

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Geografia

AMANDA CRISTINA LEJANOSKI DA COSTA

**Cinema e Geografia: como a análise filmica permite à Geografia novas
possibilidades de interpretação das concepções de urbano**

Versão Original

São Paulo

2019

AMANDA CRISTINA LEJANOSKI DA COSTA

Cinema e Geografia: como a análise filmica permite à Geografia novas possibilidades de interpretação das concepções de urbano

Versão Original

Trabalho de Graduação Individual (TGI) apresentado ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Área de Concentração: Geografia Humana
Orientador: Prof^a Dr^a Glória da Anunciação Alves

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C837c Costa, Amanda Cristina Lejanoski da
Cinema e Geografia: como a análise fílmica permite
à Geografia novas possibilidades de interpretação das
concepções de urbano / Amanda Cristina Lejanoski da
Costa ; orientadora Glória da Anunciação Alves. - São
Paulo, 2019.
46 f.

TGI (Trabalho de Graduação Individual)- Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de
Geografia. Área de concentração: Geografia Humana.

1. espaço. 2. subjetividade. 3. urbano. 4.
Modernidade. 5. Arte. I. Alves, Glória da Anunciação,
orient. II. Título.

Dedicatória e Agradecimentos

O Trabalho de Graduação Individual representa uma vitória em mais uma etapa da vida. São anos de graduação dedicados ao meu futuro e devo muito à todos que me ajudaram a chegar aqui e a finalizar as coisas que me proponho a fazer.

É por isso que a presente pesquisa será dedicada, em primeiro lugar, à minha mãe, Mariles Lejanoski. Se não fosse pela força e apoio dessa mulher vencedora e forte, não teria metade das oportunidades de vida que me foram dadas. Junto dela, Neli Kosak, minha avó, e Silvana Lejanoski, minha tia. Nossa família é feita de grandes mulheres e a possibilidade de estudar na Universidade de São Paulo é um conquista tanto minha, quanto delas. Elas tornaram isso e tornam tudo possível.

Gostaria de agradecer aos seguintes nomes, pois o apoio destes tornou os últimos anos suportáveis em meio a tantas crises: Louisie, Isadora, Marina, Isabelle, Cecília, Leonardo e Igor. De tantas pessoas que entram e partem de nossas vidas, vocês estão sempre presentes, de alguma forma, e isso deixa as dificuldades do cotidiano possíveis de serem vencidas. Desses agradecimentos, um especial ao meu parceiro, Bruno Val, por acreditar em mim e pelo incentivo, me ajudando a acreditar mais em mim mesma.

Um agradecimento especial à três professores do Departamento de Geografia que foram essenciais para a minha permanência e retorno ao curso, após o trancamento: Simone Scifoni, Eduardo Girotto e Glória Alves, esta que é minha orientadora e tive o prazer de trabalhar e aprender não somente na pesquisa final, mas durante toda a graduação, em projetos, atividades e conversas de corredores.

Também agradeço ao Departamento de Geografia de modo geral, às entidades estudantis e à Universidade de São Paulo por ter me acolhido e me proporcionado um crescimento imensurável como pessoa e como profissional.

E por último, dedico essa pesquisa à Filipe Varea Leme. Ele permanece presente cotidianamente no meu coração e no de diversos colegas, através dos ensinamentos que nos proporcionou, mesmo sendo tão jovem, e do amor que lembaremos e guardaremos pelo resto de nossas vidas.

RESUMO

COSTA, Amanda Cristina Lejanoski da. **Cinema e Geografia: como a análise filmica permite à Geografia novas possibilidades de interpretação das concepções de urbano.** 2019. 43 p. Trabalho de Graduação Individual (TGI) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente pesquisa tem intenção de explorar os caminhos que unem a Geografia e a Arte por meio da análise da subjetividade espacial presente no filme “Na cidade de Sylvia”, onde tais conteúdos se relacionam com as definições de tempo e espaço da Modernidade. A análise dos elementos estéticos proporciona uma exaltação da sensibilidade experimentada nos espaços urbanos e pode-se fazer através dela uma leitura de diversas concepções espaciais teorizadas pela Geografia Urbana. Isso é possível porque as técnicas de filmagem e construção da obra estão fundamentadas em formas de representação que revelam o caráter processual do espaço socialmente produzido. Se trata de estreitar os laços entre subjetividade sobre o mundo presente nas formas de construções artísticas e a objetividade das interpretações científicas sobre a realidade.

Palavras-chave: subjetividade; Modernidade; Arte; estética; cinema; fragmentação; contingente; fugidio; cidade; espaço urbano.

ABSTRACT

COSTA, Amanda Cristina Lejanoski da. **Cinema and Geography: how the analysis of the filme allows Geography new possibilities of interpretation of the conceptions of urban.** 2019. 43 p. Trabalho de Graduação Individual (TGI) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This research intends to explore the common paths between Geography and Art through the analysis of the spatial subjectivity present in the film “In the city of Sylvia”, where the meanings are related to the definitions of time and space of the Modernity. The analysis of the movie aesthetic enables an exaltation of the sensibility experienced in urban spaces and allows a reading of the spatial conceptions theorized by Urban Geography. This is possible because the techniques of filming and construction of the film are based on forms of representation that reveal the procedural character of the socially produced space. It is about strengthening the ties between subjectivity about the world present in forms of artistic constructions and the objectivity of scientific interpretations of reality.

Key-words: subjectivity; Modernity; Art; aesthetic; cinema; fragmentation; contingent; fugitive; city; urban space.

SUMÁRIO

Introdução	pág. 6
a) Divisão em três partes	pág. 8
b) Delimitação de início e fim de cada Ato	pág. 9
Capítulo I - O Primeiro Ato	pág. 11
Capítulo II - O Segundo Ato	pág. 20
Capítulo III - O Terceiro Ato	pág. 33
Capítulo IV - Cinema e Cidade	pág. 38
Referências	pág. 44

Introdução

A presente pesquisa busca analisar o filme “Na Cidade de Sylvia”, dirigido por José Luis Guérin de modo a identificar como alguns elementos e os efeitos forjados pelas técnicas de montagem do filme se apresentam na estética construída, revelando subjetividades espaciais e sentimentos que se relacionam com definições da Modernidade, através da leitura sobre a cidade na obra. A Geografia se interessa por essas subjetividades à medida que são inerentes ao espaço urbano, podendo ser percebidas no cotidiano pelos indivíduos que vivem nas cidades.

Tal conexão entre a Arte e a Geografia é uma experimentação no sentido de, através da interpretação de uma obra, tornar visível quais os aspectos e como eles se relacionam, definindo-os, trazendo essa dimensão percebida e vivida, ou seja, do sensível, cada vez mais para a consciência. Se a ciência tem interesse pela realidade, uma das formas de compreendê-la é desvendar quais as leituras que a produção artística tem sobre ela, pois, apoiado no que Baudelaire (2006), um dos principais pensadores sobre a Modernidade define, é fundamental que o artista se posicione frente aos processos com que se defronta para uma definição da estética modernista.

A necessidade do entendimento da Modernidade é fundamental para a compreensão da realidade atualmente, considerando as formas gerais da organização social, política e econômica do mundo Ocidental. Em linhas gerais, as relações capitalistas que penetram os modos de reproduzir o cotidiano são fundamentadas em princípios que, associados às ideias de liberdade e racionalidade do pensamento Iluminista, têm impactos profundos nas formas psicológicas, biológicas, políticas, econômicas, sociais, entre diversas dimensões, da vida humana.

O entendimento de tais impactos deve ser elaborado mediante a investigação incessante da realidade, desmistificando suas formas e conteúdos, compreendendo as suas contradições, evidenciando as forças envolvidas. Por isso essa pesquisa se utiliza fundamentalmente das reflexões propostas por Harvey em sua obra *Condição Pós-Moderna* (1992), pois uma das principais linhas da sua argumentação tem a intenção de relacionar os acúmulos da Teoria Social com os da Teoria Estética.

Na verdade, essa ponte se constrói na prática - da pesquisa, inclusive. Utilizando a análise sobre a estética da obra que se trabalha aqui, Mello (2011) defende a sua interpretação sobre a produção do espaço filmico apoiada numa concepção de espaço que considera o movimento, o sentido processual, inerente à categoria espacial. Tal ideia se relaciona com uma das principais leituras sobre produção do espaço utilizada na Geografia, de Lefebvre em *La production de l'espace* (1974).

Os valores que se apresentam na estética do filme, portanto, e se relacionam com a definição de Modernidade, são a fragmentação, o efêmero, o fugidio, o contingente, as verdades eternas e imutáveis/universais. De certa forma, os planos e cortes construídos pelo olhar do diretor revelam todos eles através das referências utilizadas - clássicas sobre o significado da arte cinematográfica. Sendo que a leitura de tais valores proporciona o entendimento de amplos diálogos que se constrói sobre as definições de beleza, fotogenia, potencialidade poética. Na discussão sobre a estética, descobre-se como suas definições são articuladas às concepções temporais e espaciais que se passa a desenvolver conforme o mundo se altera, tanto pelo desenvolvimento tecnológico, quanto pela articulação entre diferentes povos que passam a ser dependentes uns dos outros, à medida que as relações de troca se intensificam.

Por fim, destaca-se a cidade e o cotidiano. Todas as definições trabalhadas proporcionam um olhar sobre a cidade que a torna mais do que somente o pano de fundo das vidas humanas, mas organismos de coração próprio, praticamente. Esse exacerbação da cidade reflete sua contradição interna: é o espaço da aglomeração, onde todos os seus indivíduos a formam como um corpo só, generalizando e homogeneizando as massas enquanto define cada sujeito como um anônimo. E o outro lado, da vivência cotidiana, individual, que na escala do corpo vivencia esse grande sistema em que tantos estímulos e tantos processos acontecem em simultaneidade, onde a partir de cada olhar se pode construir uma cidade diferente. Essa multiplicidade e as contradições internas são ainda maiores quando se olha de baixo, à partir do olhar do indivíduo. Quando se olha a cidade de cima, em sua vista panorâmica, parece uma obra confusa e dinâmica, onde não a entende, mas se admira a sua beleza à distância. Através dos dois pontos de vista, as relações de capital e de

modernização atropelam a tudo e todos, submetendo a vida cotidiana a ainda mais contradições.

E, por fim, pode-se questionar a relevância de tal leitura, mas conforme a Arte também traz elementos significativos para a interpretação dos questionamentos da vida, sabe-se que todo conhecimento no sentido de proporcionar uma aproximação aos verdadeiros significados do que é a vida urbana, cria-se formas de conexão entre aquele que lê e o objeto da leitura. Essa identificação é fundamental para relações positivas de apropriação e de negação, de conscientização dos processos da realidade. Apesar da argumentação trabalhar com elementos de diversas áreas e bastante amplos em sua articulação, a proposta da presente pesquisa é somente iniciar esse encontro entre a Arte e a Ciência, pouco aproveitado. Temos referências de alguns autores que realizam essa relação, sendo alguns deles Mello (2011) sobre “Na Cidade de Sylvia” (2007), de José Luis Guérin; Alves (2010) sobre “Sábado” (1994), de Ugo Giorgetti; Harvey (1992) sobre “Blade Runner” (1982) e “Asas do Desejo” (1987), Geiger (2004) sobre o cinema de David Lynch, em geral.

