



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
LINHA DE IMAGEM, SOM E ESCRITA

RAQUEL DE HOLANDA RUFINO

**ESTÉTICA DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO:**

Uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema

Brasília, 2018



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
LINHA DE IMAGEM, SOM E ESCRITA

RAQUEL DE HOLANDA RUFINO

## **ESTÉTICA DO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO:**

Uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, como requisito a obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva  
Orientador: Prof. Dr. Patrick Tacussel

Brasília, 2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de Holanda Rufino, Raquel  
Estética do espaço cinematográfico: uma reflexão sobre a  
imagem da cidade no cinema / Raquel de Holanda Rufino;  
orientador Gustavo de Castro e Silva; co-orientador Patrick  
Tacussel. -- Brasília, 2018.  
176 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --  
Universidade de Brasília, 2018.

1. Cinema. 2. Espaço. 3. Cidade. 4. Experiência. 5.  
Fenomenologia. I. de Castro e Silva, Gustavo, orient. II.  
Tacussel, Patrick, co-orient. III. Título.

# **TESE DE DOUTORADO**

## **Estética do espaço cinematográfico: uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema**

Autora: Raquel de Holanda Rufino

Orientadores: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva – UnB

Prof. Dr. Patrick Tacussel – LERSEM – UPVM3

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva – UnB  
Orientador

---

Prof. Dr. Patrick Tacussel – LERSEM – UPVM3  
Orientador

---

Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan – FAC / UnB  
Avaliadora

---

Prof. Dr. Fabio La Rocca – LERSEM – UPVM3  
Avaliador

---

Profa. Dra. Florence Marie Dravet – UCB  
Avaliadora

---

Profa. Dra. Verônica Guimarães Brandão – Faculdade Araguaia  
Avaliadora

Para Auryneide e Noa,  
meu passado e meu futuro

## AGRADECIMENTOS

Trabalho de Pesquisa apoiado pela CAPES.

Eu gostaria de deixar aqui meu agradecimento às pessoas que, de uma maneira ou de outra, me ajudaram ao longo desta pesquisa. Em particular, a Gustavo de Castro e Patrick Tacussel, pelas orientações e discussões; Tânia Montoro, Luciana Saboia, Florence Dravet e Elen Cristina, por suas leituras críticas; Denise, Luiz Felipe, Cecília, Fred, Frederico, Camila, Bellinha, Mannuela, Júlia, Verônica, Fabrice, Anne e Romain, pelas sugestões que foram sempre sábias; a Alan, Guilherme, Paulo Victor, Taís, Rodrigo e Thaís, por serem minha família em Brasília; a Fabio La Rocca, pelos momentos estimulantes de debate sobre a cidade; a Alberto Silva e Nancy Berthier, pela oportunidade gratificante de intercâmbio de pesquisas; a Michel Maffesoli e Ana Maria Peçanha pela recepção junto ao Ceaq; a Gustavo Said, por me apresentar à pesquisa, ainda na graduação, durante o programa de iniciação científica e pelo convite para participar do primeiro encontro da Rede, que abriu as portas para que eu conhecesse o PPGCOM da UnB; a Paulo Cunha, pelas orientações ao longo do mestrado e por me apresentar caminhos para se pensar a estética do cinema; a Carolina Sotelo Pinheiro du Pin Calmon e Regina Lúcia de Oliveira, pela acolhida de todas as demandas da primeira estudante em cotutela do PPG da FAC; e, como não poderia deixar de agradecer, ao apoio incondicional de Antoine, de Noa, dos Holandas e da família que Antoine me apresentou cujo acolhimento recebi desde o início. E, enfim, aos amigos que, de longe ou de perto, sempre me apoiaram.

*“Não saber orientar-se numa cidade não quer dizer muito. Mas extraviar-se nela, como se extravia numa floresta, é algo que se deve aprender completamente. Porque os nomes das ruas devem soar ao ouvido do errabundo como o ranger de ramos secos, e as vielas internas devem refletir-se para ele tão nitidamente como os passos de montanha.”*

(Walter Benjamin)

## RESUMO

O espaço no cinema é visto nesta tese como uma criação iniciada no interior de uma obra, ultrapassando a superfície da tela para envolver também o espaço de ação do inconsciente do espectador. Enquanto importante elemento cinematográfico, o espaço possibilita ao espectador o reconhecimento de um conjunto de códigos narrativos que o conduzem a uma experiência com a obra. Sendo assim, temos por objeto de estudo o espaço no cinema, em especial àquele que toma a cidade como espaço cinematográfico. Consideramos que ter a cidade como ambiente específico contribui para a compreensão da maneira como cinema possibilita uma experiência afetiva com esse espaço. Diante desse contexto, nosso objetivo foi ampliar a reflexão em torno do espaço no cinema tendo como suporte a busca de uma poética das experiências estéticas nos espaços das cidades do Recife (Pernambuco) e de Marseille (França) a partir das obras *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis e *Xi you* (2014), de Tsai Ming-liang. Nesse sentido, o cinema é visto enquanto uma arte que oferece uma experiência fenomenológica na qual o espectador coloca seu corpo e sua consciência no meio da discussão acerca do espaço no cinema. A partir desse ponto de vista, temos como aporte teórico e metodológico a fenomenologia numa perspectiva de análise da imagem no cinema como fenômeno que acontece no momento em que ela surge na consciência sensível do homem. Compreendemos que a fenomenologia conduz o olhar para o objeto de estudo a partir dele mesmo, do processo que ele produz. E, por isso, a relação entre espectador e filme se insere no centro da experiência fílmica. Por fim, as análises desenvolvidas nos levam à conclusão de que o espaço no cinema pode ser compreendido como *espaços atravessados* e *vazios*, categorias estéticas baseadas na percepção do fenômeno do espaço no interior da experiência cinematográfica cujas criações imagéticas vistas na tela se complementam com as construções imaginárias do espectador, que encontram na prática da errância um modo de habitar o espaço, uma fonte de novos olhares e um forte alicerce na reinvenção do espaço no cinema.

**Palavras-chave:** Cinema; Espaço; Cidade; Experiência; Percepção; Fenomenologia.

## ABSTRACT

The cinema space is presented in this thesis as a creation initiated inside the movie and interacting beyond the surface of the screen to also involve the action of spectator's unconscious. As an important film element, the space makes possible the spectator to recognize a set of narrative codes leading him to an experience with the film. Therefore, the cinema space turns the study object, especially to the movies that take the city as a cinematographic space. We consider that having the city as a specific environment contributes to the understanding of how cinema allows an affective experience with this space. In view of this context, our objective is to broaden the reflection around the space in the cinema having as support the search for a poetic of the aesthetic experiences in the Recife (Pernambuco) and Marseille (França) cities through the films *A febre do rato* (2011), realized by Cláudio Assis, and *Xi you* (2014), by Tsai Ming-liang. In this sense, cinema is seen as an art offering a phenomenological experience, in which the spectator places his body and his consciousness in the middle of the discussion about cinema space. From this point of view, we have the approach of theoretical and methodological phenomenology for a perspective of image analysis in the cinema as a phenomenon that happens at the moment in which it arises in the man's sensitive consciousness. We understand that phenomenology drives the look at the object of study from itself, through the process it produces. And because of this, the relation between spectator and film is inserted at the center of the film experience. Finally, this research analysis leads us to the conclusion that cinema space can be understood as *spaces crossed* and *empty*. Aesthetic categories based on the perception of the space phenomenon within the cinematographic experience whose imagery creations seen on the screen are complemented by the spectator constructions. By this way, the spectator finds a source of new looks and a strong foundation in the reinvention of cinema space through this practice of wandering a way of inhabiting space.

**Keywords:** Cinema; Space; City; Experience; Perception; Phenomenology.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - O olhar dos personagens para o que acontece do exterior de suas casas	73
<b>Figura 2</b> - Os muros são os limites entre a segurança das habitações contemporâneas e o externo	73
<b>Figura 3</b> - O limite entre privado e público (rua)	74
<b>Figura 4</b> - Relações que demarcam o limite entre a intimidade (privado) e formalidade com o estranho	74
<b>Figura 5</b> - As moradias verticalizadas modificam a posição do olhar para o externo	76
<b>Figura 6</b> - O olhar de quem mora longe do espaço da rua	76
<b>Figura 7</b> - Cena do contexto de monitoração das ruas	77
<b>Figura 8</b> - A segurança associada à vigilância dos espaços privados	77
<b>Figura 9</b> - O espaço da rua como local de encontro daqueles que trabalham no limite entre o privado e o público	78
<b>Figura 10</b> -O local escolhido por Zizo para sua intervenção poética foi à Rua da Aurora, às margens do rio Capibaribe	99
<b>Figura 11</b> -Imagens sobrepostas revelam a pressão e a brutalidade de Zizo e Recife sendo pisoteados durante o desfile militar na comemoração do Dia da Independência do Brasil	100
<b>Figura 12</b> -O palco para a declamação dos poemas de Zizo era o capô de um carro estacionado na Rua da Aurora	101
<b>Figura 13</b> -Em segundo plano o rio, o mangue e o contrastante prédio branco, sede da Prefeitura do Recife	102
<b>Figura 14</b> -Como um transeunte, a câmera apresenta a intervenção do poeta Zizo. A composição da imagem criada mostra o céu como fundo do quadro	103
<b>Figura 15</b> -As influências da luminosidade na construção da imagem da cidade	104
<b>Figura 16</b> -O personagem do monge em sua travessia pela cidade de Marseille	109
<b>Figura 17</b> -Imagem fotográfica do Miroir Ombrière realizada pela pesquisadora Raquel de Holanda em dezembro de 2016	111
<b>Figura 18</b> -Imagem fotográfica do Miroir Ombrière invertida em 180° graus. A imagem real do cenário escolhido por Ming-liang para a sequência analisada	111

<b>Figura 19</b> -Imagem final da sequência analisada do filme Xi you (2014), realizado por Tsai Ming-liang	117
<b>Figura 20</b> -Imagem da <i>performance</i> The Monk from Tang Dynasty, proposta por Tsai Ming-liang, no Cinema Marivaux em Bruxelas em 7 de maio de 2014	119
<b>Figura 21</b> -Primeira sequência do filme Xi you na qual o monge contracenava com outro ator	122
<b>Figura 22</b> -Inúmeros transeuntes que passam pelo cenário do filme para num determinado momento para registrar uma fotografia de algo situado atrás da câmera	124
<b>Figura 23</b> -Sequência na qual o monge tem seu percurso acompanhado pelo personagem 1	127
<b>Figura 24</b> -Transeunte que observa a câmera durante a sequência analisada	129
<b>Figura 25</b> -O retorno em cena da transeunte que se inquieta pela passagem do monge pela rua comerciante	131
<b>Figura 26</b> -Sequência de abertura do filme	136
<b>Figura 27</b> -Uma inversão do olhar para a cidade assumida pelo ponto de vista de quem está no rio e olhar para a margem	137
<b>Figura 28</b> -Após passar sob uma ponte, a cidade ganha a imagem a partir da borda inferior da tela	139
<b>Figura 29</b> -As palafitas que margeiam o rio Capibaribe na cidade do Recife	141
<b>Figura 30</b> -Os contrastes habitacionais na cidade do Recife	143

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>PRIMEIRA PARTE: ABORDAGENS E VIVÊNCIAS DO ESPAÇO DA CIDADE.27</b>	
<b>1. ESTÉTICA DA CIDADE.....</b>	<b>27</b>
<b>1.1 O Desejo de Cidade.....</b>	<b>30</b>
<b>1.2 Teoria da Deriva.....</b>	<b>31</b>
<b>2. EXPERIÊNCIAS NA CIDADE .....</b>	<b>36</b>
<b>2.1 Espaços e Lugares.....</b>	<b>38</b>
<b>2.2 Caminhar.....</b>	<b>40</b>
2.2.1 Flâneur.....	40
2.2.2 Experiência Dadaísta.....	43
2.2.3 Experiência Surrealista.....	45
2.2.4 Experiência Situacionista.....	46
<b>2.3 Filmar.....</b>	<b>48</b>
<b>3. O OLHAR E AS EXPERIÊNCIAS.....</b>	<b>52</b>
<b>3.1 A Experiência do Olhar.....</b>	<b>53</b>
<b>3.2 O Olhar e a Obra de Arte.....</b>	<b>61</b>
<b>3.3 Olhar os Espaços Urbanos.....</b>	<b>68</b>
<b>3.4 Não-Experiência Estética.....</b>	<b>70</b>
<b>SEGUNDA PARTE: ITINERÂNCIAS URBANAS NO CINEMA.....</b>	<b>80</b>
<b>4. ESPAÇO CINEMATOGRAFICO.....</b>	<b>80</b>
<b>4.1 O Espaço Seminarratológico.....</b>	<b>80</b>
<b>4.2 O Espaço Fenomenológico.....</b>	<b>84</b>
<b>5. ESTÉTICA DA CIDADE CINEMATOGRAFICA: uma compreensão fenomenológica do espaço experienciado no cinema.....</b>	<b>89</b>
<b>5.1 Breve Contextualização das Cidades Analisadas.....</b>	<b>92</b>
<b>5.2 Corpus da Pesquisa.....</b>	<b>95</b>

<b>5.3 Espaços Atravessados.....</b>	<b>98</b>
5.3.1 Recife pela travessia de um transeunte-câmera.....	99
5.3.2 Imagens da travessia de uma Marseille.....	108
<b>5.4 Espaços Vazios.....</b>	<b>117</b>
5.4.1 Marseille pela amplificação subjetiva do espaço da cidade.....	121
5.4.2 O vazio pelo olhar distante da câmera.....	135
<b>6. CIDADES NO CINEMA.....</b>	<b>148</b>
<b>6.1 A Cidade do Recife pelo Realizador Cláudio Assis.....</b>	<b>148</b>
<b>6.2 A Cidade de Marseille pelo Realizador Tsai Ming-liang.....</b>	<b>152</b>
<b>ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>169</b>

## INTRODUÇÃO

Pensar o espaço no cinema é pensar a imagem criada dentro de uma obra que repercute também fora da tela. Falamos de um ambiente de apresentação de contextos, discussão de ideias, construção de valores e vivências de experiências. A imagem do espaço cinematográfico é vista como um fenômeno surgido no momento em que esta imagem surge na consciência sensível do espectador. Sendo assim, a figura do espectador é parte integrante da experiência com o filme, criando uma imagem cinematográfica diante da espacialidade que se volta para o observador, a fim de trazê-lo para a produção, incitando-o a questionar o próprio espaço fílmico. As implicações diretas ao espectador produzem um espaço mais subjetivo, próprio dessa relação com o filme, gerando uma imagem do espaço a partir da experiência estética com o filme, do imaginário surgido durante esse fenômeno, seus saberes e afetos.

Nessa pesquisa, temos a imagem como um fruto de uma fusão entre a experiência com o espaço cinematográfico e o conhecimento do espectador. Falamos de uma construção visual ligada a uma temporalidade da imagem, na qual as participações objetivas da técnica cinematográfica somam-se com as subjetivas do realizador e espectador do cinema, colaborando com o pensamento de Edgar Morin (1997, p. 230) a respeito do cinema como uma relação entre “o real, o irreal, o presente, o vivido, a recordação e o sonho, a um nível mental idêntico e comum”. Em outras palavras, o mundo apresentado pelo cinema é um reflexo da relação existente entre o mundo criado pela imagem cinematográfica<sup>1</sup> e aquele assimilado pelo “espírito humano”, usando uma expressão do autor. Por conseguinte, Morin aprecia o cinema como um mundo que deve ser assimilado e projetado pelo espírito humano através do seu trabalho de elaboração, transformação e permuta.

A relação entre o cinema e a realidade da qual faz parte, nos leva inevitavelmente à reflexão de Walter Benjamin (2010) sobre a reprodutibilidade da arte, característica esta que, segundo o autor, é inerente à sua técnica de produção. Em sua produção, o cinema torna visível o valor de culto e de exposição simultaneamente. O ritual de criação de imagens entre aquela visível na tela e a outra compreendida pelo espectador soma-se à

---

<sup>1</sup> Para Edgar Morin (1997), o cinema envolve a criação de uma memória visual da história, através das imagens históricas que ele registra. A noção de temporalidade da imagem é cara a Morin.

técnica como elemento indispensável para sua experimentação. O acontecimento cinematográfico é, assim, uma visão da realidade imediata que mascara a intervenção da técnica. O cinema, para Benjamin (2010), envolve uma criação artística com um processo diferente das demais artes no qual as relações com o tempo e o espaço se dão de maneira não linear. Além disso, como arte coletiva, o cinema conta com a intervenção de não apenas um artista-criador, mas de todos os participantes deste processo.

O espaço envolvido numa produção cinematográfica ultrapassa o espaço físico (o visível na tela) de ação do homem, sendo substituído por um espaço de ação inconsciente. Acreditamos que tal mudança se deve ao fato de que a natureza à qual se dirige a câmara não é a mesma a que se conduz o olhar humano livre. Este espaço criado pela câmara através de pausas e continuidades, extensões e acelerações, expansões e miniaturização nos leva a experiência do inconsciente ótico. Enquanto um inconsciente criado pela percepção sensível da câmara nos leva a realidades fora do campo da percepção habitual humana. Essa nova realidade visual comete o homem por sonhos, fantasias e alucinações. Dessa maneira, Benjamin (2010) afirma que a imagem cinematográfica é formada por fragmentos, sendo, assim, mais significativa para o homem moderno.

Nesse caminho, buscamos ampliar a concepção histórica do cinema levantada por Morin (1997) e a noção de reprodução de uma realidade em Benjamin para avançarmos no entendimento de que o cinema é uma arte que oferece uma experiência fenomenológica de envolvimento do espectador com o filme, colocando seu corpo e sua consciência no meio da discussão acerca do espaço no cinema. Podemos dizer que a experiência com o espaço no cinema adquire, então, um caráter estético mediante as relações desenvolvidas no interior do movimento próprio da experimentação.

O espaço no cinema ao qual dedicaremos nossas reflexões é o espaço da cidade no cinema, este ambiente que é tido como inseparável da vida moderna. Em suas trajetórias, cinema e a cidade são narrativas que caminham juntas há mais de um século. O surgimento e desenvolvimento das cidades e dos grandes espaços urbanos foi um acontecimento que deteve a atenção dos roteiros das primeiras produções e experimentos cinematográficos, dentre algumas obras, temos *La Sortie des Usines Lumière*, de Louis Lumière<sup>2</sup>, na qual a

---

<sup>2</sup> No filme *La Sortie des Usines Lumière*, Louis Lumière revela o cotidiano de Lyon através de uma câmera oculta. As imagens registram o movimento de uma fábrica que abre e fecha suas portas para a passagem dos operários, alguns cães e dos patrões que andam em veículos de tração animal. Outras obras de Louis Lumière, como *Repas de bébé* (1895) e *L'arroseur arrosé* (1895), também documentam cenas da realidade cotidiana de gestos e ações simples, como: folhas que caem com o vento, o momento da alimentação de um

cidade de Lyon tem sua paisagem percorrida pela câmera, enquanto operários e operárias são vistos saindo trabalho (GERVAISEAU, 2012). Podemos citar, ainda, o curta-metragem *Regen* (1929), de Joris Ivens, no qual a cidade de Amsterdam aparece poeticamente em meio às mudanças inseridas pela urbanidade, como os veículos automotores e a aglomeração de pessoas nas ruas. Outras produções das primeiras décadas do século XX, como *Man with a movie camera* (1929), de Dziga Vertov, e *Berlin: Symphony of a Great City* (1927), de Walter Ruttmann, também revelam a cidade como local produtor de imagens cinematográficas.

Acreditamos que os espaços urbanos representados no cinema possam ser vistos como instrumentos que nos auxiliam a pensar a “pura presença” (MULVEY, 1983, p. 9) da cidade perante a investigação do seu espaço por meio de experiências sensório-visuais. Um espaço que traz cambiantes desejos, levando a uma compreensão estética que pode ser revelada por diferentes experiências. Concebemos o espaço urbano como um elemento que, no cinema, torna-se fluido, esculpido em frágeis e tênues imagens. Nesse sentido, o espaço aqui investigado se aproximou do termo “paisagem” concebida por Nelson Brissac Peixoto (2004), em que esta é um extenso lugar de trânsito, constituída entre o cinema, a arquitetura e as demais formas artísticas, cada uma com sua linguagem. Para o Peixoto (2004), a paisagem se confunde com o próprio imaginário da cidade. Nota-se que imagem e imaginário da cidade atuam juntos como elementos criativos que colaboram para a compreensão da imagem que o espectador tem do espaço visto.

As imagens criadas por meio dessa experiência subjetiva, proporcionada pelo cinema, são interpretadas por Morin (1997) como instrumentos no entendimento do próprio processo cinematográfico, em que o imaginário é o responsável por modelar a imagem a partir de suas aspirações, desejos, receios e temores. O que tratamos aqui por espaço urbano não é uma imagem fixa no presente e desvincilhada de qualquer interferência do passado ou de interpretações subjetivas. Todavia, falamos de um espaço criado a partir de todas as referências visuais, sonoras, sensoriais, frágeis e tênues que geram imagens de aspectos da cidade. Dessa maneira, o cinema, em particular a ficção cinematográfica e o imaginário, é visto como campo em que a espontaneidade de criação não tem limites devido ao processo criativo ser subjetivo, podendo focar ou desfocar a realidade.

---

bebê ou ainda a travessura de um garoto que brinca com uma mangueira enquanto o jardineiro faz seu trabalho (MASCARELLO, 2006).

A experiência proporcionada pelo olhar sobre a cidade, em um filme, insere a importância de um estudo dos espaços cinematográficos a partir de uma perspectiva estética que observa as imagens, enquanto uma experiência fenomenológica relaciona tempo e espaço. O próprio espaço da cidade é posto, aqui, como um lugar que conta a própria história. O espaço urbano é visto não apenas como espaço em si, mas como possibilidade poética. Buscamos nas experiências cinematográficas aquilo que revela uma “existência-na-cidade” (ARGAN, 2010, p. 232), ou seja, investigamos as criações audiovisuais em consonância com a argumentação de Argan (2010, p. 232) acerca das imagens do espaço urbano, em que o entendimento possibilita que sejam “visuais ou auditivas e, como todas as imagens, podem ser mnemônicas, perceptivas, eidéticas”.

Diante do fenômeno imagético, a experiência do espectador em relação ao espaço no cinema conduz à formação de uma imagem da cidade que ultrapassa a imagem contida na tela. O transbordamento da imagem (AUMONT, 2007) vista/apreendida nos filmes vai além da narrativa fílmica em si. O transbordamento possibilita a construção de imagens que dão lugar a sensações que vão além do drama encenado. O estudo do espaço na narrativa audiovisual constitui-se de um campo de investigação que necessita ser melhor explorado, uma vez que o roteiro, a iluminação, o enquadramento, a montagem e a encenação, ou seja, todos esses componentes estéticos que entram em consideração na elaboração de um filme, são objetos explorados com bastante frequência pelos estudos cinematográficos.

O objeto de estudo desta pesquisa foi o espaço no cinema, em especial aquele que toma a cidade como espaço cinematográfico. Nesta pesquisa, o próprio espaço da cidade foi posto como um ambiente que oferece abertura para a experiência estética. Consideramos que ter o espaço da cidade como ambiente específico contribui para a compreensão da maneira como o cinema possibilita uma experiência afetiva com esse espaço. Por esta razão, fizemos a escolha de filmes ficcionais como primeiro limite do *corpus*, assim, ao pensá-los como obras artísticas que mesclam o real e o irreal. “O filme de ficção, que é produto típico do cinema, a sua secreção universal, dá acesso a um domínio onde o verdadeiro, o inverossímil, o idealizado, o fantasista e o incrível se misturam e combinam” (MORIN, 1997, p. 183). A cidade, então, é vista não apenas como um espaço em si, mas como presença perceptível através do cinema. Centrar o olhar para os sentidos enunciados por Morin, que nem sempre se colocam como elementos

cinematográficos de grande importância, foi o que moveu nossa investigação.

Dando continuidade ao processo de escolha do *corpus*, diante da abordagem teórico-metodológica adotada, foi preciso alicerçar nossa investigação, com a escolha produções cinematográficas contemporâneas, que tivessem a cidade como ambiente de desenvolvimento.

No levantamento de filmes ficcionais que trabalhassem com intensidade a imagem das cidades em suas construções, chegamos às obras dos cineastas Cláudio Assis e Tsai Ming-Liang realizadas, respectivamente, nas cidades do Recife e Marseille. Ambos os cineastas, com seus quase 60 anos, com uma iniciação da experiência audiovisual da década de 1980, não usaram suas cidade de origem como ambiente nos próprios filmes; tanto Assis como Ming-Liang deixaram seus locais nativos na adolescência, período em que iniciaram seus estudos universitários. O cineasta brasileiro Cláudio Assis é natural de Caruaru e passou a residir no Recife no final dos anos 70, enquanto Tsai Ming-Liang nasceu em Kuching, na Malásia, mas aos 20 anos mudou-se para Taipei, em Taiwan, para estudar cinema.

Tendo em vista a centralidade de uma narrativa baseada na experiência dos espaços urbanos e a discussão que nossa pesquisa almeja, resolvemos ter um ponto de corte do *corpus* no formato longa-metragem, por acreditar que ele dá destaque à forma e ao conteúdo das produções audiovisuais supracitadas. Definidos esses recortes, selecionamos os filmes realizados nas cidades do Recife e de Marseille para compor o material analítico. Os filmes selecionados para o desenvolvimento desta pesquisa foram: *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis e *Xi you* (2014), de Tsai Ming-Liang.

Vemos, tanto em Marseille como em Recife, qualidades de cidades contemporâneas, filmadas nos primeiros anos da segunda década do século XXI, e de ambientes que nos permitiram refletir sobre o olhar que o cinema lança para a cidade e a experiência nos espaços. Mas quais são os espaços ocupados pela cidade no cinema? Este foi o norte desta pesquisa, que teve por objetivo geral a pesquisa poética do espaço no cinema, ampliando a reflexão em torno do tema na intenção de responder quais categorias de criação de espaço cinematográfico conseguimos vislumbrar, e para nos ajudar a alcançar esse desafio tivemos, como suporte, a busca de uma poética das experiências estéticas nos espaços urbanos do Recife e de Marseille a partir das obras cinematográficas citadas.

Para tanto, dialogamos com as imagens buscando conhecer o que está em jogo na construção imagética do espaço da cidade no cinema; discutimos a relação entre estética e experiência nos espaços cinematográficos; refletimos sobre os papéis ocupados pelo espaço na narrativa cinematográfica; examinamos o campo dos estudos cinematográficos de cunho estético sobre o espaço cinematográfico; analisamos experiências narrativas e estéticas de diferentes espaços urbanos; experimentamos métodos e metodologia própria nas quais a oportunidade de ter experiências nos espaços cinematográficos contribui para a compreensão estética do objeto analisado; esmiuçamos as leituras que o cinema estende na experiência cinematográfica através de exploração e mapeamento dos espaços filmados na cidade e construímos imagens das cidades Recife<sup>3</sup> e Marseille<sup>4</sup> a partir das criações dos realizadores Cláudio Assis e Tsai Ming-Liang.

Nossa hipótese é a de que, diante das experiências estéticas vivenciadas entre o espectador e o filme, o espaço no cinema é capaz de formular estéticas distintas mediante diferentes experimentações. Ao refletir sobre as imagens das cidades do Recife e Marseille no cinema, procuramos aquilo que é a essência comum às experiências por elas proporcionadas, acreditando que suas análises formulem estéticas da experiência com o espaço da cidade cinematográfica. Como proposições de estéticas do espaço no cinema, temos as categorias: *espaço atravessado* e *espaço vazio*.

A primeira categoria, o *espaço atravessado*, reflete a experimentação do espaço da cidade por meio do percurso realizado e das imagens geradas pela travessia, enquanto nossa segunda categoria, o espaço vazio, pensa as imagens criadas a partir dos olhares lançados pelos questionamentos e lacunas metafóricas que a experiência com o espaço no cinema nos possibilita. Em ambos os casos, observamos um protagonismo do espaço

---

<sup>3</sup> A cidade do Recife, nos últimos anos, vive um movimento intenso de transformações da paisagem urbana. Cenário em trânsito acompanhado de perto pela produção cinematográfica contemporânea que se utiliza da cidade como cenário de suas histórias, como é o caso de *Amarelo Manga* (2002) e *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis; *Em Trânsito* (2013), de Marcelo Pedroso, *Velho Recife Novo* (2012), de Luís Henrique e Caio Zatti; *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira; *O Som ao Redor* (2012) e *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho; *Um Lugar ao Sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Doméstica* (2012) e *Ventos de Agosto* (2014), de Gabriel Mascaro e muitos outros. Ver mais no capítulo 5. *Estética da cidade cinematográfica*.

<sup>4</sup> A cidade de Marseille é o ambiente de uma dezena de filmes franceses e estrangeiros filmados nas duas últimas décadas, dentre eles podemos citar: alguns dos filmes da série *Taxi* como *Taxi 5* (2018), de Franck Gastambide; *Taxi 4* (2007) e *Taxi 2* (2000), de Gérard Krawczyk; *Marseille* (2016), de Kad Merad; *Overdrive* (2017), de Antonio Negret; *Chouf* (2016), de Karim Dridi; *Xi You* (2014), de Tsai Ming-liang, *De guerre lasse* (2014), de Olivier Panchot; *La villa* (2017), *Au fil d'Ariane* (2014), *Les neiges du Kilimandjaro* (2011), *Lady Jane* (2008), *Mon père est ingénieur* (2004), *Marie-Jo E Seus Dois Amores* (2002), *La ville est tranquille* (2000) de Robert Guédiguian. Ver mais no capítulo 5. *Estética da cidade cinematográfica*.

dentro da experiência fílmica, tornando-o personagem da narrativa. No entanto, as perspectivas das experiências com o espaço no cinema, tendo como prática vivencial o espaço das cidades na tela cinematográfica, nos apontam ainda para um novo caminho de inclusão de outra leitura do espaço no cinema a partir das ambiências criadas espontaneamente pela própria experiência estética.

O presente estudo se insere no campo da comunicação e vê o seu cenário atual como um espaço para a discussão e a pesquisa dos meios de comunicação de massa, cujo conteúdo revela formas de representações da sociedade, além de conceber o sistema comunicacional como processo de interação social, o que torna limitada as investigações da linguagem própria dos meios. Contudo, pensamos que a comunicação é um campo aberto (CASTRO; DRAVET, 2010), com qualidades para compreender suas complexidades, suas práticas e suas teorias. Este pensamento requer tratar a comunicação como um elemento afetivo e que deve ser visto como *logos*. Dessa maneira, a comunicação pode ser considerada por si só um pensamento (DRAVET, 2014), através do qual é possível envolver ideias, imagens e sentidos e que, para nós, se torna uma estética poética.

A comunicação como sistema aberto pode ser vista como um diálogo com o indeterminado e o desconhecido. Como tal, a comunicação se insere no que é fundamental ao próprio existir em sociedade: utilizar-se do cotidiano como método de produção de conhecimento. Estamos falando, aqui, de um processo criativo que se dá somente enquanto é permitido o acesso ao novo. Compreendemos que a comunicação possui uma linguagem própria, mas precisamos superar a barreira do conhecimento e concebê-la como detentora de linguagem transdisciplinar. Em nossa pesquisa, trazemos o cinema, aliado à arte e à poesia, para compartilhar as necessidades, os sentimentos e os pensamentos acerca do cotidiano e da existência.

Florence Dravet (2014) pensa a comunicação como *logos* para nos guiar na escolha do suporte teórico da pesquisa. A observação da experiência cinematográfica é também interpretada como *logos*, um caminho consoante com a permanência de percepções importantes que se elevam do interior da vivência individual e aproximam-se da criação de uma imagem geral do espaço no cinema. O lugar em que acontece esta experiência produz uma imagem desse processo.

Se a experiência é uma relação entre, pelo menos, duas coisas, não há como não pensar esta ação através de uma via dupla de compreensão do fenômeno. O caminho para

pensar a experiência, dessa forma, instaura a dialética. Por tal razão, a fenomenologia é uma abordagem natural para a compreensão da análise das imagens das cidades a partir de obras cinematográficas. O termo que tem sua origem no alemão *phänomenologie* (do grego *phainomenon*), para aquilo que se mostra ou é visto, sendo compreendido etimologicamente como “o estudo do que se mostra”. A fenomenologia, nesta pesquisa, é usada como ferramenta de análise das imagens poéticas do cinema, permitindo compreender a imagem no instante em que frui da experiência com seu espectador.

A análise leva em consideração os direcionamentos de Gaston Bachelard (1978) acerca do fenômeno da imagem poética que acontece no momento em que esta surge na consciência sensível do humano. Segundo Bachelard (1978, p. 316), a imagem enquanto objeto de análise não precisa estar em seu estado puro e acabado para lançar compreensões e visões do mundo. A fenomenologia “não tem que esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens acabadas para conhecer o fluxo de produção de imagens” (*Ibid.*, p. 316).

Diante desses pressupostos, a fenomenologia possibilitará a compreensão das imagens cinematográficas, em especial do espaço, a partir de uma experiência individual. O intuito dessa leitura não é encontrar uma explicação para este fenômeno, mas um entendimento de como os espaços urbanos são encenados nas produções. De modo a construir imagens dos espaços, enquanto lugares vividos e únicos, repletos de experiências, memórias e afetos; acreditamos que a fenomenologia é a matriz que serve como parâmetro para a condução dessa investigação.

De acordo com Michel Maffesoli (1998), a fenomenologia observa o mundo tal qual é posto para ser vivido, e o movimento é uma condição imanente para essa ciência. Para o autor, a empiria que esse caminho de investigação conduz demanda a boa convivência entre o estático e o dinâmico, entre “aquilo que é constante e aquilo que é movente” (MAFFESOLI, 1998, p. 114). Assim, a fenomenologia é vista como uma abordagem teórico-metodológica que permite a horizontalidade da investigação na arte e nas ciências humanas, tendo o infinito e o indefinido como possibilidades, aberturas condizentes com o complexo do próprio homem, enquanto ser que transita entre o subjetivo e o objetivo, (re)significando cada instante vivido.

Pensamos os filmes para além de suas formas técnicas em si. As obras cinematográficas exprimem e possuem sentidos que revelam percepções. A experiência

visual sobre o espaço urbano nos filmes reinsere a importância de um estudo dos espaços cinematográficos a partir de uma perspectiva estética que observa as imagens em relação à sua temporalidade e espacialidade. O próprio espaço da cidade é posto, aqui, não apenas como espaço em si, mas como possibilidade poética que narra uma história. A proposta de analisar as produções audiovisuais na perspectiva descrita até aqui visa ultrapassar a usual visualização de uma imagem. Os ambientes urbanos observados no *corpus* desta pesquisa serão mantidos em sua dimensão significativa e com os objetos artísticos que tencionam uma experiência estética.

Utilizamos as criações artísticas cinematográficas como forma de se pensar a cidade e as experiências nos seus espaços públicos, para alicerçar o desafio conceber a cidade como ela é, distanciando-se dos ideais de suas formas e usos. A intenção desta investigação é buscar imagens que revelam a cidade como objeto de observação e não, apenas, como objeto de uso. Os espaços urbanos aqui analisados possuem destaque no conteúdo exposto imagetivamente. Temos a hipótese de que a cidade é personagem dessas obras cinematográficas, ultrapassando a barreira de simples elemento cênico.

Com isso, ao analisar as produções *A Febre do Rato* (2011) e *Xi you* (2014), investigamos como se deram as construções imagéticas das cidades do Recife e de Marseille e as experiências estéticas sobre os ambientes filmados. Como Maffesoli (1998, p. 115) enfatiza, a vida social hoje está “imersa numa atmosfera estética, antes de qualquer coisa e cada vez mais, de emoções, de sentimentos e de afetos compartilhados”. E, se falamos numa relação subjetiva com o objeto estudado, nos colocamos numa posição de pesquisador que olha para os objetos e por eles é olhado. No primeiro momento, o olhar é uma descrição, um ver atento que acaricia o objeto visto antes de julgá-lo. A amplitude dessa descrição relaciona-se, intimamente, com a maneira como é permitido olhar numa perspectiva horizontal. “A ‘ideia de horizonte’ fica aberta e, por conseguinte, permite compreender melhor o aspecto indefinido, complexo, das situações humanas, de suas significações entrecruzadas que não se reduzem a uma simples explicação causal” (MAFFESOLI, 1998, p. 116). Para, em seguida, voltarmos às imagens e olhar as experiências estéticas vividas nos espaços, não de modo a querer comparar as duas cidades escolhidas e suas experiências, mas, sim, observar como ocorrem, como ressoam.

Nossa atenção se volta para o modo como tal fenômeno revela as experiências estéticas dos espaços urbanos. A mudança, na perspectiva do olhar sobre a cidade através

das imagens do cinema, assume a postura de busca de sentidos imbricados. Como a câmera e o próprio homem se relacionam com os espaços públicos urbanos que vivem diante do atual fenômeno urbano, ultrapassando a intenção de uma investigação focada na descoberta das explicações para este fato, concentrando-se em responder como os fatos acontecem e como repercutem na relação estética do homem com o espaço.

As imagens cinematográficas são tomadas como processos artísticos que revelam um tempo, um espaço, uma experiência única entre quem olha (cineasta) e o que é olhado (a cidade). Como as cidades são criadas pelos olhares dos artistas e como elas são vividas? Compartilhamos com Maffesoli (1998) a importância dada à dimensão estética da vida social, pois além de relações racionais, pragmáticas, lógicas e utilitárias, é nesse cenário social que se desenvolvem jogos de aspectos lúdicos, oníricos e afetivos.

A experiência nos espaços públicos urbanos são experiências da vida social. Compreender como essas experiências são construídas em imagens cinematográficas é adentrar um universo simbólico composto por uma soma de interações que, auxiliadas pelo método da descrição, nos faz perceber, em profundidade, como são criadas as unidades e singularidades; seja enquanto organização espacial, visual, organicidade de suas edificações ou seja pelas formas de vivência que permitem.

Uma vez que o cinema cria imagens, muitas vezes, inspiradas na realidade filmada por seus realizadores, a noção de realidade é uma problematização recorrente nos estudos do cinema. Um dos teóricos que se voltaram à realidade no cinema foi André Bazin (1991). Segundo Bazin (1991, p. 243), desde o cinema falado, a sétima arte “quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica”. Em outras palavras, a realidade no cinema é possível através de artifícios técnicos cujos fundamentos advêm da base da fotografia e apreensão da duração do tempo da imagem. Assim, o cinema, para Bazin (1991), cria a ilusão do real que se aproxima do espectador com na representação cinematográfica que a tela lhe oferece. E, como uma pesquisa fenomenológica, concordamos com a visão de Maffesoli (1998, pp. 118-119), ao pensar o termo: “aquilo que chamamos de realidade, contém uma parcela de quimeras, imaginações ou, para retomar um lugar comum, de inconsciente, que não pode ser negligenciada”.

E como pensar a cidade a partir de obras cinematográficas? O cinema é considerado nesta pesquisa como uma obra poética, indo ao encontro da reflexão de

Michel Maffesoli (1998) acerca do poeta, que, segundo ele, é um artista que, ao mesmo tempo, pensa, revela e escreve. Ao reunir *mosthai*, *deiknuen* e *poiein*<sup>5</sup> o cineasta-poeta cria de maneira sinérgica, envolvendo em tais aspectos a compreensão dos lugares que filma.

