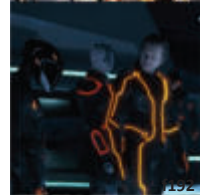
f191



f191



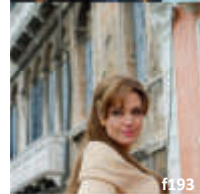
f195



f192



f196



f193



f197



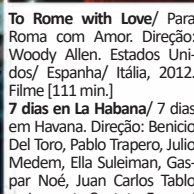
f198



f201



f199



f202



f200



f201



f202



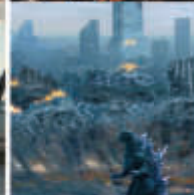
f202



f203



f203



f204



f204



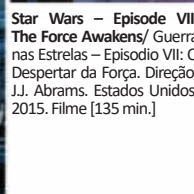
f205



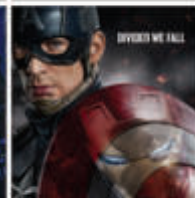
f206



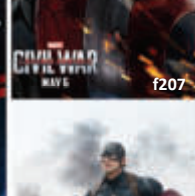
f206



f206



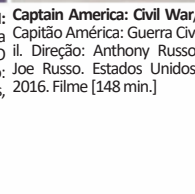
f207



f208



f208



f208



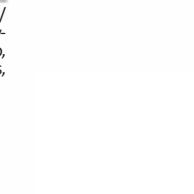
f209



f210



f210



f210

Inception/ A Origem. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos/ Reino Unido, 2010. Filme [148 min.]
Eat Pray Love/ Comer Rezar e Amar. Direção: Ryan Murphy. Estados Unidos, 2010. Filme [133 min.]
Tron: Legacy/ Tron: O Legado. Direção: Joseph Kosinski. Estados Unidos, 2010. Filme [126 min.]
The Tourist/ O Turista. Direção: Florian Henckel Von Donnersmarck. França e Estados Unidos, 2010. Filme [103min.]

Medianeras/ Medianeras. Direção: Gustavo Taretto. Alemanha/ Argentina/ Espanha, 2011. Filme [95 min.]
Battle: Los Angeles/ Invasão do Mundo: Batalha em Los Angeles. Direção: Jonathan Liebesman. Estados Unidos, 2011. Filme [116 min.]
Midnight in Paris/ Meia-noite em Paris. Direção: Woody Allen. Estados Unidos, 2011. Filme [93 min.]
Unknown/ Desconhecido. Direção: Jaume Collet-Serra. Estados Unidos/ Alemanha/ França/ Canadá/ Japão, 2011. Filme [110 min.]

To Rome with Love/ Para Roma com Amor. Direção: Woody Allen. Estados Unidos/ Espanha/ Itália, 2012. Filme [111 min.]
7 dias en La Habana/ 7 dias em Havana. Direção: Benicio Del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, Ella Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Tablo e Laurent Cantet. França/ Espanha, 2012. Filme [129 min.]

Night Train to Lisbon/ Trem Noturno para Lisboa. Direção: Bille August. Estados Unidos/ Suíça/ Alemanha, 2013. Filme [110 min.]
La Grande Bellezza/ A Grande Beleza. Direção: Paolo Sorrentino. Itália/ França, 2013. Filme [141 min.]
Somos Tão Jovens. Direção: Antonio Carlos de Fontoura. Brasil, 2013. Filme [104 min.]

Godzilla/ Godzilla. Direção: Gareth Edwards. Estados Unidos, 2014. Filme [123 min.]

Star Wars – Episódio VII: The Force Awakens/ Guerra nas Estrelas – Episódio VII: O Despertar da Força. Direção: J.J. Abrams. Estados Unidos, 2015. Filme [135 min.]

Captain America: Civil War/ Capitão América: Guerra Civil. Direção: Anthony Russo, Joe Russo. Estados Unidos, 2016. Filme [148 min.]

El ciudadano ilustre/ O Cidadão Ilustre. Direção: Mariano Cohn, Gastón Duprat. Argentina, 2017. Filme [118 min.]

4.2

A CIDADE, O CINEMA E O ESPAÇO | GEOGRAFIA

Legenda

- cidades imortalizadas pelo cinema
- cidades inventadas pelo cinema
- ▲ cidades visitadas pelo cinema

Cidade/ localiz.	ano lanç.	Filme título original/ tradução port.	duração	origem prod.	diretor	legenda
Amsterdã, Nova York, Munique, e outras	1974	Alice in den Städten Alice nas Cidades Drama	110 min.	Alemanha	Wim Wenders	▲
Anarene [Texas]	1971	The Last Picture Show A última sessão de cinema Drama	118 min	Estados Unidos	Peter Bogdanovich	●
Alphaville	1965	Alphaville Alphaville Ficção	95 min.	França	Jean- Luc Godard	●
Basin City	2005	Sin City Sin City: A Cidade do Pecado Ação/ Suspense	126 min.	Estados Unidos	Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino	●
Bali e Roma	2010	Eat Pray Love Comer Rezar e Amar Drama	133 min.	Estados Unidos	Ryan Murphy	▲
Barcelona	2008	Vicky Cristina Barcelona Drama/ Romance	96 min.	Estados Unidos	Woody Allen	▲
Berlim	1927	Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt A sinfonia de uma capital Documentário	65 min.	Alemanha	Walter Ruttmann	■

Berlim, 1923	1977	Das Schlangenei O Ovo da Serpente Drama	119 min.	Alemanha Ocidental e Estados Unidos	Ingmar Bergman	●
Berlim Ocidental	1987	Der Himmel über Berlin Asas do desejo Drama	130 min.	Alemanha e França	Wim Wenders	▲
Berlim	2011	Unknown Desconhecido Ação	110 min.	Alemanha, Canadá, Estados Unidos, França e Japão	Jaume Collet-Serra	●
Berlim	2003	Good Bye, Lenin! Adeus, Lenin Drama	118 min.	Alemanha	Wolfgang Becker	▲
Bespin, Dagobah, Endor	1983	Star Wars – Episode VI: Retorno f Jedi Guerra nas Estrelas - Episódio 6: O Retorno de Jedi Ficção	133 min.	Estados Unidos	Richard Marquand	●
Bespin, Dagobah	1980	Star Wars - Episode V: The Empire Strikes Back Guerra nas Estrelas - Episódio 5: O Império Contra Ataca Ficção	124 min.	Estados Unidos	Irvin Kershner	●
Brasília	2013	Somos Tão Jovens Drama	104 min.	Brasil	Antonio Carlos de Fontoura	▲
Bremen	1922	Nosferatu Nosferatu Ficção	94 min.	Alemanha	Friedrich Wilhelm Murnau	●
Buenos Aires	2011	Medianeras Medianeras Drama	95 min.	Alemanha, Argentina e Espanha	Gustavo Taretto	▲
Calcutá	1959	Apur Sansar O Mundo de Apu Drama	116 min.	Índia	Satyajit Ray	▲
Chicago, ano 2035	2004	I, Robot Eu, Robô Ficção	120 min.	Estados Unidos	Alex Proyas	●

Coruscant, Mos Eisle, Mos Espa	1977	Star Wars - Episode IV: New Hope Guerra nas Estrelas - Episódio 4: Uma Nova Esperança Ficção	120 min.	Estados Unidos	George Lucas	●
Coruscant	1999	Star Wars – Episode I: Phantom menace Guerra nas Estrelas - Episódio 1: A Ameaça Fantasma Ficção	136 min.	Estados Unidos	George Lucas	●
Coruscant	2002	Star Wars – Episode II: Attack of the clones Guerra nas Estrelas Episódio 2: O Ataque dos Clones Ficção	142 min.	Estados Unidos	George Lucas	●
Coruscant, Pau	2005	Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith Guerra nas Estrelas - Episódio 3: A Vingança dos Sith Ficção	140 min.	Estados Unidos	George Lucas	●
Everytown [baseada em Londres]	1936	Things to Come Daqui a cem anos Ficção/ Drama	113 min.	Reino Unido	William Cameron Menzies	●
Gotham City [litoral dos EUA]	1989	Batman Batman Ação/ Thriller/ Ficção	126 min.	Estados Unidos	Tim Burton	●
Gotham City [litoral EUA]	2008	Batman, The dark Knight Rises Batman, O Cavaleiro das Trevas Ação/ Thriller/ Fantástico	147 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Christopher Nolan	●
Havana	2005	The Lost City Cidade Perdida Drama	143 min.	Estados Unidos	Andy Garcia	● ▲
Havana	2012	7 dias en La Habana 7 dias em Havana Drama	129 min.	França e Espanha	Benicio Del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, Ella Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Tablo e Laurent Cantet	▲
Hiroshima	1959	Hiroshima, mon amour Hiroshima, Meu Amor	92 min.	França e Japão	Alain Resnais	▲

Drama						
Hong Kong	1994	<u>Chungking Express</u> Amores Expressos Drama	102 min.	China	Wong Kar Wai	▲
Hostenwall	1919	Das cabinet des Dr. Caligari O gabinete do Dr. Caligari Fantasia/ Terror	52 min.	Alemanha	Robert Wiene Pais	●
Jakku	2015	Star Wars – Episode VII: The Force Awakens Guerra nas Estrelas – Episodio VII: O Despertar da Força Ficção	135 min.	Estados Unidos	J.J. Abrams	●
Joanesburgo	2005	Tsotsi /Infância Roubada Drama	94 min.	África do Sul e Reino Unido	Gavin Hood	▲
Juarez, cidade mexicana, fronteira com EUA	2006	Bordertown Cidade do Silêncio Suspense/ Policial/ Drama	112 min.	Estados Unidos	Gregory Nava	● ▲
Lisboa	2013	Night Train to Lisbon Trem Noturno para Lisboa Drama/ Romance/ Suspense	110 min.	Alemanha, Estados Unidos e Suíça	Bille August	▲
Londres	1966	Blow up / Depois Daquele Beijo Drama	111 min.	Reino Unido	Michelangelo Antonioni	▲
Londres 2027	2006	Children of men Filhos da Esperança Drama	114 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Alfonso Cuarón	●
Los Angeles 1937	1974	China Town	130 min.	Estados Unidos	Roman Polanski	▲
Los Angeles 2019	1982	Blade Runner Blade Runner, o Caçador de Andróides Ficção	120 min.	Estados Unidos	Ridley Scott	●
Los Angeles	2011	Battle: Los Angeles Invasão do Mundo: Batalha em Los Angeles Ficção/ Aventura/ Ação	116 min.	Estados Unidos	Jonathan Liebesman	●

Mega City	1999	The Matrix Matrix Ficção/ Ação	136 min.	Estados Unidos	Andy Wachowski e Larry Wachowski	●
Metropolis	1927	Metropolis Metropolis Ficção	120 min.	Alemanha	Fritz Lang	●
Metropolis	1978	Superman – The Movie Superman – O Filme Ficção/ Aventura/ Ação	144 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Richard Donner	●
Milão	1951	Miracolo a Milano Milagre em Milão Comédia/ Drama/ Fantasia	92 min.	Itália	Vittorio De Sica	▲
Moscou	1929	The Man with the Movie Câmera Um Homem com uma Câmera Experimental	80 min.	Rússia	Dziga Vertov	▲ ■
Mumbai	2008	Slumdog Millionaire Quem quer ser um Milionário? Drama/ Comédia	120 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Danny Boyle	▲
New York	1928	The Crowd A Multidão Drama	98 min.	Estados Unidos	King Vidor	▲
New York	1930	Just Imagine Fantasias de 1980 Ficção/ Fantasia/ Musical	113 min.	Estados Unidos	David Butler	●
New York	1933	King Kong King Kong Ação/ Aventura/ Fantasia/ Ficção	105 min.	Estados Unidos	Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack	■
New York	1933	42 nd. Street Rua 42 Musical	89 min.	Estados Unidos	Lloyd Bacon	▲
New York	1935	Gold Diggers of 1935 Caçadores de Ouro de 1935 Musical	95 min.	Estados Unidos	Busby Berkeley	●
New York	1937	Easy Living Garota de Sorte Romance/ Comédia	86 min.	Estados Unidos	Mitchell Leisen	■

New York	1939	Love Affair Duas Vidas Drama/ Romance	86 min.	Estados Unidos	Leo McCarey	▲
New York	1948	The Naked City Cidade Nua Drama/ Suspense	96 min.	Estados Unidos	Jules Dassin	● ■
New York	1949	The Fountainhead Vontade Indômita Comédia dramática	114 min.	Estados Unidos	King Vidor	▲
New York	1954	On the Waterfront Sindicato de Ladrões Drama/ Policial	108 min.	Estados Unidos	Elia Kazan	● ■
New York [Texas]	1969	Midnight Cowboy Midnight Cowboy Drama	113 min.	Estados Unidos	John Schlesinger	■
New York	1976	Taxi Driver Taxi Driver Drama	113 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese	▲
New York	1976	King Kong King Kong Ação/ Aventura/ Fantasia/ Ficção	132 min.	Estados Unidos	John Guillermin	▲
New York	1957	Sweet Smell of Sucess A Embriaguez do Sucesso Drama	96 min.	Estados Unidos	Alexander Mackendrick	● ■
New York	1957	An Affair to Remember Tarde Demais para Esquecer Drama/ Romance	119 min.	Estados Unidos	Leo McCarey	▲
New York	1961	Breakfast at Tiffany's Bonequinha de luxo Comédia dramática	115 min.	Estados Unidos	Blake Edward	■
New York	1977	New York, New York New York, New York Musical	155 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese	▲
New York	1977	Annie Hall Noivo Neurótico, Noiva Nervosa Comédia	93 min.	Estados Unidos	Woody Allen	▲
New York	1979	Manhattan Manhattan Comédia dramática	96 min.	Estados Unidos	Woody Allen	■

New York	1981	Escape from New York Fuga de New York Ficção/ Ação	109 min.	Estados Unidos e Reino Unido	John Carpenter	●
New York	1983	The day after O dia seguinte Ficção/ Drama	126 min.	Estados Unidos	Nicholas Meyer	●
New York	1989	New York Stories Contos de Nova York Comédia dramática	124 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen	▲
New York	1990	Dick Tracy Dick Tracy Policial/ Ação	107 min.	Estados Unidos	Warren Beatty	●
New York	1993	The Age of Innocence A Época da Inocência Drama	139 min.	Estados Unidos	Martin Scorsese	● ▲ ■
New York	1994	The Hudsucker Proxy Na Roda da Fortuna Comédia/ Aventura	111 min.	Alemanha, Estados Unidos e Reino Unido	Joel Coen	●
New York	1996	Independence day Independence Day Ação	113 min.	Estados Unidos	Roland Emmerich	▲
New York	2016	Captain America: Civil War Capitão América: Guerra Civil Ação/ Ficção	148 min.	Estados Unidos	Anthony Russo	●
New York séc. XXIII, ano 2263	1997	The Fifth Element O quinto elemento Ficção	126 min.	França e Estados Unidos	Luc Besson	●
New York, Los Angeles, Washington e outras	1998	Deep Impact Impacto profundo Ficção/ Ação	121min.	Estados Unidos	Mimi Leder	▲
New York	1999	Eyes Wide Shut De olhos bem fechados Drama	159 min.	Reino Unido	Stanley Kubrick	▲

New York	2002	Gangs of New York/ Gangues de Nova Iorque Drama/ Histórico/ Ação	170 min.	Alemanha, Estados Unidos, Holanda, Itália e Reino Unido	Martin Scorsese	● ▲ ■
Nice	1930	À propos de Nice A Propósito de Nice Documentário experimental	22 min.	França	Jean Vigo	▲ ■
Paris	1923	The Hunchback of Note Dame O Corcunda de Notre Dame Drama	116 min.	Estados Unidos	Wallace Worsley	■
Paris	1923	Paris qui dort Paris Adormecida Ficção	35 min.	França	René Clair	● ▲ ■
Paris	1926	Rien que lês heures Nada como o passar das horas Documental/ Sinfonia Urbana	46 min.	França	Alberto Cavalcanti	■
Paris	1951	An American in Paris Sinfonia de Paris Romance	113 min.	Estados Unidos	Vincente Minnelli	■
Paris	1953	Les Vacances de Monsieur Hulot As férias do Sr Hulot Comédia	114 min.	França	Jacques Tati	▲
Paris	1958	Mon Oncle Meu Tio Comédia	110 min.	França	Jacques Tati	▲
Paris, Tativille	1967	Playtime Playtime-Tempo de diversão Comédia	124 min.	França e Italia	Jacques Tati	▲
Paris	1967	2 ou 3 choses Que Jê Sais d'Elle Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela Drama	90 min.	França	Jean- Luc Godard	●
Paris	1972	Ultimo Tango a Parigi Último Tango em Paris Drama/ Romance	136 min.	França e Italia	Bernardo Bertolucci	▲
Paris	1991	Les amants du Pont- Neuf Os amantes da Pont- Neuf Romance	125 min.	França	Léos Carax	■