Os limites de tempo e espaço (de escrita) dessa pesquisa também são reforçados à medida que se torna inviável continuar a argumentação dessas conexões, que são inúmeras, mas procura-se dar os traços sobre os temas que são fundamentais para a compreensão dessas relações: o cinema, na era da reproduzibilidade técnica da obra de arte (BENJAMIN, 1987) como uma forma de produção artística que muito dialoga com as definições de cidade, bem como seu desenvolvimento na história, e as subjetividades do espaço urbano. São relações que muito dizem sobre a Modernidade e relacionam Teoria Social e Teoria Estética intimamente.

a) Divisão em três partes

Para facilitar a interpretação do filme, fora dividido em três partes (Atos 1º, 2º e 3º) que demonstram 3 momentos diferentes da história contada/narrativa, podendo chamar essas partes de primeiro, segundo e terceiro Atos da trama. Além disso, pode-se perceber como em cada ato o protagonista parece vivenciar a cidade a qual percorre diferenciadamente, sendo

determinado pelos sentimentos que estão em jogo considerando a situação que está se desenvolvendo. É esta divisão que estrutura o enredo em início, meio e fim, de modo que a narrativa ganha fluidez e movimento, apesar de o longa em questão apresentar escassos diálogos e cenas repetitivas em poucas locações. Esta divisão é uma estrutura de escrita para roteiros de cinema que se denomina “Estrutura em Três Atos”, onde no primeiro ato temos a Apresentação, no segundo ato temos a Confrontação e no terceiro ato temos a Resolução, os quais que serão detalhados. Tal estrutura, nos moldes da Indústria Cinematográfica atual, é uma construção técnica de roteiro de Syd Field (SNYDER, 2005), onde a “receita do bolo” facilita a escrita de histórias em uma estrutura que facilita o seu desenvolvimento, bem como prender a atenção do espectador.

Evidentemente, tal estrutura não é obrigatória. No entanto, se consolidou como modelo pois a maior parte dos roteiros escritos e dirigidos seguem tal padrão.

b) Delimitação de início e fim de cada Ato

As definições para o Primeiro, Segundo e Terceiro Atos, respectivamente, são:

1. Apresentação e introdução dos espaços e personagens principais, bem como da história. Ele finaliza com um “Primeiro Desastre” que marca a ruptura com o ritmo inicial da obra, e a partir daí levará o protagonista para a sua “aventura”. Tem duração de cerca de 25% do roteiro.
2. Desenvolvimento e estruturação. Neste Ato há a confrontação com a “verdade”, então se trata de todo o caminho percorrido até ela. Em geral, possui um “Ponto de Virada” na metade do Ato que induz à construção de expectativa do espectador, ou seja, uma virada de ritmo. O Ponto de Virada deve ser considerado como o limite entre os dois extremos da história, como felicidade/tristeza, companhia/solidão, coragem/medo, etc. O Ato finaliza no “Clímax”, quando o personagem confronta a verdade e coloca mais um ponto na trama.
3. Resolução e fechamento da história. Ao confrontar a verdade, o protagonista pode “vencer”, ou “perder”, ficando satisfeito ou frustrado com a resposta. Apesar das

possibilidades, o fechamento também pode ser negativo ou positivo e se trata do encaminhamento da história ao fim da “aventura”.

Capítulo I - O Primeiro Ato

Inicia-se o primeiro capítulo com a descrição do Primeiro Ato e, à medida que são apresentados os elementos estéticos mais significativos para a análise, estabelecem-se os primeiros sentidos que possuem. Conforme o filme se desenrola e também a descrição do Primeiro Ato, buscar-se-á apontar quais são os significados pertinentes de serem explicitados e relacionados com conteúdos da Geografia.

A primeira cena do filme começa com uma sequência de *planos*¹ que retrata um quarto de hotel e o iniciar do primeiro dia da trama. É madrugada, o quarto está escuro e o único movimento retratado na tela é o do reflexo das luzes, que ilumina as paredes. As luzes vêm dos carros que passam na rua e criam as sombras. Pode-se perceber o dia amanhecendo através do aumento da intensidade da luz refletida nas paredes. Em seguida, os planos apresentam alguns elementos importantes: vê-se um mapa sobre um criado-mudo que possui escrito “Les Aviateurs” e a chave do quarto com o número 307, e ao lado dos dois há um caderno; o papel de parede estampado com formas de folhas e ramos sobre um fundo claro; e a janela aberta, onde do lado de fora as folhas de uma árvore estão balançando por conta do vento. Nesta primeira sequência já é possível visualizar os três elementos os quais deseja-se destacar para começar a análise - a imagem das folhas da árvore balançando por conta do vento, o caderno e o mapa. Após a sequência de planos aparece o protagonista sentado sobre a cama com seu caderno sobre o colo e passam-se alguns minutos ele com seu olhar estático e bastante reflexivo. Em seguida, começa a escrever incessantemente.

Considera-se, primeiramente, o corte das folhas balançando suavemente à janela. Este contém uma referência à própria História do Cinema, do seu desenvolvimento e dos seus significados. É justamente partindo do detalhe do movimento das folhas que Mello (2011, p. 143) afirma que “Guerin parece tecer um belo comentário que reverbera outra cena em outro filme, que por sua vez também comenta o mesmo fenômeno cinematográfico das folhas que se movem”.

¹ Tomada, ou *take*, é tudo o que é registrado pela câmera desde o momento que ela é ligada. Um plano, ou *shot*, é tudo o que é mostrado para o telespectador de forma contínua sem interrupções. Uma sequência são as imagens cortadas que trazem o desenvolvimento de uma cena - esta que é o conjunto de planos no mesmo lugar e no mesmo momento dentro da narrativa audiovisual. Uma cena pode conter vários planos, e estes podem ser obtidos através da captura de diversas tomadas que são filtradas e organizadas no momento da edição (pós-produção).

Esta observação da autora aponta para as análises de Ismail Xavier (2007) sobre o filme “Duas ou três coisas que eu sei dela” (1967), de Jean-Luc Godard², nas quais ressalta o fatídico comentário de Georges Méliès sobre a exibição do filme “*Le repas de bébé*”, captado em 1895 pelos irmãos Lumière³ e exibido ao público em 1968. Xavier (2007, p. 24) resgata:

Evoco aqui a reação de um espectador da primeira sessão, que expressou o seu entusiasmo diante da emoção que viveu como uma descoberta no momento em que se projetou O Lanche do Bebê, um filme de poucos minutos, como era comum então, realizado pelos Irmãos Lumière. A câmara fixa focaliza bem de perto uma mesa na qual se desenvolve um festivo ritual familiar de alimentação do bebê, cercado de adultos solícitos; estamos no jardim da mansão dos Lumière. No centro da cena, o infante e seu séquito, o teatro feito para o registro da câmera, o tema explícito da filmagem. Ao fundo, as árvores do jardim compõem o ambiente, e há folhas que se agitam ao vento enquanto a cena central tem andamento. Esta concentra a atenção dos espectadores, como era a intenção do filme, bem como expressa no seu enquadramento. Mas o cinema, em sua primeira sessão, já deu ensejo a um outro olhar trazido por um espectador perspicaz cuja atenção se voltou para outras ocorrências. Este espectador foi Georges Méliès, e sua frase “au cinéma, les feuilles bougent”, ficou célebre.

Georges Méliès se destaca na história do cinema por muitos aspectos. Foi um ilusionista e cineasta francês no início do século XIX e começo do XX famoso por liderar técnicos e narrativos no alvorecer do cinema. Era inovador e inventou diversas técnicas de efeitos especiais e as popularizou, como o stop-motion, as exposições múltiplas, a câmera rápida e o filme colorido (através da pintura manual do próprio rolo). Seu comentário, destacado no trecho anterior, se relaciona com aspectos sutis dos movimentos da realidade, que passam a ser captados pelas lentes da câmera e podem ser reproduzidos com a criação do cinematógrafo. De acordo com Xavier (2007, p. 24):

Para ele (Méliès), o encanto do que se projetava na tela não estava no seu centro, em que se registrava a cena familiar, mas ao seu fundo, lá atrás, onde a imagem em movimento tornava visível justamente algo fugaz, o movimento das folhas que, até então, não era possível ver na experiência teatral em que o chamado “pano de fundo” trazia um desenho, uma pintura, enfim uma imagem fixa, evocadora de um ambiente, mas não o sentimento vivo de sua presença e movimento.

O detalhe das folhas ao fundo balançando com o bater do vento, no filme dos irmãos Lumière e percebido por Méliès, incita todo o desenvolvimento de uma reflexão relacionada aos sentidos que a arte cinematográfica poderia possuir, bem como as suas capacidades e

² Cineasta franco-suíço, polêmico e vanguardista por tratar de dilemas e perplexidades do século XX de modo provocador, ágil e original. Um dos principais nomes do movimento contestatório dos anos 1960 conhecido como “*Nouvelle Vague*” - “Nova Onda”.

³ Auguste e Louis Lumière são irmãos e responsáveis apresentação pública do cinematógrafo em 1895 - o cinematógrafo era uma máquina de filmar e projetor de cinema.

potencialidades. Há nesta arte a capacidade de atribuir sentidos às concepções de tempo e espaço que se caracterizam pela efemeridade. Tornar a efemeridade visível é o sentido da frase de Méliès nos moldes como Xavier recupera.

Essas qualificações dos sentidos das construções audiovisuais resgatam uma forma de olhar que recolhe um instante singular e volátil no movimento do fluxo de uma narrativa e destacam na tela, através do movimento de uma experiência visual. Algo muito semelhante ao que diversas outras correntes estéticas buscaram, bem como é sabido: “representar o irrepresentável, o impalpável, a luz atmosférica só vista através dos seus efeitos em superfície” (XAVIER, 2007, p. 25). O cinema como ferramenta capaz de representar o movimento do presente em sua singularidade privilegia o alargamento das possibilidades de significação que eventos sutis podem proporcionar. De acordo com essa ideia, Xavier (2007, p. 26) afirma que:

Neste aspecto, a base de sua potência é a indexalidade, o rastro que permite “fixar” um instante qualquer, insignificante, extraído do fluxo. O aspecto automático da reação foto-química gera a impressão quase imediata que acompanharia a velocidade dos eventos, ampliando a revelação de novas facetas do mundo já anunciadas no instantâneo fotográfico, gerando a percepção privilegiada dos movimentos mais sutis, dinanismos nunca vistos, detalhes do mundo a descobrir, a surpreender.

O plano do balanço das folhas, portanto, significa uma clássica referência presente em “Na Cidade de Sylvia” e também em “Duas ou três coisas que eu sei dela”. Tais referências construídas à partir do comentário de Méliès trazem para esta análise, então, um debate já realizado há tempos nas ciências da comunicação e nos estudos sobre cinefilia. Quando Méliès repara nos detalhes ao fundo da cena além do que fora arquitetado para o registro da câmera, nos primórdios do cinema, é aberto o campo para a discussão posterior que se desenvolve amplamente sobre qual o real e verdadeiro potencial dessa arte, sendo que suas bases na fotografia levantam a questão da fotogenia.