Na busca por uma horizontalidade do conhecimento acerca da experiência proporcionada pela fruição das imagens dos espaços urbanos no cinema, entendemos a importância de se pensar o fenômeno a partir das três categorias maffesolianas: a descrição, a intuição e a metáfora. A descrição, como primeiro momento da análise de um fenômeno, é uma atividade metafórica, condutora mais aprofundada de conhecimento das manifestações da sociedade contemporânea. A vida social, para o autor, é envolvida numa atmosfera estética, feita de emoções, sentimentos e afetos e, diante dessa ambiência, a descrição acompanha essa realidade complexa e aberta, a fim de perceber em profundidade as especificidades do objeto analisado. Num segundo momento, a sensibilidade tem um caráter intuitivo que olha para as obras escolhidas, para uma investigação e a identificação das possíveis categorias para análise aprofundada. A intuição<sup>6</sup> analisa a experiência, tanto a criação como a fruição da obra artística. Por esta razão, viver e fruir a cidade a partir das obras cinematográficas é permitir perder-se no mundo, para, então, poder compreendê-lo. A intuição está próxima à noção que insere o afeto como elemento primordial para percepção da complexidade do cotidiano na vivência social.

Para Maffesoli (1998), o conhecimento sobre o mundo ou sobre algo tem na intuição a sua base, e as imagens criadas sobre esses objetos se colocam como importantes fatos na cena social contemporânea, tornando evidentes em razão da sensibilidade estética e da dimensão subjetiva inerente à reflexão sobre o campo artístico e social. E, como última categoria, a metáfora é aquela que mais exige um esforço intelectual, por ser uma maneira de compreender as diferentes formas de vida cotidiana. Vistas por olhares não racionalistas, que se colocam no desafio de ver por outros valores, a metáfora é a categoria que auxilia na descrição do imaginário acessado pelo sensível. “Ao mesmo tempo em que o jogo das imagens transporta a emoção coletiva e o prazer dos sentidos, a metáfora, tomada em seu sentido etimológico, permite compreender o ‘transporte’ do sentido” (MAFFESOLI, 1998, p. 155).

---

<sup>5</sup> As competências citadas por Michel Maffesoli (1998) referem-se às atribuições do poeta em pensar (*mosthai*), mostrar (*deiknuen*) e escrever (*poiein*).

<sup>6</sup> A intuição, para Sloterdijk (2007), é uma das mais interessantes ironias da contemporaneidade, uma vez que enfrenta a catastrófica jornada do homem de luta contra a natureza e a espontaneidade de suas relações.

A centralidade da questão da metáfora colocada por Maffesoli (1998) se aplica à nossa pesquisa na compreensão de que o conhecimento é inerente ao objeto. A imaginabilidade lançada pelo objeto nos revela não só o que é visível, mas também novas leituras. Através da fenomenologia, conduzimos o olhar para o objeto de estudo a partir dele mesmo, do processo que ele produz.

O olhar, dessa forma, detém o poder da compreensão. É através dele que um objeto, seja ele homem, sociedade, cidade ou filme, pode ser visto. Jean Louis Comolli (2008) acredita que o invisível é a condição e o sentido do visível. O cinema, mais especificamente o espectador na sala de cinema, é convidado a pensar diante das imagens, um momento para se duvidar do que vê ou mesmo crer naquilo. Comolli (2008) teoriza que durante as filmagens são estabelecidos dois tipos de relações entre quem filma e quem é filmado:

[...] ao filmar, posso acolher a *mise-en-scène* do outro na minha *mise-en-scène* ou, então, tomá-la como objeto para o meu tratamento fílmico, minha estética, meu roteiro, minha experimentação; o primeiro gesto é o do documentário; o segundo, o da ficção – eis uma diferença decisiva (COMOLLI, 2008, p. 37).

Os olhares lançados por um filme e para um filme, até aqui descritos, corroboram com o entendimento do cinema como algo além de um “ser de linguagem”. O cinema não se reduz a uma representação imagética e sonora de uma realidade. Como toda obra de arte, o cinema só pode ser compreendido e definido – se isso for possível – a partir do lugar do espectador e com atenção aos tipos de fruições que o objeto suscita, mais ainda, na compreensão da experiência com o espaço. Antoine Gaudin (2015) acredita que o cinema realiza uma substituição do nosso espaço sensorial. “Do espaço, o cinema oferece na verdade uma ‘realidade intermediária’, associando uma imagem dotada de um alto potencial referencial a uma estrutura perceptiva singular” (GAUDIN, 2015, p. 59, tradução nossa<sup>7</sup>). O espaço do cinema é, então, um terreno formal do universo plástico, no interior do qual se inserem relações espaciais realizadas pelo comprometimento do espectador no processo em que, ao final, criam e (re)criam formas indiretas da percepção natural da experiência física num espaço.

Assim, na relação entre o que olhamos e o que nos olha, a investigação

---

<sup>7</sup> De l'espace, le cinéma offre en fait une « réalité intermédiaire », associant une image dotée d'un haut potentiel référentiel à une structure perceptiva singulière (GAUDIN, 2015, p. 59).

fenomenológica propõe ao pesquisador se colocar no lugar daquilo que observa de modo que o espaço da cidade é concebido como um conjunto de imagens que começam numa tela, porém seus efeitos ultrapassam as barreiras físicas restritas ao interior do filme e atravessam os espectadores/observadores igualmente. E, por fim, nossa intenção foi a de buscar novas significações sobre o espaço no cinema, por meio das imagens de cidades que conduzem a uma experiência estética entre o filme, o espaço e o espectador.

Na intenção de guiar o leitor no universo da experiência estética revelado pelo espaço no cinema, organizamos a tese em duas partes: 1) *Abordagens e vivência do espaço da cidade*, na qual discutimos ao longo de três capítulos as noções de estética e experiência no espaço da cidade; e 2) *Itinerâncias urbanas no cinema*, cuja temática são as abordagens do espaço no cinema e as proposições de categorias estéticas, a partir do olhar para a cidade cinematográfica, em que as temos as temáticas de outros três capítulos.

Iniciamos com *Estética da cidade*, capítulo em que abordamos a noção de cidade, esse ambiente percorrido pelo olhar, que conhece e experimenta a espacialidade, é cartografado. Em seguida, o tema de uma discussão tem a perspectiva que esse ambiente é uma construção simbólica de quem o habita pelo deslocamento, pelo ir e vir cotidiano, desvencilhado de convenções sociais, permitindo que os espaços sejam percebidos, vividos, lidos e memorizados para ocorrer um mapeamento no devir. Enfim, a cidade é uma construção do desejo de quem a percorre.

O segundo capítulo, intitulado *Experiências na cidade*, analisa as experiências de se habitar, atravessar e percorrer o espaço da cidade. Nossa noção de espaço é guiada por Michel de Certeau (1998, p. 202), segundo o qual o espaço é um lugar praticado. Propomos um ensaio crítico para reflexão sobre as imagens dos espaços urbanos em que esse ambiente é discutido por meio de intervenções artísticas cujo ponto central é a construção de sentidos e afetos sobre a cidade. Observamos que o caminhar foi à prática recorrente da maioria das descrições feitas ao longo do capítulo, uma prática cujos artistas atribuíram-lhe uma dimensão estética.

O último capítulo da primeira parte da tese, o capítulo *O olhar e as experiências*, foi dedicado ao olhar lançado pelas experiências estéticas. Para refletir sobre as obras, os produtos culturais e os fenômenos culturais foi preciso que o observador se colocasse como parte inerente do processo analisado. Concebemos que o olhar é direcionado, atento, tenso e alerta, o observador ou se perturba ou se projeta de algum modo em consequência

de sua relação com o objeto, por isso acreditamos que olhar a imagem é assumir uma postura diante de algo, um movimento que faz com que seja permitido ver a nós mesmos mediante algo/alguma coisa. Por fim, abrimos a discussão para a possibilidade de uma não experiência estética com o espaço urbano através de um caso analisado no cinema, propondo o olhar para uma experiência na qual seu próprio fluxo faz com que não nos interessamos no que antecede e precede a experiência.

Para a abertura da segunda parte da tese, no quarto capítulo, intitulado *O espaço cinematográfico*, abordamos a teoria cinematográfica sobre o espaço através das leituras seminarratológicas e fenomenológicas. Consideramos o espaço como um importante elemento cinematográfico que possibilita ao espectador o reconhecimento de um conjunto de códigos narrativos que o conduzem a uma experiência fenomenológica com a obra. E ainda, entendemos que o espaço é uma categoria que supera a simples função de ser um ambiente ou um cenário de contextualização da história narrada pelo filme, tornando-se figura central dentro da linguagem audiovisual.

E, durante a trajetória da pesquisa, concluímos que podemos ler o espaço no cinema sob dois eixos, são eles: o *espaço atravessado* e o *espaço vazio*, elementos que compõem o quinto capítulo: *Estética da cidade cinematográfica*. Ao longo do capítulo investigamos como são criadas e reveladas as experiências nos espaços urbanos mediante as imagens cinematográficas dos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa. O *espaço atravessado* que propomos é concepção da imagem do espaço cinematográfico visível por intermédio do percurso realizado, criada durante a travessia do ambiente fílmico, que, no caso deste estudo, é a cidade; enquanto o *espaço vazio* é uma metáfora motivada pela compreensão que temos do espaço a partir da experiência de olhar para seus usos ordinários sob uma perspectiva das lacunas existentes no seu interior.

Em nosso sexto e último capítulo, propomos um breve ensaio crítico como forma de pensar as imagens das cidades do Recife e de Marseille, a partir das experiências criadas pelos realizadores contemplados na tese, Cláudio Assis e Tsai Ming-liang, como essas cidades tornam-se cenários cinematográficos e constituem-se relevantes elementos das narrativas fílmicas construindo sentidos e afetos sobre essas duas cidades.

## PRIMEIRA PARTE: ABORDAGENS E VIVÊNCIAS DO ESPAÇO DA CIDADE

### 1. ESTÉTICA DA CIDADE

Diante de um mundo fragmentado espacialmente e de relações tão efêmeras de um ambiente cada vez mais virtual, pensar a cidade enquanto espaço público e de vivência coletiva, se torna um desafio. A cidade para Walter Benjamin (2010) pode ser pensada como mônada<sup>8</sup> (do grego *monás*; “unidade”, uma entidade una e indivisível), isto é, como uma imagem da sociedade moderna que mostra o real em sua totalidade, ou um espaço público em “harmonia pré-estabelecida” (unidade na multiplicidade) (LEIBNIZ, 2009, p. 105). Para Gabriel de Tarde (1843-1904), cada mônada é multidão, “existir é diferir” (TARDE, 2007, p. 30), é a diferença que nos salva do abismo de um mundo que se fragmenta constantemente. A cidade enquanto mônada é tomada, dessa forma, como um *uno* que tem sua corporalidade em constante fluxo, em diferenciação. As imagens da cidade ultrapassam as barreiras narrativas de uma história e se transformam em experiências espaço-temporais. A cidade é, assim, vista como um espaço público no qual as forças que a constituem convergem entre si, fazendo com que o ambiente esteja constantemente em transformação, pois é um espaço de infinitas fissuras, brechas de significados e de ligações entre as partículas que a constituem.

Edgar Morin ao falar da organização das cidades relembra seu caráter ao mesmo tempo autônomo e libertador.

As cidades são espécies de ecossistemas que funcionam e organizam-se a partir de interações, encontros, trocas, cooperações, solidariedade, concorrência, conflitos entre indivíduos, grupos, empresas. [...] Uma cidade grande é o que se parece mais com o cérebro humano, no sentido em que constitui um turbilhão permanente ordem/desordem/organização através de miríades de interações e retroações. Há nas cidades grandes um fermento libertário que faz parte do ser social. (MORIN, 2005, p. 192).

E como espaço social de vivência coletiva, a cidade contemporânea deve ser compreendida por ser um ambiente finito e limitado, mas que permite práticas infinitas. No entanto, Olivier Mongin (2009) alerta para a reconfiguração do espaço urbano, sua transformação em um espaço de ausência de limites e de discontinuidades. “A condição contemporânea do urbano torna aparentemente arcaico o tipo-ideal da cidade: a uma

---

<sup>8</sup> Conceito que Benjamin (2010) se inspira da filosofia do alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1974), que concebe a substância única e simples, que tem por característica sua indissolubilidade e indestrutibilidade.

cultura de limites segue-se, não sem violência, a ausência de limites, a potência do ilimitado” (MONGIN, 2009, p. 137). A condição urbana é difundida como sendo a origem de um sistema urbano globalizado. Este sistema emerge no processo de concepção de cidade moderna enquanto espaço que privilegia as redes, a reconfiguração territorial, os usos dos espaços em fluxos e a distinção social. Com isso, a condição urbana é sujeitada à hierarquização e fragmentação, além de uma privatização da vida pública.

Por ser múltipla, a cidade é urbanidade e, dessa forma, é ao mesmo tempo *urbs*<sup>9</sup> e *civitas*<sup>10</sup>. Por um lado, *urbs* enquanto aspecto social, pois a cidade é um espaço organizado, com limites, barreiras e edificações; por outro lado, como *civitas*, pois a cidade é também uma entidade política, uma associação realizada entre seus administradores e habitantes. A cidade é ideia e realidade espacial concomitantemente, todavia, a experiência urbana em sua busca por conforto e segurança resulta num progressivo divórcio entre *urbs* e *civitas*, e este fenômeno inquieta àqueles que veem na cidade um espaço para o entrecruzamento de poética, política, e uma constituição de ‘ser cidade’ como uma maneira de viver a cidade, uma fusão entre público e privado. O alerta feito por Mongin (2009) sobre as ausências de limites como ideal da condição contemporânea nos coloca numa situação limítrofe entre as duas esperas do entre *urbs* e *civitas* essenciais para a vivência da cidade de maneira sensível.

A cidade, para Michel de Certeau (1998), é um espaço de imensa “texturologia”, isto é, um ambiente que sob os olhos de quem a percorre, conhece e experimenta, é cartografado. A experiência do espectador diante da cidade, conforme Certeau (1998), é uma leitura do universo que se ergue diante de seus olhos num palco de concreto, aço e vidro. Para Certeau (1998, p. 169), a massa de transeuntes se modifica em texturologia em que coincidem os “extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os prédios criados ontem, agora transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas do dia que barram o espaço”. No entanto, a maneira com que ocorre a primeira experiência cidadina, a caminhada, estaria, segundo o autor, comprometida:

[...] são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios

---

<sup>9</sup> O termo *urbs* (do latim *orbis*, “círculo”), para os romanos, designava uma cidade grande cercada por muralhas.

<sup>10</sup> O estudo filológico aponta que o termo “cidade” (*civitas*) tem pelo menos três sentidos: ter “residência fixa”, “criar uma sociedade” e “ter laços afetivos com membros de uma sociedade”. *Civitas* suplantou a palavra *urbs*. Cf. José Van den BESSELAAR, *As palavras têm suas histórias* (1994).

e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com o espaço 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. (CERTEAU, 1998, p. 171).

A experiência na cidade contemporânea estaria colocando em risco a singularidade do ato de caminhar pelas ruas. A cidade habitada, construída no entrecruzamento dos fragmentos das histórias dos viventes, teria seus espaços percorridos de maneira condicionada em razão das mudanças das práticas de se viver os espaços urbanos pelo caminhar. As representações dos espaços públicos urbanos, cada vez mais, mostram uma não apropriação desses espaços pelo homem. Embora o seu cotidiano continue sendo na cidade, os espaços de pertencimento são os privados.

Certeau (1998, p. 172) fala de uma “mobilidade *opaca e cega* da cidade habitada”. A cidade certauniana é, enquanto conceito, compreendida a partir de uma tríplice operação: a primeira é como a produção de um espaço próprio; em seguida, como o estabelecimento de um *não-tempo* que introduz uma nova forma de visibilidade do espaço; e, por fim, a criação da cidade quanto *sujeito universal* e anônimo de função política, papel que se degrada na contemporaneidade. A cidade-conceito para Certeau é um lugar de transformações e emponderamentos, um objeto sujeito a intervenções de quem a percorre, que se enriquece continuamente com novos atributos. A cidade “é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade” (CERTEAU, 1998, p. 174), passando a ser pensada e organizada de maneira diferente. Para Certeau (1998), viver a cidade é percorrê-la.

O caminhar é prática de organização móvel em um espaço, uma articulação sucessiva de experiências, esquecimentos e lembranças com os lugares transitados.

A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação do lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e íntimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTEAU, 1998, p. 183).

A experiência com a cidade é assim algo que se reconfigurou na contemporaneidade. De onde a questão: como seria possível, então, pensar a experiência no espaço urbano hoje? O caminho que acreditamos ser possível para essa reflexão é através da compreensão dos espaços urbanos, por meio de sua visibilidade cinematográfica, acolhe os sentimentos dos artistas e da realidade político-econômica do

período em que se realizou a obra. Sendo assim, esta tese nos convida a vivenciar uma relação pungente do cinema com as questões urbanas na sociedade contemporânea.

## 1.1 O Desejo de Cidade

Sob uma perspectiva de experiências estéticas com o espaço urbano desamarrada de convenções sociais, a cidade é uma construção simbólica de quem a habita pelo deslocamento, pelo ir e vir cotidiano, o que permite que partes desse espaço sejam percebidos e vividos, lidos e memorizados para ocorrer um mapeamento no devir. Diante de tal situação, qualquer transeunte que se permita percorrer uma cidade terá as próprias direções e escolhas influenciando na construção do próprio mapa. A geografia do mapa se altera a medida que o observador se desloca, transformando o próprio território.

A cidade parece ser o espaço dos desejos para Italo Calvino ao narrar o centro de Anastácia, uma “cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas” (CALVINO, 2003, p. 16). Na obra “Cidades Invisíveis” (2003), Calvino tece cidades com simultâneos desejos despertados e satisfeitos. “A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer” (CALVINO, 2003, p. 08). Como Calvino, Ronald Raminelli (1997, p. 196) aponta que “a cidade é um fato cultural, um caldeirão de impressões, de sentimentos, de desejos e de frustrações”<sup>11</sup>. A cidade que se revela pelo pulsar dos desejos de quem a percorre, pelo adentrar lugares marginais e estranhos, descobrindo uma cidade inconsciente. Estamos falando da prática da errância cidadina.

Viver a errância requer a transformação da forma de uso do tempo na sociedade. É preciso ter tempo livre para se viver a cidade e seus labirintos. E para propor tal mudança, um grupo formado por artistas, pensadores e ativistas como Guy-Ernest Debord, Constant Nieuwenhuys, Abdelhafid Khatib, Raoul Vaneigem entre outros, atuaram juntos, na década de 1950, no movimento situacionista, conduzindo investigações e intervenções, fundamentados no desejo de presença no cotidiano das práticas urbanas. Embora esse sentimento fosse presente, os situacionistas acreditavam que estaria latente. O desejo

---

<sup>11</sup> Ver, também, Thierry PAQUOT; Marcel RONCAYOLO (Orgs.), *Villes et civilization urbaine (XVII-XIXe siècle)* (1992, p. 300).

situacionista era de revolucionar a cultura dominante da época (décadas 1950 e 1960), provocá-la, para instituir a reativação do desejo dos habitantes da cidade pelos espaços urbanos, a fim de substituir as formas de habitar a cidade. A cidade dos situacionistas precisava ser despida para, em seguida, ser construída baseada em um processo lúdico de reapropriação dos territórios urbanos. A maneira encontrada para isto foi a construção de situações. Esse seria “o modo mais direto de realizar na cidade novos comportamentos e de experimentar na realidade urbana os momentos do que teria podido ser a vida numa sociedade mais livre” (CARERI, 2013, p. 98). A intenção dos situacionistas era chegar ao momento de autoconstrução de novos espaços de liberdade, no qual o *slogan* seria: “morar é estar em qualquer lugar como na própria casa” (CARERI, 2013, p. 98).

O desejo de cidade fundamentado pelos situacionistas propunha a aversão ao tempo útil-passivo imposto pelo sistema de produção e progresso da sociedade contemporânea, o espaço para ser vivido no desejo deve ser experimentado em tempo lúdico-construtivo. Como argumenta o situacionista Constant Anton Nieuwenhuis (2003, p. 114-117),

Desejamos a aventura. Como é difícil encontrá-la na Terra, há quem procure na Lua. [...] Nossa proposta é de nela criar situações, situações novas. Queremos derrubar leis que impendem o desenvolvimento de atividades eficazes para a vida e a cultura. Estamos no limiar de uma nova era, e é imperativo esboçar já a imagem de uma vida mais feliz e de um urbanismo unitário; urbanismo feito para dar prazer. [...] As cidades que desejamos no futuro devem oferecer uma variabilidade inédita de sensações nesse sentido, e jogos imprevisíveis tornar-se-ão possíveis pelo uso inventivo de condições materiais como o ar condicionado, a sonorização e a iluminação. [...] Mesmo que o projeto que acabamos de traçar em grandes linhas seja tachado de sonho irrealista, insistimos no fato de ser ele exequível do ponto de vista técnico, desejável do ponto de vista humano, indispensável do ponto de vista social.

O legado das intervenções situacionistas na maneira de pensar a cidade e o espaço urbano é compilado na Teoria da Deriva, proposta teórico-metodológica criada pelo grupo e reunidas nas publicações da Internacional Situacionista.

## **1.2 Teoria da Deriva**

Consequência do movimento Internacional Situacionista (IS), ocorrido entre 1958 e 1969, a Teoria da Deriva foi um antídoto encontrado por artistas, pensadores e ativistas como Guy-Ernest Debord, Constant Nieuwenhuys, Abdelhafid Khatib, Raoul Vaneigem entre outros, para criticar a cultura do espetáculo que conduzia a experiência urbana sem a participação dos habitantes. A sociedade caminhava para a alienação e a passividade diante

das mudanças culturais, sociais e estruturais que se iniciavam fortemente entre o final de 1950 até começo de 1970. A IS incitava o apoderamento do espaço urbano através de uma participação ativa de seus habitantes e transeuntes. Com isso, este ambiente se tornaria um campo de ação e produção de intervenções contra a ausência de paixão e a experiência mediada, que caracterizava a vida cotidiana moderna.

Diante estas formas de se (re)pensar a vida cotidiana, as relações com a cidade e seus usos, Debord fundou a *Internationale Situationniste* (IS) em 1958<sup>12</sup>. E, ao longo das décadas de 50 e 60, os situacionistas fomentaram a discussão sobre a experiência na cidade através da utilização de novos procedimentos e práticas, como a psicogeografia e a deriva, para, assim, propor a cidade situacionista, na qual sua construção era, realmente, coletiva. O urbanismo situacionista é indissociável da ideia de construção de situações. Estas seriam momentos vividos pelos homens de maneira real e espontânea, conduzidos pela organização coletiva de uma ambiência unitária e repleta de acontecimentos.

Para explicitar melhor o pensamento urbano situacionista é fundamental conhecer as definições situacionistas que foram publicadas na IS nº.1:

Situação construída – Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos.

Situacionista – O que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo que se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista.

Situacionismo – Vocábulo sem sentido, abusivamente forjado por derivação do temo anterior. Não existe situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. A noção de situacionismo foi evidentemente elaborada por anti-situacionistas.

[...]

Urbanismo unitário – Teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiência de comportamento. (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 65)

Diante deste esclarecimento, podemos partir para apresentar os métodos da psicogeografia e da deriva, que cercam o procedimento adotado pelos situacionistas, sendo o último por nós utilizado na pesquisa. A psicogeografia, como teoriza Debord, é “o estudo

---

<sup>12</sup> No entanto, antes de institucionalizar o movimento através do periódico que leva o mesmo nome, Debord fundou a Internacional Lettrista (IL), que entre 1952 e 1954 publicou a revista *Internationale Lettriste*, e de 1954 a 1957 editaram 29 números de Potlatch.

das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejada conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (DEBORD, 2002, p. 39). É um campo de estudo resultante da influência direta dos sentimentos humanos e das situações na ação direta do meio geográfico; enquanto a deriva é a técnica urbana concebida pelos situacionistas como um comportamento experimental que tem por estratégia a vivência rápida de ambiências variadas. Tanto que a deriva foi o exercício de muitos pensadores e artistas. Um exercício que busca apreender o espaço urbano através da construção de novas situações propiciadas pelo pedestre que caminha pelo espaço público urbano sem rumo.

A psicogeografia, ao ter na deriva um exercício prático de sua teoria, tenta traçar mapas e cartografias dos diversos comportamentos afetivos que são despertados pelo ato de andar pelos espaços urbanos.

[...] a variedade de possíveis combinações de ambiências, análoga à dissolução dos corpos químicos num número infinito de misturas, provoca sentimentos tão diferenciados e complexos quanto os suscitados por qualquer outra forma de espetáculo. (DEBORD, 2003a, p. 41).

A crítica sobre a espacialidade cidadina iniciada pelos situacionistas ainda hoje se faz atual. Na cidade do Recife, por exemplo, desde 2010 as discussões sobre a permanência do antigo e a construção do novo ganhou a atenção da política local e internacional. A sociedade civil se organizou para dar voz a necessidade de se dialogar sobre a cidade que os habitantes querem e não apenas àquela que uma parcela de empresários e setores políticos tentam implementar.

Essa quase esquizofrenia dos discursos contemporâneos sobre a cidade – preservar o antigo ou construir o novo – vem ocorrendo muitas vezes simultaneamente e em uma mesma cidade, com propostas preservacionistas para os centros históricos, que se tornam receptáculos de turistas, e com a construção de novos bairros ex-nihilo nas áreas de expansão periféricas, que se tornam fontes para a especulação imobiliária. Muitas vezes os atores e patrocinadores destas propostas também são os mesmos, assim como é semelhante a não-participação da população em suas formulações, e a gentrificação das áreas como resultado, demonstrando que as duas correntes antagônicas podem ser faces de uma mesma moeda, que visaria tão-somente a uma espetacularização mercantil das cidades. (JACQUES, 2003, p. 14).

A participação ativa nas transformações dos centros urbanos propostas pelos situacionistas é o que podemos chamar de urbanismo unitário, uma vez que pensa a apreensão do espaço a partir de experiências efêmeras – em seu caráter de curta duração e de mutações constantes –, dentre elas a prática da deriva.

Por esta razão os espaços urbanos são construções individuais ou coletivas baseadas na experiência ativa de seus habitantes. Os cenários e paisagens não são passíveis de uma experiência espontânea e colaborativa quando a cidade é formulada a partir de um padrão arquitetônico e não das condições de seu habitar. Os espaços públicos urbanos são vistos como construções em estreita ligação com as sensações que eles provocam.

Abdelhafid Khatib (2003), situacionista norte-africano, descreve a condição imposta<sup>13</sup>, envolvendo as esferas sociais, econômicas, políticas, culturais e éticas, aos habitantes das cidades desde a modernidade como esmagadora. Sob o aspecto material, a tendência a estreitar os espaços é o primeiro ponto levantado pelo algeriano. “Sofremos profundamente a sua influência; reagimos-lhe de acordo com nossos instintos em vez de reagir de acordo com nossas aspirações” (KHATIB, 2003, p. 79). As formas de se viver a cidade deixam de ser originárias dos homens e passam a acontecer mediante o comando do próprio *modus operandi* do mundo.

Sobre a organização do meio urbano, os situacionistas desejavam uma intervenção direta e efetiva na cidade a ponto de instaurar novas ambiências de caráter, essencialmente, mutável e de curta duração. A experiência urbana motivada pela deriva é, por si só, uma prática experimental, uma vez que sugestiona um modo de comportamento desvencilhado daqueles incitados pela conduta civil regulamentada e orientada. A deriva como comportamento e como meio de conhecimento.

Debord (2003), ao citar um estudo de Paul-Henry Chombart Lauwe sobre Paris (apud DEBORD, 2003b, p. 87), observou que “um bairro urbano não é determinado apenas pelos fatores geográficos e econômicos, mas pela representação que seus moradores e os de outros bairros têm deles”. A deriva, para Debord (2003b) voltava-se para o campo de análise dos espaços urbanos exatos ou vagos, a depender apenas do objetivo que motivou seus discursos. Se o objeto da atividade é reconhecer o terreno de um bairro, a deriva caracteriza-se como uma prática em que objetivo é a análise dos resultados afetivos desse exercício desnortado. A deriva é uma prática vaga.

A experiência coletiva da deriva resulta em múltiplas formas de percorrer a cidade, que, se cruzadas, podem nos revelar pontos desses espaços públicos urbanos que tenham uma unidade entre seus habitantes. A *plaque tournante*<sup>14</sup>, uma espécie de plataforma

---

<sup>13</sup> Condição está que envolve as esferas sociais, econômicas, políticas, culturais e éticas.

<sup>14</sup> Expressão que, em analogia ao termo francês, designa o mecanismo que permite aos trens mudarem sua rota com o desvio da direção dos trilhos, é uma ferramenta utilizada pelos situacionistas para estudar as

giratória que conduz a um novo caminho; uma ferramenta adotada para as derivas experimentais pelos integrantes da IS, fundamentou as descobertas de novas possibilidades de ambiência nos espaços urbanos. Podemos pensá-las na intenção de fugir da rigidez e formalismo com que a ambiência urbana é tratada na atualidade, e buscar um nomadismo por estas áreas tão visibilizadas em criações audiovisuais, literárias e de outros meios artísticos. A deriva procura percorrer estes espaços urbanos por diversas direções, por meio de cruzamentos dessa *plaque tournante* que afetam a construção de imagens de uma cidade.

Esse experimento será consumado para criar um diálogo entre os itinerários da cidade arquitetados pela produção audiovisual e os desejos da deriva, colocando em discussão até onde essa ambiência é elaborada. Se estes itinerários são criados a partir de uma relação afetiva com os espaços ou apenas exprimem uma aparente espontaneidade.

A partir de uma deriva, entre ruas, praças, becos e largos, o olho desliza-se sobre as paisagens planas para, então, dar um salto para um olhar escavador que, entre um vaguear na urbe, procura nas frestas desse ambiente moderno e instável elementos que alimentem suas interrogações sobre como são criadas as imagens da cidade na contemporaneidade, a fim de que se recupere a ideia da cidade como um novo labirinto com ambiências desconhecidas e que as imagens audiovisuais possam nos ajudar a reconhecer pontos de passagem, lembrança, saída, esquecimento e proteção. A ideia que esta experiência incita é da permissividade de se percorrer os espaços livremente.

## 2. EXPERIÊNCIAS NA CIDADE

Primeiramente, precisamos esclarecer os motivos que nos levaram a compreender as imagens audiovisuais dos espaços urbanos analisadas ao longo desta tese, mediante os métodos que vão além de olhares cinematográficos, estéticos e filosóficos sobre as imagens para encontrar na teoria situacionista<sup>15</sup> da deriva – que a explicaremos adiante – um importante alicerce para se pensar, criticamente, a experiência nos espaços urbanos e as suas possíveis transformações.

As ambiências espontâneas e arbitrárias, nos espaços públicos urbanos, cada vez mais se encontram atrofiadas diante do ritmo da vida cotidiana contemporânea e dos deslocamentos, quase sempre mediados por meios mecanizados. Paola Jacques (2003) constata que há uma quase completa ausência de paixão na vida e no pensamento sobre a cidade contemporânea. Todavia, Debord e Jacques Fillon (1954) nos levam a crer que as grandes cidades são favoráveis à distração da deriva. A deriva compreendida como a técnica de andar sem rumo, em que os próprios cenários influenciam o caminhar. Não acreditamos que a experiência na cidade tenha sido extinta, mesmo considerando todas as transformações por quais passa. A cidade ainda é um espaço para a vivência, para se percorrer, no qual há ocupações de diversas ordens e, principalmente, continua aberta para as experiências estéticas baseadas nas afetividades dos transeuntes com os espaços.

Um exercício de reflexão sobre as imagens dos espaços urbanos na contemporaneidade é como um ensaio crítico das formas, assim como um cenário cinematográfico constitui-se de um relevante elemento narrativo de construção de sentidos e afetos sobre a cidade. Apropriando-se de imagens cinematográficas para retomar o pensamento inquietante dos situacionistas e nos propondo a percorrer os espaços filmados, em uma atividade prática de deriva, para poder compreender as experiências estéticas possíveis nos ambientes urbanos, precisamos reconhecer as unidades de ambiência – quais são os componentes fundamentais e a localização espacial – e investigar onde elas se aproximam ou diferem de uma espetacularização urbana. A nossa hipótese é que entre imagens audiovisuais e as que são fruto da experiência há um diálogo. Tanto que, assim como os situacionistas, acreditamos que as margens fronteiriças entre espaços de áreas distintas de uma mesma cidade sejam diminuídas diante de uma prática de se percorrer

---

<sup>15</sup> Os situacionistas são membros da Internacional Situacionista.

estes espaços. Um percurso desenraizado de valores socialmente impostos das ambiências e derivas que permite viver os ambientes como novas formas de labirinto.

Atravessar, abrir, reconhecer, descobrir, caminhar, atribuir, compreender, inventar, conceder, descer, subir, traçar, desenhar, pisotear, habitar, visitar, relatar, percorrer, perceber, guiar, observar, orientar-se, escutar, celebrar, navegar, cheirar, adentrar, imergir-se, encontrar, errar, hospedar, medir, captar, povoar, vagar, construir, penetrar, achar, ir adiante, pegar, não pegar, perder-se, perseguir, assediar, entrar, interagir, escalar, pesquisar, seguir, deixar e não deixar. O que todos esses verbos têm em comum? A escolha desses verbos foi feita pelo arquiteto e artista Francesco Careri, em seu último livro *Walkscapes* (2013), no intuito de elencar uma série de ações que são instrumentos estéticos para se explorar e transformar os espaços da cidade contemporânea. Com a ajuda deles podemos narrar à experiência de explorar novos espaços e ver a transformação de uma paisagem através da prática estética de colocar-se como elemento integrante desse espaço.

É somente através do mover-se pelo espaço que podemos habitá-lo. Atravessar, caminhar, percorrer... Não importa a ação que escolhemos, pois o fato de mudar a localização geográfica, descendo e subindo as escalas entre longitudes e latitudes, que torna possível se fazer presente em pontos diferentes do espaço. O olhar ao longo dessas ações deve se voltar para o percurso, termo que indica, “[...] ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)” (CARERI, 2013, p. 31). Visto que nossa pesquisa se desenvolve no campo da comunicação, os percursos observados serão o primeiro e o último.

Voltaremos para os objetos fílmicos analisados a fim de compreender como as imagens audiovisuais revelam a estética da travessia dos espaços públicos urbanos, de que maneira são narrados imageticamente os espaços atravessados pela câmera. Por tal motivo, erros de percursos por parte da câmera ou dos personagens não serão vistos como simples erros, mas valores, visto que integram o próprio ato de percorrer e através deles podemos descrever e modificar espaços, preenchê-los de significado.

As experiências na cidade, nos usos de seus espaços urbanos, correspondem a formas diferentes de usar o tempo, um tempo não utilitarista, e por isso dedicado à exploração dos terrenos urbanos, à especulação intelectual e à aventura. Um tempo lúdico no qual caminhar ou atravessar os espaços possibilitam a experimentação e construção de

um mapeamento dessa paisagem. O espaço como o aberto, no qual as coisas-fluxo se distribuem, uma percepção distinta de um espaço fechado para coisas lineares e sólidas (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

As experiências nos espaços urbanos aqui analisadas serão compreendidas como práticas estéticas em “espaços lisos”, segundo a concepção de Deleuze e Guattari (1997, p. 20), uma vez que para os autores a ocupação desse espaço se dá de maneira sem medi-lo, só considerado “em função das *afecções* que lhes acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções”. A poética dos espaços observada na pesquisa se faz presente na maneira particular de se viver os espaços ainda como os nômades fazem. Uma prática que torna possível se descobrir e redescobrir prazeres e conhecimentos além dos cercados e muros de espaços segmentados e sedentários.

Nos espaços lisos, as marcações se dão por traços que ao longo do trajeto podem ser apagados e deslocados. Os traços de um espaço liso ou nômade são deixados como marcas do movimento de ir de um ponto a outro, cuja velocidade do movimento faz com que os corpos ocupem e preencham os espaços. O movimento deixa marcas na extensão do espaço atravessado, enquanto a intensidade da travessia tem sua origem na velocidade com que o trajeto foi realizado. O movimento do nômade, para Deleuze e Guattari (1997), é absoluto, constituído de partes irreduzíveis do corpo sujeito da ação e, por ser não relativo, o movimento absoluto também pode ser efetuado sem sair de um lugar, um pensamento-espaço que permite a compreensão e análise dos espaços lúdicos.

## **2.1 Espaços e Lugares**

Antes de continuarmos nossa discussão das experiências na cidade, é preciso pontuar uma distinção entre dois termos: espaço e lugar. Michel de Certeau (1998) lança sua teoria sobre o lugar como um terreno subjetivo, construído mediante histórias fragmentárias e isoladas em si, recheado de passados roubados à legibilidade por outro, um reduto de tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que, no entanto, ficam junto com as histórias, a espera de algo, permanecendo como verdadeiro enigma, incrustado seja na dor ou no prazer dos sentimentos que o levaram a efetivar este lugar.

Seguindo este pensamento, o lugar é fruto da relação da pessoa consigo mesma e com o lugar que passa a ocupar. Tal relação orienta alterações no próprio lugar ou nos seus

desdobramentos desenhados pelas histórias empilhadas deste determinado lugar, levando o lugar a se efetivar como espaço. Lugar como ordem, segundo a qual os elementos são organizados e distribuídos em suas relações, configurando as posições dos elementos e dando a indicação de estabilidade. Já o espaço seria o desdobramento desse lugar mediante a interação e ocupação dos sujeitos, o espaço é o efeito produzido pelas operações orientadas pelos sujeitos. O espaço é, portanto, “um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202).

O lugar, então, como ponto de chegada de uma trajetória, não é um estado, mas algo que veio a ser; edificado, efemeramente, a partir das condições sociais que lhes foram propostas. Enquanto o espaço é composto por ambientes frequentados, áreas de atuação de um sujeito, uma noção que permite perceber as posições e a distância dos objetos ao mesmo tempo e que, posteriormente, são identificados a fim de se tornarem lugares.

Ao encontro da proposição do espaço como o ambiente significativo que o observador vivencia, Maurice Merleau-Ponty (1999) associa o termo espaço a concepção de percepção. Para Merleau-Ponty (1999, p. 300), o conceito de espaço remete à percepção que o homem tem do mundo, a ligação entre sensação e mundo, pois “a unidade do espaço só pode ser encontrada na engrenagem dos domínios sensoriais uns nos outros”.