Paris	1998	The Man in the Iron Mask O Homen da Máscara de Ferro Aventura/ Ação	132 min.	Estados Unidos	Randall Wallace	▲
Paris	2004	The Dreamers Os sonhadores Drama/ Erótico	116 min.	França, Itália e Reino Unido	Bernardo Bertolucci	▲
Paris	2006	Paris, je t'aime Paris te amo Drama/ Romance	110 min.	Alemanha, França, Principado de Liechtenstein e Suíça	Olivier Assayas et alii	● ▲ ■
Paris	2007	Ratatouille Ratatouille Aventura/ Comédia	110 min.	Estados Unidos	Brad Bird	▲
Paris	2007	Two Days in Paris 2 dias em Paris Romance	96 min.	Alemanha e França	Julie Delpy	▲
Paris	2011	Midnight in Paris Meia-noite em Paris Comédia/ Romance	93 min.	Estados Unidos	Woody Allen	●
Paris [Texas]	1984	Paris, Texas Paris, Texas Drama	147 min.	Alemanha, Estados Unidos, França e Reino Unido	Wim Wenders	▲
Pequim [Cidade Proibida]	1987	The Last Imperor O Último Imperador Histórico	145 min.	França, Hong Kong, Itália e Reino Unido	Bernardo Bertolucci	▲
Pleasantville	1998	Pleasantville A Vida em Preto e Branco Fantasia/ Comédia dramática	114 min.	Estados Unidos	Gary Ross	●
Praga, aldeia judaica	1920	Der Golem, wie er in die Welt kam O Golem, como veio ao mundo Fantasia/ Terror	91 mi.	Alemanha	Paul Wegener e Carl Boese	●

Praga	1988	The Unbearable Lightness of Being A insustentável Leveza do Ser Drama	172 min.	Estados Unidos	Philip Kaufman	▲
Rio de Janeiro	1955	Rio 40 graus Drama	100 min.	Brasil	Nelson Pereira dos Santos	▲
Rio de Janeiro	1958	Rio, Zona Norte Drama	90 min.	Brasil	Nelson Pereira dos Santos	▲
Rio de Janeiro	1965	Crônica da Cidade Amada Comédia romântica/ Drama	110 min.	Brasil	Carlos Hugo Christensen	▲
Rio de Janeiro	2002	Cidade de Deus Drama	135 min.	Brasil	Fernando Meireles	■
Roma	1945	Roma, Città Aperta Roma Cidade Aberta Drama	100 min.	Itália	Roberto Rossellini	■
Roma	1948	Ladri di biciclette Ladrões de bicicletas Drama	127 min.	Itália	Vittorio De Sica	▲
Roma	1960	La dolce vita Doce Vida Drama	167 min.	Itália	Federico Fellin	■
Roma	1960	Spartacus Drama, histórico, épico, ação	198 min.	Estados Unidos	Stanley Kubrick e Anthony Mann	■
Roma	1972	Roma Roma de Fellini Drama/ Comédia	128 min.	Itália/ França	Federico Fellini	■
Roma	1973	Amarcord/ Amarcord Drama/ Comédia	127 min.	França e Itália	Federico Fellini	■
Roma	2013	La Grande Bellezza A Grande Beleza Drama/ Comédia	141 min.	França e Itália	Paolo Sorrentino	▲
Roma	2009	When in Rome Quando em Roma Comédia/ Drama	150 min.	Estados Unidos	Mark Steven Johnson	▲

Roma	2012	To Rome with Love Para Roma com Amor Comédia	111 min.	Estados Unidos, Espanha e Itália	Woody Allen	▲
Salas, cidade no interior da Argentina		El ciudadano ilustre O cidadão Ilustre Drama	118 min.	Argentina	Mariano Cohn e Gastón Duprat	● ▲
Salvador, 1943	1976	Dona Flor e seus Dois Maridos Comédia	106 min.	Brasil	Bruno Barreto	■
São Paulo	1929	São Paulo, A Sinfonia da Metrópole Experimental	90 min	Brasil	Adalberto Kemeny & Rodolfo Lustig	▲
São Paulo	1965	São Paulo Sociedade Anônima Drama	111 min.	Brasil	Luís Sergio Person	▲
Toquio	1953	Tôkyô Monogatari Era uma vez em Tóquio Drama	136 min.	Japão	Yasujiro Ozu	▲
Toquio	1955	Godzila Godzilla Aventura/ Ficção	78 min.	Japão	Motoyoshi Oda	▲
Toquio	1985	Tokyo-Ga Tokyo-Ga Documentário	92 min.	Alemanha e Estados Unidos	Wim Wenders	■
Toquio	2004	Lost in Translation Encontros e Desencontros Comédia/ Romance	102 min.	Estados Unidos e Japão	Sofia Copola	▲
Toquio	2005	Always san-chôme no Yûhi 3 O sol sempre se põe na terceira rua Drama	132 min.	Japão	Takashi Yamasaki	● ▲
Toquio	2014	Godzila Ação/ Ficção	123 min.	Estados Unidos	Gareth Edwards	▲ ●
Varsóvia, 1939	2003	The Pianist O Pianista Drama/ Histórico	148 min.	Alemanha, França, Polônia e Reino Unido.	Roman Polanski	▲

Veneza	2000	Pane e Tulipani Pão e Tulipas Comédia/ Drama/ Romance	112 min.	Itália e Suíça	Silvio Soldini	▲
Veneza	2004	The Merchant of Venice O Mercador de Veneza Drama	138 min.	Estados Unidos	Michael Radford	▲
Veneza	2010	The Tourist O Turista Suspense	103 mi.	França e Estados Unidos	Florian Henckel Von Donnersmarck	▲
Viena	1995	Before Sunrise Antes do Amanhecer Drama	101min.	Estados Unidos	Richard Linklater	▲
Xangai	1932	Shanghai Express O Expresso de Xangai Drama/ Aventura	82 min.	Estados Unidos	Josef Von Sternberg	▲
Xanadu	1941	Citizen Kane Cidadão Kane Drama	119 min.	Estados Unidos	Orson Welles	●
Cidade vilarejo na Provença	1938	La Femme Du Boulanger A Mulher do Padeiro Comédia/ Drama	125 min.	França	Marcel Pagnol	▲
Cidade do interior nordestino/ Brasil	1963	Vidas Secas Drama	103 min.	Brasil	Nelson Pereira dos Santos	▲ ■
Cidades variadas/ Fluxo de cidades	1982	Koyaanisqati Koyaanisqati Documentário Experimental	87 min.	Estados Unidos	Godfrey Reggio	● ▲
Cidade Cenário	1998	The Truman Show O Show de Truman - O Show da Vida Comédia	102 min.	Estados Unidos	Peter Weir	●
Cidade em 2072, depois da	2003	Equilibrium Equilibrium Ficção Suspense	107 min.	Estados Unidos	Kurt Wimmer	●

III Guerra
Mundial

Cidade espanhola no séc. XVI, cidade futurista	2006	The Fountain Fonte da Vida Ficção/ Romance/ Drama	96 min.	Estados Unidos	Darren Aronofsky	●
Kioto, Paris, Nairóbi, dentre outras	2010	Inception/ A Origem Ficção/ Suspense	148 min.	Estados Unidos e Reino Unido	Christopher Nolan	●
Cidade utópica futurista	2010	Tron: Legacy Tron: O Legado Ficção	126 min.	Estados Unidos	Joseph Kosinsk	●
Cidade urbana em formação/ cidade vilã	1923	Die Strasse A Rua Drama	74 min.	Alemanha	Karl Grune	▲
Cidade marciana	1924	Аэлита Aelita – A Rainha de Marte Ficção	111 min.	União Soviética	Yakov Protazanov	●
Cidade urbana em formação/ cidade vilã/ EUA	1927	Sunrise: A song of two humans Aurora Drama/ Romance	95 min.	United States	Friedrich Wilhelm Murnau	▲
Cidade urbana em formação/ cidade vilã/ EUA	1936	Modern Times Tempos Modernos Drama	83min	United States	Charlie Chaplin	●

A CIDADE, O TEMPO E O ESPAÇO | GEOGRAFIA | ÁFRICA

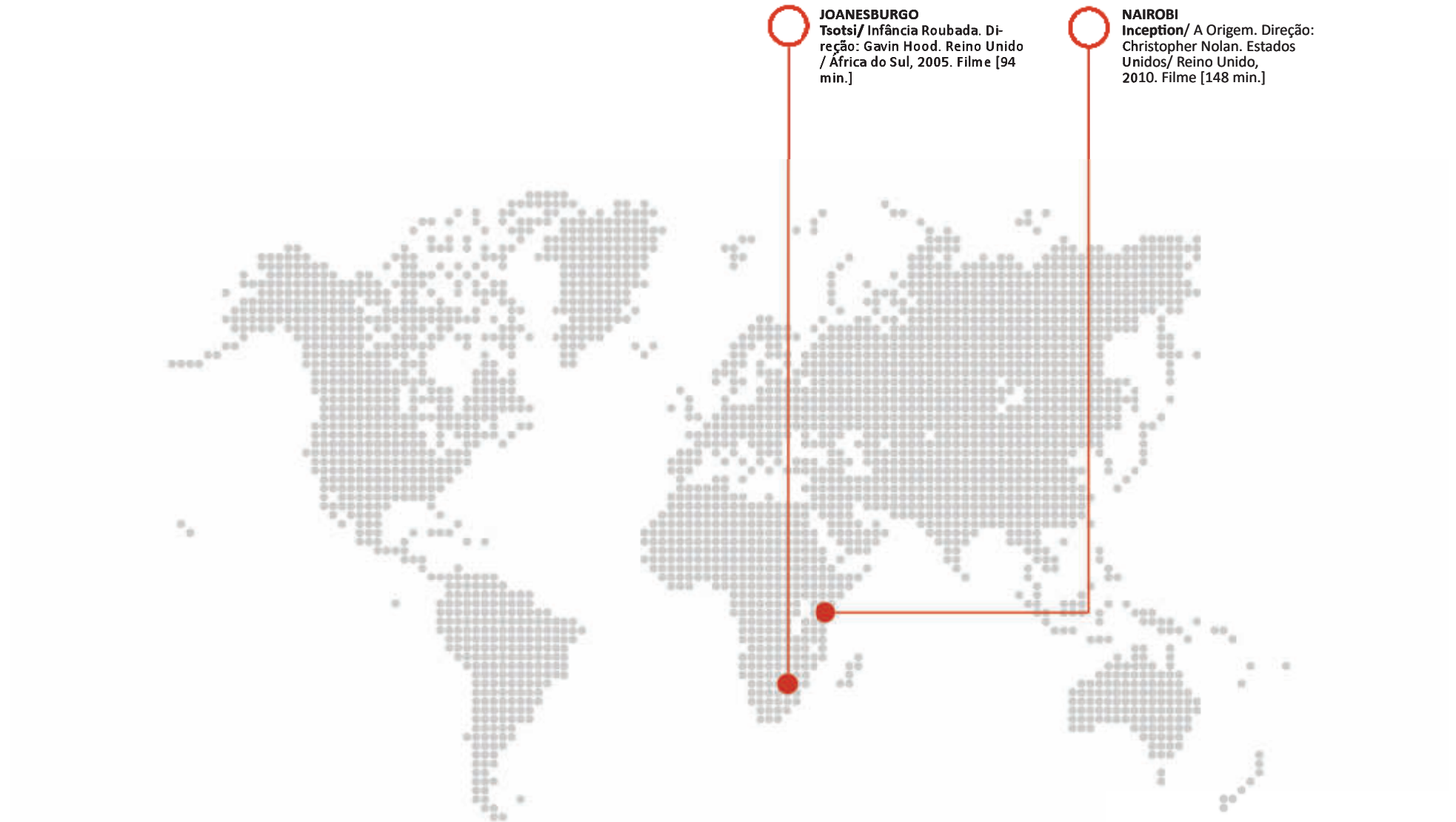


fig.211

A CIDADE, O TEMPO E O ESPAÇO | GEOGRAFIA | AMÉRICA DO SUL

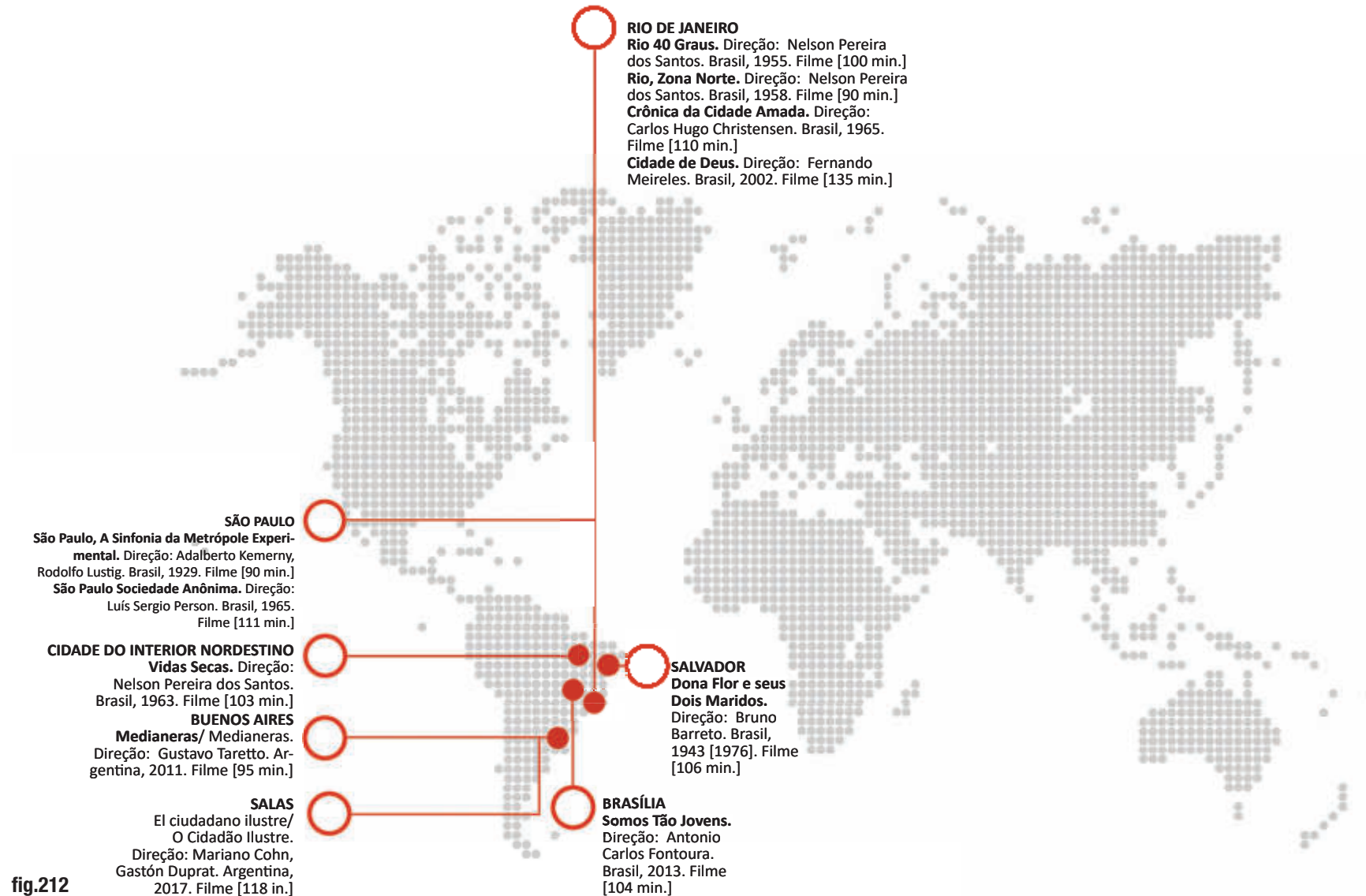


fig.212

A CIDADE, O TEMPO E O ESPAÇO | GEOGRAFIA | AMÉRICA CENTRAL

HAVANA
The Lost City/ Cidade Perdida.
Direção: Andy Garcia. Cuba,
2005. Filme [143 min.]
**7 dias en La Habana/ 7 días em
Havana.** Direção: Benicio del
Toro, Pablo Trapero, Julio Mede,
Ella Suleiman, Gaspar Noé, Juan
Carlos Tablo e Laurent Cantet.
Cuba, 2012. Filme [129 min.]