O desdobramento do comentário “No cinema, as folhas se movem” se relaciona com uma reflexão sobre os sentidos de beleza, da arte e de fotogenia à partir da ideia de que a capacidade do cinema de captar e recriar o movimento e seus melhores efeitos pode gerar perturbações - estas internas à evolução contínua das coisas e dos acontecimentos - que destacam um evento e faz emergir o detalhe que faz a diferença (XAVIER, 2007, p. 26).

Portanto, a construção do plano das folhas presente nos filmes mencionados busca resgatar a clássica discussão sobre a propriedade poética propriamente dita do cinema presente na capacidade de geração de imagens que despertam emoção. Louis Delluc, em 1919, afirma que a fotogenia é uma “inflexão no movimento que celebra o instante em sua instabilidade, pois que nada é, tudo é devir, como nos revelam os *close-ups* de rostos, de gestos furtivos e de detalhes das coisas” (Delluc, apud XAVIER, 2007, p. 26).

Buscando na experiência estética a tentativa de fixar o instante, o fugidio, e os levar em consideração acerca do tempo, sem esquecer de também considerar a dimensão do movimento (das folhas, como dado no exemplo), unindo tempo e espaço através das possibilidades que traz o cinema pode-se refletir acerca da possibilidade de entendimento da criação na forma de colagem como produção espacial - o espaço filmico, no caso -, pelo movimento do corte e do olhar presente na construção audiovisual (MELLO, 2011, p. 144). Todas essas características presente na obra permitem desvendar os sentidos da Modernidade presente na arte através da construção da dimensão espacial e temporal que o filme propõe.

Retomando a análise, o segundo elemento do filme que também se apresenta logo no início do filme é o caderno que o protagonista carrega consigo, mas especificamente o ato de esboçar os rostos vistos e registrar versos. O personagem anda e observa e registra durante todo o filme e, assim como o comentário sobre os planos das folhas balançando, comprehende-se que o ato de esboçar ressalta subjetividades relacionadas ao tempo, ao espaço e ao próprio sujeito e como ele se relaciona com as pessoas ao seu redor que também evidenciam os aspectos da Modernidade.

O esboço tem o sentido de delineamento inicial de uma obra de desenho, pintura, gravura, escultura, etc. Essa estética, muito valorizada no século XIX, ou o ato de esboçar é justamente uma “notação rápida de uma percepção”, “a luta contra o descompasso” (XAVIER, 2007, p. 25) entre a rapidez do momento que se pinta e a lentidão do movimento de pintar. Significa, portanto, uma ação capaz de extrair do fluxo de um movimento a possibilidade de espacializar uma imagem, como uma forma de representar e conter aquele tempo através do próprio espaço gravado no produto da obra - o esboço.

Considerando o que Harvey (1992, p. 191) recupera através de McHale, Bourdieu, Baudelaire e Harries sobre a modernidade e a teoria estética, cria-se um paralelo com a

capacidade da produção artística conectar significados de tempo e espaço que são pertinentes para a Geografia. E vários são os “artistas” que assim fizeram pela teoria estética que “procura as regras que permitem a veiculação de verdades eternas e imutáveis em meio ao turbilhão do fluxo e da mudança” (HARVEY, 1992, p. 191). Pintores, escultores, poetas, escritores, arquitetos, entre outros, enfim, todos realizam esse sentido através das suas várias formas de criação. Portanto, o esboço é também uma forma de criação livre, a sua dimensão artística se realiza durante a prática, inclusive, e sua materialidade se dá à medida em que demarca as linhas principais de determinado momento tão sutil e as congela, de modo que aquele instante permanece paralisado no desenho. O tempo da sutileza se eterniza, aquele que escapa, e mais uma vez está contido na representação cinematográfica através do elemento do caderno. Por esse motivo, a proposta de sentido atribuída aos dois elementos estéticos do filme destacados até o momento se complementam como expressões de manifestações artísticas que estabelecem os seus fundamentos na relação entre o tempo e o espaço.

Voltando aos acontecimentos do filme, após a sequência que fora descrita sobre o quarto, a próxima cena é o plano da rua onde se localiza o Hotel Patricia. Demora-se alguns segundos no *plano geral*⁴ capturando todo o movimento das ruas, das pessoas passando, como no cotidiano, mesmo depois que o personagem principal já havia tomado o seu rumo e sumido da cena até a sequência finalizar e a câmera retomar o personagem caminhando pelas ruas arborizadas de Estrasburgo. O diretor busca dar destaque a bem mais do que somente a história do homem que se acompanha e isso está impresso no fato de que tais cenas são desnecessárias a uma narrativa onde somente a história do personagem principal importaria. O foco do roteiro não está na viagem, mas no todo ao redor do personagem, sentido que se evidenciará com o desenvolvimento do filme.

O personagem está passeando pelas ruas de Estrasburgo, segurando o mapa e o consultando, enquanto anda e observa todo o movimento e as referências ao seu redor. O mapa é o terceiro elemento a ser destacado, já que é uma representação de determinado espaço sobre uma superfície onde se realiza um deslocamento. Este mapa é o guia para o homem que se encontra em uma cidade estranha e precisa ir de um ponto a outro.

⁴ O plano geral é uma classificação para o enquadramento do plano que apresenta o objeto de interesse da imagem e seu posicionamento em relação à todo o cenário ao seu redor. Representa uma ambientação de tudo o que ocorre no local da cena.

Através deste pedaço de papel a cidade de Estrasburgo ganha o seu aspecto concreto e sua dimensão real existe independentemente dos lugares que o homem percorre e que existam para além da captação da câmera. Pode-se considerar, à partir dos modos como as lentes apresentam a cidade, que a mesma ganha uma importância tão grande que se torna fundamental refletir a sua representação como elemento de ordem primária nesta trama.

Coloca-se, através desse entendimento, a noção de espaço absoluto como pano de fundo da história fictícia. Essa noção se constrói através de uma revolução no pensamento que traz a racionalidade como forma de pensar e ver o mundo, onde a perspectiva elevada e distante produz uma sensação de harmonia do homem com a natureza, instrumentalizando-a, percebendo-a como “totalidade finita sem se questionar, ao menos em teoria, a sabedoria infinita da divindade” (HARVEY, 1992, p. 223). Essas concepções têm suas origens no cartesianismo e no Iluminismo e permitem a compreensão da representação global e aparentemente neutra do espaço, intimamente atreladas ao pensamento Moderno onde a universalidade e a objetividade dominam a forma de pensar.

Estabelecida essa consideração, coloca-se uma questão interessante sobre o mapa: é o guia do movimento do personagem, mas não é o fator que o impulsiona. Por isso que, além da forma da cidade propriamente dita, também é o deslocamento neste espaço que interessa para a análise, pois é este deslocamento que ressalta uma perspectiva única relativa à construção do olhar sobre a cidade. Este olhar é direcionado pelo trabalho do diretor, pelos caminhos que escolhe percorrer no filme e como mostra o personagem atravessando a cidade. Evidencia-se, em contrapartida ao que fora colocado sobre o espaço absoluto, o espaço relativo ao deslocamento e, mais do que isso, a individualidade do personagem que se acompanha em sua trajetória.

Da mesma forma que o pensamento Moderno traz a ideia do absoluto, uma ligação com o individualismo e o perspectivismo é relevante pois estes fornecem “o fundamento material eficaz aos princípios cartesianos de racionalidade que foram integrados ao projeto do Iluminismo” (HARVEY, 1992, p. 223). Trata-se da perspectiva do Homem, do indivíduo liberto das amarras da natureza e das forças opressororas (as classes dominantes do Antigo Regime e o pensamento religioso). A morfologia geométrica do mapa permitiu visão totalizante à medida que une os pontos individuais numa superfície plana através da

representação onde princípios matemáticos são aplicados, tal como na óptica (HARVEY, 1992, p. 224). O filme, por ser um olhar construído ao espectador, ressalta suas próprias subjetividades e que podem ser atribuídos a esse espaço. O mapa se configura como o elo entre a trajetória desse indivíduo e a presença da própria cidade. Há uma relação dialética sobre as concepções espaciais representadas pelo mapa e pelo deslocamento do homem na cidade de Estrasburgo.

Nesse caminho, o personagem sai do Hotel e vai para um café, localizado no mapa. Em todo o trajeto, seu olhar curioso busca as referências e explora a paisagem ao seu redor. Todo o seu deslocamento é orientado, de certa forma, pelo trajeto que indica o mapa e pelo fato de que sua intenção é chegar no tal café. Mas o espectador acompanha o homem que está em sua própria busca e ao mesmo tempo “parece pouco urgente e confunde-se amiúde com um exercício de observação” (MELLO, 2011, p. 144).

Considerando que há uma busca real por algo específico - Sylvia -, a possibilidade do seu movimento e observação ser tão despreocupada possibilita uma comparação com clássicos da literatura Moderna sobre os passeantes da cidade, onde se descobre a cidade através da andança e da observação do narrador. Considerando o poema de Edgar Allan Poe, “O Homem na Multidão” (POE, 1999), evidencia-se uma leitura que lança olhares sobre o urbano e as pessoas que vivem no espaço de determinada cidade - neste caso, Londres - e apresenta, também, os sujeitos moradores conforme a observação do narrador flutua em consonância com o movimento das pessoas, como consta no trecho: “Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica” (POE, 1999).

Acompanhar o movimento do personagem do filme em seu deslocamento traz a cidade como pano de fundo que orienta a curiosidade, tanto do personagem que busca reconhecer os lugares e os pontos de referência, quanto do espectador que está sendo instigado por cada elemento que surge na tela como algo novo a ser explorado. Seu olhar é um misto de curiosidade e busca, no sentido de se localizar e entender em que ponto do mapa está, conforme desenha os traços de seu próprio trajeto através do deslocamento com o corpo. O mesmo olhar encontrado no poema de um narrador que está curioso pelos movimentos ao seu redor e vai revelando a própria dinâmica da cidade, sem se preocupar em defini-la.

Tal movimento gera a sensação que se assemelha ao “prazer no simples ato de respirar, capaz inclusive de extrair inegável bem-estar de muitas das mais legítimas fontes de aflição e com um calmo, mas inquisitivo, interesse por tudo” (MASSAGLI, 2008, p. 60), próprio do *flanêur*, sendo esta a definição que aproxima o personagem do filme dos sentidos encontrados na obra de Poe e na de Baudelaire (MASSAGLI, 2008, p. 59).

Retomando os acontecimentos do Primeiro Ato, na cena seguinte a do passeio pela cidade está o protagonista sentado à mesa de um café do lado externo do estabelecimento, observando uma moça que se encontra na mesa ao lado. Ele tenta se comunicar com ela mas não obtém sucesso, quando de repente a atendente traz o seu pedido e derruba toda a bebida sobre a mesa, sobre o mapa e sobre o caderno que estavam ali. Um *meio primeiro plano*⁵ focaliza o gesto das mãos indignadas demonstrando a bagunça que fora causada. Assim que o desastre acontece e o personagem se levanta, indignado, a câmera se mantém estática - o que destaca o gesto do homem e a bagunça na mesa.