Em oposição à visão acerca do termo espaço segundo Certeau (1998) e Merleau-Ponty (1999) estão outros teóricos, como Francesco Careri (2013) e Yi-Fu Tuan (1983). Para Careri (2013, p. 51), à medida que um significado é atribuído a um espaço, conseqüentemente, é modificado e o espaço em si transforma-se em lugar. O caminhar, por exemplo, para o autor, produz lugares. Segundo Yi-Fu Tuan (1983, p. 151), “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significados”. Yi-Fu Tuan (1983, p. 198) concebe o lugar como “um mundo de significado organizado. É essencialmente um conceito estático. Se víssemos o mundo como um processo, em constante mudança, não seríamos capazes de desenvolver nenhum sentido de lugar”. O lugar, como local, representa a segurança e é a ele que estaríamos ligados, de acordo com Tuan (1993); enquanto o espaço seria a liberdade que desejamos. As relações com o espaço, sua história, os símbolos identitários de comunidade e cultura que o constitui seriam elementos que, para Marc Augé (2008), determinariam um lugar.

Diante dos diferentes pontos de vistas sobre os termos espaço e lugar, adotamos a concepção do espaço segundo as perspectivas de Michel de Certeau (1998) e Maurice

Merleau-Ponty (1999). Por esta razão, o espaço investigado aqui é o lugar atravessado pela câmera cinematográfica e seus atores, lugar percebido, experienciado e ocupado pelos sujeitos-atores no decorrer de um movimento.

## 2.2 Caminhar

Durante uma caminhada mapeamos os espaços, atribuímos a eles valores simbólicos e estéticos. Como uma construção não física, os espaços percorridos estão diretamente ligados à experiência, a percepção, à transformação do lugar e seus significados e à construção simbólica do observador.

Francesco Careri (2013), após estudos no laboratório de *Arte Urbana Stalker Observatório Nômade*, nos convida a caminhar pela cidade como uma prática estética.

[...] o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente, pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no *aqui* e *agora* das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo. (CARERI, 2013, pp. 32-33).

E como uma prática estética, a caminhada foi o elemento escolhido por artistas de diferentes épocas e movimentos para a criação de obras e experimentos artísticos.

### 2.2.1 Flâneur

Personagem surgido na literatura do final do século XIX, e também em discussões filosóficas, o flâneur (do francês *flâner*, perambular) reinsere a necessidade de uma experiência básica humana: o percorrer os espaços urbanos com intimidade. O *flâneur* é o sujeito que olha o mundo à sua volta e é capaz de lançar um olhar para captar as coisas como elas são, todo flâneur é um leitor da cidade e de seus habitantes.

Charles Baudelaire (1985) deixa transparecer a ideia de que a experiência do *flâneur* estaria em seu estado terminal no poema *A une passante*:

*A une passante*<sup>16</sup>

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !  
(Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857)*

A multidão que então tomava conta das ruas da cidade de Paris, tornava a possibilidade do *flâneur* perder a direção de seu próprio olhar diante do mosaico de pessoas, luzes e movimentos; uma prática sem volta segundo Baudelaire (1985). A duração do olhar passa a ser medida na escala de segundos. A multidão é uma máscara para o olhar.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito Flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no

---

<sup>16</sup> *A uma passante: A rua em torno era um frenético alarido. / Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido / Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina. / Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia / No olhar, céu lívido onde aflora a ventania, / A doçura que envolve e o prazer que assassina. / Que luz... e a noite após? – Efêmera beldade / Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não mais hei de te ver senão na eternidade? / Longe daqui! Tarde demais! nunca talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste, / Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste! (BAUDELAIRE, 1985, pp. 344–345).*

centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família, com todas as belezas encontradas e encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade (BAUDELAIRE, 1988, pp. 170-171).

Walter Benjamin (2006) ressalta a dificuldade que o homem moderno tem de se reconhecer nos objetos e nos outros. Benjamin introduz a problemática de um olhar que possa ser correspondido, de um olhar nos olhos. A cidade de Paris, para o autor, com suas lojas, vitrines e apartamentos, seria o cenário ideal para as perambulações do *flâneur*. Este personagem efêmero, para Francesco Careri (2013), rebela-se contra a modernidade ao passo que utiliza seu tempo para derivar, vaguear e deleitar-se com o insólito e com o absurdo da cidade por ele vagabundeada.

A cidade enquanto espaço habitado é, para Walter Benjamin (2006, p. 462), a realização do antigo sonho humano do labirinto.

A esta realidade sem sabê-lo, está dedicado o *flâneur* [...]. Paisagem – é nisto que a cidade verdadeiramente se transforma para o *flâneur*. Ou mais exatamente: para ele, a cidade cinde-se em seus polos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto.

No entanto, o vagar pela cidade do *flâneur* é uma vivência que requer a desorientação como um fio condutor. “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 2000, p. 73.). O incomodo pela não orientação na cidade pode ser o fato ao qual Italo Calvino faz menção durante a descrição da cidade de Zóe no livro *Cidades Invisíveis* (2003). O viajante que chegara a Zóe tinha a dúvida como companhia constante: “[...] incapaz de distinguir os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. Chega-se a seguinte conclusão: se a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível” (CALVINO, 2003, p. 17). A experiência do caminhar por uma cidade sem ter intimidade com esse espaço e, a cada passo, torná-lo uma direção para seu mapa individual e único torna a experiência do *flâneur* uma experiência criativa e estética.

O olhar do *flâneur* deve ser o olhar desimpedido, vagabundo, que se enamora por um detalhe da paisagem aqui, outro ali. A leitura que esse personagem literário e efêmero

faz da cidade pode ser compreendido pelas palavras de Italo Calvino:

[...] o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. (CALVINO, 2003, p. 09).

A figura do *flâneur* seria, na literatura, a que mais se relaciona com a prática do caminhar como instrumento para conhecer e perceber os espaços percorridos. Esse personagem seria o ícone da antiarte, o caminhante que se coloca contra a modernidade e os espaços estáticos.

### 2.2.2 Experiência Dadaísta

Excursão urbana – foi com essa prática que os membros do movimento dadaísta, em 14 de abril de 1921, na cidade de Paris, iniciaram suas experiências artísticas em espaços públicos urbanos. Através de um comunicado à imprensa, os artistas Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaigues, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault, convidaram amigos e inimigos a visitar as dependências da Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. “O primeiro *ready-made* urbano do Dadá marca a passagem da representação do mote à construção de uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana” (CARERI, 2013, p. 71). A intenção dadaísta era realizar uma operação estética consciente de excursões, deambulações e derivas a lugares banais da cidade, levando as ações do movimento para além das salas de espetáculo.

A antiarte proposta pelos artistas do movimento dadaísta proporcionou a passagem da cidade como representação de um futuro para se colocarem como espaços do banal a serem habitados. “Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano” (*Ibid.*, p. 74). A operação estético-simbólica realizada pelos dadaístas atribuía valor estético a espaços vazios. A arte deixou de associar-se a objetos e passou, então, a ter o espaço das cidades como obra – obra que se constituía pela possibilidade de agir sobre a cidade. Dentre os panfletos e comunicados para a imprensa, distribuídos pelos dadaístas, para divulgar sua primeira intervenção urbana, um deles dizia:

Os dadaístas de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão real de existir. Insiste-se indevidamente no pitoresco (Liceu Janson de Saily), no interesse histórico (Mont Blanc) e no valor sentimental (a Morgue). – Ainda não se perdeu o jogo, mas é preciso agir rápido. – Participar dessa primeira visita é dar-se conta do progresso humano, das possíveis destruições e da necessidade de prosseguir com a nossa ação, que vocês procurarão encorajar por todos os meios. (CARERI, 2013, p. 72).

A cidade e o espaço público passaram a ser o próprio lugar no qual a experiência estética aconteceria. Os dadaístas substituiriam a noção de representação do lugar – que, inevitavelmente está acompanhada de uma interpretação e linguagens próprias do seu criador – pelo próprio lugar como cenário artístico.

O dadá não intervinha no lugar deixando ali um objeto nem o separando dos outros: levava o artista [...] diretamente ao lugar a ser descoberto, sem realizar operação material alguma, sem deixar rastros físicos, a não ser a documentação ligada à operação – os panfletos, as fotos, os artigos, as narrações – e sem qualquer tipo de elaboração subsequente. (CARERI, 2013, p. 72).

O *hic et nunc* da experiência dadaísta era a própria obra artística em si. À foto da coletiva do grupo dadaísta durante a visita à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, Francesco Careri (2013) ressalta que o tema é a pura presença dos artistas num determinado espaço da cidade de Paris, todos conscientes da ação que realizavam e daquilo que faziam naquele momento: nada! “A obra consiste em se ter concebido a ação a ser realizada, a visita, e não as ações a ela correlatas” (CARERI, 2013, p. 77). Careri acredita que foi exatamente a consciência da ação que realizavam que fez com que nenhuma outra ação programada ocorresse, o projeto já havia terminado com a primeira visita, seu valor de ação não se restringiu àquele lugar específico no *Quartier Latin*, mas foi como se fosse realizado na cidade inteira.

A experiência dadaísta abriu espaço para que lugares esquecidos e despercebidos da cidade fossem revelados e novas realidades ganhassem legibilidade. A cidade dadaísta fora transformada num lugar de abertura ao ordinário, “para desmascarar a farsa da cidade burguesa e num lugar público para provocar a cultura institucional” (CARERI, 2013, p. 82). Um espaço estético nos quais se desenvolvem práticas cotidianas e simbólicas e que, mediante intervenções artísticas, poderia direcionar seus transeuntes ao abandono de suas formas costumeiras de representação. Uma cidade experienciada pelos itinerários do

banal<sup>17</sup> que exploraram o inconsciente da cidade; aplicação da psicanálise freudiana que os artistas do surrealismo utilizaram como base para suas intervenções.

### 2.2.3 Experiência Surrealista

As deambulações surrealistas, subsequentes às iniciativas dadaístas, tiveram o intuito de percorrer o espaço como uma forma estética capaz de atacar o sistema artístico vigente até então, em que os espaços das experiências artísticas eram pensados e programados. Os surrealistas inauguraram a prática estética da caminhada como criação artística através da errância em um campo aberto no centro de França. Os surrealistas saíam do ambiente urbano para atuarem no ambiente campesino. O destino da viagem foi a cidade de Blois, uma decisão aleatória diante de um mapa. Ao descerem na estação, André Breton, Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac resolveram caminhar até a cidade de Romorantin. “A viagem [...] tinha se transformado na experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental” (CARERI, 2013, p. 78).

O território mental estimulado pelos surrealistas tem no vazio o seu domínio, mas não um vazio dadaísta que buscava novos valores em lugares banais, e sim um vazio que retorna à infância no qual buscava a superação do onírico no real, a fim de encontrar espaços vastos e desabitados. O espaço da experiência surrealista é vivenciado pela desorientação e pela não consciência de suas ações. Os trajetos pisoteados apresentam-se nessa experiência como sujeitos ativos da ação, criadores de afetos e de relações.

O automatismo psíquico puro ressaltado pelos surrealistas seria o guia para essa experiência no espaço campestre. A deambulação foi o instrumento para se caminhar “a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle”, assim como foi também um “*medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território” (CARERI, 2013, p. 80). As investigações do inconsciente do campo, iniciadas pelos surrealistas, também pararam em sua primeira expedição. De volta à Paris, o grupo continuou seus deâmbulos por partes inconscientes da cidade que escapavam das

---

<sup>17</sup> Somada as discussões levantadas sobre a experiência dadaísta no espaço urbano de Paris, podemos acrescentar as realizações do grupo neodadaísta *Fluxus*, de Nova Iorque. Eles desenvolveram *happenings* em espaços públicos em um período após as intervenções situacionistas. A cidade nas intervenções neodadaístas era tida como fonte de investigação artística do grupo. Um dos *happenings* foram as edições do *Free Flux-Tours*, errâncias urbanas pela cidade de Nova Iorque.

transformações burguesas. O olhar para o espaço urbano escolhido pelos surrealistas é de um camponês, que seria o responsável pela descrição de Paris contidas no livro *Le paysan de Paris*, publicado em 1924 por Aragon. “É a descrição daqueles lugares inéditos e daqueles fragmentos de vida que se desenvolvem fora dos itinerários turísticos, numa espécie de universo submerso e indecifrável” (CARERI, 2013, p. 80).

A unicidade da experiência surrealista nos espaços, seja urbano ou rural, se dava pela criação de mapas baseados em variações dos afetos pela cidade, provocados nos caminhantes. A cidade e os espaços passam a ter significados, o nada ao qual dadaístas se propunham a dar legibilidade, através da experiência. Para os surrealistas, a cidade estava repleta de sentidos inconscientes que precisavam tornar-se visíveis. O espaço urbano surrealista é aquele que pode ser atravessado – seja pelo pensamento ou qualquer forma de expressão artística – e que pode revelar uma realidade antes não visível. “A cidade surrealista é um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados, paisagens nas quais perder-se e nas quais experimentar sem fim a sensação do *maravilhoso cotidiano*” (CARERI, 2013, p. 83). O caminhar foi o instrumento que os surrealistas adotaram para desvelar áreas inconscientes da cidade, zonas que expressão “o que não é traduzível nas representações tradicionais” (CARERI, *loc. cit.*). A cidade surrealista é inconsciente e onírica.

Os mapas influenciadores (CARERI, 2013) criados pelos surrealistas formalizaram e perceberam o espaço através daquilo que não era dado na visibilidade da representação cidadina. A partir da indagação surgida com os surrealistas, os situacionistas buscaram aprofundar-se nas potencialidades do deambular pela cidade e construíram suas cartografias e teorias acerca do espaço urbano vivenciado pelas derivas afetivas.

#### 2.2.4 Experiência Situacionista

O mote da experiência situacionista era o de perder-se na cidade como meio estético-político de subverter o urbanismo pós-guerra. A deriva torna-se a palavra-chave do movimento. O novo termo conceitua a atividade lúdica, experienciada coletivamente, que além de propor conhecer e estabelecer as zonas inconscientes da cidade, também almeja “investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo” (*Ibid.*, p. 85). A forma de conduzir essa investigação seria a própria deriva.

A *dérive* é a construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa e que pretende ser a superação da deambulação surrealista (CARERI, 2013, p. 85).

Careri teoriza que a potencialidade da prática da deambulação não foi alcançada pelos surrealistas, foram os situacionistas e sua compreensão da deriva que melhor aplicaram tal prática. A deriva, como uma forma de arte coletiva, com poder de anular os componentes individuais da obra de arte, foi o primeiro passo para os situacionistas efetivamente a lançarem como uma operação estética.

A deriva situacionista implementa-se a partir da leitura subjetiva da cidade proposta pelos surrealistas, “mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um *terreno passional objetivo*, e não só subjetivo-inconsciente” (CARERI, *op. cit.*). Como a exploração da cidade é uma situação criada pelo passante, através de caminhadas imprevistas, a prática da deriva é observada em sua realidade cotidiana, por isso os meios e comportamentos que se podem experimentar na cidade são levados em consideração. “Era uma ação fugaz, um instante imediato a ser vivido no momento presente, sem a preocupação com a sua representação e com a sua conservação no tempo” (CARERI, 2013, p. 86). A deriva era um modo de viver a cidade “que se traduz em aventura no ambiente urbano” (CARERI, *op. cit.*). A consciência dessa prática era o que distanciava os situacionistas dos surrealistas.

A experiência situacionista concebe uma cidade lúdica e espontânea, criada pela errância, em que as regras para sua perambulação – podemos também entender as andanças pela cidade como Francesco Careri propõe: um jogo – são determinadas no instante da ação. O método da deriva é o inventivo, com liberdade de criação e sem controles socioculturais, a intenção da deriva é projetar ações estéticas e revolucionárias no espaço urbano talhado por restrições e limites.

### **2.3 Filmar**

Numa abordagem da experiência no espaço da cidade no cinema, a primeira relação que devemos discutir é aquela entre a cidade e o cinema. Iniciamos com a própria origem de ambos os elementos; pois tanto a cidade quanto o cinema são invenções da sociedade moderna (LA ROCCA, 2013, p. 100). O cinema é uma arte da sociedade moderna e

industrial e, no entendimento de Argan (2004, p. 509), essa arte é um sistema que envolve a experiência estética da realidade, criando um ambiente fruível e significativo quando quem o vive se reconhece e se integra a ele.

A história do cinema e a história da cidade são narrativas que caminham juntas há mais de um século. Os espaços urbanos foram cenários de muitas produções, desde as primeiras décadas de experimentos cinematográficos, como os realizados pelos irmãos Auguste e Louis Lumière ainda no final do século XIX, ou ainda como a cidade de Amsterdam aparece, anos mais tarde, poeticamente nas imagens de *Regen* (1929), de Joris Ivens. Hoje, o cenário urbano continua a ser um dos principais espaços que são percorridos pelas câmeras ao contar muitas das histórias encenadas.

Os anos finais do século XIX e os primeiros do século XX foram momentos importantes da história cultural cujas mutações do universo urbano foram acompanhadas pelo cinema. De acordo com Fabio La Rocca (2013, p. 15, tradução nossa<sup>18</sup>),

[...] a cidade possui um forte poder de fascinação graças às suas múltiplas facetas que nós tentamos tornar visível e revelar. ‘Escutar’, ‘sentir’, ‘viver’ e ‘tocar’ seus espaços, seus lugares e sua arquitetura são também ações que emergem um imaginário de visões e de sensações.

Nós nos voltamos aqui para a afetividade que conduz essa relação de conhecer e viver a cidade. É exatamente um espírito de conhecer o espaço urbano que identificamos ao investigar as experiências em espaços por intermédio o cinema. É a curiosidade e a paixão pela imersão nas ruas que impulsiona as descobertas de novas ambiências, como foi o caso de alguns dos primeiros filmes realizados, como: *La Sortie des Usines Lumière* (1895), de Louis Lumière; *Man with a movie camera* (1929), de Dziga Vertov; *Regen* (1929), de Joris Ivens; e *Berlin: Symphony of a Great City* (1927), de Walter Ruttmann. Este é um espaço que se construía e se constituía enquanto urbano no tempo que o cinema descobria suas capacidades e experimentava novas formas audiovisuais de criações artísticas.

As experiências mediadas pelas ambiências fílmicas são possibilidades de sentir as emoções da cidade ao mesmo tempo em que restituímos a nossa visão da própria

---

<sup>18</sup> [...] *visions et de sensations* "t l'isibles et de daracte, son de ses aspects de la vie quotidienne, de son arcé: "C'est que la ville possède un fort pouvoir de fascination grâce à ses multiples facettes que nous essayons de rendre visibles et de dévoiler. « Écouter », « sentir », « vivre » et « toucher » ses espaces, ses lieux et son architecture, ce sont là autant d'actions qui dégagent un imaginaire de visions et de sensations" (LA ROCCA, 2013, p. 15).

experiência de percorrê-la. Em uma análise da imagem da cidade de Tóquio (Japão) no cinema, por exemplo, o autor Adrien Gombeaud (2015, p. 67) concluiu que “essa cidade pulsa. Essa cidade vive. Essa cidade-cinema que não conhece imagem fixa”. Esta cidade aparece no cinema como um espelho do ritmo acelerado da contemporaneidade.

Acreditamos que filmar a cidade é propor uma experiência desafiadora de compreensão de um tempo e de um espaço particular. Para olhar a cidade é preciso uma abertura que nos permita descobrir aquilo que é essencial nos modos de habitar o mundo urbano. Como caminho para essa investigação, La Rocca (2013) propõe aquilo que chama de compreensão climatológica da cidade que se trata de um trabalho contínuo do nosso olhar para a cidade enquanto uma plataforma aberta de inovações e mutações. A cidade é, para o autor, uma atmosfera a ser estudada diante de um mergulho na “efervescência efêmera de suas ruas para tornar visíveis os fragmentos que a caracterizam” (LA ROCCA, 2013, p. 19, tradução nossa<sup>19</sup>).

O cinema é visto como detentor de uma perspectiva espacial urbana que viabiliza diversas leituras desse mesmo espaço. Podemos nos referir ao estudo de Morgad Le Naour (2013, pp. 28-29), sobre a aparição da cidade de Taipei no cinema, como sendo um exemplo de análise de cunho climatológica em que a percepção da cidade, filmada pelo realizador Hou Hsiao-Hsien, seria a de um lugar de perdição e de uma forma de consumo. Envolvida pela noção de tempo presente, as imagens da cidade, para Le Naour (2013), revelariam o indivíduo perdendo marcos de equilíbrio diante da atmosfera de caos perante a cidade filmada. “Filmar o presente consiste inevitavelmente em filmar a cidade” é a conclusão que Le Naour (2013, p. 28) chega ao refletir sobre a relação entre filmar a cidade na obra de Hsiao-Hsien e a maneira como o realizador filma Taipei na atualidade. Todas essas impressões da cidade são frutos das imagens criadas pelo realizador e das construções feitas pelo espectador. O imaginário é, dessa maneira, o elemento em comum entre criação e construção, sendo o motor da criação de “uma cartografia, uma geografia mental” do contexto e do cotidiano (LA ROCCA, 2013, p. 109, tradução nossa<sup>20</sup>). Por fim, ainda de acordo com La Rocca (2013), essa abordagem da experiência de filmar a cidade é

---

<sup>19</sup> *Il faut, par conséquence, être toujours à l'écoute des lieux, être présent à ses espaces, se plonger dans l'effervescence éphémère de ses rues, pour saisir et rendre visible les fragments qui la caractérisent* (LA ROCCA, 2013, p. 19).

<sup>20</sup> *Il construit ainsi une cartographie, une géographie mentale ou bien culturelle de son environnement, qui fait ressortir sa polyphonie, son imprinting émotif, la symphonie de son quotidien* (LA ROCCA, 2013, p. 109).

uma espécie de psicogeografia atualizada do imaginário urbano. A psicogeografia, à qual nos referimos, vem do termo de Guy Debord (2003), quando o utilizou para descrever como um grupo de pesquisadores se apropriara dos estudos das leis exatas e dos efeitos geográficos para compreender as aplicações diretas no comportamento afetivo dos indivíduos com os espaços.

A discussão sobre cidade e cinema será retomada e aprofundada na segunda parte de nosso estudo, em particular, no capítulo 5 em que iremos apresentar duas categorias de espaços cinematográficos investigados a partir imagem da cidade no cinema.

### 3. O OLHAR E AS EXPERIÊNCIAS

O saber evoca um olhar atento sobre algo, um ver concentrado e repetido, um ver que restabelece rotas constantemente do olhar na busca de uma melhor forma de observar algo/alguém. O ato de ver, segundo Gerd Bornheim (1999), permanece ligado ao longo da história humana à questão do conhecimento.

Na língua portuguesa há dois verbos que se aproximam em sua ação, falamos dos verbos ver e olhar. Na língua francesa o mesmo ocorre: *voir* e *regarder* indicam ações similares. Etimologicamente, “ver” vem do latim *videre*, que significa “ir ver”. Ao tempo que também indica as ações de perceber, compreender, examinar, considerar ou ver com os olhos do espírito. Enquanto “olhar” vem do latim vulgar *adoculare*, sua ação se refere ao ato de direcionar a visão para algum lugar ou objeto, dar vista ou esclarecer (CNRTL, 2012).

O ver, relembra Cardoso (1999), conota certa discrição. O olho, ao ver, desliza-se sobre as coisas, fazendo um registro de tudo que enxerga a sua frente, de maneira espontânea e ingênua. Já o olhar, mostra as coisas a partir de uma óptica interior. As coisas vistas são investigadas. O olhar incita, a partir do visto, para ir além. Cardoso (1999), ao exemplificar tal diferença, traz expressões populares para exemplificar o ver e o olhar: quando falamos “ver de novo” e “olhar bem”, falamos em necessidades distintas do campo da visão. O olhar é direcionado, atento, tenso e alerta. A profundidade do olhar procura o mistério, aquilo que não foi visto por um olho desprevenido. O olhar busca, nas fissuras deixadas pelo ver, elementos sobre os quais possa refletir. O olhar parte de uma determinada intenção do sujeito que, para olhar, apoia-se em suas qualidades e virtudes. Para Cardoso (1999, p. 348), “na verdade, entre o ver e o olhar é a própria configuração do mundo que se transforma”. O olhar nasce na busca do logo das aparências, da magia das perspectivas, da opacidade das sombras, dos enigmas das falhas, surge no desafio de rever as significações das articulações que fazemos no mundo e em nossas relações com os objetos.

Desde os antigos gregos já havia a proposta para uma reeducação do olhar. Os mitos, por exemplo, redirecionavam o olhar em seu aspecto natural para um modo educado, que buscava a contemplação e a reflexão. Quando olhamos, buscamos num processo dialético, ver algo. Bornheim (1999) associa à Idade Média ao período no qual a

maneira de olhar se transforma. O olhar metafísico, realizado desde os gregos, regressa à natureza física, a coisa se transpõe a um objeto em uma visão cartesiana do mundo e das relações do sensível. Enquanto objeto, o elemento visto é passível de ser manipulado. O objeto é observado por um olhar inquieto e inquisidor que faz uma interrogação diante do visto para, então, refletir-se a partir de um desejo e uma procura.

Cardoso (1999), ao voltar-se para as discussões de Merleau-Ponty (1999) sobre o olho e o espírito, compreende que “o visível enreda em si o vidente por apresentar-se como abertura e passagem, por só fazer sentido como linha de força e fuga, penetrado, portanto de latência e interrogação” (CARDOSO, 1999, p. 349). O visível, como integrante do campo do possível, tem sua existência garantida pela unidade que o sujeito observador lhe projeta.

### 3.1 A Experiência do Olhar

Refletir sobre uma experiência exige, primeiramente, a delimitação do campo de onde a investigação partirá. A observação de uma experiência pelas ciências na natureza, por exemplo, investiga os fenômenos e tentam “dissociá-los” de qualquer momento histórico; enquanto nas ciências do espírito, como coloca Hans-Georg Gadamer (1999), a interpretação tem como suporte um método histórico-crítico.

O caminho feito por Gadamer (1999) em sua conceituação do que seria uma experiência, no qual retoma a incredibilidade de Francis Bacon (*Novum organum scientiarum*, escrito em 1620), encontra no experimento da ciência do espírito o percurso para consolidar o seu desejo de interpretação da experiência, para além dos limites do aspecto teleológico, que se discutia até Husserl<sup>21</sup>. Gadamer (1999) propõe pensarmos a experiência como inerente à vida cotidiana.

Ainda se fixando na problemática da experiência como um acontecimento ordinário, segundo Gadamer, Aristóteles concebia a experiência como o resultado de uma singularidade consumada pelas percepções individuais, a partir das quais se buscava a generalidade do fato ocorrido. A intenção de buscar a generalidade é a de pensar a essência da experiência tendo como referência a ciência.

---

<sup>21</sup> Edmund Husserl, filósofo austríaco que instituiu a fenomenologia, acreditava na genealogia da experiência sob um fenômeno de uma idealização da experiência do mundo na qual a vida precede as interpretações das ciências.

A experiência como *logos* seria possível consoante observação garantida, a permanência de percepções importantes que se elevam do caráter individual e aproximam-se do geral. O lugar em que acontece esta experiência, assim, não pertence a ninguém, tendo em vista que Aristóteles teoriza que cabe à ciência uma verdade geral, na qual a experiência possa produzir uma imagem desse processo, sem a obrigatoriedade de uma dependência da causalidade das observações individuais. Gadamer (1999, p. 521) sintetiza: “o que interessa a Aristóteles na experiência é unicamente a sua contribuição à formação dos conceitos”. Percebe-se, dessa maneira, que as contradições das experiências não eram, até aqui, levadas em consideração e, ainda, da experiência, interessava apenas o seu resultado, e não o seu processo.

Se a experiência é uma relação entre, pelo menos duas coisas, não há como não pensar uma ação através de uma via dupla de compreensão do fenômeno. O caminho para pensar a experiência instaura a dialética. Por tal razão, a fenomenologia é um método natural para a compreensão metodológica de análise das imagens citadas a partir de obras cinematográficas. É próprio do processo existencial que as experiências com o mundo se dão de maneira contínua. Experiências que, em meio à interação do eu com o mundo, envolvem situações de resistência, conflito, distração e dispersão, de modo que o experimentador lida com modificação de emoções e ideias. “A experiência, nesse sentido vital, define-se pelas situações e episódios a que nos referimos espontaneamente como ‘experiências reais’ – aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: ‘isso é que foi experiência’” (DEWEY, 2010, p. 110). A experiência está ligada ao caráter individual do momento e vivida quando em fluxo se dá de maneira que cada parte posterior flui livremente, sem obstáculos e sem vazios já preenchidos para durante seu processo completar-se com o que vem adiante.

Como as coisas ou fenômenos experimentados podem ir além de definição geral de experiência, nos voltamos para uma experiência singular que é pensada em sua completude, nas possibilidades de vivências oferecidas ao experimentador durante todo seu percurso até sua consumação<sup>22</sup>. Como a experiência é pensada em movimento, o fluxo contínuo, quando não deixa espaços em branco, nem centros mortos, emerge para a consciência de uma experiência singular; nos quais os momentos de pausas e lugares de repouso estabelecem a qualidade do movimento. Tais momentos colaboram para a não

---

<sup>22</sup> De acordo com Dewey (2010), a consumação não indicaria um fim para a experiência, já que o fluxo natural dela é oriundo de outras experiências, e o fluxo direciona um algo para outro algo.

dissipação da experiência, fato que, em um movimento acelerado, tende a acontecer devido à falta de distinção entre os elementos e a qualidade do que fora experienciado.

A qualidade essencial que perpassa toda a experiência, para Dewey (2010), não pode ser categorizada como pertencente ao campo dos afetos, das práticas ou do intelecto. Como tais qualidades só são constatadas ao fim da consumação da experiência, não há como distinguir os traços de cada um desses campos. O pensar em fluxos que a experiência nos convida, nos leva a refletir sobre as ideias desse movimento em que matizes sutis de uma totalidade são penetrantes e em contínuo desenvolvimento.

As premissas das ideias e pensamentos de uma experiência só se tornam manifestas na consumação. Suas qualidades só se revelam através do movimento, que não remete a uma coisa distinta e independente. Esta qualidade, de acordo com Dewey, é estética, estando presente tanto nas experiências de pensamento como também nas experiências com objetos artísticos. Podemos compreender que uma experiência para ser singular precisa possuir um caráter estético. “A experiência estética não pode ser nitidamente distinguida da intelectual, uma vez que esta última precisa exibir uma chancela estética para ser completa” (DEWEY, 2010, p. 114).

O caráter estético de uma experiência é algo que se desenvolve no interior do movimento da experimentação. O passar de um local para outro proporcionado pelo fluxo da experiência, é algo que se torna esclarecido e intensificado, e não pertencente a um dado ponto do processo, mas à sua totalidade. Por esta razão, a consciência de uma experiência tem sua concepção ligada à percepção de uma relação entre as ações de fazer e estar sujeito a algo. Diante do entendimento de experiência como relação em movimento que manifesta olhares sobre um processo ou um objeto, precisamos retornar nossa discussão para o ato do olhar.

Didi-Huberman (1998) lança uma questão cara acerca do olhar: como esvaziar o olhar ou torná-lo impossível? Para o autor, olhar o impossível é como a experiência de ser vista por uma tumba.

Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia [...] é a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38)

O homem da tautologia é aquele que se recusa a ver as latências de um objeto. Temporalidade, transformações e memória seriam novas categorias para este modo de ver

o objeto. Por conseguinte, a recusa da aura do objeto é o que parece ser o objetivo desse modo de ver. Esse ver assume um modo de indiferença em relação a tudo aquilo que está presente, porém escondido e jacente.

Se avançarmos esse olhar tautológico e procurarmos além da materialidade daquilo que nos olha, há o olhar do exercício da crença. Olhar que não se encontra no processo de esvaziamento, nem na materialidade do ser olhado, mas naquele que se revela pelo outro.

Aqui, o que vemos (o triste volume) será eclipsado, ou melhor, revelado pela instância legiferante de um invisível a prever; e o que nos olha se ultrapassará num enunciado grandioso de verdades do além, de alhures hierarquizados, de futuros paradisiacos e de face-a-face messiânicos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41).

Então, como pensar em esvaziar o olhar? Podemos considerar o esvaziamento como aquilo entre o que fica da perda e o que resta. Na oscilação, o movimento entre diástole e sístole, entre o desaparecimento e o reaparecimento, é o “movimento central de imobilidade, suspensiva ou definitiva – uma sempre oferecida como memória da outra –, em que somos olhados pela perda, ou seja, ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos” (*Ibid.*, p. 86). As imagens feitas entre o olhar e o ser olhado relacionam-se com a imitação. Segundo o autor, a imagem é utilizada para subverter a imitação.

A imagem seria um elemento para evocar o observador ou sujeito para o caminho além da visão. “Por outro lado, esse emprego do figurável abre concretamente a espacialidade ideal do lençol – uma simples superfície – para a capacidade diferentemente fundamental de produzir um lugar, um receptáculo para os corpos, uma volumetria de estojo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 87). Uma analogia feita pelo autor para compreender esta questão e pensar as possibilidades de transformação do olhar refere-se ao cubo. Este objeto mágico, ou quase isto:

[...] é uma figura de construção, sempre propício, por acoplamento, a reconstruir alguma outra coisa. Portanto a metamorfosear. Sua vocação estrutural é onipresente, virtual; mas igualmente virtual é sua vocação de espalhamento para outras associações, outros arranjos modulares – que fazem parte de sua vocação estrutural mesma (*Ibid.*, p. 88).

O cubo seria uma analogia a algo que atribui ao vazio o seu potencial. Esse objeto como uma coisa eternamente cambiável, capaz de ser ao mesmo tempo o resultado e o processo. Em suma, o cubo é um objeto complexo.

Compreende-se então que no vaivém rítmico, na escansão interna ao próprio jogo de palavras – a dimensão, o homem, o desaparecimento, o homem, a dimensão novamente – terá se projetado a existência de um objeto virtual, um

objeto ele próprio capaz de uma associatividade e de uma latência às quais ele devia no começo a existência; um ‘objeto complexo’, como dirá mais tarde Tony Smith (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 93).

Deixada de lado a especialidade do cubo e da sua existência em dimensão virtual, nossa discussão continua em busca da compreensão da experiência do olhar sobre o objeto. Na dimensão da experiência, a materialidade do objeto deixa de ser virtual. Na arte, a imagem virtual torna-se concreta, uma imagem da arte. “Não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95).

Podemos compreender a proposta de Didi-Huberman (1998) como uma maneira de pensar a imagem que vai além de uma exterioridade tão cara à especialidade associada à tautologia, e que pode ser pensada de maneira dialética. Olhar a imagem é assumir uma postura diante de algo, um movimento que faz com que seja permitido ver a nós mesmos mediante uma coisa. O próprio movimento do olhar inquieta, ele nos leva a imergir no jogo que o lugar do objeto nos coloca. Uma das regras deste jogo é a incondicional transição de temporalidades. Ao tempo que o objeto que vemos nos temporaliza, é temporalizado.

[...] um lugar para inquietar sua visão, e, portanto, para operar todas as expectativas, todas as previsões a que seu desejo a levava. Na verdade, essa inquietude era como a obra de seu jogo, enquanto o carretel ia e vinha transpondo o limiar do lugar para desaparecer, voltando a transpor o limiar do lugar para aparecer [...]. (*Ibid.*, p. 96).

Os lugares são transpostos, novos lugares são criados. Ao tempo que estes movimentos são simples, são também complexos. A dialética visual dos jogos de significados de uma imagem nos remete ao conteúdo dado a uma imagem a partir de sua ausência:

[...] o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menos gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente invisível [...] e o que reaparece de repente, [...] tampouco é visível com toda evidência e estabilidade, [...] capaz a todo instante de desaparecer de novo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, *op. cit.*).

A dialética do jogo visual dos olhares, entre visibilidades e invisibilidades, é a proximidade e o afastamento da aura benjaminiana<sup>23</sup> de um objeto visível. Diante desse movimento oscilante e incessante, o que vemos inquieta e nos estabiliza, estamos num jogo

---

<sup>23</sup> O conceito de aura de Walter Benjamin será tratado ao longo do subcapítulo 1.2.

de esvaziamento dos lugares muitas vezes não percebido. Didi-Huberman (1998) teoriza que as imagens da arte são convites à inquietação da visão e à invenção de lugares para essa inquietude. “As imagens da arte sabem produzir uma poética da ‘representabilidade’ ou da ‘figurabilidade’” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 97), possuindo esse caráter de, ao tempo que dá ao objeto o estatuto de monumento, acentuando o que lhe resta, transmite e compartilha valores.

O movimento de dar volume ao vazio seria uma experiência na qual a limitação do visível, que atua como privação, poderia desencadear, espontaneamente, uma experiência dialética visual que ultrapassa a barreira da visibilidade. Na experiência estética ou, nas palavras de Didi-Huberman (1998), “experiência reveladora”, é preciso que, dialeticamente, o olhar se abra para o além do objeto olhado. A sensação que se tem é que há a perda do objeto olhado, que o devir foi privado. Para Didi-Huberman, se trata de uma experiência de caráter visual:

[...] Que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da visibilidade [...] como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente “vejo o que vejo” se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (*Ibid.*, p. 105).

A imagem, nessa perspectiva, só poderia ser pensada para além do espaço do visível, uma construção extensiva às ideias de grande, pequeno, distante e próximo. Sobre o que pensamos sobre a imagem, Walter Benjamin (2006) acredita que ela é a dialética em suspensão, conceituando-a como algo que é capaz de lembrar sem imitar, uma figura nova que se revela pela invenção da memória.

A imagem dialética é a imagem que procura inquietar o ver, revelar que não há evidências no visível. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). O olhar como uma ação excepcionalmente entre o conhecimento revelado, entre o que vemos e o que nos olha, o saber do movimento que nos inquieta. A imagem dialética está entre fluxo e refluxo, retoma ao ponto central de movimento que tem origem na inquietude, na suspensão e no entremeio. A imagem dialética atua na fragmentação de figuras, na qual o passado e o presente se relacionam, criando imagens autênticas, não temporais e anacrônicas.

As imagens, para Didi-Huberman (1998, p. 115), jamais serão capazes de saber o que acumulam, ao invés de reter, perdem. A imagem “se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um repor em jogo perpétuo, ‘vivo’ (quero dizer inquieto), da perda”, não sendo o ser no aqui e agora, mas aquilo se que se perdeu.

Olhar para a obra de arte, em nosso caso, o cinema, guiado pelo convite feito por Didi-Huberman (1998, p. 77) no intuito de reencontrar o ponto de inversão do olhar, ou seja, o momento no qual começamos a ser atingidos pelo que nos olha, “[...] um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica)”.

Nossa relação com o que vemos está intimamente relacionada com a materialidade do que é visto. O espaço no qual o objeto se situa é carnal. “Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas” (*Ibid.*, p. 246). O espaço só aparece, ou se é notado, pelo encontro entre o sujeito e o objeto. Não falamos de um ser único e imóvel, mas de um espaço que se apresenta e se aproxima visível advindo de uma distância que se permite ver, se faz aparecer. “Eis porque o lugar da imagem só pode ser apreendido através desse duplo sentido da palavra aí, ou seja, através das experiências dialéticas exemplares da aura e da inquietante estranheza. As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 247).

Para alicerçar nosso percurso, as discussões a seguir sobre o limiar do olhar, o olhar sob a imagem contemporânea e a proposta de uma não experiência estética têm um caráter incisivo na construção dos olhares sobre as imagens cinematográficas dos espaços urbanos.