fig.213

A CIDADE, O TEMPO E O ESPAÇO | GEOGRAFIA | AMÉRICA DO NORTE

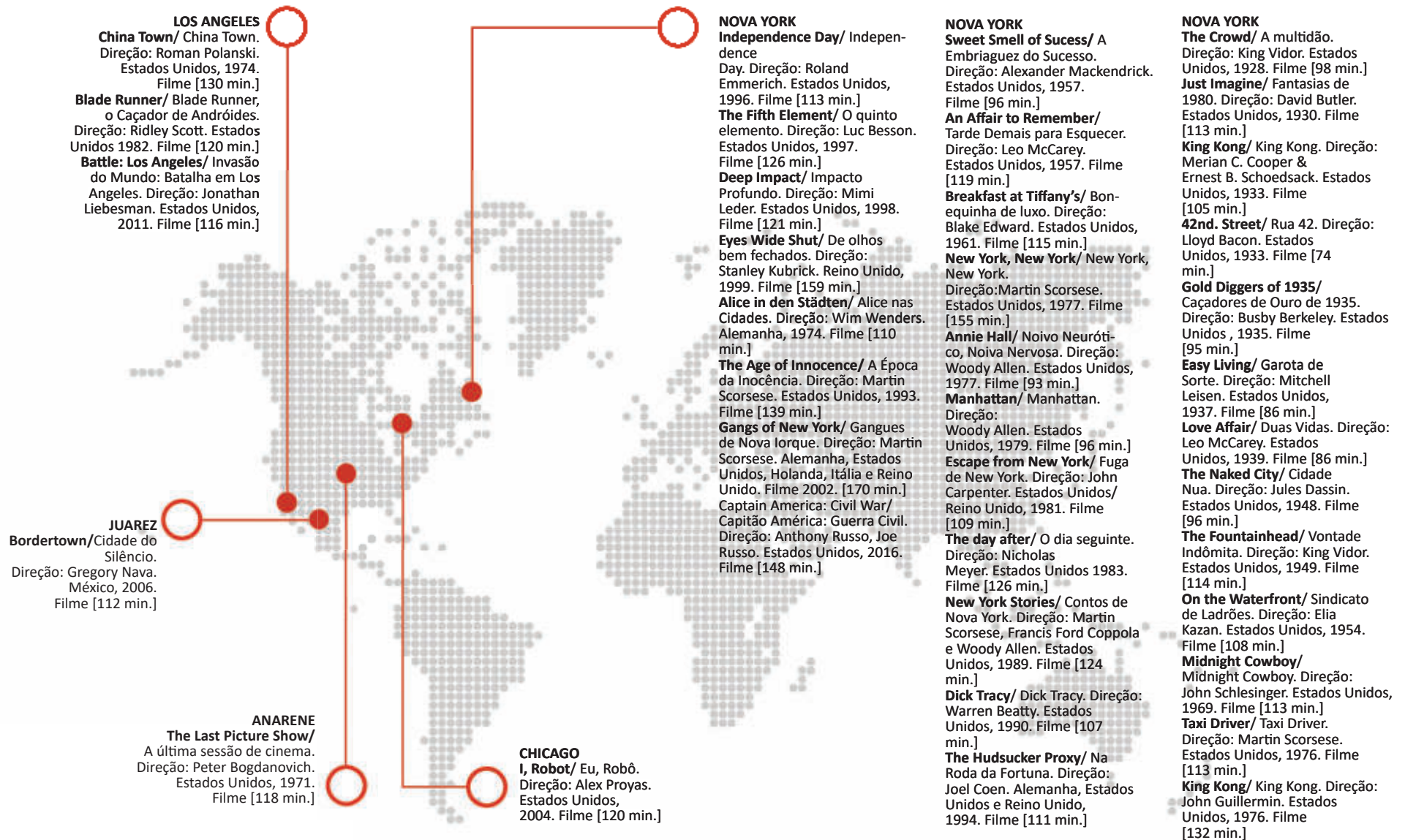


fig.214

A CIDADE, O TEMPO E O ESPAÇO | GEOGRAFIA | ÁSIA

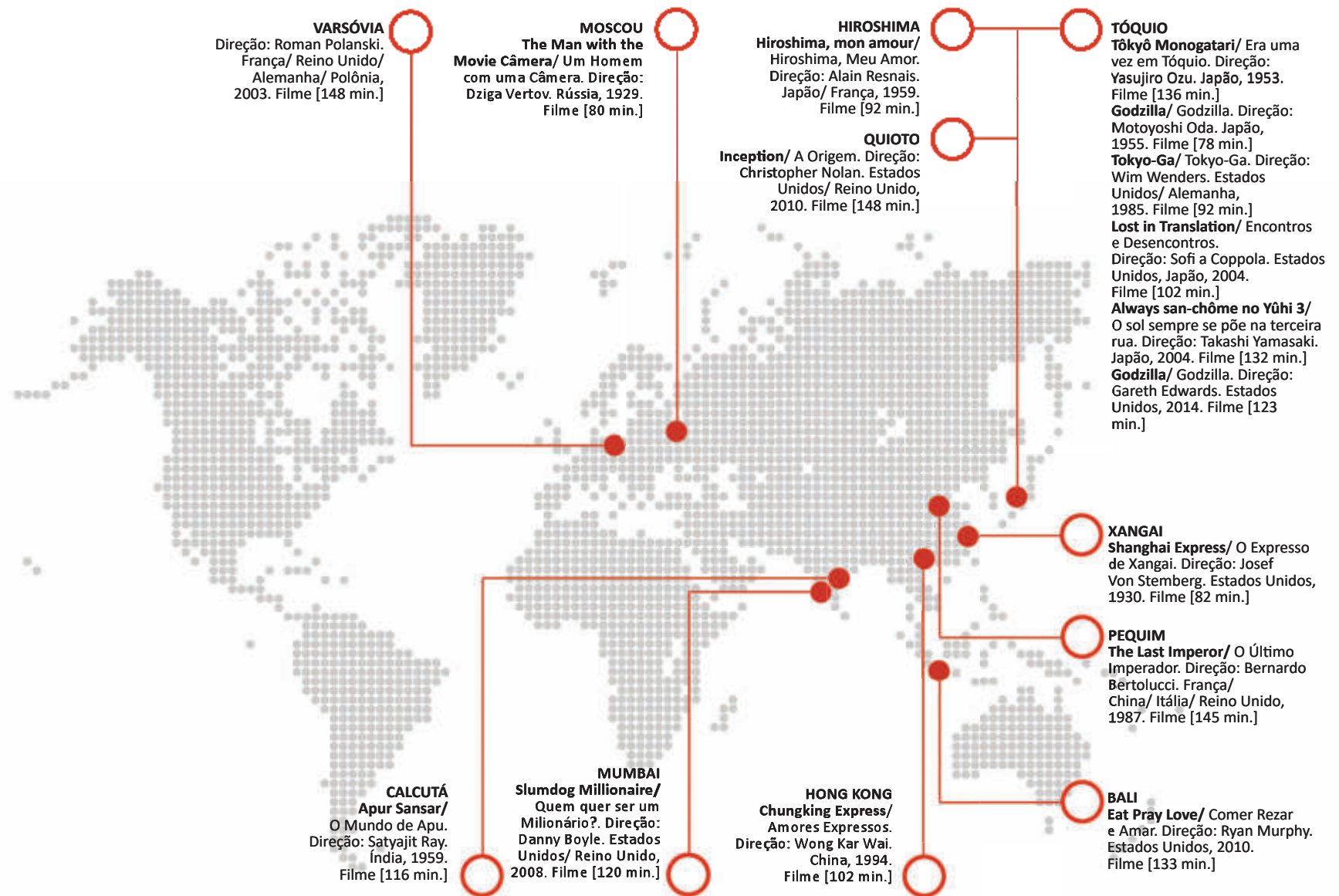


fig.215

A CIDADE, O TEMPO E O ESPAÇO | GEOGRAFIA | EUROPA

PARIS
The Hunchback of Notre Dame/ O Corcunda de Notre Dame. Direção: Wallace Worsley. Estados Unidos, 1923. Filme [116 min.]
Paris qui dort/ Paris Adormecida. Direção: René Clair. França, 1923. Filme [35min.]
Rien que lès heures/ Nada como o passar das horas. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926. Filme [46 min.]
An American in Paris/ Sinfonia de Paris. Direção: Vincente Minnelli. Estados Unidos, 1951. Filme [113 min.]
Les Vacances de Monsieur Hulot/ As férias do Sr Hulot . Direção: Jacques Tati. França, 1953 Filme [114 min.]
Mon Oncle/ Meu Tio. Direção: Jacques Tati. França, 1958. Filme [110 min.]
Playtime/Playtime - Tempo de diversão. Direção: Jacques Tati. França, 1967. Filme [124 min.]
Ultimo Tango a Parigi/ Último Tango em Paris. Direção: Bernardo Bertolucci. França/ Itália, 1972 Filme [136 min.]
Les amants du Pont- Neuf/ Os amantes da Pont- Neuf. Direção: Léos Carax. França, 1991. Filme [125 min.]
The Man in the Iron Mask/ O Homem da Máscara de Ferro. Direção: Randall Wallace. Estados Unidos, 1998. Filme [132 min.]
The Dreamers/ Os sonhadores. Direção: Bernardo Bertolucci. França, Reino Unido e Itália, 2004. Filme [116 min.]
Paris, je t'aime/ Paris te amo. Direção: Olivier Assayas et alii. Principado de Liechtenstein/ Suíça/ Alemanha/ França, 2006. Filme [110 min.]

PARIS
Ratatouille/ Ratatoille. Direção: Brad Bird. Estados Unidos, 2007. Filme [110 min.]
Two Days in Paris/ 2 dias em Paris. Direção: Julie Delpy. França/ Alemanha, 2007. Filme [96min.]
Midnight in Paris/ Meia-noite em Paris. Direção: Woody Allen. Estados Unidos, 2011. Filme [93 min.]
Paris, Texas/ Paris, Texas. Direção: Wim Wenders. Alemanha/ França/ Reino Unido/ Estados Unidos 1984. Filme [147 min.]
2 ou 3 choses Que Jê Sais d'Elle/ Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela. Direção: Jean- Luc Godard. França, 1967. Filme [90 min.]
Inception/ A Origem. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos/ Reino Unido, 2010. Filme [148 min.]

NICE
À propos de Nice/ A Propósito de Nice. Direção: Jean Vigo. França, 1930. Filme [22 min.]

PRAGA
Der Golem, wie er in die Welt kam/ O Golem, como veio ao mundo. Direção: Paul Wegener e Carl Boese. Alemanha, 1920. Filme [90 min.]
The Unbearable Lightness of Being/ A insustentável Leveza do Ser. Direção: Philip Kaufman. Estados Unidos, 1988. Filme [172 min.]

ROMA
Roma, Città Aperta/ Roma Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini. Itália, 1945. Filme [100 min.]
Ladri di biciclette/ Ladrões de bicicletas. Direção: Vittorio De Sica. Itália, 1948. Filme [127 min.]
La dolce vita/ Doce Vida . Direção: Federico Fellini. Itália, 1960. Filme [167 min.]
Spartacus/ Spartacus. Direção: Stanley Kubrick e Anthony Mann. Estados Unidos, 1960. Filme [198 min.]
Roma/ Roma de Fellini. Direção: Federico Fellini. Itália, 1972. Filme [128 min.]
Amarcord/ Amarcord. Direção: Federico Fellini. Itália/ França, 1973. Filme [127 min.]
La Grande Bellezza/ A Grande Beleza. Direção: Paolo Sorrentino. Itália/ França, 2013. Filme [141 min.]
To Rome with Love/ Para Roma com Amor. Direção: Woody Allen. Estados Unidos/ Espanha/ Itália, 2012. Filme [111 min.]
Eat Pray Love/ Comer Rezar e Amar. Direção: Ryan Murphy. Estados Unidos, 2010. Filme [133 min.]
When in Rome/ Quando em Roma. Direção: Mark Steven Johnson. Estados Unidos, 2009. Filme [150 min.]

AMSTERDAM
Alice in den Städten/ Alice nas Cidades. Direção: Wim Wenders. Alemanha, 1974. Filme [110 min.]

fig.216

A CIDADE, O TEMPO E O ESPAÇO | GEOGRAFIA | EUROPA

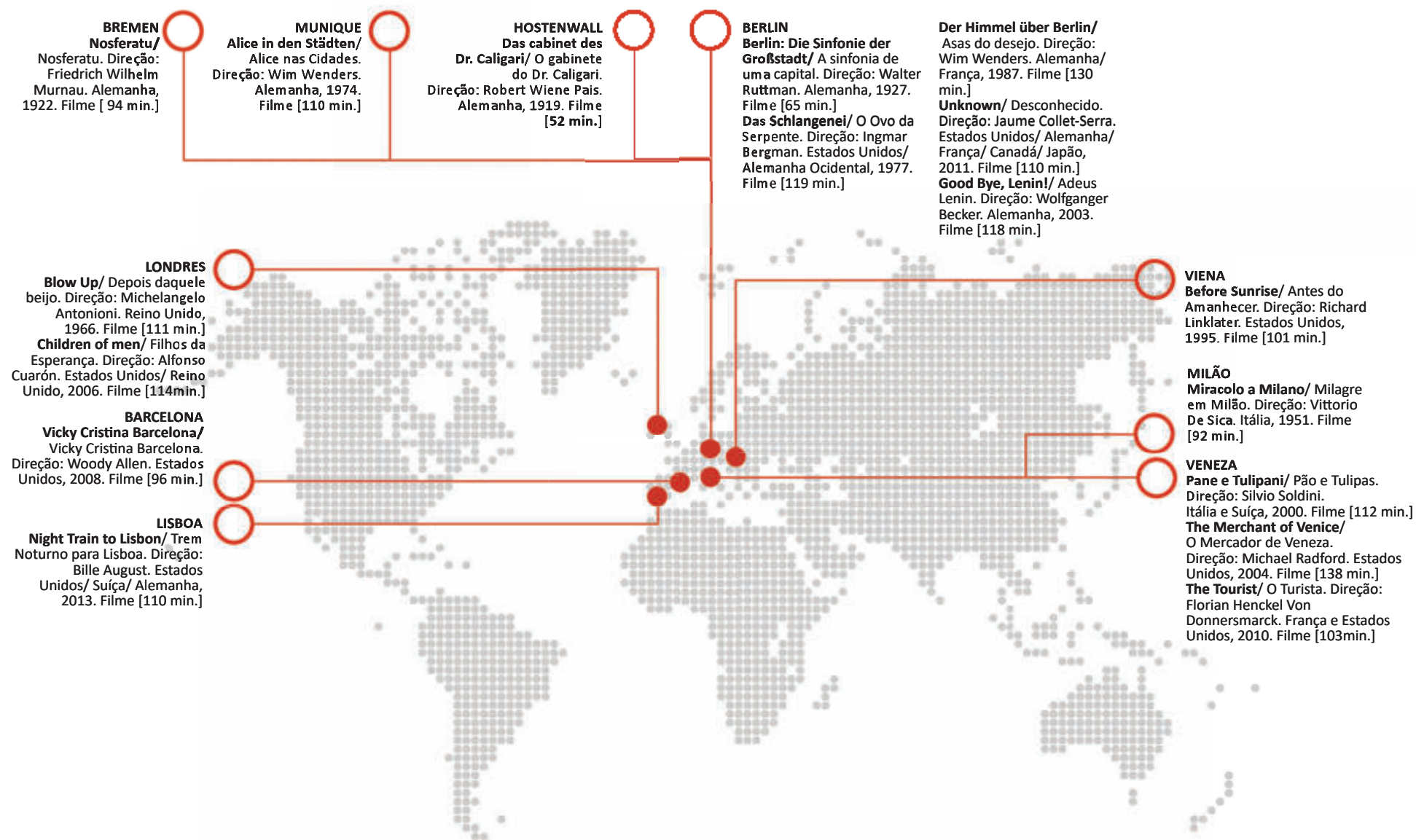
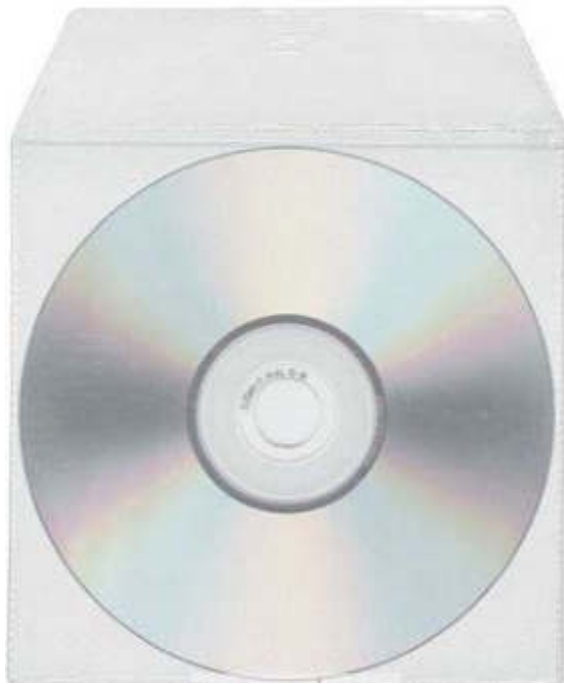
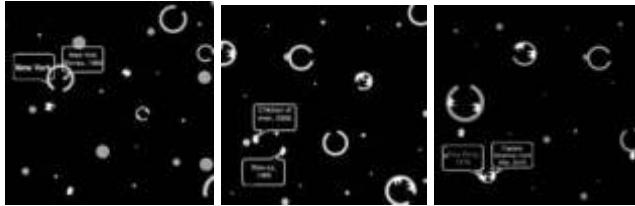