Fecha-se, então, o Primeiro Ato, pois a perturbação na sequência é considerado como ponto de virada de uma parte à outra. Apesar da virada contar com um pequeno desastre em direção à construção do *arco narrativo*⁶ - uma ocorrência que podemos chamar de “Primeiro Desastre” -, o drama presente nesta representação aparentemente corriqueira e singular é o que reforça a possibilidade de o autor estar trabalhando com todos os mesmos significados que busca-se evidenciar na análise: a eternização do tempo pela representação artística, a busca do instante fugaz, do aleatório, do sutil, entre outras definições presente no sentido de Modernidade - principalmente os sentidos trazidos pela teoria estética. Não há nada de extraordinário na sequência evolutiva dos acontecimentos: a bebida sujando a mesa e a tensão gerada. Há somente o detalhe revelado na tela como poesia. No mesmo sentido da fotogenia que considera o poético como “a imagem genuína, inesperada, nova, contra o clichê; imagem que nos liberta do controle racional - uma vivência plena, pré-verbal, do instante” (XAVIER, 2007, p. 26).

Assim, a imagem desta perturbação que fecha o Primeiro Ato se relaciona com os significados de tempo e espaço da fugacidade trazidos pelos cortes destacados das folhas

⁵ A figura humana é enquadrada da cintura para cima.

⁶ Pode-se chamar de arco narrativo a sequência de acontecimentos narrados que transforma o personagem protagonista.

balançando ao vento e as interpretações que o ato de esboçar carrega. Tais significados resgatam a capacidade de enaltecer de um momento qualquer como uma forma de exacerbação do mesmo no decorrer de uma narrativa que não possui grandes pontos de rupturas.

Com o desenrolar da trama, a passagem para o Segundo Ato reconfigura os sentidos dos elementos destacados e também desenvolve as definições possíveis da subjetividade presente na construção do espaço filmico, dando sentido ao que Mello (2011, p. 148) aponta como “produção do espaço filmico” e que será trabalhado nos próximos capítulos.

Capítulo II - O Segundo Ato

Neste capítulo é desenvolvida a descrição dos acontecimentos do filme à partir do início do Segundo Ato e recuperado os elementos citados no capítulo anterior para desenvolver a ressignificação dos seus sentidos. Dessa forma, é possível perceber como cada vez mais o filme “Na Cidade de Sylvia” possibilita reflexões passíveis de serem analisadas pelo olhar da Geografia.

Resumidamente, o Segundo Ato se desenrola em dois momentos separados por uma alteração na dinâmica central que estabelece como o Ponto Central⁷ da trama, que na primeira parte é trata dos eventos que acontecem no café (cenas que duram cerca de 20 minutos) e na segunda parte os eventos posteriores à saída do café e o início da perseguição (cenas que duram cerca de 20 minutos, também).

Na primeira parte, o personagem está sentado à mesa observando as pessoas ao redor e fazendo os seus registros, até que identifica uma mulher específica que toma a sua atenção. Essa mulher se levanta da mesa e se retira do café, o que faz ele se levantar em seguida, também, e ir atrás dela. Assim, os eventos no café em sua sequência são substituídos por cenas que mostram o personagem dentro da dinâmica da perseguição através da cidade, sendo que essa alteração da dinâmica ressignifica os sentidos atribuídos até então ao deslocamento do rapaz, com o apoio das interpretações possíveis que a teoria estética permite e como isso se relaciona com concepções de espaço presente na subjetividade do filme e destacadas pela presente análise.

No café, sentado à mesa, o homem está com fones de ouvido na orelha e o caderno aberto a frente. A principal ação que realiza é registrar nos papéis os rostos das mulheres ao seu redor. Ele observa, admira e de repente começa o seu traçado, ora finalizando, ora rabiscando e recomeçando, ora deixando para trás ao se deparar com outra mulher que seja do seu interesse, passando a esboçá-la, também.

O ato de representar no papel cada instante passageiro, cada momento único e cada expressão facial espontânea e única, está sempre presente. Observa-se um ritmo incessante, acelerado, com manifestações de curiosidade, que modifica a dimensão de passagem do

⁷ “Uma cena importante no meio do roteiro, muitas vezes uma inversão de sorte ou revelação que muda a direção da história” - Syd Field.

próprio tempo, tornando-o lento, deixando o espectador apreensivo e atento pelo que sucederá.

Ao mesmo modo, a atitude do personagem remete ao distanciamento que também está presente no *flanêur*, pois sua observação não se mantém na neutralidade. Pelo contrário, encontra-se confundido em meio aos acontecimentos ao seu redor. Massagli considera em suas análises que o *flanêur* ao “semiotizar a cidade cria uma distinção entre o observador e o observado” (2008, p. 57), sendo o observador parte da dinâmica que ocorre no espaço. O protagonista em meio a sua própria busca se mantém deslocado do espaço ao redor, mas se configura como outro cliente presente no café - ou como outro rosto anônimo na cidade.

Analizar a subjetividade do sujeito proporciona duas possibilidades: interpretar os conteúdos subjetivos referentes à sua observação como indivíduo - direcionada ao público feminino, organizando uma visão de Estrasburgo que parte do ponto de vista masculino e de um posicionamento romântico onde o indivíduo (o homem) é maior que seu entorno - e limitar-se aos seus aspectos relacionais; e outra possibilidade, que é interpretar como a observação do sujeito em sua própria busca se confunde com os aspectos mais gerais que caracterizam a subjetividade da experiência urbana⁸.

Considerando a segunda proposta, Mello (2011, p.144) desenvolve sua análise de “Na Cidade de Sylvia” no sentido de avaliar a relação que se constrói entre a cidade e o princípio do movimento que se manifesta esteticamente à partir da narrativa, onde o homem é protagonista e a cidade também.

Nas cenas no café, destaca-se a aparição de três mulheres percebidas pelo personagem: a atendente, a mulher que está conversando com um homem de modo bastante sério e pensativo e a outra mulher que está acompanhada de um outro homem, também, mas que parecem desfrutar de um agradável encontro no café. As três são destacadas porque o protagonista esboça todas em seu caderno, como se fossem únicas e quisesse registrar essa singularidade. Depois da tentativa de capturá-las em seus rabiscos, escreve a palavra “elle”⁹ abaixo de uma das figuras. Há uma única mulher que guia o seu movimento e a justifica sua curiosidade por todas as outras, de modo a buscá-la o tempo todo em cada rosto que seu olhar

⁸ Destaca-se a relação dialética entre as dimensões do entendimento do indivíduo e sua exacerbação subjetiva e do entendimento do mesmo com o seu espaço, resultando na percepção do espaço e seus conteúdos.

⁹ Tradução: “ela”.

encontra: esta mulher é Sylvia - o propósito da narrativa. Logo após uns segundos pensativo, acrescenta a letra “S” no final da palavra escrita - *elles*. Como se todas pudessem representar Sylvia, de alguma forma, à partir da existência de todas outras mulheres. Sendo assim, é possível não existir uma relação de prioridade ou de hierarquia entre os dois sentidos da ação - a observação livre do rapaz e a busca de uma pessoa específica - pois, como já mencionado, a observação distanciada do espaço ao seu redor confunde-se ao da própria busca em que se encontra (MELLO, 2011, p. 144).

As três mulheres citadas são destacadas por conta do modo como os cortes e a construção sem aparente ordem da sequência de planos reforça a experiência do sentido de fragmentação, como colagem de imagens aleatórias agregada da sobreposição dos áudios que parecem estar próximos e distantes do personagem, confundido-se. Portanto, a câmera apresenta as moças e não se pode saber sobre a história delas. Pode-se ouvir parte do diálogo, mas não se pode identificar sobre o que estão conversando ou o que exatamente está acontecendo. (a) A atendente, por exemplo, aparece anotando o pedido de uma mesa, mas pela sua aparente distração e pelo barulho ao redor pode se julgar que não está atenta ao pedido dos clientes. Depois de algumas outras cenas, vemos uma confusão na entrega das bebidas, pois os clientes reclamam e ela resiste, mas ao fim retoma suas anotações e percebe que o erro fora seu. (b) Há a mulher acompanhada do homem, os dois igualmente sérios. Ele, a princípio, olhando fixamente algum ponto com seriedade. Ela ao lado, parece esperar pacientemente mas está insatisfeita. Após algumas cenas de outras situações os dois reaparecem na tela e o homem responde “não”. Ela olha e continua séria e reflexiva do mesmo modo e, ainda assim, não se pode saber a causa da atitude da postura dos dois. (c) E temos a terceira moça em seu encontro feliz, onde o casal conversa animadamente e reciprocamente. Eles aparecem ao fundo de um plano, focalizados pela câmera, onde na frente temos outro casal se beijando e desfocados, numa sobreposição de acontecimentos. Também ressalta-se a sobreposição dos áudios captados, pois a conversa do casal desfocado que está na frente é destacada, mas a construção da cena mantém a atenção sobre o que acontece na mesa do casal atrás, mesmo sem ouvi-los.

Voltando à significação dada por Mello (2011, p. 144) sobre as interpretações da observação do personagem, relaciona-se a afirmação de Massagli sobre o *flanêur* o qual “sua

leitura da cidade ocorre através de olhares fragmentários e momentâneos, não lhe sendo permitido o olhar contemplativo e equidistante, capaz de lhe oferecer a totalidade do seu objeto” (2008, p. 57). Logo, o olhar do *flanêur*, ao não captar tal totalidade, mantém a sua condição de desconexão enquanto observa os fragmentos de diversos elementos e sujeitos ao seu redor. Olhar muito semelhante ao do protagonista em suas observações e, consequentemente, do espectador que acompanha essa apresentação.

É a forma de observar própria da *flanéurie* que se caracteriza por este aspecto rápido e fragmentado de percepção do espaço ao redor. O sujeito do filme e o espectador são estimulados por tantos acontecimentos simultâneos e sem relação objetiva entre si (as ações e situações das mulheres descritas). Massagli (2008, p. 58) aponta:

Além disso, o olhar do flanêur se caracteriza por uma peculiaridade: trata-se de um olhar distraído. ao passar, o flanêur captura a paisagem em um estado de distração, caracterizado por sucessivos e cambiantes pontos de vista. nessa distração, ou melhor, nessa “embriaguez anamnéstica” em que vagueia, não importam apenas os fenômenos que, sensorialmente lhe atingem o olhar.

E tal forma de percepção cambiante é produto da experimentação das próprias condições espaciais em que nasce o sujeito *flanêur*¹⁰. Não se pode igualar a condição desse sujeito ao do protagonista do filme, mas busca-se conferir as semelhanças das subjetividades e significados atribuídos a cada um, além de entender como se relacionam com a dimensão da categoria espacial. Walter Benjamin (1994, p. 188) contribui neste sentido ao trazer a questão da “banalização do espaço” para a interpretação do *flanêur*:

O “fenômeno da banalização do espaço” é a experiência fundamental do flâneur. Como ele também se mostra, sob outra perspectiva, nos interiores da metade do século, não se deve rejeitar a hipótese de que o florescimento da flânerie ocorra na mesma época. Por força desse fenômeno, tudo o que acontece potencialmente nesse espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca ao flâneur: o que terá acontecido em mim? Fica ainda por esclarecer, decerto, como esse fenômeno se relaciona com a banalização.