### 3.1.1 Desorientação como Limiar do Olhar

Se a imagem surge a partir do olhar inquietante, o que podemos pensar sobre a desorientação? Em continuidade ao pensamento do movimento dialético até agora desenvolvido e sobre a reflexão da experiência do olhar, é importante salientar que a desorientação nos revela um duplo ponto de vista: somos despedaçados por aquilo que nos olha e também por nós mesmos. A ameaça da ausência do conhecimento sobre este algo é inquietante.

Em qualquer experiência de olhar, atuamos em duas posições: estamos diante de

algo e dentro de algo. A partir dessa constatação é que nos abrimos para o conhecer.

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isto que dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a imagem é estruturada como um limiar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

O não conhecimento daquilo que vemos, e pelo qual somos olhados, é uma consciência da experiência do olhar que inquieta o observador. Como um processo que exige a imersão dos sujeitos participantes dentro de uma mesma experiência, o limiar dessa imagem construída é a linha invisível que dá ao sujeito a certeza da inacessibilidade desse objeto visual. Há sempre uma distância entre os objetos participantes dessa relação, e é o entre formado por esta distância que contém em si o ser da experiência.

### **3.2 O Olhar e a Obra de Arte**

Para Benjamin (2010, p. 166), em “sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”. E ao pensarmos as transformações sociais e suas imagens construídas no cinema, ou nas demais artes, precisamos levar em consideração o tempo que estas reflexões levaram a se fazer presentes nestas imagens. Benjamin (2010, p. 165) aponta que como a superestrutura social “se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para se refletir em todos os setores de cultura”.

A produção da arte será o ponto de partida para nossa discussão. Se Platão (apud PAVIANI, 2001) considerava a produção artística possível através da dessemelhança com o objeto, Aristóteles (2005) já construía sua reflexão acerca da arte como fruto de uma semelhança com seu objeto, pela imitação. A *mimesis* era praticada pelos homens há muitos séculos. As imagens pintadas no interior das cavernas revelam essas práticas humanas. A xilogravura precedeu a imprensa; a litografia às artes gráficas; a câmara escura, a lanterna mágica, o taumatrópio, o fuzil fotográfico e a cronofotografia foram equipamentos fundamentais para a elaboração do cinematógrafo. Benjamin (2010) salienta que na trajetória das evoluções, a litografia se destaca por possibilitar às artes gráficas sua produção em massa, ilustrando, assim, o cotidiano. A produção artística mediada pela máquina também merece destaque. A reprodutibilidade das imagens não era mais de

responsabilidade das mãos dos artistas, cabia ao olhar dos artistas capturar o que seria reproduzido. “Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 2010, p. 167). Intrínseca a esta relação dialética da arte está a reflexão sobre a ressonância e a repercussão da reprodução da obra e a própria criação artística no cinema?

Por esta razão, a consciência da experiência tem sua concepção ligada à percepção de uma relação entre as ações de fazer e estar sujeito a algo. É preciso estar imerso na experiência, sem atribuições pré-determinadas a esta ação. Somente através dessa relação sem nenhum tipo de controle é possível compreender a ligação entre a arte, enquanto material, e a percepção da experiência. Em outras palavras, tem-se a consciência da experiência do ato de produção artística, do prazer e da apreciação estética que a obra proporciona.

Pensada como um processo, a arte em sua criação sempre deixa de lado um elemento: o agora da obra de arte, para Dewey (2010), esse elemento é a essência da arte, fato que torna um objeto uma obra artística. Já para Benjamin (2010) este “aqui e agora” da arte é o conteúdo da sua autenticidade. A autenticidade seria a essência do objeto que a reprodutibilidade não consegue alcançar, ao passo que a reprodução tem mais autonomia do que o original, novas formas de visibilidade do objeto podem ser acentuadas, levando a situações ou olhares que o próprio original não se colocou.

Estas construções de olhares, segundo Benjamin (2010), não interferem no conteúdo da obra de arte. O que muda com a reprodução técnica da arte é o caráter de tradição ligado ao seu processo criativo, arregrado de tradição e de testemunho histórico do tempo e espaço a quem pertence à obra. Ao deixar de ser criada pelo homem, a reprodução atrofia essa autenticidade. A aura da obra de arte perde sua luz. Enquanto ritual, a produção artística cria imagens em proveito da magia e sua importância se dá pela existência e não pela visibilidade. É nessa contemplação do ser que reside o valor de culto da obra. A ânsia de acessibilidade às obras incitou o aumento de suas exposições. A exponibilidade<sup>24</sup> de uma obra progrediu à medida que as técnicas de reprodução se aperfeiçoaram. Houve uma refuncionalização das experiências com as obras, e a arte passou a agregar a função de aprendizagem.

---

<sup>24</sup> Termo utilizado por Walter Benjamin (2010) ao se referir ao valor de exposição que as obras de arte passaram a ter no momento que hoje vivemos, e que o autor chama de era da reprodutibilidade técnica.

### 3.2.1 A Arte e a Imagem da Arte

A ambivalência da palavra “imagem” é algo que se inicia ainda na etimologia, do latim *imaginem*, pode ser compreendida tanto como forma, pintura ou ideia; e em sua origem *imitari* também é cópia, imitação. Como esclarece Dietmar Kamper, “acentua-se portanto, por um lado, o meio pelo qual uma coisa toma forma, assume uma natureza qualquer, revelando seu poder mágico; por outro, retoma-se aquilo que representa, cópia ou indica uma determinada forma original” (KAMPER, 2012, pp. 17-18). Essa ambivalência da imagem, entre sua forma e o seu conteúdo, para Kamper, nunca se perdeu.

Estamos certamente acostumados a pensar uma passagem histórica e biográfica partindo da magia à representação, da ‘realidade’ da imagem – que compreende a realidade como um ‘ser na imagem’ – ao exercício do desenho moderno, que não concebe outro sistema além do que o de referências. [...]. Somente a imaginação pode ajudar a lutar contra o imaginário. Uma imaginação produtora de personagens, de aparições, de figuras que não pertencem ao homem individual e que trabalham de acordo com o princípio da criação da vida procriadora.[...] Não se trata de um campo suplementar do imaginário, mas de uma oportunidade de aproximar criticamente as imagens, que de outra forma não seria possível. (*Ibid.*, pp. 18- 22).

Para Kamper, decodificar o que seria a imagem é uma operação que necessita de dois axiomas: pensar a mortalidade e a imortalidade do humano a partir da imagem. Enquanto imagem é um ser imortal; sem pensá-lo como imagem, o humano passa a ser mortal. A imortalidade a partir das imagens, o primeiro axioma teorizado por Kamper, remete à constante presença da memória como aliada à sobrevivência da imagem. A reprodução da imagem é a presença do domínio do medo. Segundo o autor, a imagem é uma estratégia do medo daquele que deseja penetrar na imagem para alcançar a eternidade.

A permanência de algo está ligada à sua sobrevivência enquanto imagem. Imagens que entre lembranças e esquecimentos mantêm-se vivas.

Por meio das imagens, é impossível se lembrar e se esquecer. Este limite está sempre em construção. Ou seja, o imaginário é esta vontade de esquecer que lembra, e esta vontade de lembrar que esquece. Pode-se certamente afirmar que quanto menos imagens há, mais lembranças existem (em benefício de uma imagem); e que quanto mais imagens há, menos memória existe. (KAMPER, 2012, p. 23).

O século XX nos trouxe novas formas de viver, novas maneiras de se ver e, também, novas possibilidades de nos comunicarmos. A industrialização, este fenômeno

econômico, político e cultural iniciado na Europa, já nos séculos XVIII e XIX revelou consequências importantes na organização social, em particular na constituição das cidades e metrópoles. Edgar Morin (2005a) alerta que no século passado o mundo passou a conviver com a segunda industrialização, aquela que age nas imagens e nos sonhos, a industrialização do espírito.

A cultura do grande público, segundo Edgar Morin (2005a), transformou a vida em sociedade e o culto ao individualismo modificou a forma como o homem compreende a própria realidade. A estrutura social adaptou-se para uma nova forma de pensar e agir influenciada pelo consumo. E os meios de comunicação acompanharam este movimento, o cinema, a televisão e a publicidade passaram a focalizar diretamente o indivíduo para atingir os objetos de controle ideológico e de consumo. A mercadoria comercializada passa a ser a cultura e a vida privada das pessoas.

A massiva presença dos meios de comunicação como maneira de organização social levou Morin (2005a) a considerar que o cinema, a televisão, o rádio e a imprensa passam a ser uma “terceira cultura”, o que os americanos denominam de cultura de massa, *mass culture*. Mas o que seria cultura de massa? Cultura de massas, de acordo com Edgar Morin (2005a), é a cultura produzida a partir de normas de fabricação industrial, difundida também em escala industrial, ou seja, massivamente, além de ter como destino um grande público.

O termo, “cultura de massas”, compreende a sociedade fragmentada, com uma visão de núcleos da vida social: família, classe, religião, faixa etária, entre outros núcleos. Se isolarmos o destinatário dessa produção em escala industrial, o que poderíamos chamar de cultura? A cultura é o que “orienta, desenvolve, domestica certas virtualidades humanas, mas inibe e produz outras” (MORIN, 2005, p. 16). A cultura é a relação que se tem com a natureza, enquanto qualidades humanas e biológicas, assim como a cultura específica de uma época, de uma comunidade. A cultura pertence ao que Morin (2005a) chama de “alta complexidade”.

A cultura é constituída por um complexo de regras, símbolos, mitos e imagens que faz parte não apenas de um coletivo, mas da individualidade de cada um. É a cultura que orienta as emoções e estrutura os instintos, a partir dos processos de projeção e identificação que os sujeitos reúnem diante dos mesmos símbolos, mitos e imagens da cultura. Podemos, então, apreender que a cultura adentra a intimidade de um sujeito,

fornece elementos de um imaginário à sua vida cotidiana; e esta, por sua vez, alimenta o imaginário. A cultura e o imaginário têm uma relação de retroalimentação, “ela alimenta o ser semirreal, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semirreal, semi-imaginário que cada um secreta no exterior de si e no qual se envolve (sua personalidade)” (MORIN, 2005a, p. 15).

Diante da crítica à cultura de massa, os intelectuais criam um novo conceito para referir-se a ela, o *kitsch*. O *kitsch* é como a cultura na qual a mercadoria cultural é vista como algo ordinário, comum. Tal crítica acredita que na cultura de massa não existe a descontinuidade entre a arte e a vida, a ponto de pensar que os valores artísticos de um produto cultural não se diferenciam qualitativamente durante seu consumo. O caráter evidente de um produto cultural é, na lógica industrial, o seu consumo diário e acelerado, o caráter estético não lhe é algo permitido. Aqui, podemos perceber uma diferença entre o que seria um produto cultural e uma obra de arte: o valor estético é o principal fator que os diferencia. Mas podemos lembrar que o produto cultural visa à quantidade, enquanto a obra a qualidade, enquanto um prima pela produção, a outra pela criação. A oposição entre materialidade e espiritualidade, mercadoria e estética, grosseria e elegância, ignorância e sabedoria também se fazem presente nesta comparação.

Embora as críticas à cultura do grande público existam desde as primeiras constatações, no início do século passado, elas perduram até os dias de hoje. Em 1967, Guy Debord publicou um livro *A sociedade do espetáculo*, concebendo uma forma particular de apresentação da cultura de massa. Morin (2005a) define que é através dos espetáculos que os conteúdos imaginários da cultura se manifestam. O mais intrigante da proposição de Morin é que durante o consumo que se estabelece uma relação estética com o imaginário, muito embora esta qualidade estética não seja percebida conscientemente, uma vez que a interação é, ao mesmo tempo, intensa e desligada. A relação estética para Morin é uma dupla consciência. O fundamental é perceber que estética é uma relação e não uma qualidade isolada numa obra em si.

Na relação estética, o imaginário pode ser percebido tanto como real ou como algo além do real. Pode ser entendido como mais real que o próprio real. O universo imaginário ganha autonomia através das transferências psíquicas que podem ser concebidas como fenômenos mágicos. O imaginário é consumido, na cultura de massa, tanto em seu caráter mítico e ritualístico, como também estético. O real e o imaginário são elementos

indissociáveis da cultura de massa, suas trocas estão presentes nas artes, nos espetáculos, nos livros, enfim, nas obras da imaginação.

A dupla consciência é, segundo Morin (2005a), uma consciência irônica. Irônica por relacionar, ao mesmo tempo, a atuação do sujeito consumidor da cultura de massa como *anthropos* e como indivíduo. O homem moriniano em sua relação com o mundo e com os produtos culturais atua em três ordens: prática, mágico-religiosa e estética, ou seja, partilha socialmente afetividades que fazem parte de sua experiência individual. Mas é na esfera estética que o homem tem o imaginário em evidência.

A atuação do imaginário não é definida, seja pensando em temporalidade ou espacialidade de atuação. O imaginário é o infinito e o indefinido quando se trata de algo singular, limitado e finito; podendo ser compreendido como a “estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana” (MORIN, 2005a, p. 80).

O acesso ao imaginário, para Morin, se inicia na “imagem-reflexo” possível através de sonhos, de um infinito de galáxias mentais, que afloram felicidades e angústias. A imagem-reflexo que tem o poder de violar leis e normas sociais, destruir a ordem imperante, levar à destruição, o terror e a loucura. O imaginário não apenas cria o possível, o desejante, o realizável, mas cria mundos impossíveis e fantásticos.

Um imaginário que pensa a cultura como um campo que entrelaça a vida real e a fantasia. O caminho possível para isto é o movimento entre a projeção e a identificação. “O imaginário é um sistema projetivo que se constituiu em universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética” (MORIN, 2005a, p. 81). Na projeção mística da magia ou da religião é o imaginário que dita às normas da relação entre projeção e identificação. Já na relação estética é a vida que deixa escapar elementos para a imaginação.

A projeção que fazemos diante de uma relação com um produto pode ser compreendida como um momento de expulsão do que está na intimidade do observador. Segundo Morin, a projeção mais significativa é aquela que incita o exorcismo. A tragédia é o maior exemplo. O mal, o terror, a angústia e o medo vivido pelas personagens de uma trama cinematográfica, ao serem mostrados por uma carga densa de emoções, possibilita uma relação estética atenuada. O sacrifício do herói é o mais comum dos exorcismos presentes na literatura e cinema clássico.

O sacrifício significa, além das oferendas místicas aos deuses, uma forma de apelar às próprias fontes de vida. Uma transferência de sentimentos para uma “vítima expiatória”. Um exemplo de sacrifício está presente no filme *A febre do rato*, de Cláudio Assis (2011), em que a personagem Zizo morre, não como parte ritualística de alguma celebração religiosa, mas como analogia ao fim do lirismo do viver a cidade com liberdade.

As potências de projeção se propagam por todo o imaginário, são as projeções que criam os universos das histórias, das fantasias, que tornam possível vivê-los de forma mais intensa e melhor. Diante das projeções, o sujeito pode ou não fazer identificações com o universo criado. A identificação pode ser estabelecida no encontro tênue entre o realismo e a idealização que, para Morin (2005a), é possível quando o imaginário se eleva a alguns degraus da vida cotidiana, viabilizando um viver mais pulsante e intenso. A identificação pode ocorrer quando o identificado corresponde aos desejos do sujeito, às suas necessidades.

E como pensar o imaginário e sua relação/presença com o cinema? O cinema trouxe o movimento para as imagens. A câmara tem flexibilidade, agilidade e conduz o espectador a continuidades e descontinuidades de movimentos. O lugar é algo que o cinema viola. “[...] o filme é um sistema de ubiquidade integral, que permite transportar o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço” (MORIN, 1997, p. 83), que torna possível a metamorfose do objeto filmado. Uma vez percebida tal transformação, falamos de um filme fantástico, enquanto a metamorfose discreta e latente se faz presente num filme realista.

Morin (1997) acrescenta ainda a definição da dimensão simbiótica que ocorre quando as dimensões do tempo e do espaço são incorporadas uma à outra. Um exemplo desta relação é a consciência que temos do cenário numa narrativa cinematográfica. O cenário sempre é visto como objeto fílmico, objeto de natureza que transcende a corporeidade, adquirindo presença própria, aquilo que nas divagações benjaminianas pode ser chamado de aura. Cenário e paisagens comuns a um transeunte recifense, por exemplo, as pontes sob o Rio Capibaribe, elementos reais, tornam-se objetos presentes dentro de uma narrativa cinematográfica.

No filme *A Febre do Rato* (2011), tais elementos deixaram de ser apenas dados de uma vida real para serem dados de uma vida subjetiva, uma imagem que traz em si emoções. O cenário mistura-se com as ações da narrativa. Numa cidade a arquitetura e os

monumentos operam como personagens.

No cinema de ficção, a imagem e o imaginário atuam como elementos criativos que colaboram na compreensão do próprio processo cinematográfico. Isso fez com que o desenvolvimento do cinema fosse à evolução da ficção.

Entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenar, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, às crenças, as literaturas, ou seja, precisamente, todas as ficções (MORIN, 1997, p. 98).

A ficção e o imaginário são como campos nos quais a espontaneidade do espírito não tem limites e nem barreiras. As imagens criadas são subjetivas, podem focar ou desfocar a realidade, projetar fantasias ou pesadelos, fazer surgir ou desaparecer um objeto. A imagem cinematográfica ao dar visibilidade a um fragmento de um corpo deixa em evidência o seu todo, uma sinédoque.

A magia possibilita a criação da imagem no cinema, torna possível a projeção-identificação, em termos morianianos, daquilo que vemos como analogias e correspondências da realidade. A imagem cinematográfica como uma verdadeira abstração, a imagem como uma representação da presença do objeto filmado. Por representar algo, a imagem é simbólica; sugere, revela ou esconde além do que vemos propriamente.

A qualidade estética se faz presente na experiência com os elementos fílmicos. A estética não nos oferece, assim, apenas uma fuga para mundos imaginários, mas, também, nos oferece, através do sublime da arte, a estetização do sentimentos e dores, tornando pleno aquilo que sentimos. A estética é como um olhar para aquilo que está diante de nós, uma contemplação, operando como a renovadora presença do sensível e do cotidiano nas produções artísticas, agindo como uma forma de conhecimento através de uma experiência, através do contato com uma criação artística.

[...] a emoção estética, mesmo em sua extrema intensidade, não abole uma consciência racional de vigília que, efetivamente, permanece uma vigilante, enquanto o espírito é, ao mesmo tempo, arrastado pela emoção, pela participação, pelo imaginário e pelo jogo. Os artistas, escritores, poetas, são 'inspirados', de fato, pelo pensamento analógico-simbólico-mitológico, mesmo fazendo intervir, com frequência, nessa inspiração mesma as operações e os controles de um pensamento racional – técnico. [...] A estética situa-se na confluência onde se fecundam os dois pensamentos, o místico e o racional, os dois universos, o real e o imaginário (MORIN, 2005a, p. 147).

As produções artísticas, como cinema, pintura, teatro e artes visuais, são

constructos embebidos por magia, símbolos e mitos que, de maneira análoga, sempre permitem extrairmos algo pela nossa consciência racional. Podemos concluir que magia e sentimento – como elementos da subjetividade – são também detentores de formas de conhecimento. O simbólico, como um sinal abstrato daquilo que representa, é também um meio de conhecimento, de reconhecimento.

O cinema é o desenvolvimento do *logos*. A participação do espectador em uma obra relaciona, a um só tempo, racionalidade e afetividade; o filme como uma obra condutora de sistema dialógico objetivo-subjetivo e racional-afetivo (MORIN, 1997). O cinema é pensamento, as imagens são símbolos de uma alma, uma ideia, que ganha forma.

Para Morin (1997), o cinema possui uma dupla universalidade: um referente ao objeto em si, criado; outra relacionada à magia que envolve sua criação. Ambos os processos envolvem a participação com a qual se fundem e também se confundem, dão origem a uma compreensão e explicação fundamentada pelo sentimento e pela razão. Esta é a qualidade essencial da linguagem cinematográfica. O filme é tanto diversamente inteligível como incompletamente inteligível. O único impedimento para a inteligibilidade é a imobilidade ou o excessivo e acelerado movimento. A participação depende do movimento que atribui ritmo ao cinema, sem movimento não há afeto, apenas abstração. O movimento do cinema é a presença do espírito, da alma do objeto, é a própria humanidade da narrativa encadeada de acontecimentos presentes no mundo imaginário.

É preciso entender que as experiências dos produtos culturais nos levam a uma dialética da projeção-identificação. Um diálogo de possibilidades infinitas, podendo ser variáveis e divergentes. O imaginário, enquanto elemento inerente a qualquer relação, é um campo coletivo, um campo comum que permite o entendimento da obra a partir de suas condições de criação – psicológicas, sociológicas e históricas. Tais circunstâncias podem difundir-se fora do meio e também e da época. As obras devem ser vistas diante do paradoxo de sua universalidade. E por obras de arte universais, entendemos aquelas “que detêm originalmente, ou que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação” (MORIN, 2005a, p. 85). A obra de arte tem, assim, a possibilidade de se reencarnar, metamorfosear e se (re)inscrever nos campos comuns do imaginários.

Para refletir sobre as obras, os produtos culturais e os fenômenos culturais, é preciso que o observador se coloque como parte inerente ao processo analisado. O observador ou perturba ou se projeta de algum modo pelo objeto. É preciso pensar

criticamente o objeto e fazer uma autocrítica diante da relação com ele. Diante desta perspectiva, o método da totalidade pode ser um bom caminho. Encarar o fenômeno em suas interdependências, colocando o observador como elemento importante na avaliação. O fenômeno é visto como um sistema no qual o observador está inserido. “É importante, também, que o observador participe do objeto de sua observação. [...]. É preciso conhecer esse mundo sem se sentir um estranho nele. É preciso gostar de flunar nos bulevares da cultura de massa” (MORIN, 2005a, p. 21). E, se para fazer ciência é preciso pensar objetivamente, Morin teoriza que alcançamos a objetividade ao integrar o observador na observação. Um agente participante, que tem um olhar, que olha de um ponto social, econômico e político determinado.

### **3.3 Olhar os Espaços Urbanos**

Se pensarmos a experiência de andar por uma cidade desconhecida, com traços territoriais estranhos ao viajante, um trajeto guiado em meio à deriva, a experiência (de estranhamento) é também uma experiência que ressignifica o olhar para os espaços urbanos. Tal olhar cria imagens a partir de um limiar delimitado, a partir da desorientação diante do espaço percorrido, descobrindo novos sentidos para os significados já dados pela tríade indivíduo-relação-paisagem. O ato de olhar os espaços urbanos é aqui compreendido como uma experiência estética, uma vez que nos temporaliza a partir do caráter individual do momento. Ao ser vivida em meio a um fluxo, a experiência se dá de maneira fluída e livre, na qual cada passo dado diante de um espaço urbano revela novos significados, preenche vazios e institui-se como um processo que se completa, continuamente, com o que vem adiante. Como então pensar a experiência nos espaços urbanos hoje?

Mudanças na estrutura urbana, na arquitetura, nos meios de comunicação e transporte viriam alterar profundamente a própria constituição da realidade. Hoje o real é ele mesmo uma questão. As autopistas da alta velocidade – além da informatização – transformam por completo o perfil das grandes cidades e, portanto a nossa experiência e nossa maneira de ver. O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Esta crescente velocidade determinaria não só o olhar, mas, sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós (PEIXOTO, 1999, p. 361).

A velocidade como forma de achatar o olhar, conseqüentemente, a paisagem urbana, passa a ser vista sem profundidade. A cidade contemporânea é o espaço no qual as

experiências são orientadas por um novo olhar, que compreende um movimento rápido e passageiro. A associação do olhar com a visão que temos de uma tela, segundo Nelson Brissac Peixoto (1999) sobre a paisagem urbana, acabaria por ser confundida com *outdoors*; o mundo visto como cenário, no qual a arquitetura é elemento de uma direção de arte e os homens meros personagens. Como elemento do campo do visível e da criação visual a cidade é, para Peixoto, cinema.

As cidades tradicionais, ao contrário, eram feitas para serem vistas de perto, por alguém que andava devagar e podia observar os detalhes das coisas. Um prédio feito para ser observado por quem passa na calçada, a pé, pode ser ornamentado. É através de suas formas arquitetônicas que ele nos diz o que ele é. (PEIXOTO, 1999, p. 361).

A arquitetura e suas construções, marcas visuais que distinguem as cidades, com o movimento da vida nos centros urbanos, perderiam a sua espessura e os significados seriam esvaziados em lugar da função apenas decorativa do espaço. Peixoto (1999, p. 362) introduz, ainda, que “toda a arquitetura pós-moderna consiste nesta transformação do prédio em mural, em letreiro, em tela”.

E como cidade construída, são as imagens que, para o autor, passaram a constituir a realidade. “Neste universo feito de imagens, o real não tem mais origem nem realidade” (PEIXOTO, 1999, *op. cit.*). Vivemos, assim, uma realidade imersa em imaginários ou, como Peixoto coloca, *mediascape*; uma realidade na qual os sujeitos definem suas identidades e lugares, ocupados a partir de uma iconografia, criados pela indústria cultural. A *imagerie* é o mundo de personagens e cenários criados, envolvidos por mitos e imagens oriundos do cinema, da literatura e dos meios de comunicação.

A cultura contemporânea media a experiência dos homens, a banalização das imagens transforma a sua significação e a repetição das imagens as torna clichê. E como retomar a experiência do olhar? Como não separar a experiência do sentido? Nelson Peixoto propõe o olhar do estrangeiro como possibilidade de voltar à centralidade do olhar significativo. Um olhar permitiria “livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes” (PEIXOTO, 1999, p. 363). O autor sugere que a pureza do olhar, enquanto função fundamental para a vida seja o caminho para o conhecimento ao utilizar-se do imaginário. O estrangeiro é o único que consegue ver através da *imagerie*. Por esta razão, os estrangeiros possuem um olhar desprovido da simulação, seu olhar é fenomenológico, revelando as coisas como são, através de uma experiência espontânea, instantânea e contemporânea.

Peixoto alerta para a personagem do anjo, como aquele “capaz de olhar para cenários em ruínas com a imediatividade e o entusiasmo daquele que acabou de chegar” (PEIXOTO, 1999, p. 364). Essa inocência despertada pelo anjo, essa personagem viajante num mundo em que tudo é passado, tem caráter estético caro à contemporaneidade. O anjo como aquele que age em função daquilo que lhe é oferecido, sem considerar as consequências futuras. O entusiasmo do anjo é inspirado na busca por lugares de intimidade, de subjetividade, distante das imagens consagradas pelo arquétipo, pela simulação e repetição.

Diante dessa discussão, poderíamos pensar que a imagem da cidade é aquilo que resta, visualmente, quando assume o risco de que seu fim seja por alteração, destruição, afastamento ou desaparecimento enquanto objeto visível?

### **3.4 Não-experiência Estética**

Antes de qualquer coisa é preciso definir de que tempo falamos. Nosso tempo é a contemporaneidade, sendo assim não há como fugir do exercício citar Hegel (2007), Heidegger (2002), Gadamer (1999) ou Dewey (2010) e trazê-los para uma discussão no presente. Como disse Agamben (2009), a contemporaneidade é uma relação singular com o tempo, ao passo que se liga ao presente ao mesmo tempo em que se distancia. “[...] Essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O fundamental em se pensar a contemporaneidade é perpassar o olhar sobre os tempos, não se limitando a um só olhar sobre algo. Um olhar sobre as fissuras do tempo, nos quais, mediante um olhar fixo sobre o presente, é possível perceber o que há de sombrio e, assim, procurar explicações. Como explica Agamben (2009, p. 72): “é como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora”. A necessidade de se traçar paralelos entre os tempos, a quebra de uma visão cronológica do tempo, é o que garante à contemporaneidade sua peculiar descontinuidade.

O instante, dessa maneira, passa a não ser identificado cronologicamente, ele constitui-se como algo inapreensível. O estar *no* presente, e não ser *do* presente, como referência apenas ao tempo histórico e cronológico, acaba por fazer referência não a um

*kairos*<sup>25</sup> e sim a um *agio*<sup>26</sup>. A ligação de uma coisa ao presente não se dá por um agora, mas no intervalo ou no espaço livre, em que há um processo de se fazer presente, fazendo a ação se tornar passado ou se relacionar ao futuro. Particularmente, sobre a ligação da noção de contemporaneidade com o passado, Agamben revela que:

[...] é nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Agamben (2009, *loc. cit.*), ao tentar conceituar o que seria, então, contemporâneo, articula que o não-vivido no presente é o que limita conseguir viver o *kairos* e dar o sentido à “vida do contemporâneo”, que se revela por um retorno “a um presente em que jamais estivemos”. Um exemplo desse presente que jamais tivemos consciência são os vaga-lumes, animais que inspiraram Didi-Huberman (1998) a escrever o livro homônimo de ensaios que discutem as relações cotidianas, através de alusões aos pequenos pirilampos, que deixam no presente o rastro do instante passado dos caminhos que percorreram.

Ao refletir sobre os vagalumes, que na época de Plínio, eram tidos como sobreviventes apenas quando em contato com o fogo, Didi-Huberman diz (2011, p. 14): “assim, a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca muitas vezes esverdeada – dos fantasmas”. Ao nos voltarmos para a investigação da experiência nos espaços urbanos escolhemos como imagens aquelas criadas por cineastas. Uma união de dois objetos que, aqui, consideramos como integrantes de um estudo de alta complexidade na perspectiva moraniana.

Para Edgar Morin (2005), a alta complexidade como universo de reflexão é um campo ameaçado na dinâmica da vida contemporânea, que tem como principais pontos de análise a integração, comportando múltiplas comunicações, especializações e policompetências; a fraca repressão; a intensa comunicação entre grupos e indivíduos; a predominância da estratégia sobre o programa, espontaneidade, criatividade, riscos, liberdades; grande autonomia dos indivíduos; a otimização complexa que envolve incertezas, liberdades, desordens, antagonismos e concorrências.

---

<sup>25</sup> *Kairos* vem do latim, “momento oportuno”.

<sup>26</sup> *Agio* vem do latim, “à vontade”.

Toda experiência é fruto de uma consumação de uma relação entre o eu e o algo no/do mundo, ou seja, “entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122). É essa relação entre estes elementos que leva à vivência de uma experiência, o perpassar por seus fluxos e, por fim, a sua consumação. Vale ressaltar aqui que, embora tenhamos consciência do movimento, não é possível fazer distinções das fases ou etapas que o sujeito experimenta durante o processo, como afirma Dewey (2010, p. 123): “ninguém jamais atinge uma maturidade tal que perceba todas as conexões envolvidas”.

Ao exemplificar situações em que uma experiência se realiza, Dewey (2010) atenta para a experiência insignificante. Para Dewey (2010, p. 110), a experiência, “talvez por sua própria insignificância, ilustra ainda melhor o que é ser uma experiência”. Uma experiência em que o fluxo faz com que não nos interessemos no que antecede e precede a experiência. “Uma coisa substitui outra, mas não a absorve nem a leva adiante. Há experiência, porém ela é tão frouxa e discursiva que não é uma experiência singular” (DEWEY, 2010, p. 116). Essas experiências, em suma, são inestéticas.

Os inimigos do estético [...] são a monotonia, a desatenção para com as pendências, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual. Abstinência rigorosa, submissão coagida e estreiteza, por um lado, desperdício, incoerência e complacência displicente, por outro, são desvios em direções opostas da unidade de uma experiência (*Ibid.*, p. 117).

A experiência inestética com o espaço urbano pode ser apreendida na cena do filme “O Som ao Redor” (2012) (Figura 1), do cineasta Kleber Mendonça Filho, em que crianças brincam no interior de seus prédios, e curiosas por apreender o que acontece além dos muros de suas habitações, contentam-se em espiar o que existe nos espaços exteriores ao seu lugar (Figura 2). As relações de lazer saem da esfera do espaço público como outrora e adentram os espaços privados, muitas vezes, edificações cercadas por grades que garantem a segurança para a diversão das crianças e dos homens.



**Figura 1** - O olhar dos personagens para o que acontece no exterior de suas casas  
**Fonte:** frame retirado do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.



**Figura 2** - Os muros são os limites entre a segurança das habitações contemporâneas e o externo.  
**Fonte:** frame retirado do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.

A relação com o universo público parte sempre de um olhar do privado, protegido por barreiras, muros, cercas e linhas imaginárias que distanciam o vivente de sua cidade (Figuras 3 e 4).



**Figura 3** - O limite entre privado e público (rua)

**Fonte:** frame retiradi do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.



**Figura 4** - Relações que demarcam o limite entre a intimidade (privado) e formalidade com o estranho.

**Fonte:** imagem retirada do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.

Com a verticalização do ambiente, o olhar passa a ser “superior”, há o aumento das diferenças entre quem olha e o que é olhado (Figuras 5 e 6). O *flâneur* contemporâneo, nem sempre envolve um movimento físico, percorre novos espaços. A condição atual remete a um acomodamento das possibilidades da experiência. Na sequência em que a personagem Bia, vivida pela atriz Maeve Jinkings, observa o movimento do cachorro do vizinho e é repreendida por seus filhos, Nelson e Fernanda, podemos observar essa atrofiação

da experiência com o espaço externo a casa. A intimidade é associada apenas aos espaços privados.



**Figura 5** - As moradias verticalizadas modificam a posição do olhar para o externo.  
**Fonte:** frame retirado do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.



**Figura 6** - O olhar de quem mora longe do espaço da rua.  
**Fonte:** imagem retirada do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.

O caráter essencial da experiência estética, diante do processo de desinteresse, pelas qualidades que impedem o movimento próprio de uma relação evoluída para uma consumação. O fluxo da experiência estética leva ao desconhecido, pois saímos de um algo para outro e nossa consciência não rege tal movimento pelos trajetos do já sabido. Diante da experiência *una* reconstruímos nossos pensamentos e ideias, emoções e afetos, e

significamos qualidade que se movimentam e se alteram.

Ao nos depararmos com aquilo que não conhecemos ou conseguimos explicar, nos colocamos diante de algo que nos remete a uma sensação diferente do habitual, algo que Umberto Eco (2007) conceitua como inquietante. O inquietante que Eco (2007) fala é algo – seja objeto, situação ou fenômeno – que levou à angústia por não se ajustar como deveria ou pelo simples desconhecimento de quem o experiencia. Segundo Verônica Brandão Silva (2017, p. 34), o inquietante passa do universo familiar, doméstico (*heimlich*), conhecido, nativo (*heimisch*) para um campo desconhecido, inquietante, estranho (*unheimlich*). É estranho precisamente por não ser conhecido, familiar. A origem do inquietante nos estudos de Eco (2007) vem do *Unheimliche* que Sigmund Freud tratou em 1919, ao retomar Schelling, para pensar aquilo que deveria se manter secreto e escondido, mas que, em determinado momento, ressurgiu – do não-familiar ao familiar.

[...] relaciona-se, sem dúvida, com a esfera do assustador, daquilo que gera angústia e horror, mas também é verdade que o termo nem sempre é usado num sentido claramente definido e, por isso, acaba por coincidir com tudo aquilo que, de uma maneira geral, provoca medo. [...] O ‘inquietante’ é aquela categoria do assustador que remete ao que é longamente conhecido, há muito familiar. [...] A palavra alemã *Unheimlich* [inquietante] é evidentemente o oposto de *heimlich* [doméstico], de *heimisch* [nativo] e, portanto, do que é familiar, e somos tentados a concluir que o ‘inquietante’ é assustador justamente porque não é conhecido nem familiar. [...] Só podemos dizer que aquilo que é novo pode facilmente se tornar assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, mas, com certeza, nem todas. É preciso acrescentar algo ao que é novo e não-familiar para que ele se torne inquietante”. (FREUD apud ECO, 2007, p.312).

Na cultura alemã do início do século XX o interesse pelo inquietante era notório. As incertezas com o desconhecido ecoavam nas obras de inúmeros filósofos. Ernst Jentsch, por sua vez, definia o *Unheimliche* como “alguma coisa de inusitado, que provoca ‘incerteza intelectual’ e diante da qual ‘não se entende mais nada’” (apud ECO, 2007, 311).

O observador se coloca diante de algo contraditório à expectativa de tranquilidade ou aconchego. O inexplicável, para Eco (2007), além de ser constatado no encontro com o que não se conhece, também se torna presente diante da reprodução do mesmo fato várias vezes, ou quando um ser inanimado como um manequim se anima, ou quando aquilo que estava no campo da imaginação – na forma de sonho ou pesadelo – ganha vida. A suspeita, com sua carga de sensações ameaçadoras e malignas, também é colocada por Eco (2007) como algo da inquietude.

Essa inquietude com o outro, com o estranho, em “O Som ao Redor” é percebida constantemente. A nova maneira de viver *na* cidade, e não *a* cidade, implica uma constante vigilância. As ruas passam a ser monitoradas (Figura 7), por um fenômeno crescente nos centros urbanos, de grupos que se colocam como vigilantes de coletivos restritos. As pessoas deixam de viver livremente o espaço da rua, suas vidas passam a ser, quase na totalidade, no interior de suas casas. O contato com o externo que antes era algo do inusitado passa a ser também vigiado (Figura 8). A experiência da vigilância é condição da experiência com o espaço público.



**Figura 7** - Cena do contexto de monitoração das ruas

**Fonte:** frame retirado do filme *O Som ao Redor* (2012), Kleber Mendonça Filho.



**Figura 8** - A segurança associada à vigilância dos espaços privados

**Fonte:** frame retirado do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.

No filme de Kleber Mendonça, a rua enquanto espaço para o vivido acaba se tornando reduto de pessoas com trabalhos não regulamentado ou apenas local de trânsito de um pequeno grupo social, em sua maioria, prestadores de serviços (Figura 9). O labirinto urbano, que Benjamin (1989) se referiu acerca da cidade do início do século XX, na contemporaneidade, continua transformando os interiores nas ruas, os usos que antes eram próprios dos espaços públicos urbanos modificaram-se, agora as experiências acontecem no interior das moradias e dos espaços fechados e privados. A experiência na cidade com o desconhecido agora é sinônimo de temor.



**Figura 9** - O espaço da rua como local de encontro daqueles que trabalham no limite entre o privado e o público.

**Fonte:** frame retirado do filme *O Som ao Redor* (2012), realizado por Kleber Mendonça Filho.

A limitação para a imersão, numa experiência, interfere em seu curso e, conseqüentemente, em sua consumação. Algumas atitudes corroboram para a não concretização de uma experiência estética, como vemos a seguir:

O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. Nenhuma experiência isolada tem a oportunidade de se concluir, porque o indivíduo entra em outra coisa com muita precipitação. (DEWEY, 2010, p. 123).

Esses comportamentos de resistência aos conflitos inerentes a qualquer experiência se colocam como obstruções à reflexão presente na consumação da experiência. Podemos assim pensar que a imagem da cidade, enquanto espaço de vivência, é uma imagem

decadente. A busca por encontrar imagens e experiências na cidade contemporânea, em *O Som ao Redor*, é uma tarefa árdua, pelo menos na tentativa de encontrar um diálogo da experiência com os espaços públicos urbanos em sua qualidade estética. O escape através das imagens, encontrado no interior das próprias imagens, nos revelam um universo da interioridade, de relações limitadas e práticas monitoradas.