fig.217

4.3

A CIDADE, O CINEMA E O TEMPO-TEMPO | MAPA RIZOMA



cd_mapa_rizoma.mp4

cap. 5**MODOS DE VER**

Análise/descrição fenomenológica do filme. Os espaços da cidade pelo cinema a partir dos conceitos: presentificação, imaginário e memória.

5.1 PRESENTIFICAÇÃO, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA EM MEIA NOITE EM PARIS

A cidade como protagonista. A Paris inventada, visitada e imortalizada, simultaneamente, no mesmo filme. Conexões e potências criativas evocadas pela arte cinematográfica. Correlações cidade-espectador.



fig. 219

5.1 PRESENTIFICAÇÃO, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA EM MIDNIGHT IN PARIS

PARIS

Midnight in Paris/ **Meia Noite em Paris**. Direção: Woody Allen. Espanha/ EUA. 2010. 100 min.

Silêncio, nossos olhos e atenção se voltam para a tela. Já na escolha do nome no filme há a sensação de uma vertigem imaginária que percorre o ar e alimenta nossos corpos. A tradução do título original, *Midnight in Paris*, para português já nos envolve numa certa nostalgia povoada de significados.

Meia Noite em Paris inicia com múltiplas sequências da Paris de todo dia. Primeiro, as margens do rio Sena com seu casario peculiar, depois imagens diurnas e noturnas de suas ruas e avenidas, desde o Champs Elisées e a Avenue Montaigne até a Rue de L' Epée de Bois; suas praças e jardins, da Place de la Concorde e da Place Vendôme até os Jardins de Luxembourg, o Jardin des Tulleries e o Jardin des Plantes... na continuidade, suas edificações monumentais e tradicionais como a Opera, o Moulin Rouge, o Arc du Triomphe, o Grand Palais, as Pirâmides du Louvre, a Pont Alexandre III, o conjunto arquitetônico da Ile de Saint Louis... Montparnasse, Montmartre com suas escadarias e telhados tão evocativos, tendo ao fundo a cúpula da Basílica do Sacré Coeur... a Notre Dame de Paris, o Hotel Crillon, e até mesmo as atividades cotidianas tão características da cidade, como o jogo da bocha e a vida preguiçosa nos cafés. Então, novamente, as avenidas com lojas elegantes, a maison Dior, antiquários e cafés, terminando por mostrar uma imagem noturna da Torre Eiffel feericamente iluminada. Todo o percurso dessa visita ao cotidiano parisiense desenvolve-se ao som

lânguido do clarinete de Sidney Béchet, que nos magnetiza o bastante para que possamos dizer: sim, estamos em Paris, Cidade Luz!

Somos tomados pela cidade e desejamos percorrê-la pelos espaços da imaginação. Inútil tentar distinguir o que é a cidade na tela e o que é a cidade em nós próprios ou em sua geografia. Paris se desdobra em tantas outras imagens e experiências simultâneas... Tudo o que já ouvimos, lemos, vimos, sentimos e até mesmo pensamos sobre essa cidade ganha potência na tela e é preciso uma atenção especial para aceitarmos o convite do autor e nos perdermos/encontrarmos na cidade que se presentifica de novo e de novo.

A magia do espaço urbano parisiense, com seus pormenores característicos são expressos antes mesmo da aparição dos personagens do filme, num recurso usado por Woody Allen anteriormente em Manhattan [1978].

Num átimo, a sequência inicial de paisagens é interrompida e, sobre um fundo negro, aparecem os créditos enquanto, simultaneamente, ouvimos um diálogo entre o protagonista [Gil Pender] e a sua noiva [Inez], que irá sugerir o tema principal do roteiro de Woody Allen: um escritor, suas inquietações e o desejo de permanecer em Paris [a protagonista], contrapondo-se à resistência pequeno burguesa e pragmática de sua noiva.

Enquanto o diálogo continua, o filme se inicia com um plano aberto da casa de Monet em Giverny enquanto, ao fundo, Gil, apaixonado pela Paris dos anos 20, lugar onde viveram os grandes pintores e escritores modernistas, imagina essa mesma Paris sob a chuva. Gil expressa seus desejos, dando asas ao seu imaginário. Os seus sonhos apontam quase sempre para aquela época da Paris efervescente e Gil acredita que, se vivesse nela, conseguiria mais inspiração para finalmente escrever o seu grande romance. Mas o desejo não é, de modo algum, compartilhado por sua noiva Inez que, entediada, corta o fio do seu discurso empolgado, pedindo para irem ao encontro dos desagradáveis pais dela, John e Helen, dois estereótipos da classe média americana que, meio a contragosto, estão lá para estabelecer uma sociedade empresarial com um grupo Francês.

Mais tarde, durante o jantar no Hotel Bristol, os desejos de Gil são novamente ridicularizados por sua noiva e família, até que surgem Paul e Carol Bates, amigos de Inez. Paul está de passagem pela cidade onde fará uma palestra na Sorbonne. Durante o jantar, feitas as apresentações de praxe, o novo casal convida Gil e Inez para um passeio, no dia

seguinte, à Versailles. Apesar dos protestos de Gil, que havia programado um almoço na Brasserie Lipp [onde um antigo professor dele tinha visto James Joyce comendo Frankfurters com Chucrute], todos se dirigem na manhã posterior aos Jardins de Versailles, desprezando as solicitações do escritor.

Em Versailles, onde Paul, com exagerado pedantismo, explica os Jardins para uma platéia particular, desde então extasiada, em contraponto à indisfarçável irritação de Gil, Inez decide comentar sarcasticamente o livro do seu noivo, constrangendo Gil e afastando-o ainda mais, enquanto Paul pontifica que a 'nostalgia é negação', negação de um presente doloroso, um pensamento da Era do Ouro.

Inez, sempre receptiva ao charme pseudo intelectual de Paul, demonstra um acentuado desinteresse pelo que o noivo fala ou deseja e acha uma insensatez caminhar nas ruas de Paris sob a chuva, algo que, pelo contrário, sempre encanta Gil que, enfiado com os compromissos fúteis que eram do gosto de sua noiva e família [sempre preocupados com compras e reuniões protocolares], sente-se abandonado e solitário.

A materialidade da cidade é a mesma, mas os modos de ver/ sentir/ experienciar [intersubjetivamente] a Paris ressoam em universos paralelos em Gil e Inez; aquilo que faz sentido para um dos noivos parece não ter significação intensa para o outro. Enquanto Gil deseja ser tomado pela cidade e buscar, na sua experiência, as respostas para as suas inquietações, Inez quer tomá-la de assalto como se, inteira, Paris fosse um corredor das *Galeries Lafayette*. Ainda que estejam fisicamente na mesma Paris, a cidade coextensiva a Gil é distante da cidade coextensiva a Inez.

A viagem na Paris de 2010, depois do encontro com Paul e Carol, está sendo bastante decepcionante para Gil. Se antes desse encontro Inez, com sua personalidade pequeno burguesa vulgar, conservadora e consumista, já discordava dos desejos do noivo, depois dele só tem ouvidos para Paul que, com seu discurso empolado e pedante, a conquista para sempre. A noite, depois de uma degustação de vinhos, enquanto Inez vai dançar com Paul e Carol, Gil, solitário, decide ir caminhando para o hotel. Como o flâneur de Baudelaire, perde-se pelas encantadoras ruas de Paris e, junto às escadarias da igreja de St. Étienne du Mont, pela primeira vez acontece a magia.

O sino toca. A imagem do tempo da meia noite povoa um lugar especial na nossa memória e o imaginário se desdobra em múltiplas outras meias noites. O simbolismo do sino e o som do seu badalar parecem funcionar como um chamado: a expressão da imagem de um tempo antigo [onde os sinos tocavam como um sistema de comunicação] e, ao mesmo tempo, o prenúncio da chegada de um tempo novo. O badalar do sino à meia noite parece nos convidar para um instante de abertura do portal que nos transportará para aventuras criativas. Aceitamos o convite.

Junto a escadaria, Gil, sem saber onde está, ouve soar o sino trazendo as doze badaladas e, na sequência, surge um antigo taxi Peugeot amarelo. Inesperadamente as portas do carro se abrem e seus entusiasmados ocupantes o convidam para acompanhá-los a uma festa. Assim inicia-se a primeira visita aos anos loucos.

A festa é organizada por amigos de Jean Cocteau: o ambiente é exótico e déco. Ao som de um piano luminoso mas extremamente familiar, Gil se surpreende quando percebe que o músico que toca na festa é o mesmo Cole Porter que ele passara a vida inteira ouvindo. O escritor acidentalmente conhece Zelda e Scott Fitzgerald que o apresentam a todos os outros personagens do seu mundo passado [passado?] predileto: os artistas, escritores, toureiros, cineastas, fotógrafos, compositores e dançarinos que, juntos, configuram a Paris da *Folle Époque* dos anos vinte!

Já nesse encontro, o fluxo das imagens do salão encarnam as descrições de Hemingway na sua ode à Cidade Luz. Sim, Paris é uma festa! Uma cidade febril, encontro de intelectuais e boêmios que parecem conservar viva a relação entre as palavras e as coisas da vida, entre a linguagem e as suas experiências. Nos salões e bares, ambiente noturno, eclodem encontros envolventes, quase sempre acompanhados de alguma dose de álcool e, quem sabe por extensão, do *hashish* tão enaltecido por Baudelaire, Benjamin e tantos outros... A glamourização dos excessos, típica do ambiente, parece personificada no casal Fitzgerald.

Adiante observaremos que nas inúmeras viagens ao passado de sua memória, Gil é apresentado e faz amizade com muitos ícones da cultura ocidental. A lista de personagens é extensa: os escritores Zelda e Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein e Alice B. Toklas, T. S. Elliot e William Faulkner; os pintores Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Georges



Braque, Henri Matisse, Salvador Dali, Edgard Degas, Paul Gauguin e Henri de Toulouse-Lautrec; o cineasta Luis Buñuel, o toureiro Juan Belmonte, o compositor Cole Porter, a *danseuse* Josephine Baker e o fotógrafo Man Ray. Todos esses personagens fazem parte simultaneamente da sua memória, imaginário e atualidade.¹

Para que todos esses coadjuvantes se integrem e dialoguem com o protagonista, Woody Allen, sem separar dramaticamente os diversos tempos históricos, escreveu um roteiro amplo de espaços de atuação, não isolando a história central no presente ou passado cronológico. O realismo fantástico que o diretor imprime à obra ganha em 1920 e, mais adiante, em 1890 as suas doses de 2010, reafirmando o desejo humano, seja em qual época for, de fugir de onde está para um lugar melhor onde possa viver e realizar os seus sonhos.

Enquanto está vivendo em seu próprio tempo Gil é, por qualquer que seja a razão, enfeitado por todos os membros do seu grupo. Quando visita o passado, entretanto, todos os personagens da *folle époque* integram-se e interagem perfeitamente com ele, com uma intimidade tão espontânea que permite ao protagonista, em uma mesa do Bistro Polydor, solicitar a Ernest Hemingway [na primeira vez que o vê] que leia o seu livro e o avalie.

No dia seguinte, em 2010, depois de ter vivido uma experiência mágica com os Fitzgerald e com Hemingway, Gil vê-se obrigado, muito a contragosto, a acompanhar Inez e Helen [mãe de Inez] a uma visita tediosa a uma loja de decoração onde é censurado por não se interessar por uma espreguiçadeira absolutamente comum, porém com um preço absurdo. Gil não compactua com a euforia do consumo clichê tão presente no comportamento da sua noiva e família. Apesar disso, ao fim da visita a loja, gentilmente anuncia à Inez o seu desejo de proporcionar a ela a aventura de sua vida. Gil quer proporcionar à sua noiva uma surpresa, ainda que ela manifeste não gostar de ser surpreendida.

Enquanto a chuva varre o chão de Paris, Gil convida Inez e Helen para voltarem ao hotel caminhando. Mais uma vez, depois de ser ridicularizado e ter seu convite recusado, cede e entra no taxi com elas.

¹ Entre os personagens da *Folle Paris* [1920], encontram-se também Edgard Degas, Paul Gauguin e Henri de Toulouse Lautrec [1890], artistas cuja produção é realizada na Belle Époque.



À noite, depois do jantar com a família, saem, Gil e Inez, em perseguição aos caminhos para 1920. Inez, entretanto, desiste cedo da aventura e, contrariando a vontade do noivo, mais uma vez o abandona.

A experiência de chegar a 1920 acontece, novamente, da mesma maneira como a do dia anterior. Em frente à escadaria da igreja de St. Etiènne, surge o Peugeot amarelo que convoca Gil a seu encontro mágico, dessa vez, com Ernest Hemingway. Dentro do taxi, a caminho da casa de Gertrude Stein, os dois escritores tem um estranho diálogo. No início, especulando sobre as atitudes de Hemingway em relação a “Adeus às Armas”, Gil pergunta:

[Gil] -Estava com medo?

[Hemingway] -Do que?

[Gil] -De ser morto.

[Hemingway] -Nunca escreverá bem se tiver medo de morrer. Você tem?

[Gil] -Tenho. Eu diria que é, provavelmete... talvez, meu maior medo.

[Hemingway] -É algo que todos os homens fizeram antes de você e todos farão.

[Gil] -Eu sei, mas...

[Hemingway] -Já amou uma grande mulher?

[Gil] -Na verdade, minha noiva é bem sexy.

[Hemingway] -Quando faz amor com ela, sente uma paixão verdadeira e bela, e, ao menos naquele momento, perde o medo de morrer?

[Gil] -Não, isso não acontece.

[Hemingway] -Um amor verdadeiro e real cria uma trégua da morte. Toda covardia vem de não amar ou não amar bem, o que dá na mesma. Quando um homem corajoso e verdadeiro olha a morte de frente como caçadores de rinoceronte ou Belmonte, que é muito corajoso, é porque ele ama com paixão para esquecer a morte até ela retornar, como faz com todos os homens.

Então ele deve fazer amor bem feito de novo. Pense nisso”.