É com estes sentidos da *flanéurie* que o protagonista se aproxima e vai se preenchendo, atribuindo outros significados em sua eterna busca.

A descrição dos acontecimentos que se desenvolvem em torno do homem, sentado à uma mesa do café, permite explorar como o diretor utilizou de técnicas de enquadramento, foco, sobreposição de áudio, cortes e certa mistura na ordem da montagem dos

¹⁰ Como mencionado anteriormente, há uma relação íntima entre a arte moderna, a modernidade, a vida nas cidades e os processos de urbanização intensos do século XVIII e XIX.

acontecimentos destacados, causando certa sensação de fragmentação extremamente íntima da sensação de vivenciar a experiência urbana. Tal relação é justamente um dos pontos que favorecem a exploração da experiência estética, pois tendo fundamento nos pilares da Modernidade, o posicionamento da arte tornou-se “um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna” (HARVEY, 1992, p. 27). Tais sentidos aparecem no modernismo cultural em diversas correntes e formas de produção artística, inclusive o cinema - produto da própria Modernidade na história da humanidade.

A fragmentação aparece nas definições da Modernidade pelo período histórico de seu surgimento, como uma concepção de tempo que tem no seu cerne a transitoriedade e o turbilhão da mudança, mas como consequência “não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes” (HARVEY, 1992, p. 22). E essa concepção temporal tem fundamento nas mudanças logicamente espaciais da sociedade antiga feudal para a burguesa e o crescimento maciço urbano. Como Harvey (1992, p. 34) ressalta que a experiência das fortes migrações para os centros urbanos, da industrialização, da mecanização, da reorganização intensa dos ambientes construídos e dos movimentos urbanos de base política com relações íntimas e simbólicas com os movimentos revolucionários de Paris (1848 e 1871), faz florescer os movimentos modernistas, à medida que precisam viver, reconhecer, encarar e tratar os problemas psicológicos, sociológicos, técnicos, organizacionais e políticos da urbanização.

Retomando o filme, à medida que são registrados os esboços e as palavras no papel, há a passagem das folhas de papel com o vento que retoma à referência desenvolvida no capítulo anterior sobre o significado do cinema e sua capacidade de reproduzir os momentos sutis e únicos como uma grandiosa forma de eternização do fugaz. Como se o momento em que o homem se encontra no café e cada olhar que atravessa uma nova mulher e a eterniza em seu caderno fosse tão singular e tão único, em sua própria sutileza, que preenche o fluxo de acontecimentos de sentido de ser extremamente valioso. Cada registro é como o revelar do aspecto poético das coisas na tela, poesia que está no repentina palpitá das folhas, tal como

na reflexão de Méliès que representa referência emblemática no cinema (XAVIER, 2007. p. 26).

Essa condição se exacerba quando duas músicas ecoam e abraçam o desenrolar da história. O detalhe está no fato de que nenhuma delas faz parte de uma trilha sonora definida na edição, mas resultado da apresentação de uma banda de meninas que toca ao lado. O som preenche os acontecimentos que se dão no café e parecem encaixar, de certo modo, com a situação. A singularidade desse momento reconfigura a sensação de fragmentação como algo que faz sentido, afinal, no encadeamento dos eventos, aufera autenticidade que é digna da imagem genuína como poesia na tela. Destaca-se a beleza da modernidade presente através da representação do instantâneo e sua condição eternamente subsistente, sua alma, ou seja, a verdade imutável (BAUDELAIRE, 2006, p. 853).

Xavier define o ser poético na tela como “uma revanche do pensamento visual, uma imersão que abraça a instabilidade, se reconecta com a vida sem mediações” (2007, p. 26), ou seja, o modo de elogiar que há no cinema é a verdadeira capacidade de fundamentar sua poesia, sua qualidade como obra, através da fotografia, da fotogenia. E é exatamente durante o tocar da segunda música que o personagem do homem tem a sua atenção definitivamente capturada por uma mulher que está dentro do café. Ele a vê através do vidro de uma janela e, sobre essa parte, Mello faz uma observação bastante interessante sobre a subjetividade relativa ao protagonista e sua condição fragmentária condicionada pela colagem e sobreposição das imagens, destacando a cidade:

Nesse vidro também estão refletidos outros rostos de mulheres, que se confundem em um emaranhado de imagens, e o uso da superfície refletora parece sugerir, além de uma ênfase em texturas e camadas, a dimensão subjetiva dessa cidade, vista e ouvida através dos olhos, ouvidos e memórias de um rapaz. (MELLO, 2011, p. 151)

O auge da música tocada pela banda ao lado caracteriza esse momento quando ele a percebe e parece, de certo modo, desconcertado pela visão. É quando ela também parece percebê-lo e ele tenta agir como se não estivesse a observando. A música termina, finalmente, e alguns segundos depois ela se levanta e sai do estabelecimento, indo embora. Apressadamente ele se levanta, deixa o pagamento do que consumiu sobre a mesa e sai, também, pelo mesmo caminho que ela.

A partir daí, considerando como sendo o Ponto Central a virada da dinâmica dos acontecimentos entre o instante que ele a identifica e a persegue através das ruas de Estrasburgo, as técnicas de filmagem alteram seu padrão e ganham outro movimento para representar as passagens do personagem pelas ruas da cidade.

Destaca-se a presença do travelling¹¹ e de cortes que trazem a perspectiva do personagem para o foco. Destaca-se a sensação de o espectador vivenciar juntamente com o homem aquela situação de perseguição. Tudo é construído de modo direcionar o foco totalmente para a mulher que caminha à frente. Ouve-se seus passos e em determinados ângulos pode-se ver seu rosto, mas em geral o espectador acompanha a perseguição do ponto de vista do homem.

Apoiando-se nas interpretações de Mello (2011, p. 144), pode ser levado em consideração os movimentos da câmera e a montagem (que se confundem com as características reais do espaço, seus sons, suas especificidades do realismo contingencial da locação) como forma de dar destaque ao espaço da cidade de Estrasburgo, onde o filme acontece. É justamente nesse ponto que a análise passa a fornecer elementos ricos para o pensamento geográfico, pois a subjetividade individual trabalhada através do protagonista dá sentido à subjetividade do espectador que acompanha a trama, bem como a subjetividade do próprio espaço (filmico e real, que fornece elementos para a construção artística). Essa junção de significados se prolifera de vivacidade através da recuperação das referências citadas, todas presentes na tela na forma de uma obra que contém os olhares que o diretor busca transmitir.

O que torna a experiência do espectador ainda mais rica por aproximar a obra assistida do real são as interferências (definidas assim as pessoas que passam entre o personagem e a mulher, as bicicletas que atravessam a tela, os indivíduos pelo cenário que estão passando, falando, carregando os mais diversos objetos, desde sacolas de compras à ripas compridas de madeira do que parece ser de uma obra, etc.), que atuam diretamente ou indiretamente, abordando o personagem e tirando atenção do seu interesse - por exemplo, uma mulher

¹¹ Travelling é o termo que significa o movimento da câmera em que esta se desloca no espaço. Termo utilizado para se referir, também, aos equipamentos utilizados para obter tais movimentos (como os trilhos, o dolly, uma espécie de carrinho que leva a câmera, entre outros).

aleatoriedade que pede ao homem um cigarro e o vendedor ambulante que, como se pode perceber por conta de seus traços e trajes, é um imigrante e afrodescendente na França.

Aos poucos, a perseguição e o espaço representado tem seu aspecto poético, na obra, através da construção trabalhada pela produção da filmagem que fornece uma qualidade coreografada nos caminhos percorridos. Resgatada essa qualidade através da contribuição de Mello, percebe-se que “aos poucos o labirinto de ruas do centro de Estrasburgo parece cada vez mais familiar, e o movimento do casal e da câmera, ao invés de progredir para frente, dá voltas, hesita, se perde” (2011, p. 152). Por conta desse deslocamento dos dois personagens se perde o ímpeto de resolução e o espectador está entregue ao momento presente na tela.

Por fim, em relação às cenas de perseguição e sua forma de montagem, considerando todos os elementos que foram citados e como se organizam na tela, faz destacar a cidade de forma que se pode concluir que uma das intenções do filme é a definição de Estrasburgo como a própria protagonista. Trata-se de uma história que se passa nessa cidade e, através do movimento guiado pela trajetória do rapaz perseguido a mulher e de todas as técnicas utilizadas que dão realismo e destaque para a perspectiva do indivíduo sendo bombardeado pelas tantas interferências visuais e sonoras, coloca a posição do espectador à condição de passeante e observador, dando-lhe a visão da subjetividade da experiência urbana, direcionada pela montagem audiovisual.

Nesse mesmo sentido, Mello afirma que “a imagem em movimento cria pelas cidades trajetórias que, além de mapear o real da locação e criar através da prática o espaço filmico, conduz o olhar do espectador imóvel do cinema, que passa então a viajar através de múltiplos espaços e tempos” (2011, p. 146). É nesta perspectiva que a autora permite à Geografia se apropriar de suas análises e compreender a obra “Na Cidade de Sylvia” como construção artística que resgata referências temporais e espaciais específicas da Modernidade, sendo o entendimento dessas concepções bastante significativo na relação entre teoria estética e teoria social, ou seja, Arte e Ciência, ambas em suas condições modernas.

As considerações de Mello (2011, p. 147) tiveram apoio significativo em autores que atribuem características dinâmicas para a definição da categoria de espaço, como Massey (2008), Soja (9189), Gross (1981) e Foucault (1980). Suas interpretações sobre o filme a relação que constrói com a teoria espacial permite novos entendimentos da Arte e sua

capacidade de evidenciar noções científicas, construir uma relação entre a forma de fazer arte, de fazer ciência e de fazer consciência crítica frente à realidade no tempo da Modernidade. A autora propõe que:

Mesmo partindo da constatação de que o cinema tradicionalmente promovia e até certo ponto ainda promove uma espacialização, evidenciada nos fotogramas, o espaço filmico, e o espaço em geral, não equivalem a essa espacialização/representação. Como ensina Massey, o próprio entendimento do espaço não pode existir sem a noção de movimento, visto que ele está sempre a ser produzido, além de existir de forma interconectada com outros espaços, como uma dimensão da simultaneidade e da coexistência. Se o espaço não pode prescindir da noção de movimento, é possível pensar o cinema como uma arte da produção espacial, o que não equivale a uma arte da representação espacial. Ao atravessar a cidade, a lente da câmera e seus movimentos, as mudanças de ângulo e a montagem vão assim costurando um espaço filmico, definido a partir da ideia da prática e da passagem. (MELLO, 2011, p. 148)