Sobre uma possível decadência da imagem, Dietmar Kamper (2012), desenvolve uma teoria na qual a existência de uma repressão da presença total da imagem se deu pela presença do vazio, de uma morte simulada ou refletida das experiências com as imagens. O horizonte, mostrado no filme de Mendonça, nos traz a presença de um vazio, uma ausência com a matéria que compõe a cidade. A consciência dessa perda da experiência não está presente, não é motivo de estranhamento. Não se experimenta a perda da experiência com os espaços da cidade, o que se experimenta é a substituição de uma experiência livre e estética por outra que é indireta e inestética.

## SEGUNDA PARTE: ITINERÂNCIAS URBANAS NO CINEMA

### 4. O ESPAÇO CINEMATOGRAFICO

Dentro de um filme, consideramos o espaço como um importante elemento cinematográfico que possibilita ao espectador o reconhecimento de um conjunto de códigos narrativos que o conduzem a uma experiência fenomenológica com a obra. Entendemos que o espaço é uma categoria que supera a simples função de ser um ambiente ou um cenário de contextualização da história contada pelo filme, tornando-se figura central dentro da linguagem audiovisual. É no interior de uma experiência fílmica que imagens e os sons relacionam-se com o espaço fílmico, conduzindo práticas e técnicas cinematográficas ao campo de uma leitura mental e afetiva feita pelo espectador.

Ao longo da presente pesquisa, nosso objetivo é compreender como são criadas e reveladas as experiências nos espaços urbanos a partir de obras cinematográficas que se desenvolvem nas cidades do Recife e Marseille. O espaço cinematográfico, então, torna-se o eixo central desta análise. Contudo são inúmeros os caminhos para o entendimento do espaço no cinema, não é nosso interesse aqui traçar uma cartografia do pensamento sobre o tema desde as escolas modernas do cinema até a contemporaneidade. E, por esta razão, nos deteremos aqui a expor dois caminhos de abordagens do espaço: o primeiro que concebe o espaço através de sua função na narrativa; e o segundo o analisa pela experiência espacial que o espectador tem diante de um filme. Para, então, no próximo capítulo ampliarmos as reflexões em torno da relação entre cinema, experiência estética e espaço urbano e apresentarmos as categorias, por nós sugeridas, para o espaço no cinema: o *espaço atravessado* e o *espaço vazio*.

#### 4.1 O Espaço Seminarratológico

A visão seminarratológica do espaço no cinema que nos baseamos é teorizada por André Gardies (1993) e reflete sobre os momentos nos quais o espaço é suscetível de intervir na construção da narrativa, buscando não apenas sua representação no filme, mas sua dimensão estrutural e sistemática. A compreensão do espaço cinematográfico para Gardies (1993) é, antes de tudo, a leitura de um elemento fílmico como um componente de

uma relação de dimensão seminarratológica dentro de filmes que, segundo o autor, fazem parte do cinema que “conta” algo. Por esta razão, Gardies (1993) privilegia os filmes narrativos aos documentais, acreditando que é na ficção que o espaço participa intensamente da narrativa fílmica.

Embora o termo “espaço” traga em si embates de concepções oriundas, seja da geografia<sup>27</sup> que o analisa segundo seu modo de representação fílmica, seja no senso plástico<sup>28</sup>, que analisa a composição plástica da imagem articulada à dinâmica da montagem, Gardies (1993) prioriza suas contribuições junto à narrativa. Para ele, a concepção do espaço não poderia ser mais considerada como um auxiliar na construção da narrativa, o papel do espaço em nível de conteúdo e enunciado o garante a função de um dos atores constitutivos da obra. E enquanto formas de compreensão do espaço, Gardies (1993) propõe quatro visões do espaço no cinema: o espaço cinematográfico, o espaço diegético, o espaço narrativo e o espaço do espectador.

O primeiro deles é o espaço em si; falamos da experiência de projeção e visualização do filme e toda a ambiência que tem ao seu redor. O espaço cinematográfico envolve diretamente a noção de suporte da imagem, sendo assim, temos desde a tela de uma sala de cinema até as telas portáteis que usamos em casa ou na rua. O contexto no qual o espectador se encontra no momento de ver um filme, segundo Gardies (1993) retoma o conceito de Edgar Morin (1997) acerca do homem imaginário: “ir ao cinema releva fundamentalmente uma experiência do espaço, no meu envolvimento total com ela, ao nível do meu corpo, das minhas pulsões, dos meus afetos, do meu saber, até fazer de mim esse homem imaginário que fala Edgar Morin” (GARDIES, 1993, p. 215, tradução nossa<sup>29</sup>).

Em diálogo com a própria concepção de cinema de Morin<sup>30</sup>, o objeto-filme é um sistema que “transporta o espectador a qualquer ponto do tempo e do espaço” (MORIN, 1997, p. 83), e é essa relação de imersão em uma nova ambiência que permite a

---

<sup>27</sup> Podemos ampliar a discussão levantada por André Gardies (1993) para o tratamento do termo espaço fora do cinema. Como já discutido no capítulo 2, o geógrafo Yi-Fu Tuan (1983), por exemplo, acredita que é o lugar, e não o espaço, esse fruto da relação com aquilo que é dado à ver e a partir do momento do seu uso, adquire definições e significados, sendo assim a representação de algo.

<sup>28</sup> Na relação entre cinema e artes plásticas, podemos aqui acrescentar o termo *cinéplastique* proposto por Élie Faure na obra *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social* (Paris: Éditions Gonthier, 1963). Ver mais no item 4.2.

<sup>29</sup> *Aller au cinéma relève fondamentalement d'une expérience de l'espace ; à ce titre elle m'engage totalement, au niveau de mon corps, de mes pulsions, de mes affects, de mon savoir, jusqu'à faire de moi cet homme imaginaire dont parle Edgar Morin.* (GARDIES, 1993, p. 215).

<sup>30</sup> Ver 3.2 O olhar e a obra de arte.

transformação e a apropriação do objeto filmado, porém, na contemporaneidade não podemos deixar de expandir as possibilidades de ver um filme, por isso relatamos as ambiências que possam surgir também da experiência de ver um filme na tela de um aparelho portátil.

Gardies (1993) nos apresenta o espaço diegético como o espaço que constitui o filme. Um filme narra algo, criando um espaço próprio ao mundo diegético, ou seja, um espaço onde se organizam e interagem os diversos objetos que o habitam. Esse espaço tem uma realidade independente da narrativa, pois tem existência autônoma. Um espaço que, para o autor, é pensado a partir das noções de lugares e espaços, lugares como sua dimensão concreta no mundo, no sentido de uma localização espacial, enquanto o espaço é a virtualização dessa relação, é a linguagem, a fala e o texto que ele imprime.

A problemática levantada por Gardies (1993) entre lugar e espaço pode ser rediscutida<sup>31</sup>, mesmo que fora do contexto do cinema, a partir das distinções levantadas por Certeau (1998). A dimensão da virtualidade que Gardies levanta sobre o espaço é encontrada em Certeau no instante em que o mesmo entende o espaço enquanto “um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202). Dessa maneira, o espaço é um conjunto de operações e efeitos oriundos da interação dos sujeitos nos lugares. Podemos ainda refletir que essa materialidade que o lugar representa para Certeau se aproxima da discussão de Gardies ao associar o lugar de uma concepção de localização física.

Outro tipo de espaço proposto por Gardies é aquele que se desenvolve em função dos personagens. O espaço narrativo é a espacialidade sob a qual atuam os personagens, dando corpo e volume à narração da qual participam. De acordo com o autor, este espaço não possui uma função auxiliar dentro do filme, como, por exemplo, ser o cenário dos eventos narrados. Ele tem em si características próprias que o permitem ser também um personagem da trama narrada.

O espaço do espectador, segundo Gardies, é o tipo produzido dentre as possibilidades de comunicação do filme com o espectador. A espacialidade que se volta para o espectador a fim de trazê-lo para a produção, incitando-o a questionar o próprio espaço fílmico. As implicações diretas ao espectador produzem um espaço mais subjetivo, próprio dessa relação de comunicação com o filme, gerando uma imagem do espaço a partir da experiência estética com o filme, do imaginário surgido durante o fenômeno, seus

---

<sup>31</sup> Ver Capítulo 2.

saberes e afetos. Esta visão do espaço no cinema dialoga com a concepção desenvolvida por Pierre Beylot (2005, p. 139) de espaço simbólico, cujo conceito baseia-se naquilo que o mundo da ficção oferece ao olhar do espectador, que antes de tudo é uma rede de interconexões de indicadores culturais. O espectador se utiliza de suas referências e identidades para imergir no espaço apresentado pelo filme e, em seguida, construir suas próprias imagens desse espaço por meio das avaliações diante dessa experiência. Outra aproximação teórica que fazemos no espaço do espectador para Gardies é o ponto de vista de Antoine Gaudin, em que a experiência entre espectador e cinema realiza uma substituição do nosso espaço sensorial, haja vista que ele é criado durante essa relação.

Identificamos os espaços diegéticos e do espectador como os suportes que mais se aproximam das análises feitas ao longo de nosso trabalho; são as conceituações da semi-narratologia de Gardies (1993) que mais se interligam com o pensamento fenomenológico da experiência com o espaço do cinema que questionamos. Acreditamos que isso seja possível pelo elo desenvolvido pela diegese, por ser parte importante da experiência cinematográfica e reconhecida por Gardies (1993), como constituição enquanto construção imaginária originada pelo espectador, a partir das informações audiovisuais acessadas.

Segundo Gardies (2007, p. 89), é próprio da diegese o estabelecimento de um universo particular, com regras próprias, povoado de objetos – desde humanos, animais até objetos propriamente ditos – frequentes no mundo real, mas isso não é uma norma, uma vez que as proposições e sugestões advindas dos filmes influenciam o espectador na construção de um mundo particular. Se analisarmos o cinema ficcional, podemos discutir a diegese como constituidora de um espaço que, de acordo com Beylot (2005, p. 141), se limita à apenas uma esfera do visível, um espaço diegético, produto de dois espaços: o concreto e o imaginário; aquilo visível no campo de imagem e daquilo produzido no fora-de-campo.

Diante da importância de refletir o espaço enquanto um fenômeno que dialoga com seu espectador, compreendemos o espaço no cinema como elemento constitutivo de uma linguagem própria, responsável pela construção de uma imagem e de um discurso que conta impreterivelmente com a participação de criador e observador na construção de um sentido.

## 4.2 O Espaço Fenomenológico

A escolha da abordagem fenomenológica para a experiência de ver a cidade através do cinema não faz dessa pesquisa inédita. Um exemplo de estudo como o nosso é a ligação entre a fenomenologia e o cinema bem aplicada por Antoine Gaudin (2015), em que o autor ressalta duas questões significativas para sua escolha metodológica: a primeira direcionada ao poder de impressão de realidade que está ligado ao cinema, ligando-se à exigência fenomenológica de acompanhar o espaço na sua “aparição” própria; é a maneira fenomenológica de envolver na experiência espacial o espectador do filme, comprometendo o sistema corpo-consciência no centro da discussão sobre o espaço no cinema.

A relação entre espectador e filme é, de acordo com Gaudin (2015), um fenômeno associado ao espaço vivido, inscrito no centro da experiência fílmica. O espaço no cinema como um elemento capaz de inserir um ou vários corpos no espaço vivido. As imagens no interior de um filme convidam o olhar do espectador para o movimento e, segundo o autor (2015), essa dinâmica não se restringe apenas aos objetos cênicos, porém é um fluxo que percorre o próprio espaço representado, ganha vida com a ação.

Embora Gaudin (2015) trabalhe com a noção de espaço representado<sup>32</sup> – terminologia sobre a qual temos uma discordância –, concordamos com sua discussão acerca dessa *mise-en-scène* das imagens no interior de um filme. É esse valor da experiência com o espaço no cinema que nos interessa. A permissividade do espaço no interior da tela cinematográfica é o caráter que a qualifica para promover a sensação dentro do espaço da percepção natural, interagindo com os demais objetos numa cena e com o imaginário acessado do espectador. O espectador tem participação ativa no fenômeno do espaço vivido no cinema.

Reforçamos nossa discórdia com o pensamento de que o cinema é a representação de uma dada realidade. Ao contrário, vemos o cinema como uma criação audiovisual que possibilita impressões e percepções de um dado espaço, de uma dada história, de certa narrativa. Nossa concepção de cinema se distancia de uma mera representação, mas encontra embasamento em Bonitzer (1999, p. 85), ao afirmar que “o cinema não reflete a

---

<sup>32</sup> O autor Antoine Gaudin refere-se ao espaço no interior de uma obra fílmica como um espaço representado. E segundo ele seria “o avanço virtual do nosso corpo que nos dá a sensação da profundidade do espaço representado” (GAUDIN, 2015, p. 58, tradução nossa).

realidade”. O autor discute a relação entre cinema e realidade a partir de uma reflexão sobre os contraditórios Bazin e Eisenstein<sup>33</sup>, cujos entendimentos sobre o que o cinema exhibe são concordantes. Para Bonitzer (1999), ambos têm em comum uma visão naturalista do cinema, uma ilusão que constata uma realidade.

No intuito de interpretar a experiência do espaço no cinema, Gaudin (2015, p. 59), diferencia nossa percepção cotidiana segundo os seguintes critérios: 1) Na experiência cotidiana não há cortes nem encadeamentos de sequências como acontece no cinema; 2) A imagem bidimensional não solicita os índices de relevo e profundidade; 3) Os procedimentos de corte e montagem constituem uma alteração suplementar, enquanto na realidade o espaço percebido é *continuum*, no cinema é o fruto de decupagens e fragmentações; 4) Ao passo que a experiência cotidiana nos mobiliza todos os sentidos, o cinema é concebido para envolver nossa visão e audição; e 5) A prática do espaço se difere entre a prática cotidiana por sua característica de deslocamento do corpo efetivo e virtual, enquanto os dispositivos de registro audiovisual não permitem essa espacialidade do corpo como sistema de prática com o espaço.

Para continuar além dessas pontuações sobre as implicações práticas de cada experiência com o espaço, Gaudin (2015) ainda propõe que o cinema realiza uma substituição do nosso espaço sensorial. “Do espaço, o cinema oferece na verdade uma ‘realidade intermediária’, associando uma imagem dotada de um alto potencial referencial a uma estrutura perceptiva singular” (GAUDIN; 2015, p. 59, tradução nossa<sup>34</sup>). O espaço do cinema é, dessa maneira, um terreno formal do universo plástico, no interior do qual se inserem relações espaciais realizadas pelo comprometimento do espectador nesse processo que, ao final, criam e (re)criam formas indiretas às tradicionais da percepção natural da experiência física num espaço.

Em encadeamento à proposição teórica que abrange cinema e fenomenologia, Gaudin (2015, p. 60) propõe o conceito de imagem-espaço (*image-espace*). Esse conceito apreende o filme como um fenômeno espacial em si e que adiciona o corpo do espectador

---

<sup>33</sup> Bonitzer, ao discutir temas relativos à montagem cinematográfica, aborda Bazin e Eisenstein e afirma que Bazin (1991) chegou a conclusões opostas às de Eisenstein no que se refere à montagem. Enquanto Eisenstein (2002) propunha cinco tipos de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual; cujo entendimento em comum era a montagem como uma arte de criação de expressões e significados, ampliando a visão técnica que a montagem é apenas a ligação de planos distintos. Por outro lado, Bazin (1991), teórico do cinema realista, concebia a montagem como um elemento que vai na contramão da função realista do filme, sendo “anti-cinematográfica por excelência” (BAZIN, 1991, p. 59).

<sup>34</sup> *De l'espace, le cinéma offre en fait une « réalité intermédiaire », associant une image dotée d'un haut potentiel référentiel à une structure perceptiva singulière.* (GAUDIN, 2015, p. 59).

nessa relação. “O essencial não é mais o objeto ou o espaço representado, mas o embate do espectador a uma experiência perceptiva” (*Ibid.*, p. 61, tradução nossa<sup>35</sup>). A projeção de imagens lançadas por um filme proporciona uma experiência sensível do âmbito da percepção do espectador. Em suma, o conceito de imagem-espaço para Gaudin (2015, p. 67) é a fusão do sistema dinâmico fundado pelo movimento e pela variação entre a percepção do espaço representado pelo filme e o espaço inscrito no corpo do filme. Muito embora o autor faça um trabalho de conciliação entre a representação da tradição realista do cinema de Bazin (1991) e da tradição experimental-formalista com o fenômeno, o que nos interessa em sua discussão é a abertura de uma leitura do espaço no cinema como uma substância não-permanente, jamais estável; o espaço como uma construção do instante, fruto da experiência do espectador com a imagem fílmica.

Baseamos-nos na força da experiência do espectador para confrontar a noção do espaço cinematográfico como um espaço representado no cinema. É ao longo dessa experiência vivida pelo espectador que nós nos utilizamos do suporte da leitura da fenomenologia, lançando nossos saberes para o objeto-filme; permitindo olhar para esse ato como um momento de encontro com um mundo desde seu aparecimento – o mundo ao qual fazemos referência seria composto pelas imagens criadas pelo filme – e colocando em relação todas as interferências e contribuições temporais e subjetivas que a percepção do espaço visto é capaz de deixar como marcas de impressão.

Falamos aqui de um espaço pertencente a um filme enquanto objeto criado em processo. Em outras palavras, entendemos que o filme, enquanto fenômeno, não é algo finito, o filme é um objeto artístico que a cada instante cria seu próprio ritmo espacial do visível (GAUDIN, 2015), um incessante processo de contração e dilatação que afeta diretamente o espaço inscrito no corpo do filme, implicando no espectador a sensação de movimento, uma sensação própria da percepção do espaço no cinema.

Para a leitura do cinema, Gaudin (2015) acredita que uma organização global da narrativa e da encenação se faz necessária, para que o espaço não seja considerado um plano de fundo da trama encenada pelos atores humanos. A característica fundamental do ritmo espacial do visível inscrito no corpo do filme é considerar exatamente o inconsciente permanente do cinema na construção do espaço cinematográfico, que recoloca em primeiro

---

<sup>35</sup> *L'essentiel n'est plus l'objet ou l'espace représenté, mais la confrontation du spectateur à une expérience perceptive.* (GAUDIN, 2015, p. 61).

plano o sensível enquanto um domínio plástico autônomo. Como diria Gaudin (2015, p. 70, tradução nossa<sup>36</sup>): “um cinema da imagem-espaço seria um cinema no qual o problema do espaço seria o tema profundo do filme em si”. Nesse direcionamento, é possível conceber o espaço como um questionamento de mesmo nível que o homem, enquanto problema existencial e como problema teórico do cinema.

A imagem-espaço cinematográfica constitui-se, assim, num determinado número de filmes, uma visão fenomenológica para aprofundar a compreensão sensível do nosso espaço vivido para além de certas normas espaciais que se tornaram hegemônicas no interior da nossa cultura (GAUDIN, 2015, p. 71, tradução nossa<sup>37</sup>).

Compreendemos que essa concepção de que o cinema pode ser um portador de uma filosofia sensível do espaço próprio a ele é, portanto, o espaço no cinema como algo situado além de uma representação, sendo constituído como uma experiência espacial em si. O espaço como um problema no centro das narrativas cinematográficas. O importante, a partir dessa leitura do espaço no cinema, voltado, em particular, para nosso objeto de estudo – a cidade – é procurar o espaço que vivemos no cinema, indo além de um questionamento sobre a representação da cidade. O espaço da cidade é o fruto de uma relação direta e carnal do espectador com o fenômeno espacial vivido.

Apropriamos-nos da perspectiva do conceito imagem-espaço de Antoine Gaudin (2015), certos de que essa concepção nos dá a abertura necessária para discutir o espaço da cidade no cinema. Para além de um simples conteúdo representativo, vemos que o espaço no cinema é uma potência estética e plástica da imagem do filme.

O espaço da cidade no cinema passa a ser compreendido como um espaço *cinéplastique*<sup>38</sup>, ou seja, aquele que dá um ritmo próprio ao cinema e ao espaço que será também envolvido de um corpo específico dentro da narrativa fílmica. A cidade no cinema é tomada como um espaço-fenômeno que é visto e sentido, em outras palavras, falamos de

---

<sup>36</sup> *Un cinéma de l'image-espace serait un cinéma au sein duquel le problème de l'espace comme expérience effectuée par le spectateur rejoindrait celui de l'espace comme sujet profond du film lui-même.* (GAUDIN, 2015, p. 70).

<sup>37</sup> *L'image-espace cinématographique constitue ainsi, dans un certain nombre de films, une voie phénoménologique pour approfondir la compréhension sensible de notre espace vécu, en allant au-delà de certaines normes spatiales devenues hégémoniques à l'intérieur de notre culture.* (GAUDIN, 2015, p. 71).

<sup>38</sup> O termo *cinéplastique* é proposto por Élie Faure na obra *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social* (Paris: Éditions Gonthier, 1963) e aborda o cinema como um espaço de atuação no qual se encontram características de todas as artes. Entretanto, não no sentido de se fazer equivalência entre elas, mas sim no intuito de reforçar os pontos de cada uma delas na expressão de uma heterogeneidade. A experiência proporcionada pelo jogo abstrato característico ao cinema é parte integrante do conceito de *cinéplastique*, de maneira que Faure acredita que o espectador de um filme está envolvido emocionalmente e, portanto, literalmente, mobilizado.

uma compreensão da cidade para além de um ordinário objeto espacial. Ademais, Gaudin (2015) apreende a cidade como um espaço-fenômeno, uma matéria rítmico-abstrata em que as relações espaciais dão volumes inscritos no corpo do filme. Mais uma vez, o espaço da cidade é concebido como um conjunto de imagens que começam numa tela, porém seus efeitos ultrapassam as barreiras físicas restritas ao interior do filme e atravessam os espectadores/observadores.

Dando seguimento à compreensão do espaço no cinema, enquanto fenômeno associado ao espaço vivido e inscrito no centro da experiência do espectador, acreditamos que o espaço ultrapassa a imagem contida naquilo que se chama de quadro. Nosso entendimento de quadro parte de Aumont (2007), segundo o qual este é o ponto no qual encontramos a encenação e jogos de valores plásticos, porém é preciso adotar o espaço contido no fora-de-campo para compreender um filme. Essa visão voltada para o que está além do centro da imagem é, para o autor (2007, p. 111), um processo de abertura no qual a imaginação ultrapassa as barreiras das bordas do quadro, criando, assim, a “ficcionalização do não-visto”, em outras palavras, falamos do mesmo diálogo já trazido por Gardies (1993) e Gaudin (2015) sobre a influência do imaginário e da experiência do espectador na construção da imagem do espaço no cinema por meio das criações feitas por aquilo que se passa além do campo de visibilidade da tela fílmica.

O espaço no cinema é compreendido como toda a imagem lida e interpretada pelo espectador diante da experiência fílmica. Para Aumont (2007), o cinema moderno trouxe a busca pela descentralização do olhar para o quadro e, com isso, concluímos que a noção de espaço acompanha uma observação para além do que é visto na tela. O quadro se define tanto pelo que contém quanto pelo que exclui, sendo o contraponto relativo a origem dos sentidos provocados pelo espaço. O sentido estético da atividade do quadro funda o que Aumont (2007) define como desenquadramento.

O desenquadramento suscita um vazio no centro da imagem e remarca o quadro como borda da imagem que tem papel importante na concepção de espaço e na construção da narrativa cinematográfica. Assim, amplia o campo de acesso do espectador para a compreensão de uma obra; o quadro fílmico é expandido para seu fora-de-campo, ou seja, do seu valor de janela<sup>39</sup>, dando espaço para o imaginário e a subjetividade no processo de criação da imagem do espaço.

---

<sup>39</sup> O termo janela faz referência ao *quadro-janela*, uma das convenções de Jacques Aumont (2007) para a

## **5. ESTÉTICA DA CIDADE CINEMATOGRAFICA: uma compreensão fenomenológica do espaço experienciado no cinema**

As itinerâncias urbanas imagéticas, propostas nesta pesquisa, nos guiam em uma jornada para conhecer e percorrer as cidades do Recife e de Marseille através das poéticas dos realizadores Cláudio Assis e Tsai Ming-Liang em suas respectivas obras *A febre do rato* (2011) e *Xi You* (2014). Neste capítulo analisaremos o espaço da cidade no cinema fundamentado nas categorias, por nós lançadas, do espaço atravessado e do espaço vazio. Cada uma delas será investigada no *corpus* deste trabalho por meio de uma sequência distinta de cada uma das produções supracitadas.

Para compreensão das etapas que antecedem à análise dos filmes é necessário dizer, mesmo de forma breve, que o espaço atravessado é concepção da imagem do espaço cinematográfico, no caso desse estudo, da cidade, visível por intermédio do percurso realizado. A imagem do espaço criada durante a travessia. O espaço vazio como uma metáfora motivada pela compreensão que podemos ter do espaço a partir da experiência de olhar para seus usos ordinários, sob uma perspectiva das lacunas existentes no interior.

O processo de observação aplicado na metodologia de análise dos filmes baseia-se no método das máscaras proposto por Michel Chion (2000). Para o autor, a observação deve ser composta de quatro etapas de leitura: a primeira com o som e imagens juntos; uma segunda mascarando a imagem; em seguida mascara-se o som e; por fim, uma última visualização com ambos os elementos. As análises das sequências com base nas percepções obtidas ao longo das quatro visualizações sugeridas por Chion (2000) são feitas a partir da abordagem fenomenológica.

Este caminho metodológico escolhido nos permite compreender a imagem no instante em que frui da experiência com o espectador. As sensações e impressões resultantes do fenômeno relacional com a imagem cinematográfica são analisadas transversalmente. Com o propósito de buscarmos um entendimento de como os espaços urbanos são construídos nas produções audiovisuais, nos apoiamos na proposta maffesoliana de metáfora (MAFFESOLI, 1998, p. 155). Esta consiste numa categoria de

---

compreensão do quadro cinematográfico. Uma leitura do quadro que abre o olhar para o imaginário, para aquilo que dá a entender que existe atrás ou após a imagem. A janela como aquilo que dá acesso ao imaginário, o mundo dos desejos. Cabe ao quadro-janela, assim, relacionar-se, em termos ficcionais, com o interior do quadro.

conhecimento do fenômeno que se lança na compreensão das formas de vida cotidiana baseada na descrição do imaginário acessado pelo sensível.

A intenção de utilizarmos a metáfora enquanto método é para compreender as imagens cinematográficas na qualidade de comunicação de um olhar para o urbano, para a cidade. Nas palavras de La Rocca (2013, p. 116), a visão cinematográfica é uma metáfora das cidades e da nova estética urbana. Assim, o objetivo é tornar visíveis as significações contidas nas imagens.

Não podemos esquecer que as impressões que temos das cidades ao longo de toda a análise, por se tratarem de filmes ficcionais são, antes de tudo, uma observação do campo do sensível, da interpretação que nós, enquanto observadores/espectadores da obra, construímos. As ficções nos contam histórias cujas narrativas se desenrolam num espaço simbólico, em um mundo que, segundo Beylot (2005), é abastecido por uma rede de indicadores culturais. O autor acredita que são tais indicadores as chaves para a interpretação do espectador diante de uma obra audiovisual. Sendo assim, nós concebemos que a cidade no cinema é um espaço criado a partir do imaginário de cidade, da cultura e dos usos oriundos da experiência de habitar e percorrer que nós temos. O espaço da cidade no cinema é, então, um espaço fenomenológico.

A compreensão do espaço cinematográfico é antes de tudo a leitura desse elemento fílmico como um componente de uma relação de dimensão fenomenológica e diegética<sup>40</sup>. O próprio espetáculo cinematográfico implica a participação do espectador na construção da imagem de uma obra, dando ao cinema características específicas e, por consequência, a elaboração de uma linguagem que estabelece um diálogo entre os eventos que ocorrem na tríade espaço-observador-tela. A imagem projetada na tela vai além do elemento técnico de tal forma que o espaço visualizado pelo espectador, de acordo com Gardies (2007), está em todo lugar. E, talvez, seja a aceitação da ampliação da função do espaço fílmico na atividade narrativa uma possível explicação para que o seu papel tenha se tornado recentemente objeto de reflexões teóricas.

Haja vista a proposição de Gardies (2007), sobre o cinema, o espaço está em todo

---

<sup>40</sup> Fenomenologicamente, esta pesquisa compreende o cinema e seu produto, o filme, como um conjunto visual de um ambiente social e natural que não pode ser moldado à vontade do observador. O observador tem uma interação com essa imagem, é a partir dessa relação que os sentidos são apreendidos. Enquanto uma atividade mental e imaginária, a construção da imagem do espaço para o espectador se dá em relação diegética com o filme, conectando o universo espacial e temporal apresentado por ele com sua experiência vivida.

lugar. É a partir de uma tela que as imagens em movimento ganham sua singularidade, dando condições de existência narrativa à materialidade e à linguagem do filme. Aquilo que é narrado no cinema é antes de tudo apresentado, dado a ver, a ação não se reduz ao quadro cinematográfico (GARDIES, 2007, p. 98). O cinema mostra uma história através das imagens, o espaço constituído contribui para a produção do mundo diegético no qual a narrativa se desenvolve. Dessa maneira, podemos discutir a relação entre o espaço e a narrativa que acompanha o cinema desde sua criação.

Nesta pesquisa, tomamos o espaço da cidade como a ambiência que dá corpo e lugar à realização de diversas obras desde a origem do cinema<sup>41</sup>, como diria La Rocca (2013, p. 104, tradução nossa<sup>42</sup>), “nós falamos da ‘presença’ da cidade no cinema: uma combinação que desenvolve também uma reprodução histórica do nascimento da cidade, dos aspectos da vida cotidiana, da sua arquitetura e das aventuras que ela oferece”. A criação do cinema e a nova organização social das cidades são fenômenos vividos paralelamente no final do século XIX.

Os usos dos espaços urbanos no cinema são concebidos mediante construções visuais que permitem o desenrolar das ações no interior desses ambientes, seja permitindo ou impedindo algo de acontecer. O espaço, dessa maneira, foge de ter meramente uma dimensão cênica, podemos dizer que em muitas produções, esse espaço atua tanto quanto um personagem. Criado pelas lentes de uma câmera, o espaço da cidade se forma a partir das nuances e ritmos dos usos que se fazem dele. Sendo assim, a cidade é um espaço construído pela interação que se tem com ele, os usos nos quais se permite fotografar, seja pela simples passagem por um determinado lugar, uma permanência ou mesmo uma aglomeração de indivíduos de maneira espontânea ou programada (FREHSE, 2009).

Neste capítulo, por fim, propomos a análise do espaço da cidade no cinema por intermédio de uma aventura estética que começa pela observação das imagens cinematográficas. Em seguida, conduzimos o observador a uma imersão da natureza do sensível à experiência cotidiana urbana, mediante construções fílmicas da cidade pelas

---

<sup>41</sup> Simultaneamente à aparição dos cinematógrafos e do cinema estava também a configuração do conceito da cidade. Essa nova organização social foi o cenário de muitas produções que refletiam a mudança da paisagem urbana, dentre elas podemos citar: *La Sortie des Usines Lumière* (1895), de Louis Lumière, *Man with a movie camera* (1929), de Dziga Vertov, *Regen* (1929), de Joris Ivens e *Berlin: Symphony of a Great City* (1927), de Walter Ruttmann.

<sup>42</sup> *On parle alors de « présence » de la ville au cinéma : une combinaison qui développe aussi bien une reproduction historique de la naissance de la ville, que de ses aspects de la vie quotidienne, de son architecture et des aventures qu'elle offre* (LA ROCCA, 2013, p. 104).

imagens em movimento. Oferecemos uma abertura do olhar em direção à descoberta de ambientes e de emoções resultantes da experiência que o cinema nos proporciona.

A partir dessa experiência, nos permitimos refletir sobre o olhar que o cinema lança para o espaço da cidade e a experiência vividas neles. O que está em jogo na construção dessas imagens? Que espaços são esses ocupados pela cidade no cinema? Que conflitos e discussões suscitam? A busca pela estética do espaço cinematográfico destina-se a interrogar a maneira pela qual as experiências estéticas nos espaços urbanos das cidades do Recife e Marseille são criadas e reveladas. Vemos imagens desses dois centros urbanos na qualidade de cidades contemporâneas, filmadas no começo dos anos de 2010.

Falamos em espaços vividos, espaços nos quais os habitantes ou visitantes de uma cidade vivem, percorrem e consomem por seus atrativos e pela experiência que estes possibilitam. O espaço da cidade no cinema é um lugar praticado, percorrido ou visitado através das lentes de uma equipe cinematográfica, que por meio de um trabalho coletivo captam uma forma de viver da cidade. Na tela de um filme revelam-se criações das qualidades e texturas da cidade que em conjunto com as vivências do espectador constroem uma relação estética com essa imagem.

Como resultado dessa experiência temos imagens visuais e sensitivas, estas são oriundas de construções mentais associadas a visualização dos espaços. Tomamos o espaço da cidade como um fato estético. A trama tece imagens que revelam as tensões inerentes às cidades contemporâneas, criando espaços que nos permitem leituras distintas. E são essas leituras, a partir das categorias de espaços atravessados e espaços vazios, que nos interessam.

## **5.1 Breve Contextualização das Cidades Analisadas**

Antes de iniciarmos as discussões a respeito das categorias analíticas do espaço da cidade no cinema, julgamos imprescindível uma apresentação das cidades vistas nos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa. Ter as cidades do Recife e de Marseille como os espaços analisados é concomitante à compreensão do cinema como ferramenta que acompanha e participa do processo contemporâneo de urbanização e de reflexão sobre: experiência e cidade ou afeto e cidade.

Alguns elementos são comuns às duas cidades: as áreas urbanas e a população são

aproximadamente as mesmas, 240km<sup>2</sup> de territórios urbanos nos quais vivem populações de cerca de 1,8 milhões de habitantes. Por um lado, Recife é uma das cidades mais antigas do Brasil, surgida em 1537, e fundada por colonizadores portugueses, também Marseille é a cidade mais antiga da França, em que a fundação remonta aos anos 600 a.C. com a chegada dos gregos vindos de Focea (região da atual Turquia). Ambas se localizam no encontro entre mar e rios; Recife é cortada pelos rios Capibaribe e Beberibe e tem o Oceano Atlântico como porto, enquanto Marseille tem os rios Jarret e Huveaune, além do riacho de Aygalades como fontes de águas fluviais que percorrem a cidade, além do Mar Mediterrâneo que margeia sua orla e um importante porto que movimenta a economia e o turismo da região. As duas cidades oferecem, assim, uma reflexão particular, pelas suas localizações, complexidades e riquezas culturais e urbanísticas.

Outro aspecto importante na história de ambas às cidades é a produção cultural, particularmente, a participação das duas cidades na produção cinematográfica de seus países, Brasil e França. A cidade do Recife iniciou sua relação com o cinema ainda na primeira década do século XX, momento no qual começavam as produções do que fora chamado “Ciclo do Recife”<sup>43</sup> (CUNHA, 2006). O século XXI chega com uma renovação do ritmo da produção cinematográfica e vemos novamente uma retomada de movimento intenso de realizações. Em particular, percebemos que o cinema contemporâneo feito no Recife acompanha as transformações de sua paisagem urbana, sendo a cidade o cenário priorizado em diversas narrativas, como é o caso de *Amarelo Manga* (2002) e *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis; *Recife Frio* (2009), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho; *Em Trânsito* (2013) e *Pacífic* (2011), de Marcelo Pedroso; *Amor, plástico e barulho* (2013) de Renata Pinheiro; *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda; *Boa sorte, meu amor* (2012) e *Prometo um dia deixar essa cidade* (2014), de Daniel Aragão; *Velho Recife Novo* (2012), de Luís Henrique e Caio Zatti; *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira; *Era uma vez, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes; *Eles voltam* (2012), de Marcelo Lordello; *Boi Neon* (2015), *Um Lugar ao Sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Doméstica* (2012) e *Ventos de Agosto* (2014), de Gabriel Mascaro, *Deserto Feliz* (2007) e *País do Desejo* (2011), de Paulo Caldas e muitos outros.

Pernambuco é um estado do nordeste brasileiro cuja produção cinematográfica

---

<sup>43</sup> A produção cinematográfica na cidade do Recife de 1923 a 1931, no conhecido Ciclo do Recife, realizou treze longas metragens, levando este ciclo a ser considerado o ciclo regional brasileiro mais produtivo no início do século passado (CUNHA, 2006).

contemporânea tem se mostrado expressiva<sup>44</sup> no contexto nacional, e Recife é a cidade que detém a maior atividade audiovisual do Estado. Um estudo divulgado em 2016, pela Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (Apro) e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), mostrou que, no ano de 2015, em Pernambuco, foram lançados e registrados<sup>45</sup> 5 filmes junto à Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Segundo o estudo, esse número de lançamentos representa o quarto estado em produção cinematográfica (BARROS, 2016). Embora as disparidades entre o maior eixo produtor brasileiro, compreendido pelos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, sejam grandes, a criação do Edital do Audiovisual pela Secretaria de Cultura de Pernambuco, em 2007, aumentou os investimentos para o setor e tornou possível que, somente no ano de 2016, fossem lançados sete longas-metragens (BARROS, 2016).

A produção cinematográfica<sup>46</sup> desde suas origens deixa marcas. Temos na cidade francesa de Marseille, uma das primeiras obras registrada, ainda no final do século XIX pela companhia dos irmãos Lumière, a realização de *Le Marché aux Poissons* (1896). Na contemporaneidade, um levantamento realizado ao longo dessa pesquisa encontrou também um número expressivo de filmes ficcionais de longa-metragem realizados nos anos iniciais do século XXI, e filmados na cidade de Marseille. Dentre eles podemos citar

---

<sup>44</sup> O aumento da produção é um resultado de políticas públicas estaduais de incentivo junto à mobilização coletiva de profissionais da área e um intenso diálogo entre essas duas esferas, governamental e de produtores audiovisuais. Pernambuco foi o primeiro estado brasileiro a ter uma lei do audiovisual, a Lei 15.307-2014, fazendo com que o cinema estadual esteja imune às trocas de gestão. Fonte: <<http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/06/Lei-15.07-de-4-de-junho-de-2014-audiovisual-PE.pdf>>. Por meio de editais de seleções públicas, produções estaduais podem ser contempladas por uma série de incentivos de financiamentos que tem ajudado a consolidar a produção audiovisual de Pernambuco: como, no âmbito estadual, o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, o FUNCULTURA, recebe recursos da arrecadação do Imposto de Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) e, desde 2007, lançou um edital anual exclusivo para a linguagem audiovisual. Cf. GUERRA; PAIVA JUNIOR (2016, p. 07).

<sup>45</sup> Além desses dados, o estudo chamado Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil (2016) informou os dados referentes ao número de Certificado de Produto Brasileiro (CPB) emitido pela ANCINE para produções não publicitárias brasileiras. Até janeiro de 2016, dos 13.147 CPB emitidos, 221 foram para obras pernambucanas (8º estado em número de certificados). O certificado é obrigatório para todas as obras audiovisuais que objetivam a comunicação pública em território brasileiro (canais públicos de emissão) ou a exportação.