Nesse diálogo Hemingway sugere a Gil uma postura ética e literária que difere da sua, até então insegura e pouco agressiva. Futuramente, Gil irá levar esse argumento em consideração.

Continuando sua segunda visita imaginária, Gil, acompanhado por Hemingway, vai à casa de Gertrude Stein, a quem entrega seu romance. Lá, participa extasiado, de um debate acalorado entre Gertrude Stein e Pablo Picasso, sobre um retrato de sua amante Adriana que,

na opinião de Gertrude, não passa de uma representação sexista e pequeno burguesa, o que enraivece o pintor. Adriana, uma linda mulher, interessa-se pelo pouco que ouviu do texto de Gil, com quem inicia um diálogo, trocando histórias de vida.

As personagens femininas [Inez, Helen, Adriana, Gabriela, a guia do museu Rodin] são fios condutores da história desenvolvida por Woody Allen, que, desde o início do filme faz Gil, entediado, acompanhar a noiva [Inez] e a sua mãe [Helen] a incursões pelos antiquários e lojas de decoração, ao Mercado das Pulgas, sempre consumindo. Entretanto, se Gil, em 2010, é zeloso de seu trabalho, não gostando de comentá-lo com ninguém, em 1920, ao contrário, é generoso, expansivo e aproveita qualquer oportunidade para solicitar, a quem queira ouvir, opiniões variadas sobre seu texto.

Depois de um dos repetitivos jantares no hotel, Inez justifica a ausência de Gil para seus pais, dizendo ao mesmo tempo que, apesar disso, irá dançar com Paul, despedindo-se. Durante esse mesmo jantar, os pais de Inez, curiosos sobre a ausência de Gil, conversam e questionam as atividades secretas do noivo.

Enquanto o jantar acontece, a próxima viagem de Gil ocorre de maneira diversa. Se no primeiro encontro com a Paris dos anos 20, o escritor parecia confuso e atordoado, neste momento ele esbanja vitalidade e alegria. Em uma animada festa onde todos os presentes dançam o charleston, encontramos o noivo de Inez, dançando entusiasticamente com Djuna Barnes. No curso dos seus movimentos, vê Scott Fitzgerald que, ao lado de Zelda, conversa com Adriane. Aproximando-se do grupo, consegue convidar a moça para caminhar pelas ruas enevoadas de Paris. Descendo as escadarias de Montmartre, Gil e Adriana conversam sobre os muitos presentes de Paris.

É flanando com Adriana pelas escadarias de Montmartre durante a sua terceira visita a 1920 que Gil revela sua adoração por Paris:

Adriana: _Não consigo decidir se Paris é mais bonita de dia ou de noite.

Gil: _É impossível, não há como escolher. Posso dar um argumento definitivo para um e para outro. As vezes penso, como alguém vai criar um livro, quadro, sinfonia ou escultura que possa competir com uma grande cidade? É impossível, porque você olha a sua volta... cada rua, cada boulevard é sua própria forma de arte especial. E quando pensa que no universo frio, violento e sem sentido... existe Paris, essas luzes! Quero dizer... não há nada acontecendo em Júpiter ou Netuno. Mas lá do espaço você pode ver essas

luzes, os cafés, as pessoas bebendo e cantando. Poderíamos dizer que Paris é o lugar mais quente do Universo.

A Paris presentificada em Gil é essa cidade febril, fervilhante, vívida e plena na sua possibilidade de vir a ser tudo aquilo que ele possa imaginar... um lugar acolhedor para a sua alma aflita e inquieta, um acontecimento poético que ecoa a sua existência e toma-o por inteiro, repercutindo e ressoando nele. Nesse percurso, Gil parece encarnar aquilo que Bachelard propõe quando, ao escrever sobre a intensidade do envolvimento do fenômeno poético, nos diz que a repercussão da imagem poética acontece quando, na leitura, uma imagem poética envolve integralmente o leitor, atingindo a sua alma e ultrapassando os processos de racionalidade compreensiva. Na repercussão ocorre uma 'inversão do ser', porquanto "parece que o ser do poeta é o nosso ser" [BACHELARD, 1989]. O ser de Gil também é Woody Allen, o ser de Gil também somos nós.

Sim, a Paris de Gil pode ser acolhida como um devaneio. A Paris de Gil mistura em nós, simultaneamente, o imaginário, o passado, a memória, a história e o esquecimento, numa temporalidade da presença, consciência no presente. A mesma temporalidade que pode penetrar na possibilidade existencial do fenômeno ser-no-mundo, descrita por Heidegger [2006]. Nesse processo, o passeio, definitivamente romântico, desmorona quando Gil, acidentalmente, fala do seu futuro casamento. Pouco depois, em um bar, Adriana, decepcionada, despede-se e parte, deixando Gil. É nesse momento que surge Salvador Dali, que, depois de uma exótica conversa sobre rinocerontes, o introduz a Luiz Buñuel e Man Ray, surrealistas como ele.

Preocupado com a partida de Adriana no bar, em uma mesa com Dali, Buñuel e Man Ray, Gil conta sua história:

Gil: _É uma história tão louca. Vocês vão pensar que estou bêbado, mas preciso contar a alguém. Eu sou de um outro tempo, uma outra era. O futuro. Eu vim diretamente do segundo milênio para este momento. Eu entro no carro e viajo no tempo.

Man Ray: _Perfeitamente correto. Você habita dois mundos... até aqui, não vejo nada de estranho.

Gil: _Sim. Vocês são surrealistas mas eu sou um cara normal.

Mais adiante, no mesmo bar, sentados à mesa, enquanto Gil confessa estar muito atraído e apaixonado por Adriana, apesar de estar noivo de Inez, há um diálogo bastante

interessante que reforça a idéia de que uma mesma situação pode ser percebida de diferentes modos.

A situação revela modos de ver distintos para os personagens da década de 20:

Man Ray: _Um homem apaixonado por uma mulher de outra era. Eu vejo uma fotografia.

Buñuel: _Eu vejo um filme.

Gil: _Eu vejo um problema insolúvel.

Dali: _Eu vejo... um rinoceronte.

Há algo revelador nessas distinções, não só nos modos de ver, mas de habitar e se relacionar com tudo aquilo que nos cerca, inclusive a cidade... Mas o que importa são os rinocerontes! Na mesa, um fotógrafo [Man Ray], um diretor de cinema [Luiz Buñel], um pintor [Salvador Dali] e uma alma inquieta [Gil] que procura um sentido para a sua história, dialogam e descrevem suas experiências. A imagem do rinoceronte, que nem mesmo aparece na tela do filme, fica impregnada em nós... o que importa são os rinocerontes! A Paris, assim como os rinocerontes pertencentes a ela, iluminam nossa relação com as imagens, de maneira que vemos segundo/com as imagens que povoam nossa percepção e, simultaneamente, nosso imaginário.

Acolhemos o rinoceronte e a sua indeterminação. Nesse momento, todo rinoceronte encarna a existência daquilo que nos torna 'humanos, demasiadamente humanos'. Acolhemos o rinoceronte como a manifestação da consciência íntima de cada um de nós e das suas/nossas possibilidades expressivas.

Como esclareceu Merleau Ponty, a potência do cinema está, principalmente, em sua capacidade para intensificar/manifestar o nosso 'ser no mundo'. Assim, um filme seria como um sonho acordado de imagens. Essa concepção geral de apreensão da Paris é uma tentativa de expressar as relações do homem e do ser, uma manifestação da visibilidade enquanto minha carne e carne do mundo. Imersão e inversão do olhar que revela nosso pertencimento ao domínio do visível, do invisível, do vidente.

A tecitura dos sonhos de Gil não é conduzida pela nostalgia mas, antes, pela força imaginante do espaço temporalizado, dos referenciais que as marcas do tempo causam e se atualizam nele.

Não por acaso, na sequência, Gil está no quarto de hotel onde sua noiva indaga onde ele trabalhou na noite anterior. Pela primeira vez, Gil admite para alguém, além de si, que o livro que ele está tentando finalizar está realista demais e que ele precisa deixar a imaginação se soltar e não ser tão lógico. Contudo, apesar da confissão de, Gil influenciado pela postura ético literária de Hemingway, sua noiva parece não ouvi-lo e enfatiza que estão atrasados para o compromisso do almoço.

Na cena seguinte, nos Jardins das Tuilleries, no Museu Rodin, Gil procura a guia turística do museu e indaga sobre a sua inquietação, usando a metáfora da vida amorosa de Rodin:

Gil: _Até onde sei, Rodin amava sua esposa e também amava a sua amante.

Guia: _Sim.

Gil: _Mas é possível amar duas pessoas ao mesmo tempo?

Guia: _Ele amava as duas de maneiras diferentes. Você sabe.

Gil: _Não sei. Isso é muito francês. Vocês são muito mais evoluídos nesse departamento do que nós.

Nesse momento, Gil parece querer uma resposta que acalme suas expectativas românticas conflituosas entre o que sente por sua noiva Inez e a encantadora Adriane, que cada vez mais revela ser, ao contrário de sua noiva, sua alma gêmea.

Aguardando sua próxima experiência nos anos 20, Gil é observado sorrateiramente por Monsieur Tisserant, o detetive contratado pelo pai de Inez. Na tentativa de assegurar que a filha estaria casando com alguém de confiança, John procura uma agência de detetives, pedindo que Gil seja seguido em seus passeios noturnos e solicitando um relatório sobre suas atividades.

Como de habitual, em frente a escadaria da Igreja de St. Etienne, os sinos ecoam as badaladas da meia-noite e o Peugeot surge. Gil já não mais estranha, na verdade aguarda seu transporte com alguma ansiedade e, tão logo o veículo surge, entra no carro onde encontra, maravilhado, o poeta T.S.Eliott.

Agradavelmente surpreso com o encontro, Gil e Eliott partem para a casa de Gertrude Stein. Lá chegando encontra Picasso e Gertrude conversando sobre a viagem de Adriane com Hemingway para a África.

Depois de afirmar a Picasso que Adriane não suportaria a experiência de acampar junto ao Monte Kilimanjaro, voltando-se para Gil, Gertrude Stein o encoraja a prosseguir no percurso do seu sonho de escrever um grande romance. Como uma tutora, ela o adverte sobre seu texto:

“é realmente bem incomum. De certo modo, é quase ficção científica. Todos temem a morte e questionam seu lugar no universo. A função do artista não é sucumbir ao desespero mas sim encontrar um antídoto para o vazio da existência. Você tem uma voz clara e vibrante. Não seja tão derrotista”

Na manhã seguinte, Inez se ocupa da viagem que fará com os pais para um almoço formal no Mont Sant Michel. Gil se recusa acompanhá-la e, na sequência, o veremos caminhando num passeio solitário pelas margens ensolaradas do Sena, ao som de Cole Porter. A longa caminhada o leva ao Mercado das Pulgas onde encontra pela segunda vez Gabrielle e compra dela um disco 78 rpm. Seguindo seu percurso na margem do Sena, Gil visita os *bouquinistes* e acaba por encontrar o diário de Adriane.

O diário conduz Gil a encontrar-se uma vez mais com a guia do Museu Rodin e, nos bancos da Praça João XXIII, nos fundos da Notre Dame, ouve, entre ansioso e gratificado, a leitura do diário de Adriane. Gil não compreende bem a língua francesa e a cada palavra traduzida do diário, parece ampliar seu encantamento por sua companheira de viagem ao passado. Pela tradução insegura da guia do museu, Gil ouve uma anotação reveladora:

“Essa Paris existe e qualquer um que escolha viver em um outro lugar do mundo será sempre um mistério para mim. Jantar com Pablo e Henri Matisse. Pablo é o melhor artista, mas Matisse é o melhor pintor. [...] Aquela mágica imediata da qual ouvimos falar aconteceu comigo. Sei que Picasso e Hemingway estão apaixonados por mim, mas eu sinto-me atraída para um escritor americano, Gil Pender...”

Descobrimo a afeição de Adriana, Gil decide incorporar as palavras do diário e corre para adquirir um presente e preparar-se para um encontro romântico com a sua nova conquista.

A experiência da sua próxima viagem é uma espécie de ritual transformador decisivo. Nela, Gil visita Gertrude Stein, entregando-lhe o seu texto modificado e solicitando a ela as suas considerações. Com ele, na casa da colecionadora, estão Henri Matisse e seu marchand, Gertrude Stein comenta que decidiu comprar uma tela do artista pelo justo preço

de 500 francos. Depois de considerar comprar seis ou sete telas, Gil pergunta por Adriana e fica sabendo por Gertrude que ela está no casamento de um surrealista maluco e que ficará feliz com sua presença. Aproveitando a oportunidade, Gil vai ao encontro da sua nova conquista.

A festa acontece num apartamento bastante exótico, e lá Gil encontra Adriane, acabando por sair com ela. Ao sair, os dois caminham lentamente pelas ruas nebulosas de uma romântica Paris. Subitamente Gil beija Adriane e, exaltado, inicia um diálogo íntimo, quase confessional:

Gil: [...] a vida é misteriosa demais.

Adriana: É a época em que vivemos. Tudo acontece tão rápido e a vida é tão ruidosa e complicada.

Gil: Sim, mas eu sempre fui uma pessoa muito racional. Nunca agi de forma muito louca. Não fiquei louco quando vim pela primeira vez. Não me esforcei muito para ser escritor. Eu pensei 'eu serei um empregado em Hollywood', e eu não sei... eu só quero, eu sinto que quero deixar tudo isso para trás.

Inesperadamente, surge da neblina uma carruagem típica da Belle Époque em 1890 e, numa situação semelhante à da primeira viagem, abre-se a porta e um casal bem vestido convida Gil e Adriana a entrar, porque estão atrasados. Gil e Adriana aceitam o convite e, na carruagem, como se num passe de mágica, dirigem-se ao Maxim's, onde vão dançar ao som de violinos.

Enquanto dançam, Adriana comenta que, no seu primeiro encontro com Gil, ela havia falado do Maxim's e da Belle Époque, e que agora eles estavam lá. Um pouco mais tarde a moça fala, animada:

Adriana: _E eu sei exatamente aonde quero ir agora com você.

Gil [solícito]: _Me mostre o caminho.

Já no Moulin Rouge, enquanto assistem, entusiásticos, o can can, Adriana vê, no outro lado da pista, uma mesa onde sozinho está Henri Toulouse Lautrec. Na sequência:

Adriana: _Veja! Meu Deus! O Pablo o admira tanto. Tenho que cumprimentá-lo.

Gil: _Não devíamos incomodá-lo.

Adriana: _Venha comigo, estou nervosa!

Gil: _Sério?

Adriana: _Sabemos que ele é solitário. Ele adoraria nossa companhia.

Gil: _Certo. Vamos lá.

Adriana: _Monsieur Lautrec. Boa noite, somos grandes admiradores do senhor.

Lautrec: _Obrigado madame.

Adriana: _Podemos lhe oferecer uma bebida?

Lautrec: _Seria uma honra

Adriana: _Viu? Ele nos convidou para sentarmos. [...]

O diálogo prossegue e novos personagens, como Paul Gauguin e Edgard Degas, participam da conversa, acabando por expressar suas preferências em relação ao presente:

Adriana: _Ele está dizendo que essa geração é vazia, é isso?

Gauguin: _Melhor seria ter vivido durante... la Renaissance.

Adriana: _Não! Esta é a Idade do Ouro.

Gauguin: _Mas é claro que não.

[pausa]

Gil: _Estamos aqui só de passagem.

Adriana: _Eu posso falar com você um minuto? Com licença.

Gil: _Sim

Adriana: _Não voltaremos aos anos 20.

Gil: _Do que você está falando?

Adriana: _Devíamos ficar aqui. É o início da Belle Époque. É o maior e mais bonito período que Paris já conheceu!

Gil: _E quanto aos anos 20 e o Charleston, os Fitzgerald e Hemingway? Eu adoro esses caras.

Adriana: _Mas é o presente. É... chato.

Gil: _Chato? Bem, não é o meu presente. Sou de 2010.

Adriana: _Como assim?

Gil: _Visitei sua época, assim como agora estamos visitando 1890.

Adriana: Visitou?

Gil: _Eu tentava fugir do meu presente como você tenta fugir do seu... indo para uma Idade do Ouro.

Adriana: _Certamente não pensa que os anos 20 são uma Idade do Ouro.