Essa possibilidade de apreciar a experiência (cinematográfica) tátil e do movimento permite uma conexão bastante rica entre a teoria estética e a teoria social à medida que se relaciona com as leituras do espaço que revelam os fenômenos que o caracterizam desta forma. O entendimento sensorial da fragmentação, por exemplo, se revela através da exacerbação dos processos simultâneos e acelerados do tempo da produção, da comunicação, da interdependência entre os espaços nos últimos séculos da humanidade, que produz o sentimento de dinamismo e ansiedade do tempo atual. Dando enfoque no espaço, esse sentimento pode ser compreendido como a relativização do espaço abstrato construído a partir do pensamento cartesiano (HARVEY, 1992, p. 230 e 231), ou seja, a tensão que se cria entre a concepção racional e iluminista sobre os esquemas de representação de espaço absoluto e a ruptura gerada pela conquista e controle do mesmo, dentro do projeto de realização desse pensamento que se legitima pela dominação humana para a liberdade através da universalização, da abstração, da objetificação e da homogeneização da realidade, bem como da instrumentalização máxima da natureza. A fragmentação aparece como resultado da pulverização necessária para o controle do espaço a fim de efetivar as transformações da sociedade, sendo que a principal força responsável por essas mudanças concretamente é o Estado (Moderno) em sua articulação com o movimento do capital, ou seja, através do domínio do espaço pela instituição pública mais poderosa é que a sociedade burguesa se legitima nesta nova relação de forças (entre classes sociais) que é justificada pelo fim dos antigos privilégios e do discurso de liberdade na modernidade. Há uma contradição inerente à

própria existência do Estado e a liberdade individual na nova sociedade não se constitui como direito, apesar de se dizer que sim, pois acima do homem está as relações de capital. Considerando essas proposições, Lefebvre traz que:

A esses componentes da produção do espaço abstrato, pode-se acrescentar: a metaforização geral que, aplicando-se ao histórico e ao cumulativo, transfere-os neste espaço onde a violência cobre-se de racionalidade e onde a racionalidade unificadora justifica a violência. De sorte que a homogeneização não aparece como tal mas através de metáforas tais como: o “consenso”, a democracia parlamentar, a hegemonia, a razão de Estado. Ou ainda o espírito de empresa. Entre o saber e o poder, entre o espaço e o discurso do poder, as trocas multiplicam-se e se regularizam, “feed-back” muito especial. (LEFEBVRE, 1974, p. 385).

As definições para fragmentação destacadas trazem quais leituras de espaço social e sociedade são trabalhadas amplamente pela teoria social e que se relacionam com as concepções de espaço que esta pesquisa se defronta, inscrita nas referências e propostas estéticas teóricas que o filme constrói. Destaca-se a ideia de produção do espaço filmico que muito se assemelha com a noção de produção espacial desenvolvida na teoria de Lefebvre (1974). Junto da ideia de práticas espaciais presente em De Certeau (1998) através da escala do corpo que se passa a compreender o espaço como produto da ação humana, da prática, do deslocamento, o espaço ganha movimento, é humanizado, criando uma relação íntima entre espaço produzido e a sociedade humana, bem como a noção de espaço filmico proposta pelo filme e pelas análises de Mello (2011) que reforça a produção espacial no audiovisual através do deslocamento do personagem, do olho que observa do espectador, enfim, do homem.

A centralidade que as práticas humanas têm no entendimento dos significados que o espaço socializado possui é forte na Modernidade, pois foi proporcionada a partir do momento em que se questiona as verdades divinas, alienantes, e passa a se compreender a realidade através do questionamento individual. A vontade de visão totalizante é do homem moderno, bem como o prazer de assistir às cidades de cima em sua visão panorâmica e a realização do que era antes pinturas através de formas arquitetônicas que podem ser contempladas em sua legibilidade e complexidade distantes (DE CERTEAU, 1998, p. 171). Agora, no filme, o epicentro dessa visão está no indivíduo que transita pelas ruas da cidade, trazendo a perspectiva de quem vive e quem olha de baixo as mesmas formas, compreendendo diferenciadamente o espaço através da prática, pois os verdadeiros

praticantes da cidade são eles: os pedestres, os passeantes, os ambulantes (DE CERTEAU, 1998, p. 171). Sobre essa prática espacial urbana, De Certeau define:

Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (DE CERTEAU, 1998, P. 171).

Logo, a poética que retrata o deslocamento do personagem de “Na Cidade de Sylvia” é produto de formas de compreender a dinâmica dos cidadãos urbanos como a de De Certeau, considerando o movimento das ruas, da escala do corpo, da prática social cotidiana. O diretor apresenta uma Estrasburgo dessa mesma perspectiva, dando ênfase na presença dos cidadinos pelas ruas em seus ritmos de trabalho, lazer e consumo, bem como a desigualdade ao retratar pessoas pelas ruas pedindo esmolas, sentadas no chão, trabalhando como ambulantes (e representando afrodescendentes em situação de imigrantes).

Finalizando o capítulo, retoma-se o fechamento do Segundo Ato, no qual homem finalmente aborda a mulher e descobre a verdade: trata-se de Sylvia ou não? Descobre-se que não, o que deixa o personagem extremamente perdido e frustrado enquanto assimila a informação após perseguir a mulher por tanto tempo. Mas é completamente relevante ressaltar a importância do sentimento que motivara a sua atitude, o seu movimento.

Comparando novamente com o poema de Poe (1999), vê-se que, à partir de determinado momento em suas observações, o narrador se depara com uma figura especial e toda a dinâmica passa a girar em torno de sua perseguição, também:

Com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba quando, subitamente, deparei com um semblante (o de um velho decrepito, de uns sessenta e cinco anos de idade), um semblante que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão. Nunca vira coisa alguma que se lhe assemelhasse, nem de longe. Lembro-me bem de que meu primeiro pensamento, ao vê-lo, foi o de que, tivesse-o conhecido Retzsch, e não haveria de querer outrao modelo para as suas encarnações pictóricas do Demônio. Enquanto eu tentava, durante o breve minuto em que durou esse primeiro exame, analisar o significado que ele sugeria, nasceram, de modo confuso e paradoxal, no meu espírito, as idéias de vasto poder menl, de cautela, de indigência, de avareza, de frieza, de malícia, de ardor sanguinário, de triunfo, de jovialidade, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente exaltado, surpreso, fascinado. "Que extraordinária história", disse a mim mesmo, "não estará escrita naquele peito!" Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas

vistas... de saber mais sobre ele. Vesti apressadamente o sobretudo e, agarrando o chapéu e a bengala, saí para a rua e abri caminho por entre a turba em direção ao local em que o havia visto desaparecer, pois, a essa altura, ele já sumira de vista. Ao cabo de algumas pequenas dificuldades, consegui por fim divisá-lo, aproximar-me dele e segui-lo de perto, embora com cautela, de modo a não lhe atrair a atenção. (POE, 1999)

As mesmas sensações, manifestações e possibilidades de expressão se aproximam do que possivelmente o espectador também é passível de sentir durante a perseguição do filme “Na Cidade de Sylvia”. Não cabe à análise delimitar que sentimentos são esses, mas a comparação é digna no sentido de resgatar a vivacidade de todas as possibilidades, todas muito intensas (“ardor sanguinário”, “jovialidade”, “excessivo terror”, “intenso e supremo desespero”, “exaltado”, “fascinado”, etc). Esse peso todo é causado pelo desconhecido, pela ansiedade que a situação pode provocar, pela narrativa romântica que coloca o espectador sempre em posição de buscar na obra o constante preenchimento de si. De certo modo, a dinâmica da perseguição adiciona na história o elemento de suspense que pode ser entendido pelo princípio da demora em responder as questões que o personagem está envolvido (MELLO, 2011, p. 151).

Nesse fechamento de ato, vê-se os sentidos destacados desde o início do filme sendo transformados em uma graduação onde suas definições se complexifica e se desenvolve com dialética - ou seja, parecem mudar seus sentidos, mas não passam a ser seus verdadeiros opostos justamente porque continuam a carregar em si os significados iniciais - atribuindo novas leituras sobre a subjetividade espacial à medida que são apresentados e desenrolados. Todos os elementos trazidos na representação e a forma como se realizam através do princípio do movimento é produzido pela montagem do filme e do deslocamento do sujeito que está no centro da trama (MELLO, 2011, p. 144), e essa forma direcionada pelo diretor remetem à subjetividades são características da Modernidade.

As principais referências trazem formas de sentir e perceber a realidade desse tempo histórico são legítimas pela subjetividade do personagem principal como forma de apontar a subjetividade social. São formas de compreender o mundo que está presente na obra de arte da Modernidade em suas qualidades de tempo acelerado, fragmentado, dinâmico, ansioso, arquitetado, projetado, individualizado, etc.

No terceiro capítulo é ressaltada a presença da cidade, que ganha destaque através do movimento produzido e destacado, e as análises dos elementos estéticos continuam a se reconfigurar de modo a evidenciar os novos sentidos que se relacionam com as concepções de espaço que são relevantes para a Geografia. Na verdade, o que ocorre é a exacerbação da dimensão espacial através da obra, efetivamente, como será argumentado.

Capítulo III - O Terceiro Ato

Neste capítulo as análises passam a evidenciar o protagonismo do espaço na obra. Os elementos foram destrinchados de modo a contribuir com esta leitura e, à partir dela, desenvolver a importância da arte para enriquecer o referencial de imagens construídas que se relaciona com o real. Considerando a divisão em atos proposta inicialmente, estão no início do Terceiro Ato os acontecimentos posteriores ao clímax do roteiro e é dada a finalização e fechamento da história, sendo o ponto de partida os eventos posteriores à resolução da grande questão - a de que a mulher perseguida pelo protagonista não se trata de Sylvia.

Ao se dar conta do que acontece após a abordagem e a noção de que a perseguição fora em vão, o personagem encontra-se desolado, frustrado e visivelmente chateado. A mulher vai embora enquanto o homem permanece no bonde e, nesta cena, a passagem da paisagem mostra a cidade em movimento ao redor conforme o transporte segue seu itinerário. A partir daí, todo o cenário urbano parece estar se tornando ou já ter se tornado o verdadeiro protagonista do filme.

Os planos apresentam a janela e a paisagem da cidade sendo descoberta no mesmo ritmo acelerado do motor do bonde sobre os trilhos. O barulho do veículo, da aceleração, das freadas, das pessoas falando, das vidas na cidade acontecendo ao redor são o destaque da tela e os elementos principais são as ruas, as pontes, as pessoas, os carros, os edifícios, as portas do comércio abertas e fechadas. No reflexo do vidro, o rosto do personagem se confunde com o movimento dessa viagem e Estrasburgo se destaca, inconscientemente, pelo fato de ser tanto o pano de fundo do que acontecera no passado quanto a confusão do presente. A cidade se sobressai em sua própria presença.

Todo o movimento presente na sequência das cenas desde o Ponto de Virada até então remete a uma forma de fazer cinema considerando o telespectador como um viajante que acompanha a trama. Mais do que a própria narrativa, o visual tem sua potência exacerbada à partir das construções do espaço no filme - o espaço filmico -, recuperando a citação de Mello (2011, p. 146) que se refere à “dimensão háptica e emocional da experiência do cinema.

A cena que dá início ao novo momento do filme mostra o homem caminhando pelas ruas arborizadas de um parque. O caderno ganha destaque em alguns planos e as páginas vão

sendo preenchidas com mais esboços de novas observações, mas diferente das cenas anteriores, agora o homem não dá a mesma atenção aos rostos e sim ao movimento ao seu redor, como se realizasse a ação de esboçar por hábito, estando o seu pensamento em outro lugar - processando a informação do que ocorreu. Mello analisa seu gesto como “buscar o fugidio” e “uma tentativa de pintar a luz” (2011, p. 143), recuperando mais uma vez o comentário icônico sobre Méliès e a análise de Xavier (2007) sobre o sentido da fotogenia desenvolvida nos planos das folhas.