<sup>46</sup> Nos anos iniciais do século XX, a produtora *The Biograph & Mutoscope Company for France* produziu os documentários *The Old Porto of Marseille* (1902), *The Longchamps Palace* (1902) e *On the Marseilles Tramway* (1902). A produtora Charles Urban Trading Company continuou a recente produção documental com *Panorama of Marseille* (1904). O documentário *Mediterranean Scenes* (1912) foi realizado pela produtora *Natural Colour Kinematograph Co.* O realizador americano Donald C. Thompson filmou em Marseille e em outras cidades francesas o documentário americano *War As It Really Is* (1916). Foi Marseille também a cidade escolhida por Jean Epstein para filmar *Coeur Fidèle* (1923) e por Alfred Hitchcock para a produção do longa-metragem *Rich and Strange* (1931). Na década de 30, o francês Marcel Pagnol realizou vinte filmes na região em que nasceu, dentre eles *Regain* (1937), *Le Schpountz* (1938) e *La Femme du Boulanger* (1938), todos filmados em Marseille, criando inclusive o estúdio que leva seu nome.

*Taxi 5* (2018), de Franck Gastambide; *Taxi 4* (2007) e *Taxi 2* (2000), de Gérard Krawczyk; *Marseille* (2016), de Kad Merad; *Overdrive* (2017), de Antonio Negret; *Chouf* (2016), de Karim Dridi; *Xi You* (2014), de Tsai Ming-liang, *De guerre lasse* (2014), de Olivier Panchot; *La villa* (2017), *Au fil d'Ariane* (2014), *Les neiges du Kilimandjaro* (2011), *Lady Jane* (2008), *Mon père est ingénieur* (2004), *Marie-Jo E Seus Dois Amores* (2002), *La ville est tranquille* (2000) de Robert Guédiguian; *La French* (2014), de Cédric Jimenez; *Fanny* (2013) e *Marius* (2013), dirigidos por Daniel Auteuil, *Après le sud* (2011), de Jean-Jacques Jauffret; *La brindille* (2011), de Emmanuelle Millet; *La guerre est déclarée* (2011), de Valérie Donzelli; *Looking for Simon* (2011), de Jar Krüger; *L'immortel* (2010), de Richard Berry; *Mademoiselle Chambon* (2009), de Stéphane Brizé; *Quand je vois le soleil* (2003), de Jacques Cortal entre outros. Além de séries para televisão como *Cain* (exibida na France 2 desde 2012) e *Marseille* (exibida pela Netflix desde 2016) que são exibidas atualmente, além de episódios das séries *The Bachelorette* (2014), *Crossing Lines* (2014), *Amazing Race* (diversos episódios desde 2001 até hoje), *Le Cid* (2011), *Le Tuteur* (2008), dentre outras produções audiovisuais.

A cidade de Marseille faz parte da região francesa Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA), segunda no ranking nacional<sup>47</sup> de dias de filmagens e obras rodadas (POMPEY, 2018). Os estudos realizados pela *Film France*, em 2017, revelaram que 30 longas-metragens foram filmados na região, 36% a mais do que no ano precedente. A reformulação da lei de finanças em 2016 beneficiou o fomento da produção em todo o país graças aos ajustes nas modalidades de crédito de imposto<sup>48</sup>, repercutindo na quantidade de produções filmadas na França.

Diante desse cenário, em que a produção audiovisual nessas cidades se destacam em seus países, pretendemos um diálogo com as imagens cinematográficas. Nossa pesquisa tem por finalidade a identificação de uma poética das experiências estéticas cinematográficas nos espaços urbanos do Recife e de Marseille.

---

<sup>47</sup> Segundo os estudos divulgados pela *Film France* referentes à produção audiovisual francesa em 2017, a região Île-de-France, na qual se situa a cidade de Paris, foi a mais filmada, situando 134 filmagens das 188 produções do ano. (POMPEY, 2018).

<sup>48</sup> O exercício fiscal para todas as produções realizadas a partir de 1º de janeiro de 2016 é baseado na taxa de crédito de 30% das despesas elegíveis do filme na França, respeitando o montante máximo, por projeto, de 30 milhões de euros (*FILM FRANCE*). A nova lei fiscal abrange três modalidades de crédito: o crédito internacional, destinado aos produtores estrangeiros; o crédito de imposto cinema, voltado para as produções francesas; e o crédito de imposto audiovisual, direcionado para produções televisivas, seriadas e documentários. (GUEDJ, 2018).

## 5.2 Corpus da Pesquisa

Esta pesquisa coloca o espaço como elemento cinematográfico de relevante contribuição para as produções fílmicas. Em continuidade, as observações feitas sobre a atuação das cidades de Marseille e do Recife na cadeia audiovisual de seus países buscaram, através de análises de imagens audiovisuais dos espaços, formas de compreender como o cinema contribui para a reflexão acerca da experiência estética com o espaço da cidade. Após escolhido o espaço a ser investigado, a definição do *corpus* se fez após uma seleção de obras que tivessem a cidade como cenário para desenvolvimento de sua obra e que dialogassem com a centralidade de uma narrativa baseada na experiência de vaguear, resultante da abordagem teórico-metodológica adotada. Com o objetivo de destacar a forma e o conteúdo dessas produções audiovisuais, foi escolhido outro ponto de corte do corpus: o formato longa-metragem. A partir desses critérios, os filmes analisados nesta jornada foram: *A febre do rato* (2011), de Cláudio Assis e *Xi you* (2014), de Tsai Ming-Liang.

A obra de Cláudio Assis, *A febre do rato*, foi lançada em 2011, e conta a história do poeta Zizo, autor de um fanzine homônimo ao filme. A expressão “febre do rato” é uma expressão popular da cidade do Recife para nominar alguém que está fora de controle. Zizo é um poeta que se intitula anarquista e é inconformado com a realidade da cidade na qual vive e com as relações no mundo atual. O poeta vive, então, o mundo à sua maneira, cuja presença do sexo e da maconha é algo corriqueiro e banal. No meio de suas vivências da cidade e da poesia, Zizo conhece Eneida, uma jovem estudante por quem sente forte desejo, mas nada é concretizado.

Na narrativa em preto e branco, ao longo dos 110 minutos da produção, a poesia aparece como pré-texto e contexto; como narrativa e ontologia; como espaço literário e espaço cinematográfico. Neste filme, Assis problematiza, por intermédio do personagem, formas de viver e de habitar a cidade ao estilo de um *flâneur*. O filme escolhido teve grande parte de suas locações na região metropolitana da capital pernambucana. Recife, cidade de poetas, escritores<sup>49</sup>, editores de jornais e revistas literárias, serve de cenário para o “diálogo” entre a criação cinematográfica e a poesia de Assis.

---

<sup>49</sup> O Recife é a cidade de origem ou de vivência de importantes nomes da literatura brasileiras, como os modernistas Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto e o poeta Miró.

Já *Xi you* (2014) é a sexta produção de uma série<sup>50</sup> de sete que o realizador Tsai Ming-Liang cria, mostrando travessias de um monge budista em ambientes urbanos. O filme escolhido nesta pesquisa tem 56 minutos e é o único da série em formato longa-metragem – todos os demais são curtas-metragens<sup>51</sup> – e que se passa em Marseille. A narrativa do filme revela a deriva de um monge, vestido com uma donka<sup>52</sup> vermelha, pelas ruas de Marseille. A região central da cidade é o espaço principal de quase a totalidade da obra que percorre os bairros do Belsunce, Vieux Port, Noailles e Panier. Este último, em particular, foi apresentando suas pequenas ruelas e passagens que fizeram parte do percurso visual feito pelo realizador Tsai Ming-Liang.

Nos filmes, os protagonistas nos mostram maneiras diferentes de viver a cidade. O espaço urbano é visto nos filmes como lugar para se andar pelas ruas, percorrer suas calçadas, becos e pontes, movimentos guiados no sentido de vivenciar uma experiência poética no espaço. Sabemos que a experiência do espaço urbano é, antes de tudo, um *experimentum linguae* (PIRES, 2012), ou seja, devemos compreender o urbano como um espaço permeado de poéticas visuais, sonoras e textuais, que se apresentam como um saber narrativo coletivo; uma estrada-texto aberta a possíveis leituras/escrituras que são compartilhadas como experiências, vivências e formas de conhecimento.

Nesse sentido, iniciamos nossa trajetória de encontrar os *espaços atravessados* e os *espaços vazios* no cinema através de uma análise de quatro sequências dos filmes aqui descritos. Para a análise do espaço urbano do Recife, no filme *A febre do Rato*, escolhemos duas sequências. A primeira, iniciada aos oitenta e três minutos e vinte e três segundos do filme, cuja duração é de sete minutos e dezoito segundos, permite-nos aprofundar a categoria de *espaço atravessado*. A segunda sequência evidencia a análise do *espaço vazio*; trata-se da abertura da obra e compõe um conjunto de sete cenas que se iniciam em um minuto e vinte e um segundos, e se prolonga até os três minutos e quarenta e oito segundos do filme.

Para a investigação da itinerância urbana em Marseille, no filme de Ming-Liang, a partir das duas categorias de análise aqui propostas, escolhemos dois trechos: o primeiro começa aos quinze minutos e meio da obra, dura oitenta e dois segundos, e será nosso guia

---

<sup>50</sup> A série *Walker* realizada por Tsai Ming-Liang é composta pelos curtas *Wu wu mian* (2015); *Xing Zai Shui Shang* (2013); *Jingang Jing* (2012); *Meng you* (2012); *No form* (2012) e *Walker* (2012).

<sup>51</sup> Os curtas-metragens foram filmados em cidades asiáticas.

<sup>52</sup> Nome dado à veste superior utilizada pelos monges.

para a discussão do *espaço atravessado*. Em seguida, vamos aos trinta e quatro minutos e quarenta e cinco segundos do filme para acompanharmos atentamente por doze minutos e vinte segundos um exemplo de *espaço vazio* no filme *Xi you*.

### 5.3 Espaços Atravessados

O espaço da cidade no cinema pode ser concebido como *espaço atravessado* quando a busca pelas formas urbanas se dá pela característica estética. Esse caráter estético garante que as imagens da cidade sejam visíveis durante o percurso realizado, seja guiada pela câmera subjetiva ou pelos personagens do filme. Pensar o espaço urbano por intermédio de sua visibilidade requer um olhar que podemos dizer de origem surrealista. Fazemos essa associação em razão da visão da experiência na cidade, levantada pelos artistas surrealistas que propunham intervenções para revelar o que está por trás da cidade visível socialmente<sup>53</sup>. Descritos por Francesco Careri<sup>54</sup> (2013, p. 80), os espaços atravessados propostos seriam os olhares do cinema para a cidade que revela “lugares inéditos e [...] fragmentos de vida que se desenvolvem fora dos itinerários turísticos, numa espécie de universo submerso e indecifrável”.

A cidade aparece no cinema como espaço atravessado que aflora ao longo da análise, a partir do sensível e do estético. A percepção da cidade mediante uma experiência audiovisual busca, ao mesmo tempo, compreendê-la enquanto espaço geral e amplo, e também enquanto uma formação urbana múltipla de fragmentos para assim captar o que seria o seu pulsar natural. Esta percepção, como uma experiência espacial resultante da própria experiência do espectador ao ver a imagem da cidade no cinema, é encarada aqui como uma relação imediata diante de uma experiência vivida junto ao desenrolar do filme. Entendemos que se trata de uma relação vivida por intermédio da estrutura específica do modo de expressão da linguagem cinematográfica.

Para iniciarmos a discussão sobre os *espaços atravessados*, o caminho escolhido será sobre a análise de duas sequências das produções audiovisuais *A febre do rato* (2011), de Cláudio Assis e *Xi you* (2014), de Tsai Ming-Liang, uma de cada obra, respectivamente.

---

<sup>53</sup> Na época das experiências surrealistas, a cidade que a sociedade construía era a moderna, hoje vivemos a cidade contemporânea, mas que não deixa de trazer consigo o apagamento ou o desfocamento de determinadas áreas e zonas das cidades. Cf. 2.2.3. Experiência Surrealista.

<sup>54</sup> Ver 1.1 *O desejo de Cidade*.

### 5.3.1 Recife pela travessia de um transeunte-câmera

Uma cidade está atravessada pelas imagens poéticas construídas pelo olhar de quem a penetra. Um caminhante parece ser o realizador das imagens vistas numa das sequências finais do filme *A febre do rato* (2011), de Cláudio Assis, que mostra a intervenção que o protagonista faz durante o desfile de comemoração da Independência do Brasil, aos oitenta e três minutos da obra. O olhar da câmera subjetiva que mais parece o olhar livre e desinteressado de um transeunte qualquer que observa a cidade como um grande palco de espetáculos.

A sequência, que dura cerca de sete minutos, marca o ápice da narrativa fílmica que tem seu fim nos vinte minutos seguintes. As imagens mesclam sentidos e sensações distintas, ora a cidade é revelada pela desordem e brutalidade, ora pela placidez projetada e pelo toque do rio com o céu no horizonte (Figura 10).



**Figura 10** - O local escolhido por Zizo para sua intervenção poética foi à Rua da Aurora, às margens do rio Capibaribe.

**Fonte:** frame retirado do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

Em seus dois primeiros minutos, a sequência é um verdadeiro jogo de *inserts* entre imagens que mostram a intervenção da personagem Zizo durante o tradicional desfile das forças armadas brasileiras do 07 de setembro<sup>55</sup>, em que uma ação ocorre na Avenida Cruz Cabugá e outrora na Rua do Aurora. A sequência começa com uma fusão da sequência

---

<sup>55</sup> Nesta data é comemorada a Independência da República Federativa do Brasil.

anterior de forma gradativa, na qual Zizo percorre a Avenida Guararapes e a Rua da Aurora sobre um carro com a cena do desfile do 07 de setembro, as marchas dos soldados consomem a intervenção poética de Zizo, pisando na sua imagem (Figura 11). As imagens nos apresentam a intervenção do poeta numa sucessão de planos nos quais uma combinação de plano conjunto, primeiro plano e plano médio nos permite conhecer o contexto no qual Zizo se encontra e, em seguida, nos aproximarmos dele para acompanharmos o seu discurso.



**Figura 11** - Imagens sobrepostas revelam a pressão e a brutalidade de Zizo e Recife sendo pisoteados durante o desfile militar na comemoração do Dia da Independência do Brasil.

**Fonte:** frame retirado do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

As cenas que precedem a ação principal da sequência em questão não privilegiam um grande plano geral, o observador não consegue se localizar facilmente. Seu objetivo parece, ao nosso ver, não mostrar a cidade no seu sentido mais amplo, mas toda a pressão vivenciada por quem nela vive. Entre as imagens dos cidadãos que estão nas calçadas assistindo ao desfile, os movimentos da câmera passam a dar visibilidade à apresentação artística de grupos musicais presentes no desfile e, ainda, às marchas duras e rígidas dos oficiais. Os tanques do exército, que nos remetem à sensação de guerra, são como carros alegóricos e estandartes para oficiais que desfilam em seu interior, vestidos e ornamentados com todas as medalhas de honra e mérito que já lhes foram concedidas.

Por meio de um corte direto, vemos a passagem do desfile para às margens do Rio Capibaribe. É no momento da passagem de um caminhão-tanque pela tela, enquanto a protagonista Zizo declama: “não há amor maior que a vida, nesse mundo-abismo, abismo-

mundo!”, que ocorre o corte. É projetada a imagem para a ação que se desenvolve na Rua da Aurora (Figura 12). Somos levados para um passeio horizontal da câmera num movimento da direita para a esquerda, como um transeunte no meio dos companheiros e curiosos que observam a intervenção de Zizo em cima do capô de um carro estacionado na calçada da Rua da Aurora, às margens do rio. Percebemos um elemento destoante na imagem, a presença de uma linha horizontal composta pelos postes de eletricidade que acompanham toda a margem do Rio Capibaribe

A cidade do Recife é vista por intermédio de um filtro nostálgico associado à imagem em preto e branco. O ponto de vista da câmera, como o olhar de um transeunte que está na Rua da Aurora, revela uma visão de quem olha a cidade de leste a sul. Como extremo de um dos pontos da cidade, esta posição expõe os bairros de Santo Antônio e do Recife<sup>56</sup>. Como uma ilha no meio da *urbes*, o bairro de Santo Antônio é um espaço da cidade entre o neoclássico e o moderno.



**Figura 12** - O palco para a declamação dos poemas de Zizo era o capô de um carro estacionado na Rua da Aurora.

**Fonte:** frame retirado do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

A imagem em plano geral da cidade tem como segundo plano o rio. Assis nos apresenta uma cidade construída em torno do rio. Em todo o campo da imagem, o rio guarda um leito repleto da vegetação nativa e nas suas margens vemos edificações de diferentes épocas. Em alguns momentos esse encontro é destoante, a exemplo do prédio da

---

<sup>56</sup> A cidade do Recife tem um bairro homônimo na região central popularmente chamado também de Recife Antigo.

Prefeitura da cidade (Figura 13) que traça uma linha vertical no meio do mangue. Os coqueiros e outras espécies de copas densas que aparecem na sequência fazem uma barreira verde ao lado da construção neoclássica do Teatro de Santa Isabel, e o que conseguimos ver do Palácio do Campo das Princesas e do Liceu de Artes e Ofícios no bairro de Santo Antônio. Uma Recife bucólica, entre as nuances de cinza do filme, marcada pela pintura com frisos brancos dos prédios neoclássicos. A cidade inicia a discussão imagética entre as construções tradicionais, históricas e aquelas de meados do século XX, como o prédio JK (sede do INSS) e dos Correios, que fazem parte do *boom* de desenvolvimento da cidade.



**Figura 13** - Em segundo plano o rio, o mangue e o contrastante do prédio branco, sede da Prefeitura de Recife, e o céu como fundo do quadro.

**Fonte:** imagem retirada do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

A leveza com que sentimos a cidade, numa tela que tem o céu presente em dois terços de seu espaço visível, é interrompida novamente pela densidade de teor militar. Por meio de um novo corte seco (*hard cut*) vemos carros, tanques e outras viaturas das forças armadas, com oficiais munidos de suas armas apontadas para a população que assiste o desfile na avenida Cruz Cabugá. Saímos de um plano conjunto para um plano médio. Vemos a imagem de uma cidade apossada, ocupada e vigiada.

A desordem e brutalidade com que a cidade é revelada sai da tela, o enclausuramento do cidadão na cidade é invertido. Voltamos à Rua da Aurora. Como se o corte seco que conecta as duas cenas significasse um novo suspiro no qual o espaço poderia se lançar. Através de um plano conjunto, a cidade volta a ser apresentada em amplitude. A desordem continua, porém ganha uma estética poética. O espaço da cidade é poeticamente ocupado

por Zizo e seus companheiros, desenhando uma harmonia entre a desordem causada pela intervenção e a própria arquitetura e paisagem da cidade. Observamos uma cidade que exala o contraste entre o antigo e o novo. Uma imagem de uma cidade banhada pelo rio como se dele retirasse sua essência vital, as pontes como elementos de uma travessia que permite ao caminhante observar o rio e suas margens.

Muito embora o filme seja em preto e branco, a presença de vegetação nas imagens é um elemento recorrente ao longo do filme. A cidade respira, vemos grandes copas das árvores durante algumas sequências. A sensação de um horizonte sempre infinito é o que as imagens nos mostram, uma verticalidade das construções que não impedem a cidade de ver o céu azul. Água e céu como unidades que transpassam a imagem. A cidade como uma construção entre os elementos naturais. O céu é o elemento cênico de maior destaque nos últimos cinco minutos da sequência (Figura 14), pois está sempre presente, ocupando muitas vezes mais da metade da tela. A imagem desenhada na tela tem sempre o horizonte expandido, não há limites para esse percurso. O mangue, vegetação característica da cidade, ainda continua com seu destaque como elemento visual da narrativa.



**Figura 14** - Como um transeunte, a câmera apresenta a intervenção do poeta Zizo. A composição da imagem criada mostra o céu como fundo do quadro.

**Fonte:** frame retirado do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

Na tela vemos em segundo plano uma cidade margeada pelo rio, com espaços nos quais as margens ainda mantêm preservado o mangue que a protege. A câmera subjetiva se torna espectadora de uma cidade neoclássica contornada pelas copas cheias de diversas espécies de árvores, dentre elas, as palmeiras ganham destaque. Pouco a pouco, a cidade

ganha seu espaço na contemporaneidade, com edificações de diversas alturas, desenhando o céu que toma quase dois terços da tela.

O olhar para a cidade que a imagem nos apresenta é semelhante ao de um transeunte que vagueia pelas ruas, curioso em acompanhar o desenrolar da intervenção do poeta Zizo. A câmera-transeunte é motivada pela vontade de conhecer, de descobrir o ambiente ao seu redor. A sensação de percepção do contexto da ação dramática é clara, a câmera aproveita-se de movimentos quase panorâmicos – não utilizamos uma afirmação em razão do eixo da imagem nunca ser o mesmo ao longo dos movimentos – para lançar olhares para o entorno do foco dramático da cena.

A cidade é concebida como um espaço amplo, livre para ser atravessado e ocupado, e é exatamente o que o protagonista da trama faz: ocupa poeticamente a cidade, provoca o transtorno da ordem imposta para dar espaço para a própria cidade falar. Em meio ao cenário em que o céu ocupa quase dois terços da tela, a centralidade do campo é tomada pela figura de Zizo que declama seus versos em cima de um carro. A câmera, então, inicia uma série de dois movimentos de 360 graus.

A calma da cidade durante um dia de feriado é avistada. A câmera subjetiva parece contornar o veículo no qual Zizo encontra-se, ao lado da personagem Eneida<sup>57</sup> e em plena prática de sua intervenção poética. Sempre em plano conjunto, o realizador parece não procurar valorizar a profundidade do campo, a atenção agora se volta para contextualizar o local e quem acompanha a intervenção do personagem. A cidade ensolarada em que as imagens de Walter Carvalho ressaltam a beleza de suas construções margeadas pelo rio (Figura 15).

---

<sup>57</sup> Os personagens de Zizo e Eneida se conhecem ao longo do filme, o poeta apaixona-se pela estudante, porém ela sempre recusou suas investidas, em grande maioria de cunho sexual. Na sequência ilustrada, Zizo declama um poema em homenagem a ela logo após sua aparição na cena.



**Figura 15** - As influências da luminosidade na construção da imagem da cidade.  
**Fonte:** frame retirado do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

A travessia da cidade nos leva a refletir sobre o que Benjamin (2006) concebe como paisagem, ou seja, um conjunto que se transforma à medida que o atravessamos, como se o espaço que nos envolvesse se abrisse em paisagens diversas. Ao passo que a paisagem nos envolve na intimidade, se fecha sobre nós como se fosse nosso quarto. A cidade do Recife é uma visualização do conceito discutido por Benjamin (2006). O conjunto da encenação nos leva a considerar a apropriação da paisagem da cidade, percorrida ao longo desses quase sete minutos de sequência, para transformá-la num espaço íntimo. A cidade é contemplada por uma câmera que vagueia pelos espaços. Cria-se e nutre-se a textura da cidade a partir do que é visto, experienciado e vivido pela imagem fílmica.

O espaço da cidade nas imagens cinematográficas nos remete ainda a uma discussão sobre a colportagem do espaço cinematográfico. Nós retornamos a Benjamin para a discussão do termo colportagem:

[...] o ‘fenômeno de colportagem do espaço’ é a experiência fundamental do *flâneur*. Como ele também se manifesta - sob um outro aspecto - nos *intérieurs* de meados do século XIX, não se pode descartar a suposição de que o florescimento da *flânerie* tenha ocorrido na mesma época. Graças a esse fenômeno, tudo o que aconteceu potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente. (BENJAMIN, 2006, p. 463).

Nossa compreensão da colportagem é de que este seria um fenômeno que dá, simultaneamente, visibilidade e impacto a tudo que acontece no espaço no qual o *flâneur* transita. Na discussão feita por Benjamin (2006) as análises se voltam, em particular, para as passagens da cidade de Paris. Para ele, o fenômeno da colportagem permitiria ao *flâneur*

se projetar a outro espaço que não aquele ao qual se situa fisicamente. Em sua análise sobre as passagens parisienses, Benjamin acreditava que o *flâneur*, ao se deparar com elementos de diversas histórias e culturas, sentia o ambiente (a passagem) como verdadeira cidade em miniatura.

Tomando tal fenômeno para uma visão do espaço atravessado por meio da imagem cinematográfica, nós encontramos uma experiência semelhante. A cidade cuja imagem buscamos no cinema é o ambiente no qual o espectador é convidado a perder-se e a experimentar suas vivências. Se tomarmos a câmera como o ponto de vista desse espectador, as imagens cinematográficas nos apresentam uma série de fragmentos do espaço da cidade do Recife. Entendemos esse olhar para a atmosfera urbana em concordância com o que La Rocca (2013, p. 18) discorre sobre a cidade contemporânea criada através da junção de vários fragmentos que formam um todo complexo que nos permite fazer uma leitura da essência da cidade. A partir de múltiplas facetas, podemos inventar histórias por meio do movimento de corpos que compõem a imagem que vemos. As imagens dentro da imagem audiovisual nos evocam o seu tempo presente, o exato momento em que a cidade é tomada pela intervenção de Zizo em dois pontos diferentes: ora durante o desfile comemorativo ao 07 de setembro, ora no seu recital poético na rua da Aurora. No entanto, o imaginário por intervenção de uma experiência de subjetivação nos permite acessar ao passado atendendo ao senso de temporalidade ligado ao espaço. A escolha da imagem em preto e branco do filme em questão reforça o movimento dessa experiência.

O passeio da câmera não se limita ao restrito local no qual o poeta-protagonista faz sua manifestação. A câmera se distancia um pouco desse foco dramático para, a partir de um movimento direcionado à esquerda da imagem, dar-se abertura para a contextualização da ação no espaço. Inicia-se aí um novo movimento em 360 graus horizontais, em um eixo fixo, a câmera subjetiva mostra todo o referencial espacial entre o lugar de atuação dos personagens e o ambiente no qual a cena se desenrola, nos propiciando adentrar no cenário filmado. Tal construção visual nos permite perceber tudo o que acontece espacialmente.

O espaço cinematográfico encarna um elemento evocador de um tempo e de uma experiência fenomenológica, que dá ao momento em que essa imagem é vista, uma abertura aos agenciamentos que os fragmentos visuais podem nos remeter. O espaço ganha materialidade, história própria, torna-se um elemento narrativo da obra cinematográfica.

Temos a imagem da cidade de Recife construída em fragmentos.

Após uma breve pausa da câmera, focando em primeiro plano o desenrolar da ação do personagem Zizo, temos um deslocamento num movimento direcionado para a direita. Ao retornar para a margem do rio na qual se passa a ação, a câmera faz um plano conjunto centralizando os personagens de Zizo e Eneida, ambos posicionados sob um carro. Em seguida, a câmera novamente se afasta da cena e ganha um plano geral que, em movimento panorâmico para a esquerda, apresenta o bairro de Santo Amaro. Além disso, a arquitetura neoclássica ganha destaque, a personagem de Eneida é emoldurada pelo Palácio Joaquim Nabuco, sede da Assembleia Legislativa de Pernambuco. Mais uma vez a cidade é concebida como uma construção de fragmentos, prédios modernos, neoclássicos, vegetação e um céu sempre presente, dando a sensação de expansão do horizonte.

O espaço é o mesmo em tudo o que fora discutido até o momento, o efeito percebido dá a impressão que são vários elementos em discussão. E é no diálogo entre o que está presente nas imagens e na alusão que os espaços da cidade revelam que contribuem para a presença de uma colportagem do espaço e, conseqüentemente, para a narrativa do filme. As imagens e o imaginário são representações que retomam o pensamento inquietante dos situacionistas<sup>58</sup>, que elaboraram as ideias a partir de uma Paris do final dos anos 50. Trata-se da insistência de olhares poéticos, cinematográficos e estéticos que devem se cruzar com a experiência vivida nos espaços urbanos e das possíveis reelaborações/intervenções/transformações.

A cidade revelada se aproxima daquilo que Peixoto (1999, p. 361) coloca como característica intrínseca das cidades tradicionais. As cidades, para o autor, seriam feitas para serem vistas de perto, era preciso se permitir andar para poder observá-la em detalhes. A cidade cinematográfica capturada por Assis nos remete à mesma sensação de alguém que anda na Rua da Aurora e se depara com a manifestação feita por Zizo. A cidade se coloca como elemento narrativo do filme, como personagem; e as múltiplas formas arquitetônicas que a compõem nos dizem o que ela é.

---

<sup>58</sup> Conseqüência do movimento Internacional Situacionista (IS), ocorrido entre 1958 e 1969, a Teoria da Deriva foi um antídoto encontrado por artistas, pensadores e ativistas como Guy-Ernest Debord, Constant Nieuwenhuys, Abdelhafid Khatib, Raoul Vaneigem, entre outros, para criticar a cultura do espetáculo que conduzia as experiências urbanas sem a participação de seus habitantes. A sociedade caminhava para a alienação e a passividade diante das mudanças culturais, sociais e estruturais que se iniciavam fortemente na década de 1950 e 1960. A IS incitava o aponderamento do espaço urbano através de uma participação ativa de seus habitantes e transeuntes. Com isso, este ambiente se tornaria um campo de ação e produção de intervenções contra a ausência de paixão e a experiência mediada, que caracterizava a vida cotidiana moderna. (JACQUES, 2003).

O filme *A febre do rato* nos possibilita visualizar o espaço cinematográfico atravessado por uma propriedade narrativa tão múltipla quanto as passagens parisienses se fizermos uma alusão à obra de Benjamin (2009). Um espaço que não se limita apenas a ser um suporte dimensional para a ação dramática dos personagens, mas um espaço que é cruzado por significados. Dessa maneira, o espaço cinematográfico une o visível e o invisível, o real e o imaginário, uma simultaneidade de sentidos que o tornam um elemento narrativo de uma obra audiovisual.

O espaço atravessado é um espaço permissível para caminhar, para se vagar, uma visão possibilitada pela colportagem do espaço que amplia as formas de vê-lo e senti-lo. E nesse sentido, poderíamos refletir que a ação dramática da cena analisada é acentuada pela presença do espaço como um elemento narrativo e não meramente descritivo, que conjuntamente com os demais atores possibilitam a compreensão da imagem da cidade que dá corpo à obra.

### 5.3.2 Imagens da Travessia de uma Marseille

O espaço atravessado tem como essência seu caráter estético de dar visibilidade ao percurso realizado. Conhecemos o espaço, seja pela câmera subjetiva ou pelos personagens do filme que nos guiam. Na cidade de Marseille acompanhamos o personagem de um monge para a descoberta do espaço urbano.

Após uma transição de uma sequência que colocava em evidência as belezas naturais do mar mediterrâneo e as calanques (acidentes geográficos) do entorno da região de Marseille, Tsai Ming-Liang nos convida a conhecer essa grande cidade do sul da França por intermédio de um novo olhar. Aos quase dezesseis minutos do filme *Xi You* (2014), Tsai Ming-Liang nos apresenta uma sequência na qual o protagonista da obra, um monge vestido com um donka vermelho, aparece à esquerda da tela, atravessando-a em direção ao seu centro. A imagem aparenta ter sido feita com o filtro amarelo, a luz natural é ressaltada, muito embora o céu esteja nublado em tons claros de azul. A câmera é estática durante toda a sequência, e o seu ponto de vista é um *contra-plongée* em plano geral que cria uma imagem de um largo à beira de um espaço com água (Figura 16). Temos uma tela na qual as linhas geométricas exaltadas fazem a distinção entre os elementos naturais e o concreto do urbano.



**Figura 16** - O personagem do monge em sua travessia pela cidade de Marseille.

**Fonte:** imagem retirada do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-liang.

A presença do concreto, de estruturas em ferro e as ações dos transeuntes que passam pelo enquadramento registrado, não nos deixa dúvidas de que se trata de uma cidade. A presença da cidade é sentida não somente pela imagem, mas, também, sonoramente mostra seus ruídos. São ruídos típicos de trânsito, com freios e buzinas de veículos (em particular, buzinas de ônibus), ou burburinhos que nos remetem a um aglomerado de pessoas em movimento. Em contraste a isso, temos o som diegético de um piano e o barulho da água. Sentimos, sonoramente, uma imagem repleta de contrastes. O limiar entre o largo ou praça visto na tela, e uma espécie de espelho d'água que tem como outro extremo o céu em sua amplitude plena nos revelam o primeiro dos contrastes da cena. A placidez e a tranquilidade dos elementos naturais são figurantes se tomarmos como referencial o ritmo da maior parte dos elementos cênicos: os transeuntes. A cidade, ou melhor, o espaço em que o suporte fílmico nos revela, é um local de travessia para pedestres que penetram no espaço urbano e passam por este sem se permitir contemplá-lo.

Numa experiência de construir as imagens guiadas pelo imaginário daquilo que ouvimos, ao suprimirmos a imagem cinematográfica, a cidade é percebida como se nós, espectadores, estivéssemos sentados no terraço de um típico café francês. Percebemos pessoas que passam, a música ambiente tocada num piano e, ao fundo, o barulho das águas em movimento, podendo ser de uma fonte ou não, e dos veículos que passam.

No entanto, numa observação da sequência com cerne na imagem, constatamos que

a imagem nos expõe a uma experiência de questionamento entre o móvel e o estático. O tempo que o personagem do monge leva para deslocar-se, nos convida a analisar atentamente todo o contexto espacial. E, guiados com esse intuito, verificamos que uma coluna vertical metálica divide a tela em duas partes quase simétricas, porém suas composições são destoantes. À esquerda, temos um lugar com maior circulação de pessoas, no qual o movimento é mais intenso e também onde está a maior parte dos observadores, que ou contemplam a paisagem ou estão assistindo à atuação do protagonista do filme. Já o canto direito da tela, a princípio, está vazio. É somente nos dois terços finais da sequência que o espaço passa a ser vivenciado. O quadro da tela na quase totalidade da sequência é pouco habitado, poucos são os transeuntes que restam no espaço durante a cena. A impressão que temos é que esse espaço urbano atravessado parece não ser convidativo para a contemplação e o deleite<sup>59</sup>.

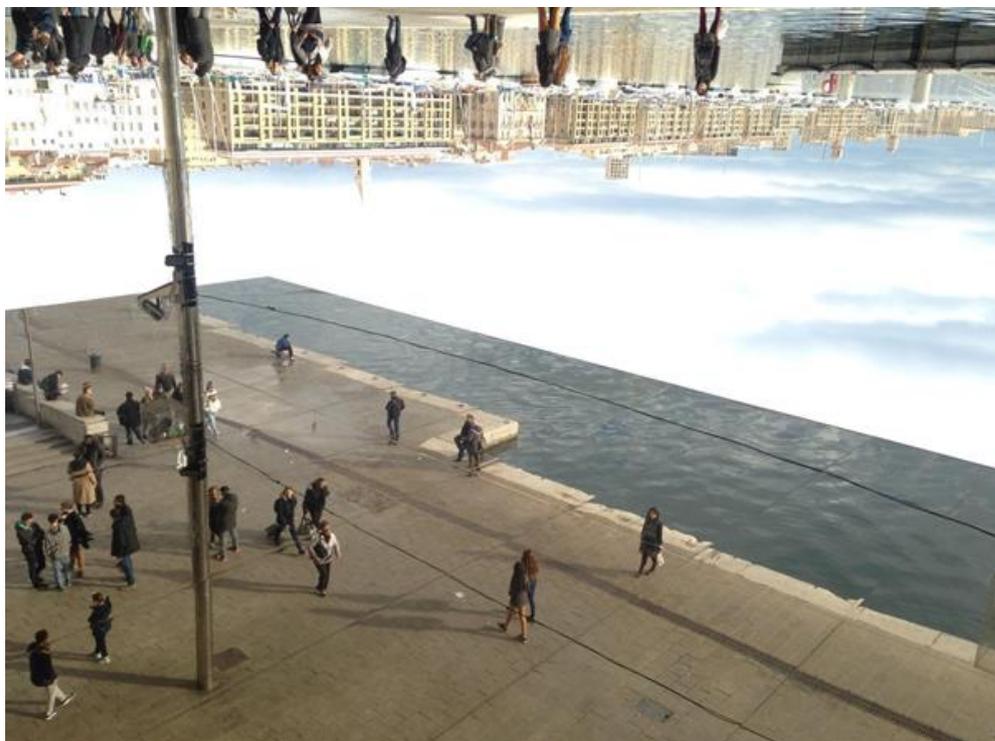
As demarcações da tela com linhas duras da geometria são ainda visíveis no canto superior esquerdo da tela. Esse espaço preenchido com água tem um limite: vemos um canto em noventa graus que determina o fim da água e o começo do horizonte. Mas porque em meio a esse ambiente tipicamente urbano, esses dois elementos da natureza nos aparecem com um sentimento de estranheza? Esse corte brusco da fluidez da água e a imensidão do céu inquietam. A inquietação revelou-se ainda mais intensa após um olhar minucioso para a sequência. Em seguida, em uma nova observação do plano-sequência, agora com os recursos audiovisuais completos, a evidência da presença de doze linhas sutis em diagonal na tela, partindo do lado esquerdo em direção ao canto superior direito, passam a ficar realçadas. Linhas muitas vezes imperceptíveis ao espectador comum do filme, afinal, a cena tem aproximadamente um minuto e meio de duração e outros elementos cênicos são mais destacados.

Essa sensação de fragmentos de uma imagem, de recortes colados um a um para juntos construir uma imagem-una acentua a discussão do espaço da cidade no cinema: seria este uma montagem de diversas cenas ou um efeito de criação? Na realidade, a cena foi filmada de maneira indireta (Figura 17), em outras palavras, a câmera não estava direcionada para o protagonista da trama, como pensaríamos instintivamente, mas para o reflexo da cena presente no teto da estrutura metálica (Figura 18). A sensação que temos é que Ming-Liang escolheu essa visão da cidade para incitar-nos sobre as formas de se viver

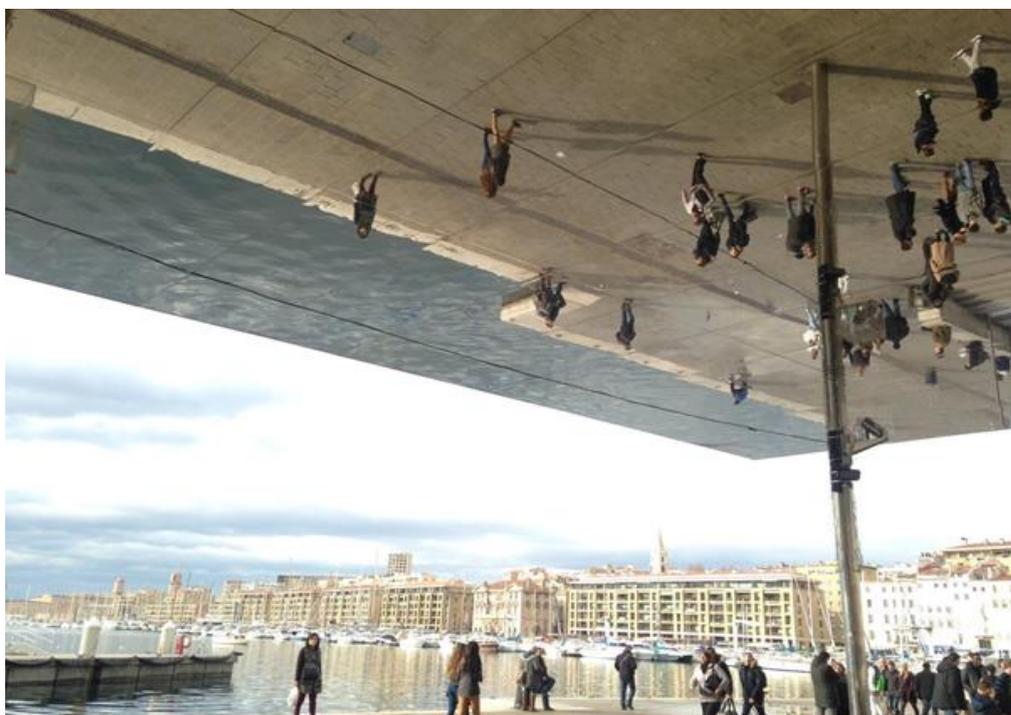
---

<sup>59</sup> Retomaremos essa discussão da não convergência entre os ritmos dos usos do espaço no subcapítulo a seguir *5.4 Espaços Vazios*.

os espaços urbanos. A percepção do contraste natural e artificial nas cidades ganha destaque após o reconhecimento do ambiente de Marseille.