Gil: _Sim, para mim eles são.

Adriana: _Mas eu sou dos anos 20 e digo que a Idade do Ouro é a Belle Époque.

Gil: _Olhe para esses caras. Para eles, sua Idade do Ouro foi a Renascença. Eles trocariam a Belle Époque para pintar com Ticiano e Michelangelo. Eles, por sua vez, provavelmente achavam que estariam melhor com Kubla Khan. Tá vendo? Tive um

insight. É pequeno, mas eu acho que explica a ansiedade no sonho que eu tive a pouco tempo.

Adriana: _Que sonho?

Gil: _Tive um sonho uma noite dessas [...] Foi um pesadelo.

[...]

Gil: _Adriana, se você ficar aqui e este se tornar o seu presente, logo você começará a imaginar que outra época era realmente a Idade do Ouro. O presente é assim. Um pouco insatisfatório porque a vida é um pouco insatisfatória.

Adriana: _Esse é o problema dos escritores. Vocês são cheios de palavras. Mas eu sou mais emotiva. Eu vou ficar e viver na época mais gloriosa de Paris. Uma vez você optou por deixar Paris e se arrependeu por isso.

Gil: _É verdade. Foi uma decisão ruim mas ao menos foi uma escolha. Foi uma escolha real. Dessa maneira eu acho que é loucura. Não funciona de verdade. Se eu quiser escrever algo de valor preciso me livrar das minhas ilusões. E que eu seria mais feliz no passado, provavelmente é uma delas.

Adriana: _Então... adeus, Gil?

Gil: _Adeus.

Gil se despede transmitindo tranquilidade; tranquilidade esta nunca antes manifesta. Nesse processo, a síntese a que o escritor chega é que, independente da época em que se vive, inquietas pela vida que nunca é plenamente satisfatória, as pessoas tendem a achar que em determinado lugar e numa determinada época poderiam ser muito mais felizes, quando, pela experiência, a felicidade e satisfação interna de cada um está onde se deseja. Essa possibilidade otimista e tão esperançosa parece colocar o filme num patamar generoso para a nossa existência e compreensão da cidade.

Em sua última experiência no passado, Gil encontra-se com Gertrude Stein que, conforme o prometido, dá ao escritor a sua opinião sobre os novos capítulos. Gil ouve com atenção o diagnóstico de seu texto:

Gertrude: _Pender, li o que você reescreveu. Está no caminho certo. Você me entendeu bem. Se o resto do livro for bom assim, você terá algo de valor.

Gil: _Que ótimo! Eu realmente ouvi seus conselhos. Fico feliz em saber que estou progredindo. Significa muitíssimo para mim.

Gertrude: _Hemingway também leu.

Gil: _Hemingway leu

Gertrude: _Ele acha que dará um bom livro. Mas ele deu uma sugestão.

Gil: _Qual foi a sugestão?

Gertrude: _Ele não acredita que o protagonista não perceba que sua noiva está tendo um caso diante dos olhos dele.

Gil: _Com?

Gertrude: _O outro personagem, o pedante.

Gil: _Sim, isso se chama negação. Obrigado.

A cena se encerra e somos levados para o quarto do Hotel onde Gil e Inez têm uma conversa acalorada. Gil confronta a noiva com o achado de Hemingway, acusando-a de ter se envolvido romanticamente com Paul. A princípio Inez nega tudo, mas, pressionada, acaba por admitir desafiadoramente seu caso amoroso, dizendo a Gil, grosseiramente, que ele terá de por as coisas em perspectiva quando voltarem para Beverly Hills. Nesse momento, Gil argumenta que não voltará, que irá mudar-se para Paris e que, independente do caso amoroso de sua noiva, ele acredita que o casamento não dará certo porque eles são personalidades muito diferentes, não servindo um para o outro.

Nesse momento surgem os pais de Inez, convidando a todos para irem nadar. Inez, insensivelmente, anuncia o rompimento e a permanência de Gil em Paris. Depois de uma série de recriminações inconsequentes, Inez manda Gil embora.

Ao longo do filme, os sucessivos deslocamentos temporais de Gil, acionam cada vez mais a sua inquietação e o desejo de transformação de si próprio. Assim, Paris ganha um contorno maior que ela própria e a cidade passa a ser, para o escritor, sua abertura para o mundo.

A Paris que se presentifica [na tela e na imaginação] se individualiza com relação às outras cidades e, ao mesmo tempo, personifica atitudes e modos de existir [dos homens e do ambiente em geral] transformando-se no tempo, alterando a superfície da sua geografia. Simultaneamente, apesar de todas as transformações que, inexoravelmente sofre, a cidade tão amada de Gil é também imortalizada.

O encontro com a cidade evoca acontecimentos carregados de significados pregnantes que parecem ser atávicos na nossa existência. Paris não é só grande em tamanho, é rica em histórias e temporalidades. Rica porque evoca da vida de moradores e visitantes da cidade elementos imprevisíveis que arbitrariamente e inexplicavelmente, expressam um estilo, um modo de ser e estar próprios.

É, sobretudo, essa dimensão da sensibilidade que Gil procura recuperar quando, ansioso e entusiasmado, aguarda a carruagem mágica para iniciar o seu ritual de encontros; instante em que o escritor e a cidade se abraçam.

Dessa forma, de ritual em ritual, no desdobramento das abordagens sobre a Cidade Luz que vive na sua memória, há sinais e vestígios que indicam os recortes, as preferências e a maneira de Gil se relacionar com o mundo.

Ora, no caso da Paris de 1920 por vezes esses rastros, para usar a feliz expressão de Ricoeur, nem sempre estão aparentes, como pegadas a guiar os passos e o olhar do escritor.

É interessante observar que a Paris do passado é sempre pensada/descrita/articulada através do presente, uma cidade que se renova continuamente no tempo do agora, seja através da memória/evocação, individual [Gil] ou coletiva [personagens eleitos pelo escritor]. Gil mescla essas camadas de tempo com habilidade ao falar de sua vida em 2010 e compartilha-la com os personagens da sua trama, sendo bem acolhido por eles. Do mesmo modo, tenta trazer esses mesmos personagens e a sua experiência da década de 20 para 2010, embora obtenha menos sucesso nessa sua empreitada.

Através da narrativa imaginária pela qual Gil reconstrói seu sonho de viver em Paris, a cidade vai inventando e revelando o seu passado, construindo uma espécie de mito das origens, recolhendo os vestígios, elegendo seus heróis fundadores, identificando um patrimônio, atribuindo significados aos lugares e aos personagens, definindo tradições e consolidando os seus ritos.

Mais do que isso, no processo imaginário de invenção da sua Paris e da escrita/narrativa da sua história, Gil é capaz de construir utopias [regressivas ou progressivas] através das quais ele sonha a si mesmo e, paralelamente, pensa a cidade.

Assim, Paris é um palimpsesto de memórias e histórias contadas sobre si mesma, que revelam algo sobre o tempo de sua construção e descrevem as razões e as sensibilidades que mobilizaram a construção das suas narrativas. Nesse curioso processo de entrelaçamento de tramas, camadas e enredos, as narrativas são dinâmicas e desfazem a suposta imobilidade dos fatos. Personagens e acontecimentos são sucessivamente

reavaliados e resignificados para ceder espaços a novas descrições/interpretações e configurações, dando voz e visibilidade a infinitos personagens e lugares.

Agora, Gil está novamente solitário, mas estranhamente tranquilo, procurando viver a Paris de 2010 com a elegância e a *panache* de um verdadeiro parisiense. Relaxando em um café, procurando livros na *Shakespeare & Co*, flanando preguiçosamente pelas ruas de Paris... as badaladas da meia noite encontram-no, ainda na *flânerie*, passeando pela ponte Alexandre III, acompanhando à distância as luzes festivas da torre Eiffel quando, em *off*, ouve-se uma voz feminina que o cumprimenta. É Gabrielle, a vendedora do *Marché aux Puces*. Depois das amabilidades convencionais, Gil convida-a para um café. A moça aceita, simpaticamente, quando começa a chover.

Gil adora ver Paris sob a chuva, mas surpreende-se agradavelmente quando descobre que Gabrielle compartilha esse seu gosto. Assim, em 2010, sem qualquer desnecessário retorno ao passado, sob a chuva, Gil e Gabrielle caminham pela ponte Alexandre III, como Chaplin, em direção aos seus futuros.

Nesse processo imaginário da construção de lugares, na invenção de um passado e de um futuro, a cidade [e Gil] está sempre a revelar/descrever o seu presente.

Mas, ao término do filme, algumas perguntas ainda permanecem: por que contar uma história? Por que fazer da cidade um protagonista? Por que Paris? Por que criar um filme se o que realmente importa são os rinocerontes?



CONSIDERAÇÕES EM ESTADO DE 'VIR A SER'

Por onde começar? As palavras nos espreitam. Não se começa a caminhar ou a escrever, senão escrevendo ou caminhando. Se há um começo, ele está em processo, já iniciado, sem possibilidade de mensuração ...**entre** [verbo e preposição]. Processo já iniciado sem precisão, '**espaço entre**'. Chegamos diante da tela e escolhemos um filme. Caminhamos pelos espaços da nossa própria imaginação. Há algo que, de imediato, se apresenta: muitas perguntas. Um grande portal formado por inúmeros edifícios que conduzem o olhar a uma perspectiva, parecem dizer: 'você chegou' descreva o que vê no percurso do olhar fazendo-o texto, fale sobre mim. Há algum horizonte no fundo, mas o fluxo se apresenta no caminho inverso.... Voltamos ao já desenvolvido na pesquisa.

Como tornar a cidade [ou um fragmento dela] um objeto científico-artístico a partir daquilo que nos ensinou Bachelard, Heidegger, Merleau-Ponty, Deleuze, Guattari e tantos outros autores generosos? Como descrever as conversas que tive com esses autores em inúmeros sonhos? Como iniciar, então, a poética da cidade? Como aplicar o método que denominamos alteridade do olhar?

Ao reler a pesquisa à luz da trajetória da nossa própria experiência em concebê-la, é muito estranho utilizar a expressão 'considerações finais', assim sendo, precisamos dizer, logo de início, que as considerações aqui colocadas são apenas considerações em **estado de 'vir a ser'**...

Investigar como a compreensão da cidade pode ser acionada e ampliada através da arte cinematográfica, nos colocou, antes de mais nada, diante de dois fenômenos: a cidade e o cinema. Nesse sentido, vamos organizar nossas considerações como uma proposta que convida o leitor ao exercício de ativar seu imaginário e memória...

A arte cinematográfica é um universo tão rico de possibilidades que nos aventuraremos a propor o relato de uma história no final dessa pesquisa, uma maneira de criar uma imagem-pensamento.

Imagine que você está atrás de uma janela diante de uma grande paisagem de cidade... imagine que seus olhos são como poderosas lentes e você pode e quer se aproximar

dessa paisagem alçando um vôo para o alto a ponto de ver a cidade nos seus limites e fronteiras, voando mais alto ainda você consegue perceber em que contexto essa cidade está inserida, você já não distingue o rosto das pessoas e as percebe indiferenciadamente, não distingue a cor e a fisionomia das pessoas, os cheiros, os sons, os gestos, tudo parece caminhar mais vagorosamente que o habitual... de repente, você sente o desejo de se aproximar e faz isso lentamente; lentamente começam a surgir as cores, as distinções entre as texturas dos telhados e das casas, das árvores, os relevos, o movimento das águas, os sons [ainda que não distinga as palavras], os matizes coloridos, as formas começam a se revelar em seus detalhes e as fisionomias das pessoas começam a surgir... nesse momento até parecem evaporar sentimentos, são esboçados sorrisos, tristezas, os olhos passam a ter brilhos e opacidades... você deseja se aproximar mais e mais, observando e sentindo intimidades, vozes, diálogos, texturas de materiais e quase sentindo, na própria pele, o suor alheio, a lágrima que escorre, observa o caminhar vagoroso... Pois bem, tudo isso o cinema possibilita, todo esse exercício de intimidades/proximidades e estranhamentos/afastamentos é a busca de um ângulo cognitivo capaz de dar sentido e significado ao mundo que nos cerca.

Ahh sim, você também pode mergulhar no tempo trazendo, para a sua presença, tudo o que desejar ou necessitar... essa é a magia.

Essa experiência ilustra o que cotidianamente experimentamos nas diversas escalas da cidade. Caminhamos pela cidade. Cada um de nós caminha a seu jeito. Desenhamos percursos com nossos corpos e é através deles que percebemos a cidade. Cada um de nós caminha pela cidade e pela vida como se fosse um viajante que percorre uma estrada. Há os que passam pouco tempo caminhando e os que ficam por longos anos. Há os que veem margens floridas e os que somente enxergam paisagens desertas. Há os que pisam em macia grama e os que ferem os pés em pedras e espinhos. Há os que viajam em companhias amigas, assinaladas por risos e alegria. E há os que caminham com gente indiferente, egoísta e má. Há os que caminham sozinhos e os que vão em grandes grupos. Há os que viajam com pai e mãe. E os que estão apenas com os irmãos. Há quem tenha por companhia marido ou esposa. Muitos levam filhos. Outros carregam sobrinhos, primos, tios. Alguns andam apenas com os amigos. Há quem caminhe com os olhos cheios de lágrimas e há os que se vão sorridentes. Mas, mesmo os que riem, mais adiante poderão chorar. Nesse caminhar, nunca se conheceu alguém que o percorresse inteiro sem derramar uma lágrima. Pelo caminhar nessa experiência da vida cotidiana, muitos caminham com seus próprios pés. Outros são carregados por empregados ou parentes. Alguns vão em carros de luxo, outros em veículos bem simples. E há os que viajam de bicicleta ou a pé. Há gente branca, negra, amarela. Mas

se olharmos a tudo isso bem do alto, veremos que não dá para distinguir ninguém: todos são iguais. Há gente magra e gente gorda. Os magros podem ser assim por elegância e dieta ou porque não têm nada como alimento. Alguns trazem bolsas cheias de comida. Outros levam pedacinhos ou migalhas de pão duro. Muitos gostam de repartir o que têm. Outros dão apenas o que lhes sobra. Mas muita gente da estrada nem olha para os viajantes famintos. Há pessoas que percorrem o caminho sempre vestidas de seda e cobertas de joias. Outros vestem farrapos e seguem descalços, apesar da dor. Há crianças, velhos, jovens e casais, mas quase todos olham para lugares diferentes. Uns olham para a sua sombra ou o próprio umbigo, outros contemplam as estrelas, alguns gostam de espiar os vizinhos para comentar depois. Uma boa parte conta o dinheiro que leva e há os que sonham que um dia todos caminharão como irmãos. Entre os sonhadores há os que se dedicam a dar água e pão, abrigo e remédio aos que precisam. Há pessoas cultas na estrada e há gente muito tola. Alguns sabem dizer coisas difíceis e outros nem sabem falar direito. Em geral, os sabichões não gostam muito da companhia dos analfabetos. O que é certo mesmo é que quase ninguém, no seu percurso, está satisfeito. A maioria dos viajantes acha que o vizinho é mais interessante ou viaja de forma bem mais confortável.² É que no longo caminhar da vida, esquecemos que a estrada [e a própria vida] iniciou sem a nossa presença e, quando formos embora ela permanecerá, estamos todos no meio de um caminhar que nunca terá fim. E, quando estivermos fora da estrada, o que seremos? Como estaremos?

Para onde caminhar, carregaremos, sim, a experiência aprendida durante o tempo de caminhada e estaremos muito mais compreensivos, porque todas as outras pessoas que vimos no caminho nos deixaram/ensinaram algo.

Cada fragmento da cidade que nos atravessou [ou será que atravessamos a cidade?] é uma possibilidade de ampliar a compreensão que temos dela e de nós. A arte cinematográfica possibilita essa ampliação de compreensão elevando-a à potência máxima. Através do cinema essas proximidades e afastamentos são como dínamos de compreensão. O aprendizado pela experiência pode ser belo, simples, rico, tortuoso. Seja como for, ele é um grande caminho para o nosso aprendizado e para a humanização das cidades.