Sobre as folhas, também não é dado destaque somente ao desenho, porque mais do que isso, as páginas do caderno estão refletindo o movimento das sombras das folhas que estão acima da cabeça do homem. É possível reparar na transposição das sombras sobre os papéis passando, bem como o movimento do vento sacudindo os galhos e suas formas. Sobre essa cena, Mello descreve que “a ponta do lápis então ensaia o contorno das sombras, na tentativa de trazer as folhas das árvores para a folha do caderno, buscando fixar o fugidio, mas desiste” (MELLO, 2011, p. 143). Sobre este detalhe, a autora considera que:

O comentário de Guerin amplia a dimensão tátil do olhar de Méliès, posto que o movimento das folhas é trazido do plano de intersecção - que reverbera a citação de Godard - ao alcance da mão do protagonista, para dentro de seu caderno. Ele parece tocar esse movimento, manejar a sombra das folhas, que remetem ao âmago do próprio cinema. Pois se o “olhar de Méliès” fala da tentativa de fixar o instante, o fugidio, levando a considerações acerca do tempo, ele também aponta para a dimensão do movimento, que une tempo e espaço em sua especificidade cinematográfica: o movimento do espaço filmico, o movimento do corte, o movimento do olhar. (MELLO, 2011, p. 144)

Todas as considerações feitas no Capítulo 1 desta análise sobre o plano das folhas e o movimento presente no filme até o momento são, portanto, elevadas ao nível máximo de uma concepção de tempo que, em seu cerne, tem a exacerbação do espaço como fundamento - onde o movimento do agora está presente nesta imagem, no audiovisual, que se sobrepõe tanto à tela quanto ao caderno, objeto do homem, onde ele registra todas as suas observações e sentimentos. Essa imagem é, enfim, marcada pelo movimento físico e pelo seu significado reafirmado no contingencial, propriamente dito.

Além disso, o cenário contempla diversas jovens que estão por perto se refrescando nas águas do lago. No entanto, a direção da câmera não toma o mesmo cuidado de destacar as expressões, como vistas nas cenas do café anteriormente, mas somente aos acontecimentos,

aos risos, aos gritos. Há certa generalização das mulheres, através de seu movimento feminino, de seus risos em timbres agudos, e elas fazem parte da cidade. Centralizam as observações do sujeito desde o início do filme e são todo o espaço ao redor do homem como centro desta narrativa, mais até do que ele próprio, através da observação de seu ponto de vista individual no parque localizado na cidade de Estrasburgo. Retoma-se o potencial evidente no quadro sobre seu sentido de fragmentação, de forma que todas as ações ao redor do homem não possuem relação direta com a narrativa de sua busca. A verdade é que a narrativa se perdera assim que a promessa se tornou impossível de ser realizada e agora ele o é apenas um homem passeando na cidade, como qualquer outra pessoa que pudesse ter atravessado a tela. Essa generalização o coloca ainda mais em pé de igualdade a todos os outros indivíduos e todos estão existindo ao mesmo tempo.

Este modo de representar sugere uma profunda desconexão do sujeito com o espaço ao seu redor, mas agora o mesmo toma conta e se destaca na obra (mas uma vez é necessário reafirmar que se trata de um olhar direcionado pelo diretor e suas próprias intenções para a obra). Todos os seus desejos (do homem) foram absorvidos pela grandeza da cidade onde tantas mulheres foram apresentadas e também tantas outras vivem lá. Mais do que interesse nelas, a cidade em seu próprio movimento se exacerba. A sua população como um todo ganha notoriedade, mas a presença feminina prevalece e todo movimento é interessante, bem como todo acontecimento é relevante.

Essa é a característica especial que torna “Na Cidade de Sylvia” digno desta análise, com apoio fundamental das considerações de Mello que aborda o cinema como uma prática espacial através da interpretação de sua especificidade estética, pois “partindo de um espaço real, acaba por criar um outro, o espaço filmico, costurado a partir de vistas e sons urbanos em movimento” (2011, p. 148). Ideia esta que fora apresentada no capítulo anterior ao se debruçar sobre os sentidos que o movimento da perseguição pode trazer ao espectador e suas interpretações relativas à categoria espacial enquanto prática social.

O momento se destaca justamente pelo fato de somente ser, do jeito como é. A aleatoriedade e o modo orgânico como os caminhos do homem levam o olhar do espectador a acompanhá-lo até aqui para descobrir que nada demais aconteceria, em meio à quantidade de vidas que são atravessadas - representadas pelos - remetem ao fato de que essa aparente

desordem e fragmentação faz parte de um todo único que é a própria vida urbana em sua cotidianidade.

Naquele mesmo dia, ao anoitecer, o homem vai ao bar que aparece como referência junto do mapa no início do filme - *Les Aviateurs*. Lá dentro as pessoas bebem, conversam e dançam. Ele está no balcão bebendo algo enquanto observa as mulheres ao seu redor. Diferente das cenas anteriores, dessa vez não está as esboçando. Considera-se, portanto, que não é mais o sujeito desconectado e na companhia de seu caderno. Agora é como qualquer outra pessoa em um ambiente de socialização.

Vejamos bem, agora o personagem busca se conectar através de outra pessoa, de outra forma. Encontra-se interessado em socializar, permite-se aberto ao encontro e ao espontâneo agora que sua felicidade poderá vir de qualquer lugar, não mais da única promessa - a única que não fora realizada -, então busca conversar com uma mulher que está ao seu lado, mas essa o ignora em suas tentativas. Quando uma nova música começa, ela se levanta, indo em direção às outras pessoas que estão dançando enquanto ele continua a observá-la. Um outro homem chega para perto dela e eles dançam juntos e, ironicamente, a música diz “*I just want that woman*¹²” enquanto o protagonista continua apenas observando, até que repara em outra mulher que também está olhando de volta em silêncio. O olhar dos dois se encontram.

A sequência de cenas no bar é seguida pelo quarto do hotel, agora em sua última aparição. Onde está escuro e se vê somente sombras conforme as luzes dos carros passando na rua vão iluminando o interior do cômodo. Os dois estão deitados na cama e ninguém fala, somente se vê olhares. Mais uma vez, planos dos reflexos em movimento e das folhas do papel de parede que também parecem se mover estão sustentando a exaltação e exacerbação da sutileza desse momento que pode escapar, tão importantes que se tornam duradouros em sua essência: a da instantaneidade e do contingente. Cada um dos segundos e o sentimento gerado são importantes para a compreensão do que a presente argumentação deseja evidenciar, efetivamente.

O filme, em seu desfecho, apresenta o rapaz em um ponto que parece ser o mesmo de quando havia abordado a mulher no dia anterior, após a perseguição. Também temos diversos planos aleatoriamente e meticulosamente organizados como se os fragmentos de elementos

¹² Tradução livre: “Eu apenas a quero”.

desse cenário fossem a própria intencionalidade da construção audiovisual, com sua importância enquanto imagem equivalente à da narrativa/do roteiro - a história da procura propriamente dita acaba se confundindo com as observações, porque não é óbvio quem está a observar o quê (MELLO, 2011, p. 152). É possível perceber que “a montagem pela primeira vez não funciona como contracampo do olhar do rapaz” e que “finalmente livre, a câmera parece apenas captar e preservar a cidade real, a cidade tanto coreografada quanto recalcitrante de Sylvia e Guerin” (MELLO, 2011, p. 152).

Capítulo IV - Cinema e Cidade

Considerando os caminhos que a análise do filme proporciona, fica evidente como algumas características presentes na leitura da subjetividade espacial presente no filme resgatam referências objetivas sobre a Modernidade. Dessa forma, tem-se qualidades como o contingente e o fragmentado que aparecem ao longo de todo o filme através da poética espacial proposta pelo diretor, sob várias formas variadas, mas que trazem o mesmo sentido, invariavelmente.

O que inicialmente é revelado pela análise de Mello (2011) como uma referência ao comentário de Méliès, baseado nas considerações de Xavier (2007) para os significados da aparição dos planos das folhas nos filmes citados, é percebido como uma clara menção ao potencial cinematográfico de revelar pela imagem em movimento o singular instante, de forma que se torna imutável e eternizado pela impressão audiovisual. Tanto a discussão sobre as potencialidades poéticas do cinema (enquanto obra de arte) e fotogenia, quanto sobre as definições da teoria estética acumuladas pelo movimento modernista em suas diversas correntes artísticas reacendem os mesmos questionamentos: o tempo da Modernidade pode ser representado através de quais formas? Considerando que o cinema é fruto da renovação da tecnologia e da ciência, pode-se considerá-lo como a forma de produção artística própria desse novo tempo, sendo ele o que mais evidentemente possui a capacidade de inserir em suas representações as concepções da realidade extraídas do fluxo acelerado do tempo e eternizar na tela.

Considerando a última afirmação, Xavier (2007) traz à vista a dimensão problemática do ser relevante artisticamente tornar visível quando, nos primórdios da cinematografia, cada um dos seus pioneiros poderia explorar à sua própria maneira, inclusive comédias e melodramas - aquilo que já era possível na produção teatral. O seguinte trecho do autor aponta quais considerações devem ser levadas em conta:

O que fazer ver? Ou convidar a ver? A composição da imagem se relacionava com a postura dos espectadores, com sua capacidade de hierarquizar os estímulos; mais importante, o cinema poderia ser uma lição, um momento de liberação do olhar, de revelação, de descoberta ou de recuperação de algo perdido, como mais tarde se formulou ao seu dizer que era o retorno do “homem visível” e instalava novamente a ordem da fisionomia dentro da cultura. Entre os muitos aspectos da questão (e escolho este por sua relevância mais adiante, na história do cinema), há o fato de que a tela grande para além da intenção do cineasta, favorece este ou aquele aspecto ou

detalhe conforma a atenção, interesse, cultura, desejo de cada espectador, distinguindo um “ver mais”, ou ver menos, um ver intensamente ou um olhar distraído. (XAVIER, 2007, p. 23)

Logo, pode-se compreender a ligação quase direta que se pode fazer entre as definições presentes no trecho que destacam o detalhe em sua poesia pelo direcionamento do olhar e as definições de Baudelaire - que em sua obra demonstra preocupação com os aspectos da arte do tempo que viveu.. Quando Xavier (2007, p. 25) comenta sobre a busca dos artistas desde o século XIX através do tateamento do “corpo a corpo com o mundo”, sendo a natureza ou a cidade as suas fontes, defrontaram-se com definições desse novo olhar “voltado para o instante, o fugidio, o instável, o gesto rápido” (XAVIER, 2007, p. 25), o crítico de cinema objetivamente resgata as definições do poeta que viveu no próprio século XIX, que comprehende as qualidades fugidas e eternas das vivências urbanas (HARVEY, 1992, p. 29). Essa qualidade presente na cidade remete a ideia de beleza que se constrói dialeticamente entre dois opostos:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. (BAUDELAIRE, 2006, p. 852)

Representar o eterno e imutável em meio ao caos urbano se torna a missão do artista na Modernidade à medida que o mundo está mudando. Em sua obra “A Condição Pós-Moderna”, Harvey (1992) se esforça em construir uma argumentação que evidencie as relações entre a teoria social e a teoria estética de modo a pensar os sentidos da Pós-Modernidade e da Modernidade e como se relacionam, como se transformam, para evidenciar que um, na verdade, é a exacerbação máxima dos sentidos do outro. Pensando no que a teoria estética contribui para esta discussão, a forma apreender o mundo no cerne da preocupação dos artistas possibilita um renascimento das formas e conteúdos evidentes na construção das obras de arte, ou seja, a espacialização efetiva dessas ideias abstratas. O autor utiliza o papel da arquitetura como exemplo perfeito para fins de demonstração em diversos momentos de sua argumentação, por conta das suas qualidades propriamente espacial e artística, bem como a preocupação com a vontade social (HARVEY, 1992, p. 30).