**Figura 17** - Imagem fotográfica do Miroir Ombrière realizada pela pesquisadora Raquel de Holanda em dezembro de 2016. **Fonte:** imagem realizada pela pesquisadora, 2016.



**Figura 18** - Imagem fotográfica do Miroir Ombrière (180° graus). Imagem real do cenário escolhido por Ming-Liang. **Fonte:** imagem realizada pela pesquisadora, 2016.

Podemos ainda refletir sobre o ponto de vista da imagem cinematográfica como uma criação de um diálogo entre as formas artificiais de se viver a cidade. A sensação que temos, ao emergirmos num espaço em busca de conhecê-lo e atravessá-lo, é de estarmos num plano isolado no meio do espaço como um todo. A impressão gerada dá uma virtualidade da nossa presença no espaço. O espaço que percorremos no quadro fílmico parece encontrar nos elementos naturais pontos de contemplação envolvidos na sensação de estranheza. O que é belo e contemplativo é também ponto de inquietação por nos indicar claramente um limite para um novo espaço que não conhecemos. O que teria além daquele ângulo reto de 90° graus entre água e céu?

Temos uma maneira de se permitir não somente observar o espaço da cidade no cinema, mas o sentir e o metrizar pela dimensão estética da experiência audiovisual. Na obra de Tsai Ming-Liang, o espaço da cidade é concebido a partir da valorização sensorial que temos dele. O espaço em questão, propriamente dito, é um dos símbolos da cidade de Marseille, trata-se do *Miroir Ombrière*, à beira do mar, no antigo porto da cidade. O *Vieux-Port*, como é conhecido à região, possui uma exuberante vista da cidade, um verdadeiro panorama com visibilidade para o também conhecido bairro popular do *Pannier* e para a basílica de *Notre-Dame de La Garde* de Marseille.

O local no qual se situa o *Miroir Ombrière* é um ponto historicamente importante. Ao longo da história da cidade esse foi o local no qual importantes relações econômicas do Mar Mediterrâneo foram realizadas. A câmera de Ming-Liang recria esse cenário mediante os valores agregados a tal espaço da cidade. A análise dessa experiência aproxima-se do pensamento de Moles e Rohmer (1982, p. 14) que preconizam a dimensão estética da experiência por meio da valorização sensorial do espaço-objeto<sup>60</sup> durante a vivência. Para os autores, a sensação tida do espaço é mais relevante que o espaço em si, situando o observador dentro do contexto do espaço. O observador atua, assim, na construção da sensação espacial. A percepção, para Moles e Rohmer, advém, seja da sua diluição e imersão nos valores do espaço ou de sua apropriação dele, para recriar através das referências próprias ao observador.

Ademais, uma reflexão possível sobre a dimensão estética da experiência audiovisual seria o fato de não vermos diretamente o espaço da cidade de Marseille

---

<sup>60</sup> Nós optamos por utilizar o termo espaço-objeto para fazer referência ao espaço experimentado, que é o espaço da cidade no filme. Moles e Rohmer (1982), ao descreverem a dimensão estética, referem-se ao mundo objeto, tendo em vista que eles analisaram experiências nos espaços fisicamente vividos.

presente na cena em questão, porém um reflexo dele. Um ponto de vista da cidade dentro ainda do próprio ponto de vista que é a realização cinematográfica. Podemos nos indagar até que ponto a inversão do plano de visibilidade<sup>61</sup> não seria o convite feito por Ming-Liang para se ver e sentir a cidade.

O espaço atravessado surge como uma possibilidade de ver a cidade por intermédio da experiência de viver o seu trajeto. A vivência desse ambiente no cinema se aproxima daquilo que Ricouer (2008) mencionava ao afirmar que a cidade seria um conjunto de tempo e espaço que se dá para ver e ler ao mesmo tempo, pois se manifesta como uma imagem cuja observação reflete um tempo narrado e um espaço habitado. Ming-Liang nos desafia a parar e repensar o nosso olhar para o espaço à nossa volta. Que tempo e espaço estamos realmente vivendo?

Podemos ainda ir além e discutir a cidade no cinema como um espaço atravessado que se engrandece em virtude das experiências presentes no interior da imagem audiovisual, em particular, aquelas que ressaltam a relação tempo e espaço da experiência vivida. Tal imbricamento de sensações desconexas caberia dentro das conceituações de Ricouer. “A cidade também suscita paixões mais complexas [...], na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento [...]” (RICOUER, 2008, p. 159).

Se pensarmos a observação do espaço da cidade no cinema, levando em consideração a relação que o espectador desenvolve com o filme, reforçamos o valor do filme enquanto fenômeno<sup>62</sup>. O espectador desenvolve uma atividade carnal frente ao objeto-filme. Iniciamos aqui uma discussão de uma relação de abordagem do sensível com as imagens audiovisuais. O espaço atravessado se aproxima de uma abordagem fenomenológica do espaço cinematográfico. Para o teórico Antoine Gaudin (2015), o espaço no cinema está associado ao espaço vivido, inscrito no centro da experiência fílmica. Esse espaço vivido inscrito numa leitura fenomenológica “é o espaço como potência de coexistência dinâmica entre nosso corpo e o mundo” (GAUDIN, 2015, p. 54, tradução nossa<sup>63</sup>). A imagem fílmica, dessa maneira, é portadora de uma potência plástica

---

<sup>61</sup> Ming-Liang também utilizou esse mesmo efeito de montagem na sequência final do filme, na qual ele retorna ao *Miroir Ombrière* no *Vieux-Port* de Marseille e capta as experiências vividas nesse espaço a partir do ponto de vista do teto espelhado da estrutura presente no largo.

<sup>62</sup> Retomamos aqui a discussão iniciada no capítulo 4, por Antoine Gaudin, sobre o seu conceito de imagem-espaço para a problemática do espaço no cinema.

<sup>63</sup> [...] *c'est l'espace en tant que puissance de coexistence dynamique entre notre corps et le monde.*

autônoma cuja dinâmica de interação conduz a um movimento contínuo da experiência do espectador com o espaço vivido no cinema. Tal experiência integra o conjunto de valores e sentidos abordados no universo diegético do cinema. Cabe a nós, enquanto espectadores, apurar o entrelaçamento dos elementos materiais visíveis numa cena e nossos deslocamentos efetivos e virtuais ao longo da sequência, comprometendo nosso corpo numa sensação de vazio e abertura constantes.

Ao retomarmos a sequência do filme de Ming-Liang, temos a leitura do espaço subjetivo da cidade de Marseille nos propicia a relevância do papel do espaço habitado/vivido dentro da experiência de observação da imagem de uma cidade. A imagem fílmica como o aprofundamento do tempo que o espaço da cidade requer para ser vivido. É preciso se permitir encontrar esse tempo, as inquietudes geradas pela criação de Ming-Liang acerca do espaço em *Miroir Ombrière* não seriam possíveis se o cineasta tivesse projetado as imagens num outro ritmo ou sob outro ângulo.

A cidade, enquanto espaço atravessado, é uma abordagem do espaço da cidade no cinema que segue o que já fora discutido por Peixoto<sup>64</sup> (1999, p. 361) sobre aquilo que seria essencial às cidades tradicionais: as permissividades a serem vistas de perto. O espaço atravessado no cinema como um exercício de retorno ao que, segundo o autor, seria a concepção em si da cidade tradicional. Para Peixoto (1999), a cidade é um espaço no qual os elementos visuais são a pura expressão daquilo que ela é, e somente mediante uma observação daquele que anda devagar e atento ao cenário que culminaria na plena experiência de olhar e que se vê a cidade. Foi exatamente tal permissividade de olhar no espaço da cidade que nos permitiu compreender a construção feita por Ming-Liang.

Mais uma vez o espaço atravessado nos incentiva a experienciar a realidade urbana a partir das imagens audiovisuais. A cidade exposta por Tsai Ming-Liang é um recorte do espaço da cidade de Marseille que somente pode ser lido e sentido pela experiência da travessia. Os passos realizados pelo monge, ao longo de toda a cena, é o relato do espaço atravessado, no tempo necessário para a experiência com o espaço como um todo (Figura 19). Podemos dizer que os espaços atravessados se assemelham às relações preconizadas por Francesco Careri (2013, p. 31) para se percorrer a cidade: só podemos conhecer um

---

(GAUDIN, 2015, p. 54).

<sup>64</sup> Segundo Nelson Brissac Peixoto (1999), a cidade é cinema, é elemento do campo do visível e da criação visual. Muito embora a cidade contemporânea seja um espaço no qual as experiências são orientadas por este novo olhar, que compreende um movimento rápido e passageiro. Ver 3.3 *Olhar os espaços urbanos*.

espaço após habitá-lo<sup>65</sup>. É somente através do mover-se por ele que o habitamos. Imaginamos que a análise feita pelo monge, por exemplo, ao longo da sua caminhada se volta a tudo o que está no entorno do seu percurso. O olhar da câmera durante toda a cena nos permite ter uma visão, em plano geral, da ação dramática, não a transformando em mero elemento narrativo, entretanto o texto fílmico é analisado em sua totalidade, englobando os elementos fílmicos e narrativos.

A cidade no cinema, como um espaço atravessado, é um espaço construído pela experiência fenomenológica de se viver tal espaço. A convergência entre a recepção das obras e a sociedade em si, como textos vivos, tem sua matriz fundamental na fenomenologia contemporânea que, de acordo Patrick Tacussel (1995, p. 261), é um espaço e um senso a ser construído para nós com a finalidade de encontrar uma aplicação da sociologia figurativa<sup>66</sup>. Os filmes assim podem ser tomados neste estudo como textos vivos. As imagens cinematográficas da cidade, como espaços de convergência da experiência fenomenológica, do processo de realização audiovisual e da interpretação global que nós, os espectadores temos da vida comum, são visibilizadas por uma obra.

A hipótese de um espaço poético no cinema é levantada pelas análises feitas até então como frutos da experimentação da cidade através da imagem audiovisual. O espaço da cidade no cinema é o centro da nossa reflexão e, por isso, a aplicação da estética poética do espaço no cinema é direcionada à inclinação dada pela pesquisa e o espaço atravessado é um dos caminhos para tal aplicação.

Evidentemente, o espaço atravessado no cinema não tem uma prática enquadrada num molde específico, procuramos discutir sobre a experiência existente entre o observador e o filme no que concerne à relação da cidade como espaço fílmico. O espaço cinematográfico analisado ao longo de toda a tese é percebido como um espaço-fenômeno sentido, experienciado e vivido pelo conjunto de corpos envolvidos numa relação. Há aqui uma tentativa de descoberta de novos olhares sobre o espaço, a cidade como um espaço no cinema que nos convida a andar por ela, a conhecê-la pelo percurso. O exercício dessa

---

<sup>65</sup> Ver 3.3 *Olhar os espaços urbanos*.

<sup>66</sup> As imagens que fazemos da cidade através do cinema dialogam com a concepção de metáfora da sociologia figurativa, proposta por Patrick Tacussel (1995), por conceber que essas metáforas são sugeridas pelo próprio objeto, em sua estrutura do pensamento figurativo. Numa aplicação hermenêutica da sociologia figurativa, Tacussel (1995) acredita que é preciso construir um espaço de convergência entre a recepção das obras e da sociedade em si e as matrizes fundamentais da fenomenologia contemporânea, de maneira que o sentido construído por cada observador seja um acesso à interpretação global da vida social. (TACUSSEL, 1995, p. 261).

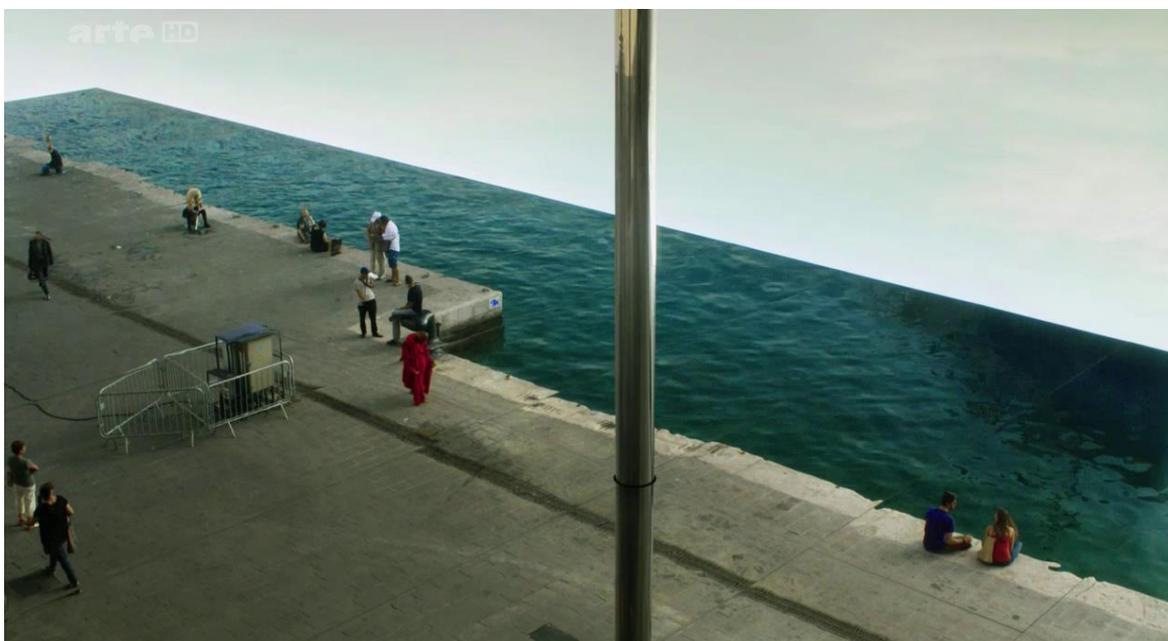
prática é o que a categoria do *espaço atravessado* nos aponta ao investigar os espaços da cidade no cinema como criações também imaginárias e afetivas.

O espaço atravessado da cidade percorrido, seja por Zizo na obra de Cláudio Assis ou pelo monge de Ming-liang, não se restringe a ser possível somente na cidade do Recife ou Marseille, o caso em questão procura os signos e marcas dessa experiência no espaço urbano através da criação cinematográfica. Não há uma preocupação entre os protagonistas das obras analisadas em experienciar a cidade com bases científicas ou a um exemplo fidedigno ao *flâneur* baudelairiano. No entanto, é a prática poética da liberdade de se habitar o espaço da cidade que ganha destaque nas práticas dos personagens.

O espaço atravessado no cinema é um espaço do convite a percorrê-lo. Um espaço amplo, livre para ser atravessado e ocupado. E, nesse sentido, a experiência estética nesse espaço inverte a ordem imposta, dando ao espaço da cidade o caráter íntimo a partir de sua vivência. A cidade, ou melhor, o espaço em que o suporte fílmico nos revela, é um local de travessia. Somos convidados pela câmera a penetrar no espaço. E embora a travessia, frequentemente, seja sinônimo de muita movimentação e grandes deslocamentos, precisamos vencer a barreira imposta pelo próprio espaço e nos permitir conhecê-lo. O conjunto de imagens e sensações criadas pelo espaço é assim uma compilação daquilo que experimentamos em um ambiente somado às criações da nossa subjetividade, um espaço moldado, a exemplo do que preconiza Careri (2013), que primeiro devemos habitar um espaço para, em seguida, conhecê-lo.

O espaço atravessado no cinema é um fenômeno que dá visibilidade à experiência do espectador de um filme. A imagem do espaço, fruto da experiência, é a fusão entre as imagens cinematográficas visibilizadas durante o percurso e o imaginário acessado do espectador. No caso das construções audiovisuais aqui analisadas, percebemos que os realizadores, Assis (2011) e Ming-Liang (2014), optaram por estilísticas distintas do uso da câmera. De um lado temos Assis (2011), que privilegiou uma câmera subjetiva que parece conduzir o espectador como se ele estivesse presente fisicamente no espaço filmado; enquanto em Ming-Liang (2011), o olhar lançado por sua câmera fixa e estática nos permite adentrar o espaço da cidade em um plano geral, conhecendo seu contexto e nos dando diversas trilhas a percorrer. Para um, a câmera é móvel e transeunte, quer viver o ritmo daquilo que vê na cidade. Para o outro, a câmera não tem pressa, ela está fixa, dando o tempo que precisamos para atravessar o espaço. Utilizando desse último recurso, Ming-

Liang, de fato, nos coloca na situação de desacelerar nosso olhar para poder ver e sentir o espaço à nossa volta.



**Figura 19** - Imagem final da sequência analisada do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-Liang  
**Fonte:** frame retirado do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-Liang.

Por fim, a cidade, enquanto espaço atravessado é também uma forma de *flânerie*, um vagar pelo espaço urbano, habitando-o. Um espaço fragmentado em polos dialéticos e incessantemente praticado por seus habitantes ou transeuntes. A prática de vivenciar o espaço como é. E diante das relações que se instauram no interior das ações, a errância urbana é propiciada e sua manutenção é o que torna a experiência estética nos espaços habitados ainda possível. Acreditamos ainda ser possível ter experiências nos espaços baseadas na vivência, na transformação do uso do tempo pela sociedade para se descobrir uma nova imagem do espaço. E, numa continuidade de formas de ler e sentir o espaço da cidade no cinema, apresentamos a seguir os *espaços vazios*.

#### **5.4 Espaços Vazios**

A cidade tem ritmos, formas e texturas variadas, está em contínuo movimento e oferece àquele que a vivencia uma experiência de percepção de tempo e espaço. A dinâmica da percepção confere à cidade olhares díspares, na qual cada observador guarda impressões distintas do espaço urbano, porém, a experiência como uma prática que gera

sensações individuais também traz consigo noções de ambiências e de usos do espaço igualmente distintos.

Supondo que a percepção da imagem da cidade é única para cada espectador de um filme, identificamos uma descontinuidade no valor estético da experiência que se possa ter com o espaço. A categoria dos *espaços vazios* são as construções da cidade no cinema, nas quais se constata a instauração de uma ambiência diferente aos seus usos e sentidos até então visualizados numa determinada obra. Reconhecemos a abertura de um olhar, para o espaço da cidade, envolvido por uma inquietação provocada pela coexistência de ambientes peculiares a cada um dos sujeitos envolvidos na relação. E, no sentido de descrever esse espaço imaginado na percepção da cidade, em outras palavras, a interrupção passageira de tempo e espaço que a experiência cinematográfica nos propicia, acreditamos que os *espaços vazios* nos guiam a um “intervalo de vida”. Esse intervalo é o que nós acreditamos ser o propulsor da reinvenção da visualização que se tem da dinâmica social dos usos do espaço. Somente mediante uma pausa na vivência do espaço que podemos observar melhor o seu entorno. Por esta razão, nós não vemos com uma conotação negativa pensar o espaço por meio dos intervalos que possa nos revelar durante a sua vivência.

Como um intervalo, os espaços vazios no cinema são temporários e assumem uma característica de dar visibilidade à velocidade com a qual se vive em ambientes na atualidade. Remetemos aqui à observação da imagem da cidade cujas leituras exibem uma experiência com tal local, uma apreciação também da temporalidade dessa experiência<sup>67</sup>. Os *espaços vazios* são convites de vivências mascarados de espaços fílmicos. Sua proposta é nos permitir observar e usufruir da prática com os lugares e deles visualizar a arritmia existente nos olhares para a cidade. Os espectadores enquanto produtores de uma impressão do espaço da cidade no cinema são incitados a se renderem à lentidão na percepção da ação. Nossa intenção é de dar aos leitores deste trabalho uma possibilidade de reflexão sobre a interação que se tem no espaço enquanto elemento significativo para a narrativa fílmica.

No intuito de fazer uma breve contextualização da discussão sobre o espaço vazio, ampliamos o meio de visibilidade e exemplificamos o espaço por intermédio de uma instalação artística. Trazemos a imagem de uma instalação<sup>68</sup> realizada por Tsai Ming-Liang

---

<sup>67</sup> Nossa intenção não é retirar a noção do tempo na experiência vivida no espaço, contudo é pela compreensão da velocidade com que se vive o espaço que podemos optar por experimentá-lo diferentemente.

<sup>68</sup> Na ocasião de uma retrospectiva dos seis curtas metragens que fazem parte da série *Walker*, no Festival

(Figura 20) durante o Festival *Kunstenfestivaldes arts*, em maio de 2014, na cidade de Bruxelas, na Bélgica. A intenção de Ming-Liang foi discutir o ritmo frenético do mundo contemporâneo através da figura do monge Xuanzang, da dinastia Tang (ARVERS, 2014).



**Figura 20** - Imagem da *performance The Monk from Tang Dynasty*, proposta por Tsai Ming-Liang, no Cinema, Bruxelas, em 7 de maio de 2014.

**Fonte:** imagem retirada do site *Les Inrocks*.

A instalação de Ming-Liang, assim como os curtas que compõem a série *Walker*<sup>69</sup>, confronta o espectador para a questão da maneira como vivemos o tempo na contemporaneidade. Segundo o realizador (ARVERS, 2014), não há um progresso diante dessa dinâmica social, mas um declínio das relações. Como forma de propor uma reflexão sobre o assunto, Ming-Liang organizou a instalação de maneira que a obra, uma pintura sobre um papel branco disposto no chão, falasse sobre o próprio tempo da intervenção artística em si, e logo em seguida o ator Lee Kang-Sheng andou sobre esse tempo. A instalação teve uma única apresentação e buscou colocar em cena as interações atuais que se tem com o tempo. Nós, então, buscamos ampliar a discussão e observar como em

---

*Kunstenfestivaldes arts* em Bruxelas, o cineasta Tsai Ming-liang propôs a *performance* na qual o ator-monge andasse no espaço da tela em branco ao tempo que ela era transformada pelo pintor taiwanês Kao Jun-Honn.

<sup>69</sup> A série *Walker* realizada por Tsai Ming-liang é composta pelos curtas *Wu wu mian* (2015); *Xing Zai Shui Shang* (2013); *Jingang Jing* (2012); *Meng you* (2012); *No form* (2012), *Walker* (2012) et *Beautiful* (2012), além do longa-metragem *Xi you* (2014).

contextos semelhantes a este podemos trazer um diálogo sobre as vivências do espaço.

Os espaços da cidade no cinema são entendidos como espaços nos quais a fluidez dos seus usos depara-se com confrontamentos de sentidos. É essa interrupção da ordem, até então imperante dentro de uma mesma obra, que gera essa sensação do vazio. O vazio como um convite para experimentar os espaços diferentemente. O vazio como uma oportunidade para ressignificar tais espaços, para transmutar o olhar para seus usos e as possibilidades de prática nesse lugar.

Não nos propomos aqui a introduzir uma discussão sobre as práticas urbanas em espaços vazios como, por exemplo, discute o teórico Solà-Morales (2002) ao tratar os vazios urbanos como lugares que se ressignificam a partir da ausência, entendido como o elemento que insere no espaço uma relação entre a ausência de uso, de atividade e de sentido de liberdade, bem como aquilo que abria a possibilidade da discussão para o “sem limite”. Nossa intenção na discussão do espaço vazio da cidade no cinema é propor uma releitura do espaço da cidade através das imagens cinematográficas que evidenciam o olhar para a impressão de vazio.

Buscamos nas fílmicas imagens o que estas podem nos revelar, uma inquietação relativa à disritmia entre as relações dos personagens em cena com o espaço no qual se passa. O espaço cinematográfico na perspectiva em que ele próprio é um personagem; as suas relações com os demais personagens e elementos cênicos negociam entre si uma relação de disjunção e conjunção, compondo juntamente com a narrativa fílmica. Entendemos a cidade como um personagem com voz semelhante aos demais que participam da ação, sua atuação ativa no desenrolar da narrativa fílmica fala por intermédio de outra linguagem, não a fala, mas outra própria à imagem audiovisual. A linguagem audiovisual, segundo Beylot (2005), se fundamenta nos encadeamentos dos planos e nas relações existentes entre estas a fim de criar uma ilusão homogênea de totalidade.

Compreendemos a narrativa fílmica baseada na proposta de Gardies (2007, p. 86, tradução nossa<sup>70</sup>) do espaço cinematográfico. A narrativa para o autor é o “conjunto de códigos, procedimentos e operações, independentes da mídia na qual eles se passam, mas cuja presença no texto permite reconhecê-lo enquanto relato”. Dessa maneira, o espaço no cinema é aquele visível a partir da experiência que temos ao ver um filme e, a partir dele, a

---

<sup>70</sup> [...] *ensemble de codes, de procédures et d'opérations, indépendants du médium dans lequel ils s'actualisent, mais dont la présence dans un texte permet de reconnaître ce dernier comme étant un récit.* (GARDIES, 2007, p. 86).

criação da nossa imagem do espaço por meio daquilo que nos foi contado, mostrado e permitido sentir.

Nossa investigação dos espaços vazios no cinema pensa as imagens cinematográficas a partir do processo que Beylot (2005, p. 140) nomeia de “regime de visibilidade”. Segundo o autor, esse regime é o conjunto de operações realizadas pelo espectador; e nós, enquanto pesquisadores somos também espectadores, culminando na elaboração de um mundo diegético explorado com suporte no poder de suas sugestões e da coesão entre imagem e som. Somado à maneira como pensamos a imagem cinematográfica, acreditamos que a experiência proporcionada pelo cinema por meio da fenomenologia acrescenta ao regime de visibilidade de Beylot (2005), de maneira a pensar que a imagem do espaço no cinema se constrói na experiência de ver o filme e o imaginário ao qual nos remete. Trabalhamos, assim, com a noção de que o espaço da ficção cinematográfica é um espaço simbólico, edificado pelas construções do imaginário que expandem a sensação do espaço para além do que está impresso na tela.

O *espaço vazio* é um espaço metafórico cuja percepção de vago nem sempre é ligada apenas à imagem em si, como se esta fosse uma categoria condenada a nada conter, a mostrar a desocupação do espaço físico. Buscamos com o espaço vazio no cinema um suporte para a compreensão dos espaços que nos revelam lacunas, hiatos, em suas possibilidades de interação ou experimentação.

#### 5.4.1 Marseille pela amplificação subjetiva do espaço da cidade

A imagem da cidade de Marseille na obra *Xi you* (2014), de Tsai Ming-Liang, também pode ser lida a partir do conceito de espaço vazio, das leituras possíveis dos momentos de rupturas das ambiências que estamos habituados a ver e sentir quando se trata da compreensão da cidade de uma maneira geral. A criação do espaço da cidade pelo diretor asiático é uma quebra da relação entre tempo e espaço que faz parte do imaginário ocidental ligado à frenética pressa e ao desejo de consumismo que torna os habitantes cada vez mais distantes de suas relações físicas e presenciais. Nós propomos a análise de uma sequência do filme composta por duas cenas que têm entre si uma relação de continuidade e complementaridade da ação para, assim, discutirmos a noção de espaço vazio.

Começamos a observação do filme aos trinta e quatro minutos. A primeira imagem

que vemos é a de um ônibus de turismo que está em movimento e que para, precisamente, no momento em que a tela passa a ser completamente ocupada por ele. Neste momento, a visão do ambiente no qual se passa a cena fica limitada, a câmera é ocupada em sua plenitude pelo veículo durante meio minuto. É a partir do momento da saída do ônibus que conseguimos descobrir o novo cenário escolhido por Ming-Liang.

Assim como visto no item 5.1. *Espaços atravessados*, a câmera é novamente estática. Sentimos-nos como se, enquanto observadores/espectadores, estivéssemos no meio da *rue de la Canebière*, no centro comercial de Marseille. A imagem nos transporta a uma espacialidade tipicamente urbana, estamos bem próximos do movimento contínuo de veículos e com visão direta para uma praça situada diante da tela no qual passam turistas e transeuntes ordinários (Figura 21).



**Figura 21** - Primeira sequência do filme *Xi you* na qual o monge contracena com outro ator  
**Fonte:** frame retirado do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-Liang.

O enquadramento escolhido por Ming-Liang parece privilegiar o cenário da praça que teve como ponto destacado um carrossel numa das extremidades próximo a rua anteriormente citada. A profundidade de campo cria a sensação de que a praça se estende até a edificação que vemos ao fundo da tela, deixando a impressão de que se trata de uma área extensa para circulação livre dos pedestres.

Em continuidade ao processo de observação<sup>71</sup> dos filmes no qual esta pesquisa se baseia, a percepção que nos foi evocada ao ver a cena analisada mascarando a imagem nos guiou a construir um imaginário daquilo que ouvimos. A sensação espacial é de que estamos no meio de uma via de passagem intensa. O movimento dos veículos deixa suas marcas na cena através dos ruídos incessantes de motores de carros, não deixando dúvida de sua presença, muito embora não sejam vistos.

Ao longo de toda a cena não entendemos falas diretas, pois toda a construção sonora é composta por toda a ambiência do entorno da câmera. Só entendemos um personagem que nos dirige a palavra: este é a própria cidade. É como se a cidade falasse diretamente com o espectador. Desta maneira, vemos uma cidade a partir de toda a construção sonora à qual somos apresentados ao longo da cena. Acreditamos que esta sonoridade própria à cidade seja um elemento presente no cotidiano de quem a vive, porém mesmo que tais elementos ordinários não tenham sua importância reconhecida pelos seus habitantes ou transeuntes da cidade, não deixam de existir. Permitimos-nos, assim, promover um diálogo entre a análise do espaço da cidade e a discussão feita por Patrick Tacussel (1995, p. 260) sobre a sociologia figurativa, em outras palavras, a sociologia estético-compreensiva, no intuito de nos apoiar na investigação do espaço no cinema enquanto um dispositivo atento a dar visibilidade à metamorfose das formas do vivido (social).

O princípio de vermos as imagens da cidade pelo cinema como um instante estético é uma consequência da proposta maffesoliana de não mais separar a arte da vida (MAFFESOLI, 1998). A vida, assim, seria feita para ser vivida, conscientemente ou não, como uma obra de arte. Então, o percorrer ou visitar uma cidade através das lentes de um realizador seria, assim, uma forma de viver essa cidade, conhecer suas qualidades, suas texturas e, diante dessa relação, com o urbano gerar sentimentos, sensações e experiências, integrando à análise social dessas imagens do urbano, categorias que antes eram reservadas à crítica das belas-artes.

Numa terceira observação do filme, agora mascarando o som, a nossa busca se direciona a perceber a cidade a partir do que vemos pelas imagens. Com a tela ocupada pela presença do ônibus de turismo, o início da cena passa a ser um momento de

---

<sup>71</sup> O método das máscaras proposto por Michel Chion (2000). Ver 5. ESTÉTICA DA CIDADE CINEMATOGRAFICA: uma compreensão fenomenológica do espaço experienciado no cinema.

contemplanção do espaço que a câmera nos apresenta. Feita a leitura visual do ônibus e conhecidas as informações sobre os pontos turísticos pelos quais ele passará, a sua partida é o início da descoberta de um novo espaço da cidade de Marseille. A presença do ônibus deixa a sensação de que nosso olhar deve ser orientado para pensar a cidade pelos pontos turísticos e históricos. Seria nessa praça que vemos um local turístico?

Sem o som, a imagem é construída placidamente. Não escutamos uma cidade ruidosa e barulhenta; temos a impressão de que vemos um canto da cidade calmo, embora frequentado por automóveis. A sensação de amplitude do espaço e a circulação livre e despreendida dos transeuntes se sobressaem. Nossa vista é direcionada para a *Place du Général de Gaulle* a partir da via *Rue de la Canebière*. A câmera fixa, como em toda a obra de Ming-Liang, tem seu ponto de vista situado a partir da calçada do Palácio da Bolsa de Comércio de Marseille, monumento do século XIX, localizada em frente à praça do outro lado da via *La Canebière*.

A figura do protagonista não se faz marcante nos primeiros quarenta segundos da cena. Somos atraídos pelos olhares de transeuntes que passam pela praça, defronte o carrossel, e que observam algo que parece estar atrás da câmera. São vários os transeuntes, ou talvez turistas, que param em determinado momento da caminhada na praça para admirar algo e registrá-lo por meio de fotografias (Figura 22). Perguntamos-nos se não seria atraente para os inúmeros pedestres o que está exatamente abaixo de seus pés? O carrossel e a praça em si não interessam a esses que a atravessam? E ainda, o que há atrás do ponto de vista da câmera? Ou mesmo no entorno dela? Em toda a ambiência promovida pela sequência, a impressão que nos fica é de uma cidade calma, iluminada e convidativa para o caminhar.



**Figura 22** - Inúmeros transeuntes que passam pelo cenário do filme para num determinado momento para

registrar uma fotografia de algo situado atrás da câmera

**Fonte:** imagem retirada do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-Liang.

Numa nova observação da sequência, com som e imagem sincronizados, a presença dos dois atores da obra ganha evidência. O momento no qual ambos são visíveis passa a ser mais claro para o espectador. O personagem coadjuvante, nós o chamaremos de personagem 01 diante de sua não nomeação dentro da obra, é interpretado pelo ator Denis Lavant, aparece a partir dos trinta segundos da sequência. Ele aparece andando devagar, porém somente nos quarenta segundos da cena é que percebemos que imita os passos e o tempo do monge, que está situado alguns metros à sua frente. Pelo fato dos atores não estarem em primeiro plano, a constatação de suas presenças na cena não é evidente.

Os transeuntes que passam na frente do carrossel, pelo seu próprio movimento, atraem mais a atenção do espectador. Somente num olhar mais curioso é que encontramos os dois atores ao lado do carrossel, eles situam-se na parte inferior direita da tela, atraindo os olhares para o espaço livre entre o carrossel e a barraca do fiteiro. O monge passa a ganhar notoriedade na cena a partir desse momento em meio ao contraste entre os elementos apresentados pela imagem e pela construção sonora, o vermelho do seu donka se realça. O desequilíbrio entre ambos nos é amparado pela imagem contínua e quase estática do monge e do personagem 01. O vermelho da vestimenta do protagonista nos desperta a atenção para acompanhar o ritmo que o personagem se permite andar em meio ao verdadeiro caos sonoro no qual os personagens se encontram.

A inquietação proporcionada por essa leitura do espaço da cidade no cinema enfoca a disparidade existente entre as formas de se viver e experienciar esse espaço. A cidade como uma construção audiovisual que enfatiza as diferenças de seu interior. Embora o fato de acompanhar o tempo do monge tenha nos despertado inquietação, foi à pausa que fizemos para compreender sua relação com o espaço e tempo que nos permitiu ver e sentir a cidade de maneira diferente. Essa experiência com o espaço da cidade nos permitiu identificar aquilo que é ponto central na discussão do intervalo de vida: a suspensão da ordem imperante de experiência no espaço para reinventar a visualização que se tem da dinâmica social dos seus usos. Nesse momento da cena, vemos o monge nos convidar a fazer essa pausa, ver o intervalo de vida existente para viver a cidade outra vez.

Sem nos aprofundarmos na teoria sociológica e urbanística na qual se insere a abordagem dos usos da cidade, nós retomamos a fenomenologia para pensar a experiência

de viver o espaço da cidade. A vivência do espaço é fenômeno único e que implica na apreensão de impressões desse espaço. A imagem cinematográfica é um suporte que assume a função de dar visibilidade à velocidade com a qual se vive a relação com o espaço da cidade no cotidiano. E a variação dos ritmos aos quais as relações são expostas, como na cena analisada anteriormente, que nos sugere uma discussão sobre o imaginário coletivo da cidade que se faz necessário. O que evocamos como imaginário coletivo é uma leitura de Patrick Tacussel (1995, p. 263) a partir da sua análise dos ritos. Tacussel (1995) nos permite ler a imagem da cidade não como um acréscimo de uma ilusão à potência do real da cidade em si, porém é o imaginário que se intensifica e se ativa na nossa construção da imagem da cidade. Em continuidade ao seu pensamento, acreditamos que o imaginário da cidade é apoiado na dominação efetiva das realidades vividas pela assimilação de símbolos, pela conjunção das relações de sentido visíveis na imagem e pelas impressões que temos durante a experiência com o filme.

A cidade de Marseille, a partir dessa cena de Ming-Liang, torna-se uma criação do imaginário do espectador diante das várias imagens geradas ao longo da experiência de sua observação. O caminho criado pelo imaginário tem seu fim na imagem que temos da cidade cujo valor envolve traços de uma redução do estereótipo por nós concebido de cidade e as afetividades e subjetividades resultantes da nossa experiência com o espaço no cinema.

Embora a cena iniciasse com um ônibus de turismo, procuramos ao longo de toda a observação um ícone desse ponto turístico, mas ele estava no espaço fora-de-campo. Ming-Liang anuncia na cena o que para nós é estimado como *espaço vazis*: o espaço no cinema é uma construção a partir das lacunas instaladas. O realizador figura uma imagem da cidade além do estereótipo (preconizado pela presença do ônibus de turismo no início da cena), seja do conteúdo imaginado, seja do tempo que estamos habituados. Na cena, a cidade é um exemplo de espaço vazio, marcado por uma ambiência singular cuja impressão que resta é a de vermos um espaço a partir da sensação de vazio que ele nos faz olhar. Não podemos ver aquilo que tira a atenção de grande parte dos transeuntes. Ao mesmo tempo, os protagonistas da obra nos convidam a fugir do modelo imposto na cena, da velocidade implicada no som da cidade e do movimento dos objetos cênicos, sejam estes oriundos dos transeuntes ou dos veículos. A ação no espaço é interrompida pelo tempo dos passos do monge e do personagem 01. E é essa mesma ação que nos faz relançar nosso olhar para o

espaço cinematográfico.

A ação iniciada pelos atores não se finaliza na *Place Général de Gaulle*. O personagem 01 continua a seguir – ou podemos dizer, perseguir – o monge no bairro de *Noailles*, local próximo da cena que analisamos até então. Numa sequência de quase onze minutos de duração, continuamos a acompanhar os personagens em suas travessias por mais um ponto da cidade de Marseille. A câmera de Ming-Liang continua fixa, ela é instalada na *Rue des Feuillants* quase em seu cruzamento com a *Rue Longue de Capucins*, permitindo a visualização desse ponto de passagem intensa, fluxo contínuo de pedestres que visitam o bairro atraídos pelo mercado aberto local, além da grande variedade de lojas e artigos da cultura árabe e africana (Figura 23).



**Figura 23** - Sequência na qual o monge tem seu percurso acompanhado pelo personagem 01.  
**Fonte:** imagem retirada do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-Liang.