E de que maneira a compreensão da cidade pode ser acionada e ampliada pela arte cinematográfica? Muitas vezes, um lugar nos envolve e nos deixa em um estado de entrega; muitas vezes, aquela calçada que vimos no cinema, antes passagem, agora calçada, passa

² Ver: Redação do Programa Radiofônico Momento Espírita, editado pela FEP - Federação Espírita do Paraná. CD Momento espírita, v.14, ed. FEP. 2017. 1CD. Faixa 1. [5m.59s.]

a ter sentido e significado, podemos carregá-la na memória. Como é estranho pensar que já estivemos naquele mesmo lugar antes, sem que a nossa percepção e sentidos tivessem se voltado para ela... O que nos impediu de estar ali? O que nos impediu de perceber tanta coisa, que agora nos toca profundamente? As cenas do cinema, as histórias contadas pela arte cinematográfica, as cidades quando protagonistas, ativam nosso imaginário e nossa memória pela presença que nos toma.

Falamos do cinema como fenômeno poético; um fenômeno poético de natureza reveladora, aquilo que confere a uma obra de arte o estatuto de obra de arte. E a obra de arte, no seu pulsar, é sempre nova; não cansa o que traz de si mesma ou apesar de si mesma. Há no cinema, como fenômeno poético, algo que não lhe pertence e nem pertence ao seu autor. Nós somos co-criadores de cada filme, cada cidade presentificada na tela é parte da nossa criação.

A arte cinematográfica quer percorrer o caminho do coração, da emoção... a arte cinematográfica junta aquilo que no cotidiano a vida separa, as caixinhas do conhecimento, as partes do todo e as categorias distintas nas suas diversas formas... no cinema está tudo ali, pronto para ser apreciado/experenciado. Por isso, diante do cinema, as cidades fazem sentido, têm significações e aceitamos o pacto proposto pelo cineasta. E nesse contexto importa menos a cidade que está sendo apresentada na tela, mas antes, como ela se mostra. E não é dissecando um corpo que a ciência irá encontrar o lugar do sentido da cidade...

As cidades no cinema nos envolvem e induzem pela emoção que elas nos causam e nos acionam. Elas nos induzem à intimidade, à alma das coisas, à nossa própria intimidade e é por isso que elas nos comovem; porque nos afetam e mexem conosco. Não em nossos pensamentos e racionalidade pragmática, mas percorrendo o caminho do centro dos nossos afetos, naquilo que nós sentimos e que nos afeta. Elas fazem com que nos reconheçamos nelas. Afinal, a cidade também está vinculada à poética e ao modo como o homem está no mundo, seu propósito maior é auxiliar o homem a habitar de maneira satisfatória.

Quando experimentamos a cidade por essa perspectiva, ganhamos entendimento e uma direção para nosso trabalho. Essa direção não é ditada pela ciência clássica, mas é existencialmente enraizada na nossa vida diária no mundo. Mas a teoria não é suficiente para alcançar esse fim. Ela também necessita que nossos sentidos e nossa imaginação sejam intencionalmente voltados para a vida na riqueza das suas variedades, suas diversidades e infinitas variantes.

Tudo o que foi colocado acima parece um tanto paradoxal, escrevo sobre coisas que deveriam ser sentidas e experimentadas e não somente lidas e pensadas. O fenômeno poético presente no cinema dá significação e sentido às nossas vidas [e cidades]. Pelo cinema, viajamos pelas cidades, apreendemos suas atmosferas, ampliamos nosso modo de ver e, simultaneamente, a nossa própria humanidade. A arte tem o poder de nos colocar no centro das experiências mais improváveis.

Se no cinema, quem desdobra e recria o filme é o espectador, como saber quando ele terminará de ser vivido pela tela da imaginação do próprio espectador? E neste instante, o que escrevemos pode renovar potências para levantar questões de autoria e identidade... afinal, não estaríamos em autoria e identidade em fluxo? Afinal, se nos colocarmos no fluxo das intensidades, tudo o que aqui é lido, também é desdobrado e recriado pelo leitor... mas isso importa mesmo?

Afinal, o que realmente importa são os rinocerontes.



BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABEL, Richard. **French Film, Theory and Criticism: A History/ Anthology.vol 2**. Princeton: Princeton University Press, 1988.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme. A metalinguagem do cinema**. Belo Horizonte: Humanitas, 1999.

ANSAY, Pierre e SCHOONBRODT, René. **Penser la ville: choix de textes philosophiques**. Bruxelas: Archives d'Architecture Moderne, 1989.

ARAUJO, Rosane. **A Cidade sou Eu**. Rio de Janeiro: Novamente Ed., 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. **El concepto del espacio arquitectónico**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.

_____. **História da Arte como a História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

_____. **Projeto e Destino**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Pioneira/USP, 1980.

_____. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Presença, 1988.

_____. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **Para uma Psicologia da Arte & arte e Entropia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. São Paulo: Difel, 1986.

_____. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- _____. **A Dialética da Duração.** São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A Intuição do Instante.** Campinas: Verus, 2007.
- _____. **A Formação do Espírito Científico.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- BARNOW, Erik. **Documentary: A History of the Non-Fiction Film.** Oxford/New York: Oxford University Press, 1983.
- BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens.** Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. **História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis.** In Conexão, Comunicação e Cultura. Caxias do Sul: UCS, v. 6, nº 11, jan-jun, 2007.
- BARSAM, Richard M. **Nonfiction Film: A Critical History.** New York: E.P.Dutton, 1973.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia.** São Paulo: Cultrix, USP, 1971.
- _____. **A câmera clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENÉVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto.** São Paulo: Perspectiva, 1984
- _____. **História da arquitetura moderna.** São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. **História da cidade.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Rua de mão única. Vol.II.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Obras escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Vol.III.** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Paris, Capitale du XIXe Siècle - Le Livre des Passages.** Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.
- _____. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Vol I.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGALA, Alain, BUÑUEL, Luis et ali. **Metrópolis: images d'un tournage**. Paris: Cinémathèque Française, 1985.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência**. Lisboa: Ed. 70, 1988.

_____. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 1994.

BONIFER, Mike. **Dick Tracy, The Making of the Movie**. New York: Bantam Books, 1990.

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

BRONOWSKY, Jacob. **Arte e Conhecimento: Ver, Criar, Imaginar**. Lisboa: Ed. 70, 1983.

_____. **A Escalada do Homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAZIN, A. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASSIRER, Ernest. **Filosofia de las formas simbólicas**. [2 v.] México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

_____. **Antropologia filosófica**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Editora, Paz e Terra, 1982.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1953.

CHAPMAN, Jay. '**Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann**.' In JACOBS, Lewis (Ed.). *The Documentary Tradition, from Nanook to Woodstock*. New York: Hopkinson and Blake, 1971.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo. Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: perspectiva, 1985.

_____. **O urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CONRADS, Ulrich. **Programs and manifestoes on 20th century architecture**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

COUSINS, Mark. **História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CUNHA, Andréa Vermont S. R. e SILVA, Mariluze Ferreira de Andrade. Sobre o conceito de memória em Bertrand Russel. **Revista Μετανόια - Primeiros Escritos em Filosofia**. São João del Rei/ MG, n.12, p. 45-60, 2010. Disponível em <https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/revistalable/andrea.pdf> Acessado em 04 de abr 2017.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

_____. **A Imagem-Movimento [Cinema1]**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

- _____. **A Imagem-tempo [Cinema 2]**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Conversações**. São Paulo: 34, 1992.
- _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: 34, 1997.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. [vol.1-5]**. São Paulo: Editora 34, 1995-1997.
- DOSSE, François. **A História à prova do tempo. Da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: UNESP, 1999.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Forense, 1970.
- ECO, Umberto. **The Infinity of Lists**. New York: Rizzoli, 2009.
- _____. **O Pêndulo de Foucault**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do Cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FREIRE, Sonia. **A Imaginação em Bachelard** In *Rubedo-Revista de Psicologia Junguiana e Cultura*, ano X, nº 39, outubro 2008. [pp. 01-38]
- FRISBY, David. **Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer, and Benjamin**. Cambridge: MIT Press, 1986.
- GINZBURG, C.. **Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. **A palavra naufraga [ensaios sobre cinema]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- GUATTARI, Félix. **Caosmose, um Novo Paradigma Estético**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- GREENE, Herb. **Mind and image**. Great Britain: Granada, 1976.
- HALL, Peter. **Cidades do amanhã**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAYS, K. Michael. **Architecture – Theory – since 1968**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HOLZER, Werther. **Paisagem e Lugar: um estudo fenomenológico sobre o Brasil do século XVI**. [tese de doutorado]. São Paulo: Departamento de Geografia/ USP, 1994.
- HUISMAN, Denis. **Dicionário dos Filósofos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- HUSSERL, E. **A idéia da Fenomenologia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2000.
- _____. **Meditações Cartesianas: Introdução à Fenomenologia**. São Paulo: Madras, 2001.
- _____. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura**. São Paulo: Ed. Idéias e Letras, 2006.
- _____. **A crise da humanidade europeia e a filosofia**. Porto Alegre; EDIPUCRS, 2008.
- JACOBS, Lewis (Ed.). **The Documentary Tradition, from Nanook to Woodstock**. New York: Hopkinson and Blake, 1971.
- KANT, Immanuel. **A crítica da razão pura**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **Teoría del cine**. Barcelona: Paidós Libérica, 2001.

_____. **O Ornamento da Massa: Ensaio**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LALANDE, André. **Vocabulaire technique et critique de la Philosophie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1980. pp: 606, 607.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: UNICAMP, 1990.

_____. **Documento, Monumento**. In: ROMANO, Ruggiero. [org] Enciclopèdia Einaudi. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, p.95-106.

LYNCH, Kevin. **De qué tiempo es este lugar?** Barcelona: Gustavo Gilli, 1972.

_____. **A Imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A Boa Forma da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 1999.

MACHADO, Denise e VASCONCELLOS, Eduardo Mendes [org]. **Cidade e Imaginação**. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROURB, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplanção do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofício Ed., 1995.

MACHADO, R. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MELLO, Alessandro de. **A construção do objeto turístico: diálogos com a epistemologia de Gaston Bachelard e Pierre Bourdieu** In *Anais eletrônico do IV Semintur & III Anptur*, Caxias do Sul, 2006. Disponível em: http://www.uces.br/ucs/tplSemMenus/eventos/seminarios_semintur/semin_tur_4/qt_14 [acessado em 30 agosto de 2014].

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a nova psicologia**. in Xavier, Ismail (org) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Primado da Percepção e suas consequências filosóficas**. São Paulo: Papirus Editora, 1990.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Le cinema et la nouvelle psychologie**. Paris: Folioplus philosophie, Gallimard, 2009.

MOHOLY-NAGY, László. **Baubaus Book Number 8: Painting Photography Film. 1925**. Cambridge, Mass.: Mit Press, 1973.

NEUMANN, Dietrich. **Film Architecture: Set designs from Blade Runner to Metropolis**. Munique: Prestel, 1999.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NICOLIN, Pierluigi. 'The Fourth Typology'. In SOLÁ-MORALES, Ignasi & COSTA, Xavier [Org.]. *Present and Futures – Architecture in Cities*. Barcelona: Col·legi D'Arquitectes de Catalunya/ Actar, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Friedrich Nietzsche. Obras Incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [Coleção Os Pensadores].

_____. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NORBERG_SCHULZ, Christian. **Existencia, Espacio y Arquitectura**. Barcelona: Editorial Blume, 1975.

_____. **Genius Loci – Towards a phenomenology of architecture**. London: Academy Editions, 1980.

_____. **Intenciones en Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

OSTERMANN, Erika Alezard. **Imagem Urbana: Percepção e Devaneio** In *Revista de Urbanismo e Arquitetura* vol.04, nº 1, 1996. [pp. 46-53]

PENZ, François e THOMAS, Maureen. **Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia**. Londres: British Film Institute Publishing, 1997.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS. 2002.
- _____. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- _____. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. In Revista Brasileira de História. Dossiê Cidades [Abertura]. Rev. Bras. Hist. vol.27 nº.53. São Paulo: Jan./June 2007.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PITKIN, Hanna Fenichel. **The concept of Representation**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1967.
- REIS, Elisabete R. dos. **A Construção do Imaginário e os Modelos de Representação na Arquitetura: a influência da Corte e da Missão Francesa na Arquitetura da Casa França-Brasil**. [dissertação de mestrado]. Rio de Janeiro: PROARQ/ FAU/ UFRJ, 1998.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2007.
- RODRIGUES, Antonio [org.]. **Cinema e arquitectura**. Lisboa:Gráfica de Coimbra/Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema,1999.
- RUSSEL, Bertrand. **Fundamentos de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- _____. **História do Pensamento Ocidental. Dos Pré-Socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Ediouro 2001.
- SENNETT, Richard. **La conciencia del ojo**. Barcelona: Versal, 1991.
- _____. **Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- SIMEL, George, **The Metropolis and Mental Life**, em Kurt, Wolff (ed.) The Sociology of George, trad.H. H. Gerth [1902], reimpr. New York: Free Press,1950, p.410 [“A metrópole e a vida mental“, em Otávio Guilherme Velho [org.], **O fenômeno urbano**, Rio de Janeiro: Zahar Editores,1967. [p. 14]
- SMITH, Alan G. R. **A revolução científica dos séculos XVI e XVII**. Lisboa: Verbo, 1972.

SOLÀ-MORALES, Ignasi e COSTA, Xavier [org.]. **Present and futures – Architecture in cities**. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya/ ACTAR, 1996.

TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco. **Architettura Contemporanea. Storia dell'architettura**. Milão: Electra Editrice, 1979. 2V

TOULET, Emmanuelle. **O Cinema, invenção do século**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1988.

TSCHUMI, Bernard, **The Manhattan Transcripts**. New York/ London: St. Martin's Press, 1981.

WENDERS, Wim. '**A Paisagem Urbana**'. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, nº23, p.181-189, dezembro, 1994.

YOUNG, Skip Dine. **A Psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna**. São Paulo: Cultrix, 2014.

XAVIER, Ismail. **Cinema: Revelação e Engano** In NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988 [pp. 367-383]

_____. **Sétima arte: um culto ao moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA [geral]

Das cabinet des Dr. Caligari/ O gabinete do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene Pais. Alemanha. Filme [52 min.]

Der Golen, wie er in die Welt kam/ O Golem, como veio ao mundo. Direção: Paul Wegener e Carl Boese. Alemanha, 1920. Filme. [91 min.]

Nosferatu/ Nosferatu. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha, 1922. Filme. [94 min.]

Paris qui dort/ Paris Adormecida. Direção: René Clair. França, 1923. Filme. Direção: René Clair. França, 1923. Filme [35 min.]

Die Strasse/ A Rua. Direção: Karl Grune. Alemanha, 1923. Filme [74 min.]

Dynamik der Großstadt/ Dinâmica da Grande Cidade. Direção: Laszlo Moholy-Nagy. Alemanha, 1923. Filme. (?)

The Hunchback of Note Dame/ O Corcunda de Notre Dame. Direção: Wallace Worsley. Estados Unidos, 1923. Filme. [116 min]

Аэлита / Aelita - A Rainha de Marte. Direção: Yakov Protazanov. União Soviética, 1924. Filme [111 min]

Rien que lês heures/ Nada como o passar das horas. Direção: Alberto Cavalcanti. França, 1926. Filme. [46 min.]

Metropolis/ Metropolis. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927. Filme [120 min.]

Sunrise: A song of two humans/ Aurora. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Estados Unidos, 1927. Filme. [95 min.]

Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt/ A sinfonia de uma capital. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha, 1927. Filme [65 min.]

The Crowd/ A Multidão. Direção: King Vidor. Estados Unidos, 1928. Filme [98 min.]

The Man with the Movie Câmera/ Um Homem com uma Câmera. Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1929. Filme [80 min.]

São Paulo, A Sinfonia da Metrópole. Direção: Adalberto Kemeny & Rodolfo Lustig. Brasil, 1929. Filme [90 min.]

Just Imagine/ Fantasias de 1980. Direção: David Butler. Estados Unidos, 1930. Filme [113 min.]

À propos de Nice/ A Propósito de Nice. Direção: Jean Vigo. França, 1930. Filme [22 min.]

Shanghai Express/ O Expresso de Xangai. Direção: Josef Von Sternberg. Estados Unidos, 1932. Filme [82 min.]

King Kong/ King Kong. Direção: Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos, 1933. Filme [105 min.]