Uma das coisas mais importantes para compreender a renovação cultural e o movimento das vanguardas artísticas do Modernismo é justamente tal empenho na criação de uma linguagem que represente as verdades eternas do novo tempo em meio ao turbilhão dos processos de transformação e, por isso, considera-se concepções de tempo antes de tratar do espaço, destacando as suas características, efetivamente, da efemeridade, do fugidio, do instantâneo, da fragmentação. Trata-se de um tempo de intensas transformações de todas as naturezas e dimensões.

Uma das principais contribuições de Harvey (1992) é a articulação que afirma existir entre o Renascimento (movimento cultural, econômico e político surgido no século XIV na Itália e estendido por toda a Europa nos séculos seguintes) e o individualismo, onde o homem torna-se o centro da preocupação social. Em contraste ao pensamento hegemônico da época, passa-se a construir formas de compreender a realidade com base nos questionamentos científicos e antropológicos. É fundamental para o desenvolvimento da Ciência Moderna a possibilidade de questionar e criar concepções sobre o mundo que não se justifiquem pela Vontade Divina.

Considera-se importante ressaltar que o mundo (lembrando que se trata de renovações ocorridas nos limites do território da atual Itália, inicialmente) passava por uma transformação que envolvia o desenvolvimento de novas tecnologias de transporte e comunicação, a aceleração das relações de trocas comerciais e o impacto disso nas cidades medievais, a crescente obtenção de riqueza e poder através dessas formas de relações sociais. Em uma crescente exploração da natureza e do mundo para a geração de valor (lucro), era como fundamental o desenvolvimento de técnicas de navegação, de cartografia, de organização do tempo, entre outras. Essas mudanças que se deram na dinâmica das relações sociais (e se sucederam ao longo de séculos em contextualizado em territórios formados de relações rígidas marcadas pela hierarquia entre classes sociais estagnadas) estão intimamente relacionadas com o desenvolvimento de uma perspectiva cada vez mais etnocêntrica e do individualismo de tal forma que se vê uma ruptura na prática arquitetônica com base nas tradições artesanais e nacionais substituídas pela atividade intelectual e pela “aura” do artista, do cientista e do empreendedor como sujeitos criativos (HARVEY, 1992, p. 223). A racionalidade penetra a forma de revelar o mistério existencial humano e da natureza.

Essas relações no mundo, já nos séculos XIX e XX encontra-se cada vez mais dinâmicas, aumentando a relação de articulação e dependência entre os territórios todos. As relações de capital penetram as populações cada vez mais distantes conforme as sociedades europeias desenvolvem política, social e economicamente suas formas próprias de organização e as levam e impõem sobre as outras sociedades (com formas de reprodução social diferentes, em geral) através da colonização. Isso vai integrando o espaço mundial por uma relação de forças que umas subjugam outras através da divisão do trabalho, da exploração da natureza, das revoluções tecnológicas (pensa-se a Revolução Industrial como um período histórico marcado por transformações técnicas no trabalho e organização da produção), enfim, do desenvolvimento das formas de relações capitalistas. Assim, fundamentalmente para a Geografia, é relevante pensar as transformações espaciais decorrentes desses processos.

Um marco importante na transformação do espaço é sobre a condição das grandes cidades e é uma das principais preocupações das propostas investigativas da ciência geográfica. Em 1845 a primeira publicação de “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra” já trazia certas considerações sobre os sentimentos que a cidade de Londres faz despertar, sendo “tão extraordinário, tão formidável, que nos sentimos atordoados com a grandeza da Inglaterra antes mesmo de pisar no solo inglês” (ENGELS, 2010, p. 67). Quando se defronta com o urbano, realmente é de se impressionar com como as construções humanas formam as cidades. Mas há, por trás de cada tijolo e pedra levantados para sustentar a cidade, uma massa de trabalhadores que usufrui efetivamente dessa grande obra, trazendo a contradição sobre a grandeza das mais ricas cidades - não somente Londres.

Resgatando as subjetividades destacadas na análise do filme, temos, então: a fragmentação, o contingente, o efêmero, o movimento, através da perspectiva individual que revela pelo todo a busca incessante pela realização do sujeito. São essas as características mais evidentes na leitura da obra “Na Cidade de Sylvia” e são as mesmas que se relacionam com as concepções do tempo da Modernidade. Nessa relação, sabe-se que tais concepções socialmente construídas são relativas ao espaço do mundo em que as relações sociais estão se modificando - e o espaço está sendo produzido.

Quando o artista olha pra realidade e retrata o seu próprio tempo, tornando a beleza dos dias algo imensurável eterno, tem na mão uma grande responsabilidade de também definir o que seja esse tempo: revolucionário ou reacionário, sendo crucial o posicionamento do artista frente aos processos (HARVEY, 1992, p. 29). A desconexão e a fragmentação cria no sujeito a impotência, a incapacidade de apropriação e, no contexto urbano, esses sentimentos estão presente de forma que é muito difícil sentir-se parte da cidade, mas engolido por ela. Como se existência fosse mera e irrelevante frente a sua grandiosidade e como se não fosse possível desacelerar e parar nenhum processo que esteja atropelando as vivências dos cidadãos. Mas existe na Arte um potencial significativo para a determinação de novos horizontes onde a opressão seja superada.

Podemos dizer que, de certo modo, a Arte “possui uma importante dimensão histórica de leitura do espaço socialmente produzido e se traduz como um instrumento de percepção e reconhecimento da realidade” (BARBOSA, 2000, p. 70) e, ainda assim, em partes, considerando as próprias condições da produção artística - detalhe que já será justificado. O cinema é uma forma de arte particularmente especial por conta de suas técnicas de criação que “com a capacidade de produzir as representações fotográficas do espaço real, o cinema pode abranger tanto o quadro natural, como espaço construído, assim como cobrir as experiências vividas da população, inclusive as suas práticas do imaginário e do simbólico” (GEIGER, 2004, p. 12).

Figurativamente, as capacidades do cinema, por exemplo, é um exímio fruto da utopia Iluminista da dominação da realidade/natureza através do avanço técnico e da racionalidade que permite criar ferramentas para isso. Ao inserir o tempo da vida numa delimitação espacial, a tela, concretiza essa promessa. Se uma das principais preocupações das vanguardas modernistas é criar uma digna representação, ou seja, a imagem, deste tempo, a invenção da arte cinematográfica é uma verdadeira conquista nessa empreitada. Teria, o cinema, se tornado experiência matriz no plano da percepção de processos pelo qual a cultura e a ciência moderna estavam aprendendo a tratar a questão da contingência (XAVIER, 2007, p. 27).

A produção artística é individual, mesmo que socializada. O artista tem suas próprias visões de mundo, dependendo do seu posicionamento histórico e social. Mesmo o real sendo somente um, seus significados são múltiplos e diversas concepções são passíveis de serem

representadas. A criação de uma imagem não deve definir a ideia do mundo em si. É necessário ter essa dimensão de sua existência, mesmo que se possa afirmar a Arte como reveladora das interrogações da vida e da história (BARBOSA, 2000, p. 70).

O cinema é enriquecedor em muitos sentidos, inclusive a interpretação de suas mensagens, ainda mais na atualidade. Uma das considerações mais importantes a ser feita acerca dessa forma de criação se trata de formas reprodutivas da Indústria Cinematográfica, colocando o cinema como mercadoria (produto para o lazer e consumo) e também a lógica fragmentada e de produção capitalista da própria produção da obra. Esse aspecto pode ser revelado em suas diversas facetas que colocam em cheque a “aura” da obra e a sobreposição da “estética da guerra” (BENJAMIN, 1987) frente a massificação e proletarização dos homens contemporâneos. É a forma mais pura da arte pela arte, sendo que “na época de Homero, a Humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma” (BENJAMIN, 1987, p. 196).

Desse modo, o cinema é uma verdadeira porta de entrada para desvendar as leituras sobre o mundo atual, sobre a Modernidade manifestada através das contradições das relações sociais, dos processos mais gerais e das subjetividades e simbolismos possíveis de serem detalhados na tela. Ele possibilita confrontar as diferenças e lidar com as incertezas, causar sentimentos intensos e despertar a inspiração para ideias do que significa a própria realidade para aquele que assiste. Sua riqueza não se esgota tão facilmente. É por isso que essa pesquisa finaliza afirmando o seguinte sobre o cinema:

“Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (BENJAMIN, 1987, p. 196)

Referências

- ALVES, Glória da Anunciação. O uso do centro da cidade de São Paulo e sua possibilidade de apropriação: FFLCH, 2010.
- BARBOSA, Jorge Luiz. "A Arte de Representar como o Reconhecimento do Mundo: O Espaço Geográfico, o Cinema e o Imaginário Social". *Revista Geografia*, Niterói: UFF, II (3), 2000, pp. 69-88.
- BAUDELAIRE, Charles. "O Pintor da Vida Moderna". In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. pp. 851-881.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica". In: *Obras Escolhidas vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad: S. P. Rouanet; J. N. Gagnebin. 3^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol. III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad: J. C. M. Barbosa; H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DE CERTEAU, Michel. "Caminhadas pela cidade". In: *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. 3^a ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. pp. 169-192.
- ENGELS, Friedrich. "As grandes cidades". In: *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução: B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010. pp. 67-116.
- GEIGER, Pedro Pinchas. Ciência, Arte e a Geografia no cinema de David Lynch. *GEOUSP - Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 15, 2004. pp. 11-18.
- GROSS, David. "Space, time and modern culture". In: *Telos*, vol. 50, 1981, pp. 59-78.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 25º edi. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. 4^a ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MELLO, Cecília Antakly de. "An-danças urbanas em Xiao Wu e Na cidade de Sylvia". *Revista Eco-Pós*, v. 4, n. 1, 2011. pp. 142-161.
- MASSAGLI, Sérgio Roberto. "Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe”. *Terra Roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários*. vol. 12, jun., 2008. pp. 56-65.

POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad: O. Mendes; M. Amado. 3^a ed. São Paulo: Globo, 1999.

SOJA, Edward William. *Postmodern geographies*: the reassertion of space in critical social theory. Londres: Verso, 1989.

XAVIER, Ismail. “As maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além” na imanência.” In: Imagem, visibilidade e cultura midiática. *Livro da XV Compós*. Org.: Médola, A. L. D.; Araújo, D. C.; Bruno, F. – Porto Alegre: Sulina, 2007.