42 nd. Street/ Rua 42. Direção: Lloyd Bacon. Estados Unidos, 1933. Filme [89 min.]

Gold Diggers of 1935/ Caçadores de Ouro de 1935. Direção: Busby Berkeley. Estados Unidos, 1935. Filme [95 min.]

Things to Come/ Daqui a cem anos. Direção: William Cameron Menzies. Reino Unido, 1936. Filme [113 min.]

Modern Times/ Tempos Modernos. Direção: Charlie Chaplin. Estados Unidos, 1936. Filme [83 min.]

Easy Living/ Garota de Sorte. Direção: Mitchell Leisen. Estados Unidos, 1937. Filme [86 min.]

La Femme Du Boulanger/ A Mulher do Padeiro. Direção: Marcel Pagnol. França, 1938. Filme [125 min.]

Love Affair/ Duas Vidas. Direção: Leo McCarey. Estados Unidos, 1939. Filme [86 min.]
Citizen Kane/ Cidadão Kane. Direção: Orson Welles. Estados Unidos, 1941. Filme [119 min.]

Roma, Città Aperta/ Roma Cidade Aberta. **Direção:** Roberto Rossellini. Itália, 1945. Filme [100 min.]

Ladri di biciclette/ Ladrões de bicicletas. **Direção:** Vittorio De Sica. Itália, 1948. Filme [127 min.]

The Naked City/ Cidade Nua. **Direção:** Jules Dassin. Estados Unidos, 1948. Filme [96 min.]

The Fountainhead/ Vontade Indômita. **Direção:** King Vidor. Estados Unidos, 1949. Filme [114 min.]

An American in Paris/ Sinfonia de Paris. **Direção:** Vincente Minnelli. Estados Unidos, 1951. Filme [113 min.]

Miracolo a Milano/ Milagre em Milão. **Direção:** Vittorio De Sica. Itália, 1951. Filme [92 min.]

Les Vacances de Monsieur Hulot/ As férias do Sr Hulot. **Direção:** Jacques Tati. França, 1953. Filme [114 min.]

Tôkyô Monogatari/ Era uma vez em Tóquio. **Direção:** Yasujiro Ozu. Japão, 1953. Filme [136 min.]

On the Waterfront/ Sindicato de Ladrões. **Direção:** Elia Kazan. Estados Unidos, 1954. Filme [108 min.]

Godzilla/ Godzilla. **Direção:** Motoyoshi Oda. Japão, 1955. Filme [78 min.]

Rio 40 graus. **Direção:** Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955. Filme [100 min.]

Sweet Smell of Success/ A Embriaguez do Sucesso. **Direção:** Alexander Mackendrick. Estados Unidos, 1957. Filme [96 min.]

An Affair to Remember/ Tarde Demais para Esquecer. **Direção:** Leo McCarey. Estados Unidos, 1957. Filme [119 min.]

Mon Oncle/ Meu Tio. Direção: Jacques Tati. França, 1958. Filme [110 min.]

Rio, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1958. Filme [90 min.]

Apur Sansa/ O Mundo de Apu. Direção: Satyajit Ray. Índia, 1959. Filme [116 min.]

Hiroshima, mon amour/ Hiroshima, Meu Amor. Direção: Alain Resnais. Japão/ França, 1959. Filme [92 min.]

La dolce vita/ Doce Vida. Direção: Federico Fellini. Itália, 1960. Filme [167 min.]

Spartacus/ Spartacus. Direção: Stanley Kubrick e Anthony Mann. Estados Unidos, 1960. Filme [198 min.]

Breakfast at Tiffany's/ Bonequinha de luxo. Direção: Blake Edward. Estados Unidos, 1961. Filme [115 min.]

Vidas Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. Filme [103 min.]

Alphaville/ Alphaville. Direção: Jean- Luc Godard. França, 1965. Filme [95 min.]

Crônica da Cidade Amada. Direção: Carlos Hugo Christensen. Brasil, 1965. Filme [110 min.]

São Paulo Sociedade Anônima. Direção: Luís Sergio Person. Brasil, 1965. Filme [111 min.]

Blow up/ Depois Daquele Beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Reino Unido, 1966. Filme [111 min.]

Playtime/ Playtime-Tempo de diversão. Direção: Jacques Tati. França/ Itália, 1967. Filme [124 min.]

2 ou 3 choses Que Jê Sais d'Elle/ Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1967. Filme [90 min.]

Midnight Cowboy/ Midnight Cowboy. Direção: John Schlesinger. Estados Unidos, 1969. Filme [113 min.]

The Last Picture Show/ A última sessão de cinema. Direção: Peter Bogdanovich. Estados Unidos, 1971. Filme [118 min.]

Roma/ Roma de Fellini. Direção: Federico Fellini. França/ Itália, 1972. Filme [128 min.]

Ultimo Tango a Parigi/ Último Tango em Paris. Direção: Bernardo Bertolucci. França/ Itália, 1972. Filme [136 min.]

Amarcord/ Amarcord. Direção: Federico Fellini. França/ Itália, 1973. Filme [127 min.]

Alice in den Städten/ Alice nas Cidades. Direção: Wim Wenders. Alemanha, 1974. Filme [110 min.]

China Town/ China Town. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos, 1974. Filme [130 min.]

Taxi Driver/ Taxi Driver. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos, 1976. Filme [113 min.]

King Kong/| King Kong. Direção: John Guillermin. Estados Unidos, 1976. Filme [132 min.]

Dona Flor e seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto. Brasil, 1976. Filme [106 min.]

New York, New York/ New York, New York. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos 1977. Filme [155 min.]

Annie Hall/ Noivo Neurótico, Noiva Nervosa. Direção: Woody Allen. Estados Unidos 1977. Filme [93 min.]

Star Wars – Episode IV: New Hope/ Guerra nas Estrelas - Episódio 4: Uma Nova Esperança. Direção: George Lucas. Estados Unidos 1977. Filme [120 min.]

Das Schlangenei/ O Ovo da Serpente. Direção: Ingmar Bergman. Alemanha Ocidental/ Estados Unidos, 1977. Filme [119 min.]

Superman – The Movie/ Superman – O Filme. Direção: Richard Donner. Estados Unidos/ Reino Unido, 1978. Filme [144 min.]

Manhattan/ Manhattan. Direção: Woody Allen. Estados Unidos 1979. Filme [96 min.]

Star Wars – Episode V: The Empire Strikes Back/ Guerra nas Estrelas - Episódio 5: O Império Contra Ataca. Direção: Irvin Kershner. Estados Unidos, 1980. Filme [124 min]

Escape from New York/ Fuga de New York. Direção: John Carpenter. Estados Unidos/ Reino Unido, 1981. Filme [109 min.]

Blade Runner/ Blade Runner, o Caçador de Andróides. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos, 1982. Filme [120 min.]

Koyaanisqati/ Koyaanisqati. Direção: Godfrey Reggio. Estados Unidos, 1982. Filme [87 min.]

The day after/ O dia seguinte. Direção: Nicholas Meyer. Estados Unidos, 1983. Filme [126 min.]

Star Wars – Episode VI: Return of Jedi/ Guerra nas Estrelas - Episódio 6: O Retorno de Jedi. Direção: Richard Marquand. Estados Unidos, 1983. Filme [133 min.]

Paris, Texas/ Paris, Texas. Direção: Wim Wenders. Alemanha/ França/ Estados Unidos/ Reino Unido, 1984. Filme [147 min.]

Tokyo-Ga/ Tokyo-Ga. Direção: Wim Wenders. Alemanha/ Estados Unidos, 1985. Filme [92 min.]

The Last Emperor/ O Último Imperador. Direção: Bernardo Bertolucci. França, Hong Kong, Itália e Reino Unido, 1987. Filme [145 min.]

Der Himmel über Berlin/ Asas do desejo. Direção: Wim Wenders. Alemanha/ França, 1987. Filme [130 min.]

The Unbearable Lightness of Being/ A insustentável Leveza do Ser. Direção: Philip Kaufman. Estados Unidos 1988. Filme [172 min.]

Batman/ Batman. Direção: Tim Burton. Estados Unidos 1989. Filme [126 min.]

New York Stories/ Contos de Nova York. Direção: Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen. Estados Unidos 1989. Filme [124 min.]

Dick Tracy/ Dick Tracy. Direção: Warren Beatty. Estados Unidos 1990. Filme [107 min.]

Les amants du Pont- Neuf/ Os amantes da Pont- Neuf. Direção: Léos Carax. França, 1991.

Filme [125 min.]

The Age of Innocence/ A Época da Inocência. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos, 1993. Filme [139 min.]

The Hudsucker Proxy/ Na Roda da Fortuna. Direção: Joel Coen. Alemanha/ Estados Unidos/ Reino Unido, 1994. Filme [111 min.]

Chungking Express/ Amores Expressos. Direção: Wong Kar Wai. Hong-Kong/ China, 1994. Filme [102 min.]

Before Sunrise/ Antes do Amanhecer. Direção: Richard Linklater. Estados Unidos, 1995. Filme [101 min.]

Independence Day/ Independence Day. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos, 1996. Filme [113 min.]

The Fifth Element/ O quinto elemento. Direção: Luc Besson. Estados Unidos/ França, 1997. Filme [126 min.]

The Truman Show/ O Show de Truman - O Show da Vida. Direção: Peter Weir. Estados Unidos, 1998. Filme [102 min.]

Deep Impact/ Impacto profundo. Direção: Mimi Leder. Estados Unidos, 1998. Filme [121 min.]

The Man in the Iron Mask/ O Homen da Máscara de Ferro. Direção: Randall Wallace. Estados Unidos, 1998. Filme [132 min.]

Pleasantville/ A Vida em Preto e Branco. Direção: Gary Ross. Estados Unidos, 1998. Filme [114 min.]

Eyes Wide Shut/ De olhos bem fechados. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido, 1999. Filme [159 min.]

Star Wars – Episode I: Phantom menace/ Guerra nas Estrelas - Episódio 1: A Ameaça Fantasma. Direção: George Lucas. Estados Unidos, 1999. Filme [136 min.]

The Matrix/ Matrix. Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Estados Unidos, 1999. Filme [136 min.]

Pane e Tulipani/ Pão e Tulipas. Direção: Silvio Soldini. Itália/ Suíça, 2000. Filme [112 min.]

Star Wars – Episode II: Attack of the clones/ Guerra nas Estrelas Episódio 2: O Ataque dos Clones. Direção: George Lucas. Estados Unidos, 2002. Filme [142 min.]

Cidade de Deus. Direção: Fernando Meireles. Brasil, 2002. Filme [135 min.]

Gangs of New York/ Gangues of New York. Direção: Martin Scorsese. Alemanha/ Estados Unidos/ Holanda/ Itália/ Reino Unido, 2003. Filme [170 min.]

Good Bye, Lenini/ Adeus, Lênin. Direção: Wolfgang Becker. Alemanha, 2003. Filme [118 min.]

Equilibrium/ Equilibrium. Direção: Kurt Wimmer. Estados Unidos, 2003. Filme [107 min.]

The Pianist/ O Pianista. Direção: Roman Polanski. Alemanha/ França/ Polônia/ Reino Unido, 2003. Filme [148 min.]

The Merchant of Venice/ O Mercador de Veneza. Direção: Michael Radford. Estados Unidos, 2004. Filme [138 min.]

I, Robot/ Eu, Robô. Direção: Alex Proyas. Estados Unidos, 2004. Filme [120 min.]

Lost in Translation/ Encontros e Desencontros. Direção: Sofia Copola. Estados Unidos/ Japão, 2004. Filme [104 min.]

The Dreamers/ Os sonhadores. Direção: Bernardo Bertolucci. França, Estados Unidos e Itália. Filme [116 min.]

Star Wars – Episode III: Revenge of the Sith/ Guerra nas Estrelas - Episódio 3: A Vingança dos Sith. Direção: George Lucas. Estados Unidos, 2005. Filme [140 min.]

Sin City/ Sin City: A Cidade do Pecado. Direção: Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino. Estados Unidos, 2005. Filme [126 min.]

Always san-chôme no Yûhi 3/ O sol sempre se põe na terceira rua. Direção: Takashi Yamasaki. Japão, 2005. Filme [132 min.]

Tsotsi /Infância Roubada. Direção: Gavin Hood. África do Sul/ Reino Unido, 2005. Filme [94 min.]

The Lost City/ Cidade Perdida. Direção: Andy Garcia. Estados Unidos, 2005. Filme [143 min.]

Paris, je t'aime/ Paris te amo. Direção: Olivier Assayas et alii. Alemanha/ França/ Principado de Liechtenstein/ Suíça, 2006. Filme [110 min.]

The Fountain/ Fonte da Vida. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos, 2006. Filme [96 min.]

Children of men/ Filhos da Esperança. Direção: Alfonso Cuarón. Estados Unidos/ Reino Unido, 2006. Filme [114 min.]

Bordertown/ Cidade do Silêncio. Direção: Gregory Nava. Estados Unidos, 2006. Filme [112 min.]

Ratatouille/ Ratatouille. Direção: Brad Bird. Estados Unidos, 2007. Filme [110 min.]

Two Days in Paris/ 2 dias em Paris. Direção: Julie Delpy. Alemanha/ França, 2007. Filme [96 min.]

Vicky Cristina Barcelona/ Vicky Cristina Barcelona. Direção: Woody Allen, 2008. Filme [96 min.]

Batman, The dark Knight Rises/ Batman, O Cavaleiro das Trevas. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos/ Reino Unido, 2008. Filme [147 min.]

Slumdog Millionaire/ Quem quer ser um Milionário?. Direção: Danny Boyle. Estados Unidos/ Reino Unido, 2008. Filme [120 min.]

When in Rome | Quando em Roma. Direção: Mark Steven Johnson. Estados Unidos, 2009. Filme [150 min]

Inception/ A Origem. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos/ Reino Unido, 2010. Filme [148 min.]

Eat Pray Love/ Comer Rezar e Amar. Direção: Ryan Murphy. Estados Unidos, 2010. Filme [133 min.]

Tron: Legacy/ Tron: O Legado. Direção: Joseph Kosinski. Estados Unidos, 2010. Filme [126 min]

The Tourist/ O Turista. Direção: Florian Henckel Von Donnersmarck. Estados Unidos/ França, 2010. Filme [103 min]

Medianeras/ Medianeras. Direção: Gustavo Taretto. Alemanha/ Argentina/ Espanha, 2011. Filme [95 min.]

Battle: Los Angeles/ Invasão do Mundo: Batalha em Los Angeles. Direção: Jonathan Liebesman. Estados Unidos, 2011. Filme [116 min.]

Midnight in Paris/ Meia-noite em Paris. Direção: Woody Allen. Estados Unidos, 2011. Filme [93 min.]

Unknown/ Desconhecido. Direção: Jaume Collet-Serra. Alemanha/ Canadá/ Estados Unidos/ França/ Japão, 2011. Filme [110 min.]

To Rome with Love/ Para Roma com Amor. Direção: Woody Allen. Estados Unidos/ Espanha/ Itália, 2012. Filme [111 min.]

7 dias en La Habana/ 7 dias em Havana. Direção: Benicio Del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, Ella Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Tablo e Laurent Cantet. Espanha/ França, 2012. Filme [129 min.]

Night Train to Lisbon/ Trem Noturno para Lisboa. Direção: Bille August. Alemanha/ Estados Unidos/ Alemanha, 2013. Filme [110 min.]

La Grande Bellezza/ A Grande Beleza. Direção: Paolo Sorrentino. França/ Itália, 2013. Filme [141 min.]

Somos Tão Jovens. Direção: Antonio Carlos de Fontoura. Brasil, 2013. Filme [104 min.]

Godzilla/ Godzilla. Direção: Gareth Edwards. Estados Unidos, 2014. Filme [123 min.]

Star Wars – Episode VII: The Force Awakens/ Guerra nas Estrelas – Episódio VII: O Despertar da Força. Direção: J.J. Abrams. Estados Unidos, 2015. Filme [135 min.]

Captain America: Civil Wars/ Capitão América: Guerra Civil. Direção: Anthony Russo. Estados Unidos, 2016. Filme [148 min.]

El ciudadano ilustre/ O cidadão Ilustre. Direção: Mariano Cohn e Gastón Duprat. Argentina, 2017. Filme [118 min.]