A distância da câmera, cujo corte escolhido é o plano geral, evidencia ao longo de toda a sequência as bordas da imagem. A câmera está localizada na borda inferior da imagem, as bordas laterais são os espaços fora-de-campo que completam seu conteúdo. Visualizamos quase todo o percurso feito pelo protagonista. A cidade ou, em outras palavras, o ponto da cidade de Marseille que nos é ofertado para visitar e observar através das imagens cinematográficas, são uma compilação de olhares diversos para o mesmo espaço.

Em frente da câmera vemos uma loja de doces árabes cuja clientela tem a opção de

sentar-se em mesas postas na rua. A grande parte desses figurantes<sup>72</sup> continua em suas posições ao longo de toda a cena. Eles estão ali sentados para observar, sentam-se para conversar com aqueles que estão ao seu redor e ver o que se passa na rua durante este período de pausa de suas outras atividades. Concomitantemente, vemos o monge e o personagem 01 aparecerem na cena à direita da imagem. O monge mais próximo do centro da imagem, seguido do personagem 01 situado a alguns passos atrás e um pequeno caminhão está logo detrás do ator. Nesse instante, a imagem parece ter uma linha diagonal em seu centro, prolongando-se no sentido superior direito da tela. A composição da imagem põe o monge, o personagem 01 e o veículo num mesmo alinhamento. Não foi revelado o início da travessia. Num contexto majoritariamente masculino, o monge atravessa todo o espaço da tela até o seu desaparecimento completo no canto esquerdo. A sequência não se encerra com o desaparecimento do monge, a sua travessia pelo bairro do *Noailles* continua. O índice que nos dá essa confirmação é a presença ainda do personagem 01 na tela, continuando seus passos no mesmo ritmo aos do monge. Conduzidos por esses indicadores, construímos a continuidade da narrativa com base do imaginário contido no fora-de-campo<sup>73</sup>, um espaço orientado e especializado (AUMONT, 2007, p. 119) criado pelo diretor e que nos conduz a inúmeros caminhos.

Na sequência, a cidade de Marseille é lida a partir do quadro que é feito por Ming-Liang de um modo que fica claro que o espaço no cinema não se resume apenas àquilo presente no interior da tela. A cidade que é percebida mediante a composição do plano cinematográfico está presente em todas as formas de leitura que possamos fazer desse plano. A mobilidade dos limites do quadro é um dos fatores que contribui para essa compreensão. Aliado a apreensão visual que fazemos do espaço da cidade, são, por vezes, os indícios sonoros interpretados pelo espectador que tornam possível a compreensão do espaço em sua relação com o contexto – tudo aquilo que está fora do campo visível, após as bordas da tela e perceptíveis na esfera sonora.

O espaço se define tanto pelo que dá visibilidade dentro das bordas, quanto pelo que exclui. Os limites entre o que é visível ou imaginado – guiado pela impressão por aquilo que está no fora-de-campo – é que o funda, de acordo com Aumont (2007), o

---

<sup>72</sup> Acreditamos que se trata de uma obra que se utilizou do público espontâneo que estivesse nos cenários escolhidos para filmagem.

<sup>73</sup> O fora-de-campo seria esse espaço imaginado pelo espectador, prolongando o espaço visível na tela (SIETY, 2001, p. 34). Ver *Capítulo 4*.

desenquadramento. O espaço vazio no cinema teria uma aproximação à discussão de Aumont (2007), em consequência da desvinculação da compreensão da imagem pelo que está dentro do seu campo. A narrativa cinematográfica pelo desenquadramento entendida por Aumont (2007) se baseia no vazio no centro da imagem como fenômeno estilístico que enfatiza as bordas do quadro para criar uma narrativa dinâmica e não diegética, a estética do espaço vazio no cinema como uma construção baseada no desequilíbrio marcado pela imagem criada pelos elementos visíveis possíveis dentro de uma obra cinematográfica.

No caso da sequência analisada, o som tem papel particular na criação da imagem de Marseille. Os ruídos da passagem contínua de veículos deixam a sensação de incessante movimento nesse ponto da cidade, muito embora o que fique visível ao espectador sejam momentos de calma no meio desse fluxo. Os transeuntes, considerados como elementos cênicos importantes para a narrativa, desempenham um papel importante na validação do fora-de-campo. São eles que nos revelam e reafirmam que há algo atrás da câmera, o ambiente no qual se passa a cena não se resume ao que está na tela. A intenção é fazer da cidade é um espaço que vai além do visto pela sequência.

Observamos que uma transeunte foi a participante da cena que se demonstrou mais inquieta com aquela intervenção artística feita pelo monge. Primeiramente, essa pessoa anônima – sabemos apenas que ela é uma idosa – para diante da câmera e indaga a ação para o câmera – ou seria propositalmente para a câmera? Resta-nos a dúvida – para, em seguida, continuar o seu caminho. Aos pouco mais de quarenta e três minutos de cena, exatos seis minutos após sua primeira aparição, essa mesma idosa retorna ao cenário para continuar sua observação inquieta da *performance* dos atores (Figura 24).



**Figura 24** - Transeunte que observa a câmera durante a sequência analisada  
**Fonte:** frame retirado do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-Liang.

Na ocasião, a mesma idosa retorna ao cenário e fica parada no canto direito da tela, observando os atores (Figura 25). Sua expressão parece, segundo nossa análise, a manifestação de um desacordo com a maneira escolhida pelos atores para percorrer a cidade. O olhar para a câmera da transeunte pode ser tido como um efeito de fratura do mundo diegético, como é discutido por Beylot (2005) ao analisar a interpelação do espectador de um filme a partir do olhar para a câmera de um dos personagens. Por outro lado, o teórico André Gardies<sup>74</sup> (1993) acredita que a diegese é o espaço próprio elaborado pelo mundo imaginário que o espectador cria afetivamente e mentalmente com base na imagem fílmica que observa. Isto é, a imagem do espaço é resultante da condição espaço-temporal dentro de uma obra em que percepção se dá pelo conjunto da experiência entre aquilo dado e visível no cinema.

O esquema de observação da sequência que utilizamos em sua segunda etapa propõe ver a cena mascarando a imagem. No caso da sequência em particular, a cidade que nos é revelada, se analisarmos apenas o som, é uma cidade habitada por automóveis e por muitas pessoas. A impressão que temos ao reassistir à cena removendo-se a imagem é que se trata de um ponto de passagem contínuo em uma cidade. Um ponto onde converge o burburinho de várias conversas paralelas compassados com o barulho dos passos de pedestres, além de carros e ônibus.

O ruído de motocicletas aparece em dois momentos da sequência. Em ambos, a sensação que fica é que esses veículos atravessam a tela. Não acompanhamos os caminhos desses veículos, pois, após a travessia, o som diminui até desaparecer do ambiente. Também temos a sensação de não acompanharmos nenhum diálogo ou personagem diretamente ao longo de toda a cena. A captação sonora concede uma abertura para escutarmos e vermos o contexto geral no qual se desenvolve as ações. A ambiência sonora parece instaurar certa distância dos sujeitos de fala. Por um lado, a sensação que resta é a de acompanhar algo que se passa num local aberto, no entanto, por outro lado, não

---

<sup>74</sup> Segundo André Gardies (1993), o espaço no cinema ganha notoriedade dentro da narrativa, sendo um dos atores constitutivos da obra cinematográfica. “O espaço não será mais ser considerado como um simples auxiliar ou circunstância da narrativa” (GARDIES, 1993, p. 213, tradução nossa). *L'espace ne saurait plus être considéré comme un simple auxiliaire ou circonstant du récit.* (GARDIES, 1993, p. 213).

percebemos em nenhum momento que as falas que escutamos de longe são abafadas ou oprimidas por um espaço fechado ou a existência da ressonância de ecos. A imagem da cidade, que fazemos através dos recursos sonoros, nos leva a uma ideia de cidade, ou de um ponto da cidade, amplo como uma praça ou largo e de intensa travessia. Não há abertura ou encerramento da sequência com baixas de som como prenúncios de situar o observador/espectador no desenrolar da trama cinematográfica.



**Figura 25** - O retorno em cena da transeunte que se inquieta pela passagem do monge pela rua comerciante.  
**Fonte:** frame retirado do filme *Xi you* (2014), realizado por Tsai Ming-Liang.

E direcionados por uma nova observação que vai de encontro àquela feita até o momento, mascaramos o som da cena. Revemos a cena apenas com as imagens no intuito de entender aquilo que as imagens nos apresentam. O tempo escolhido pelos personagens do filme, com seus movimentos lentos que se sobressaem nas falas ou sons dos elementos narrativos, é um dos principais guias para a descoberta do espaço da cidade. São onze os passos dados pelo monge ao longo de toda sua travessia por esse espaço físico.

A cidade de Marseille, em particular a região comercial do bairro de *Noailles*, é vista como local de intenso movimento, uma travessia incessante de pedestres que desaparecem pelas bordas da tela. Uma cidade que permite ao mesmo tempo a passagem e a pausa. Pausa esta cuja representação é observada por aqueles que estão sentados nas mesas da loja de doces a conversar e contemplar o movimento que se passa diante deles.

Interessante perceber que esses mesmos homens que se permitem uma pausa de outra atividade para ficarem sentados, enquanto discutem, são os mesmos que lançam olhares inquietos sobre o ritmo da ação realizada pelos personagens do filme. Para os que estão parados – mais precisamente sentados – a observar o movimento da cidade enquanto tomam um chá, os atos seriam como uma pausa no ritmo cotidiano compreensível e banal. De certa forma, poderíamos pensar que os passos dados pelo monge e pelo personagem 01 são também formas diferentes de pausas, momentos que nos dispomos para escutar e ver a cidade.

É o ritmo<sup>75</sup> escolhido pelo monge que direciona todo o conflito de experiências com o espaço ilustrado a partir das expressões dos rostos dos transeuntes. A sequência pode ser vista como um exemplo da distonia dos artifícios para aproveitar o intervalo de vida que podemos nos propiciar. Esse conflito é expresso claramente na descrição realizada anteriormente das indagações gestuais feitas pela idosa que atravessava o cenário filmado e que retorna ao final da mesma sequência para continuar a sua observação dos atores. A impressão que temos é que o espaço da cidade que é filmado é uma área reservada para pedestre. Não vemos a circulação de veículos de uma maneira que pareça ser constante; aqueles que passam pela tela são veículos de entrega de mercadorias ou alguns motociclistas.

A impressão do tempo que temos ao rever a sequência sem o som é intensificada. A busca de perceber a cidade por intermédio das imagens leva o olhar do espectador a percorrer a tela na procura atenta por detalhes antes não percebidos. Nessa averiguação do espaço coordenada pelo tempo dado pelos protagonistas nos revela uma cidade com uma sensação de sujeira, ao acompanhar os passos do monge e do personagem 01, somos convidados a olhar a rua em si, a pavimentação desse espaço, e, nesse movimento, nosso olhar encontra o lixo.

A presença da câmera torna-se quase um objeto invisível para a grande maioria daqueles que passam pela cena. Como já dito antes, o dispositivo encontra-se fixo ao longo de toda a sequência, a câmera tem como foco o registro uma marcha lenta dos protagonistas. São poucos os transeuntes que identificam a câmera, e, mesmo nós

---

<sup>75</sup> Esclarecemos aqui que não abordamos uma reflexão sobre o movimento *Slow*. Com origem no movimento o *Slow Food*, fundado nos anos 80 do século passado, a sua concepção é criar formas de resposta ao ritmo frenético da contemporaneidade que reflete no desaparecimento das tradições gastronômicas regionais e no interesse na própria alimentação. (NAIGEBORIN, 2011, p. 24)

espectadores, não percebemos a sua presença, exceto nos poucos momentos nos quais os pedestres desatentos se assustam com câmera e desviam seu trajeto.

Muitos dos que circulam pelo espaço da *Rue des Feuillants* visível na tela parecem não se dar conta da presença da câmera e nem mesmo dos atores. A impressão que resta é que vemos os passos de uma cidade vivida no seu natural no cotidiano ordinário de um cidadão marselhês. O ângulo de abertura da câmera enquadra, como já mencionado, o conjunto do cruzamento entre as vias *Rue des Feuillants* e *Rue Longue de Capucins* num momento em que o raio solar corta a imagem em diagonal. A luminosidade natural atravessa a tela e ocupa a parte central da imagem. O feixe de luz atua como guia para grande parte dos passos dados pelo monge que tem sua sombra e o corpo abraçados pela iluminação direta em quase toda a duração da cena.

O exercício de buscar na imagem os sons da cidade deixa como fruto a impressão que a imagem da cidade é um lugar conflito. A cidade como um espaço para a pausa e a pressa, no qual há pessoas que se permitem, tranquilas, observar a cidade de uma calçada de um café ao mesmo tempo em que outras comem seus sanduíches enquanto caminham e atravessam a cidade. Nesses antagonismos das relações tecidas num mesmo espaço é que se consolidam os espaços vazios no cinema.

Com o olhar direcionado para os movimentos delicados do monge, nós iniciamos a quarta releitura da sequência. O ritmo dessa marcha parece guiar nossa observação. A tela nunca fica completamente cheia de elementos, as pessoas passam em fluxo sobre a parte visível do espaço, porém sem nunca o sobrecarregar. Contudo, é a construção sonora desse determinado espaço da cidade de Marseille que se torna mais claro nessa releitura. Os ruídos, entre os burburinhos das pessoas sentadas nas mesas diante da câmera, ou daquelas que passam, ou ainda dos veículos que circulam no entorno desse cruzamento (não vemos os veículos, mas o sentimos), são bastante fortes e contínuos. Como numa grande cidade, os passantes estão sempre apressados, sem tempo para ver os espaços que percorrem. A figura do monge e do personagem 01, para a grande maioria dos transeuntes, é insignificante. Enquanto observadores, nós nos permitimos ver mais da cidade nessa releitura. Num movimento que parece acompanhar o ritmo de cada passo do monge, essa observação encontra tempo para subir o olhar curioso pela *Rue Longue de Capucins* para acompanhar os passos dos pedestres. Enquanto nos permitimos vagar pela tela, ver seus detalhes, nos deparamos com alguns transeuntes que vão e voltam nesses quase nove

minutos de sequência sem cortes. Eles falam sozinhos, apontam e demonstram sua inquietação com essas duas figuras que decidiram percorrer a cidade ao seu tempo, ao ritmo de seus passos que não têm pressa em chegar ao seu destino.

A cidade é um aglomerado de ruas, de moradas do coletivo. Um coletivo inquieto como diria Benjamin (2009, p. 468), agitado pelo que vivencia, experimenta, conhece e inventa. O espaço da cidade é um espaço da permissividade, do conhecer de múltiplas formas, em diferentes ritmos e que pela inquietação que se configura enquanto lugar habitado. O espaço vazio da cidade no cinema é uma reinvenção da prática dos lugares.

A leitura da imagem da cidade nessa sequência como uma possibilidade de atravessar a cidade – mesmo que neste caso estejamos falando fisicamente de menos de um metro de percurso – apoia-se em Moles e Rohmer (1982) na compreensão do caminhar ou percorrer a cidade como uma errância. Segundo os autores, a errância é uma motivação estética para romper o ato estabelecido socialmente ou podemos dizer que a errância é uma fuga para amarras sociais. A errância, para Moles e Rohmer (1982), pode ser praticada de duas maneiras: a primeira é a errância livre, adotada num espaço ilimitado e sem restrições para a consciência incerta de sua prática; a segunda maneira é errância guiada, empregada em locais mais específicos, sejam ele a rua de uma cidade ou um labirinto, por exemplo.

Podemos reler a errância livre de Moles e Rohmer (1982) como o ponto de partida da prática da cidade realizada pelos protagonistas do filme *Xi you* em suas perambulações por Marseille. A experiência no espaço da cidade sem controle ou restrições foi o aspecto da vivência que mais nos inquietou. E podemos dizer que é essa desinibição da experiência com o espaço promovida pela errância que respalda os *espaços vazios* no cinema. Ming-liang nos mostrou que o espaço da cidade não é um espaço plenamente vivido, havendo lacunas a serem descobertas e olhares a serem lançados. A cidade como uma personagem que traz um discurso tão rico e inovador quanto o personagem do monge no que concerne à evocação de uma reflexão sobre as formas de vivência contemporânea do espaço urbano. Os *espaços vazios* provocados pelo realizador são da ordem do sensível, um espaço vivido pelo conjunto de sensações e impressões que temos diante da relação de espaço e tempo que construímos no momento da experiência fílmica. Dessa maneira, a vivência do espaço no cinema é a ideia de excedente e motivação estética para experienciar o espaço de diferentes formas. A errância pode ser vivida, por exemplo, como essa disparidade entre os espaços para se percorrer, ou podemos aqui dizer, para se viver na cidade cinematográfica.

#### 5.4.2 O vazio pelo olhar distante da Câmera

O filme *A febre do rato* (2011), de Cláudio Assis, começa com a tela completamente negra. A trilha sonora é marcada pela repetição de uma nota grave enquanto as imagens nos apresentam o Rio Capibaribe. Em toda a sequência, a câmera é subjetiva, ela nos mostra a imagem do ponto de vista semelhante à de quem olha a cidade do Recife a partir de um barco. A câmera navega entre algumas das pontes da cidade: Ponte Giratória, Ponte Duarte Coelho, Ponte da Boa Vista e Ponte 06 de Março (também conhecida como Ponte Velha), deixando o rastro das paisagens dos bairros recifenses. As pontes citadas fazem parte de uma região histórica<sup>76</sup> da cidade do Recife, algumas delas tendo sido construídas ainda no tempo colonial do país.

A câmera tem seu eixo fixo. Sua base está no barco e registra as cenas de um passeio à deriva (Figura 26). A sequência possui sete cortes diretos que juntos propiciam um passeio que dura quase quatro minutos. Sobre o rio, a câmera trabalha em *travelling* privilegiando desta forma a profundidade de campo, numa leitura linear na qual a cidade é apresentada sempre em segundo plano. O dispositivo do *travelling* amplia a leitura da cidade que, no caso dessa sequência, poderia ser visto como um exemplo da discussão tida por Bonitzer (1999, p. 11) sobre a infinita virtualidade das imagens. No caso específico do cinema, o efeito do *travelling* pode amplificar ou retrair o campo de vista, definindo-o ou indeterminando-o. Segundo Burch (2007, p. 178), essa técnica é usada para a construção de um espaço habitável no cinema, como uma mecânica para transpor o espectador de sua posição fixa a outra dentro do espaço fílmico. A cidade, na sequência aqui analisada, aparece entre as passagens sob pontes, uma cidade sob um ponto de vista incomum: a imagem de uma cidade suja, deteriorada pela falta de conservação.

---

<sup>76</sup> Os bairros os quais as pontes interligam são margeados pelo rio que se aproxima do seu ponto de deságue no Oceano Atlântico.



**Figura 26** - Sequência de abertura do filme.

**Fonte:** imagem retirada do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

O movimento é contínuo, seja pela câmera que não se estabiliza num ponto geográfico em momento algum, seja pela imagem de fluxo constante. A câmera parece seguir o fluxo do rio e nos apresentar a cidade ao longo desse passeio. O tráfego, o movimento e a circulação dos automóveis são vistos ao fundo, os ruídos, no entanto, limitam-se ao dos motores dos veículos que transitam nos arredores do rio. A impressão que temos é que a imagem sonora é semelhante àquela que vemos, uma imagem diegética construída pelos barulhos dos veículos e de suas buzinas. Esses elementos sonoros mesmo situados num segundo plano marcam o ruído da fluidez d'água que é aquele que escutamos num primeiro plano.

A sensação do *travelling* frontal no qual a sequência nos é apresentada dá a impressão que o ponto de vista do observador está também localizado nesse mesmo barco. A partilha dessa visão nos mostra um campo fílmico rico, um grande plano geral que, de certa forma, torna a cidade ainda maior do que ela é. Enquanto objeto fílmico, o espaço da cidade ganha no discurso presente na sequência em decorrência da aproximação que nós espectadores temos do espaço a partir do olhar do *travelling*.

Esse passeio revela uma inversão do ponto de vista da cidade, deixamos de estar no plano do urbano, nas margens de um rio, para contemplar as águas que percorrem a cidade, para vermos cenas inabituais de quem navega pelo rio e observa a cidade (Figura 27).



**Figura 27** - Uma inversão do olhar para a cidade, assumido pelo ponto de vista de quem está no rio e olhar para a margem.

**Fonte:** imagem retirada do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

O filme mostra o que está abaixo do patamar das pontes Giratória, Duarte Coelho e da Boa Vista; a sujeira em suas margens, o estado decadente das pontes. A imagem em *travelling* apresenta a cidade com imagens em preto e branco, nuances de cinza com texturas misturadas. A escolha da cor do filme influencia diretamente na percepção que construídos do espaço. A solidez das cores como abertura para a errância do vagar pela paisagem da cidade, uma ação errante assim como a vida que perpassa a cidade. Ao longo da sequência o protagonista Zizo declama um poema:

[...] o satélite é a volta do mundo, abismo de coisas medonhas, pessoas que ladram o seu sonho, enfeites de cores errantes. [...] Cálida vizinha e princesa, magra em sua sana loucura, grita de alegria suburbia. Chora de medo, o planeta. [...] mundo abismo, grande mundo. [...] logo ali por trás do mangue, descansa insônia, a faca, o serrote, o trabalho, o sexo e o sangue. (informação verbal)<sup>77</sup>

Os versos surgem em diálogo com as imagens da cidade. A poesia surge em camadas que são incorporadas à escolha da fotografia em preto e branco. Este é um recurso utilizado pelo realizador Assis para ajudar o espectador a abstrair-se da realidade (HOLANDA, 2016) e, assim, se concentrar na narrativa. Desta maneira, conhecemos a cidade a partir da visão e dos destinos do poeta Zizo. A opção do preto-e-branco já havia sido testada previamente pelo cineasta numa outra obra, no curta *Soneto do desmantelo blue* (1993), baseado em poema homônimo do poeta Carlos Pena Filho. E, assim como o

---

<sup>77</sup>Trechos do poema declamado pelo protagonista do filme *A febre do rato* na sequência de abertura do filme.

“azul”, do poema de Carlos Pena Filho fora recriado no cinema em preto-e-branco, em *A febre do rato* agora é a opacidade do verde musgo, do azul no céu e do ocre do rio como componentes da paisagem do Recife que surgem em preto-e-branco.

Assis apresenta um Recife cercado por edifícios, pelo asfalto, pelo trânsito e pela desordem. As travessias sob as pontes são acompanhadas por uma trilha sonora que cria uma atmosfera de suspense. A cidade surge para além do quadro limite da tela cinematográfica. Existe algo além do que vemos do ato de atravessar as pontes pelos carros, ciclistas ou pedestres, revelando apenas o sentido de passagem entre as extremidades direita e esquerda da tela. Não é dado ao espectador a origem e o destino daqueles que passam sobre as pontes. Enquanto a câmera subjetiva continua seu trajeto, Zizo parece simplesmente “flutuar”, flana pela cidade, o que deixa para o espectador uma impressão de passagem.

A cidade do Recife conhecida aqui através da imagem ficcional do cinema é constituída pela simbiose entre as imagens concretas e as imaginárias. De acordo com Beylot (2005, p. 141), a ficção não se limita a apenas uma esfera do visível, ela seria um espaço diegético produto de dois espaços: o concreto e o imaginário, aquilo visível no campo de imagem e daquilo produzido no fora-de-campo. A criação da imagem da cidade a partir do diálogo entre real e imaginário, como é o caso do filme de Assis, se revela como um processo em constante dinâmica entre as impressões que temos do espaço. Acreditamos que as imagens da cidade são criações em dialética com o contexto narrativo de sua apresentação e sua leitura pelo espectador do filme.

A experiência de assistir a essa mesma cena numa terceira observação, agora vendo apenas pelas imagens, nos dá a impressão dela ter uma duração maior que quando vista em conjunto com o recurso sonoro. O momento no qual a imagem em preto e branco aparece pela primeira vez na tela inaugura uma sensação nostálgica que dá visibilidade a uma cidade de outro tempo histórico. Acreditamos que a associação entre a imagem que vemos e a sua real temporalidade só nos é dada a partir do instante no qual passamos a ver veículos ao longo de uma via que margeia o rio. Essa é a ocasião na qual constatamos que se trata de uma realidade contemporânea. Nos momentos anteriores não parecia ser possível determinar o tempo histórico no qual se situava a imagem. Além disso, o preto e branco enaltece a sensação de descuido com a cidade, acentua seu caráter de marginalização e deterioração do estado de várias edificações situadas ao longo das vias

que margeiam o rio.

Numa nova observação da cena, desta vez baseando-se em na construção sonora, a sensação de estarmos num espaço móvel é marcante. Não nos sentimos num contexto de um espaço bastante ativo e vivido pelos elementos que entendemos ao longo da sequência. A ideia que nos resta é que essa movimentação fica num segundo plano. São motocicletas, carros que escutamos entre as notas da trilha sonora que acompanha a cena. A repetição da mesma nota no decorrer da sequência analisada parece fazer ressoar cada novo elemento visual que é disposto e apresentado ao público.

Ao analisar a sequência de abertura mais atentos à busca de novas impressões da cidade compreendemos os segundos iniciais da sequência como um marco importante para toda a construção audiovisual que teremos do espaço cinematográfico. Como a imagem da cidade vai aparecendo gradativamente pela da tela (Figura 28), o primeiro elemento visível é o rio Capibaribe. Com o rio em primeiro plano, vemos grandes imóveis na profundidade de campo, porém eles perdem sua imponência em razão da escolha de enquadramento.



**Figura 28** - Após passar sob uma ponte, a cidade ganha imagem a partir da borda inferior da tela.

**Fonte:** frame retirado do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

Observamos que, após cada uma das passagens sob as pontes, uma nova imagem que vemos da cidade parece apresentá-la como menor em relação à natureza do seu entorno. Os contrastes natureza-concreto, pobreza-riqueza são evidentes nesses momentos. É como se a cidade ao longo do tempo fosse se tornando menos do que era. O céu ocupa

mais de dois terços da tela, vemos e sentimos uma cidade que respira, uma cidade limpa, sem edificações muito altas que destoam no *skyline* da paisagem. Pela imagem sentimos e escutamos uma cidade em harmonia. Uma cidade conhecida pelo percurso, à câmera que adentra a imagem verticalmente como se invadisse o seu interior, enquanto os movimentos naturais da cidade ocorrem na linha horizontal da tela.

Sobre as pontes, os carros e pessoas passam. É nesse momento da análise que vemos as belezas dessas pontes, uma cidade que na passagem por cada uma dessas pontes conta uma história. Um conjunto de construções singulares da cidade como a Ponte da Boa Vista (também conhecida por Ponte de Ferro) ou a Ponte Velha, essa última ornamentada com postes luxuosos em detalhes, aparecem em destaque. Com o avançar da navegação, as torres verticalizadas sugerem a sensação de ruptura da harmonia da horizontalidade que transborda da imagem. O poeta Zizo, inclusive, aproveita as transformações da paisagem urbana recifense como temática de crítica. Ao longo de toda a obra, o personagem percorre a cidade pelas ruas e sobre o rio, com seu carro-de-som ou em uma pequena canoa, a câmera de Assis o acompanha e descreve o cotidiano e as contradições de Zizo e da cidade.

Nos três últimos planos dos sete que compõe a sequência de abertura, o rio deixa de estar em primeiro plano. Passada essa impressão de riqueza da cidade com suas pontes históricas eis que a imagem grita para um contraste: passamos a ver algumas palafitas (Figura 29). No entanto não vemos seus moradores, apenas suas habitações em situações deprimentes. Em determinado momento, a imagem que ocupa a metade horizontal inferior da tela revela as palafitas, num ângulo de visão a partir daqueles que estão abaixo da ponte. Trata-se de um olhar paralelo, alinhado por um único ângulo de zero grau, que remete à visão da cidade como limite. Algumas imagens tórridas mostram o habitar daqueles que vivem no limite entre a cidade e o rio, enquanto o protagonista declama para aqueles que moram no mangue, o poeta-realizador Cláudio Assis apresenta espaços inóspitos, becos esquecidos e sujos e, assim, mostra a possibilidade de coabitação entre o poema e as palafitas. Ele sugere que a poesia também está próxima de estruturas sociais precárias, e que ela se faz acompanhar de pessoas colocadas à margem. E com esse jogo de contraste instalado, mais uma vez ele ressurgiu ao colocar as palafitas em companhia de altas edificações.



**Figura 29** - As palafitas que margeiam o rio Capibaribe na cidade do Recife  
**Fonte:** imagem retirada do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

Numa leitura desses mesmos três últimos planos, apenas baseando-se por sua construção sonora, a sensação de estar num espaço móvel é marcante. Nós nos sentimos num contexto de um espaço bastante ativo e vivido pelos elementos que entendemos ao longo da sequência. A ideia que nos resta é que essa movimentação fica num segundo plano, os sons, embora presentes, não nos dão a possibilidade de acompanhar os diálogos. Além disso, temos a impressão de ver motocicletas e carros, uma vez que escutamos seus ruídos entre as notas da trilha sonora que acompanha a sequência.

No exercício de criar imagens por meio da construção sonora presente nesses planos aqui descritos, não tomamos conhecimento da amplitude e ambiência específica do espaço filmado, resta-nos apenas a impressão dele ser bastante ocupado e habitado. São imaginários construídos pelas falas sobrepostas de diversas pessoas que vão desde crianças brincando a um burburinho que se instaura como se passássemos perto de um espaço pleno de gente. Além disso, a trilha sonora marcada pela repetição de notas curtas que acompanha toda a sequência introduz uma sensação de mistério ao ser confrontado aos ruídos de pessoas, em particular crianças.

Através de uma última leitura da sequência com a presença de todos os seus recursos narrativos, som e imagem, a impressão que tivemos é de uma apresentação

cronológica da cidade. É como se Assis tivesse escolhido uma forma de contar a história do Recife através do seu passeio pelas pontes, revelando prédios históricos datados a partir do final do século XIX até a presença de elementos da contemporaneidade, como os automóveis ou os arranha-céus. Embora o realizador tenha salientado a presença das pontes como elemento cênico, trazendo com isso a sensação de concreto e de modernidade, é como se o filme começasse a apresentar a cidade através da sua relação com a natureza. Uma cidade que se cria no contato com as águas e com a vegetação no seu entorno.

Encontramo-nos no meio desta narrativa imagética, uma parte da história da cidade do Recife salientada pelas heranças modernista e nas suas construções dos anos 1940 a 1970, entre elas, as pontes históricas, como a Ponte de Ferro ou a Ponte Velha; muito embora estejam degradadas por falta de preservação. Por fim, numa trama que deságua em palafitas que têm como plano de fundo altos prédios (Figura 30), encontramos uma imagem clara de uma cidade da contemporaneidade. Ao longo de toda a sequência<sup>78</sup>, a trilha sonora favorece a instalação de um ambiente de tensão. As marcações da nota grave que escutamos intensificam a sensação de fragilidade a que as imagens nos conduzem. Somado a construção sonora, que o narrador fala simultaneamente em descanso, vemos casas sob o mangue, palafitas que nos dão outra impressão menos a de tranquilidade, repouso e descanso. Mais um exemplo de como a narrativa do espaço no cinema na obra, ou mais especificamente, da cidade, é uma criação feita por antagonismos. A dinâmica do processo de criação das imagens da cidade alicerçadas na dialética entre os contrastes visuais do Recife.

---

<sup>78</sup> Os primeiros trinta segundos da sequência mostram o ponto de vista de quem está navegando pelo rio e atravessa a ponte Giratória tendo o barulho das águas e do tráfego como sons diegéticos. Após passar sob a ponte vemos a cidade pelas margens da Avenida Martins de Barros e, quando o campo está completamente tomado pela imagem da cidade, é que a trilha sonora se inicia.



**Figura 30** - Os contrastes habitacionais na cidade do Recife.

**Fonte:** imagem retirada do filme *A febre do rato* (2011), realizado por Cláudio Assis.

No decorrer de toda a sequência analisada, a imagem da cidade nos foi exposta a partir de uma simbiose entre os elementos pertencentes ao campo de visão do espectador e aqueles imaginados. Entre o espaço criado pela imagem fílmica e o imaginário do que está no fora-de-campo. Retomamos a discussão de Siety<sup>79</sup> (2001, p. 35) sobre o conceito para fundamentar a noção aqui tratada de espaço vazio por entendermos que os índices sonoros da sequência em questão são interpretados pelo espectador como oriundos de um lugar não visível através da tela. Algo é ocupado para além do rio e do que vemos de suas margens. Observamos aqui um exemplo do momento no qual a fluidez dos espaços da cidade no cinema – e incluímos os usos feitos dele – depara-se com confrontamentos de sentidos. O espaço filmado da cidade do Recife pode ser compreendido como sendo mais amplo que aquele enquadrado pela câmera do diretor de fotografia Walter Carvalho. O fora-de-campo é claramente mais respaldado pela impressão do espectador desse espaço.

A impressão do espaço criada pelas imagens visíveis e aquelas imaginadas garante à experiência audiovisual um caráter de fenômeno. Para Antoine Gaudin (2015, p. 67) é a própria relação estabelecida entre espectador e filme que alicerça a relação enquanto fenômeno. A dinâmica que envolve essa relação é fundada num movimento variante entre a percepção do espaço apresentado pelo filme e o espaço inscrito no corpo do filme que,

---

<sup>79</sup> De acordo com Emmanuel Siety (2001, p. 34), o fora-de-campo é o espaço imaginado pelo espectador que prolonga o espaço visível na tela.

para Gaudin (2015), seria o que ele chama de imagem-espaco<sup>80</sup>. De acordo com o autor, essa categoria convida à adoção de um conceito de filme enquanto objeto em processo de feitura (se fazer), algo não terminado e finito, o filme como um objeto artístico que a cada instante cria seu próprio ritmo espacial do visível (GAUDIN, 2015, p. 68).

Com o intuito de valorizar esse ritmo do fenômeno espacial, o espaço vazio no cinema surge por intermédio da interrupção da ordem até então imperante dentro de uma sequência, no caso desta análise: a abertura do filme *A febre do rato*. Num primeiro momento, a experiência com o filme nos permite ver as imagens dos elementos que escutávamos, porém quando há uma quebra dessa compreensão e a imagem audiovisual não contém em si todos os elementos que utilizamos para a construção de uma imagem do espaço percebemos a instalação da sensação do vazio. Essa oportunidade de experimentar a cidade de outra maneira ressignifica esse espaço e transforma o olhar para os usos e as possibilidades de prática nesse lugar. Entendemos que a experiência com o espaço vazio criada nessa sequência permite observar e usufruir da experiência com a cidade do Recife através dessas lacunas na construção do espaço que a imagem cinematográfica deu visibilidade. A cidade como uma construção de várias percepções de um espaço fragmento.

Nos casos estudados as imagens cinematográficas revelam imaginários das cidades formados por pequenos e distintos fragmentos que juntos completam a experiência do perder-se nesta enquanto unidade. O espaço das cidades de Marseille e do Recife foram experienciados aqui a partir do reconhecimento de serem cidades construídas por fragmentos, impressões e sensações visíveis e imaginárias. Ambos os elementos constituidores de sentido flutuam num espaço vazio, cuja experiência subjetiva do observador torna-se necessária para a consolidação de uma imagem da cidade com suas paixões, afetos e afugentamentos, constituindo assim os lugares e definindo os espaços destas.

A imagem da cidade foi construída através de dois ritmos distintos. Se por um lado vivemos o espaço urbano do Recife com ajuda da câmera em movimento, numa visão subjetiva constante que nos faz deambular pelas suas ruas e no leito do rio Capibaribe com uma sensação de pertencimento e propriedade; por outro lado, descobrimos a cidade de Marseille a partir de um olhar estático, fixo, como daquele que se senta num banco de uma praça e se coloca a observar a vida própria da cidade. Tendo em consideração essa

---

<sup>80</sup> Cf. Capítulo 4.

distância da câmera, acrescentamos na discussão as considerações de Riffard (2017, p. 11) sobre a influência do teatro oriental na obra de Ming-Liang que, segundo o cineasta, estabelece uma relação complexa entre a proximidade e a distância que envolve o público durante um espetáculo. Em ambas as construções visuais da cidade, nos retomam a questão da suspensão da ordem social que conduz à experiência na cidade e nos oferecem uma reinvenção da imagem da cidade.

A câmera estática e o enquadramento fixo proposto por Ming-Liang conectam-se com a pausa no ritmo acelerado conduzida pelo personagem do monge para nos permitir viver a cidade de uma nova maneira. Essa foi a oportunidade encontrada pelo realizador para, nesse intervalo que demos para a vida, olharmos com outros olhos o espaço da cidade e descobrimos uma outra cidade existente dentro da própria Marseille.

Numa situação de desfecho semelhante, porém com uma trajetória bastante diferente encontramos a criação de Assis que nos embebeda com sua câmera transeunte que adentra o rio para nos mostrar a cidade por aquilo que vem do seu interior, o rio. Embora a câmera nunca tire do seu foco o rio, a imagem marginal criada do Recife nos remete quase a uma atitude leviana desse olhar, uma sensação de que adentramos um universo particular e íntimo do espaço urbano cujo conteúdo não é explícito, cabe à imaginação do espectador complementar e criar a imagem final da cidade.

A cidade mostrada pelo cinema, formada espontaneamente pela legibilidade da experiência, que esta pesquisa investiga caminha na direção do conceito desse espaço pensado por Careri (2013, pp. 92-97): “a cidade é uma paisagem psíquica construída por meio de *buracos*, partes inteiras são esquecidas ou intencionalmente suprimidas para se construir infinitas cidades possíveis no vazio”. A cidade que para Careri (2013) é o resultado das conexões de lembranças fragmentárias de quem a percorre, é também um espaço criado pelas errâncias mentais decorrente dos trajetos realizados no espaço. Embora o autor descreva em sua obra *Walkscapes* experimentações realizadas na cidade, o estudo aqui apresentado sobre o trajeto na cidade por meio da imagem cinematográfica também nos permite adentrar esferas afetivas do encontro com o espaço. A categoria de *espaços vazios* dialoga com o discurso de Careri (2013) no sentido de utilizar-se da metáfora como ferramenta narrativa. O vazio como uma metáfora que joga deliberadamente entre os limites da experiência, propiciando a criação de imagens a partir das pausas entre os ritmos da experiência com o espaço e das inquietações que ela oportuniza.

Nas duas sequências analisadas, os espaços das cidades nos dão a sensação de serem criados continuamente. O espaço vazio surge como aquele que se aproveita das descobertas do olhar provocadas pela experiência dos conflitos dos ritmos de vivências do espaço para se consolidar enquanto espaço em si. Acreditamos que a escolha do dispositivo do plano sequência<sup>81</sup> no filme de Ming-Liang colaborou para a geração dessa unidade de impressão.

E, não obstante, na sequência do filme *A febre do rato*, embora os sutis cortes sejam perceptíveis, a unidade que resta é de um mesmo tempo – embora existam seis cortes espaciais. Os cortes da sequência desse último filme evidenciam a sensação de suspensão da ordem social imperante na experiência com o espaço. Os cortes como pausas quase imperceptíveis no intuito de viver a cidade através de um novo olhar. A cidade em toda a cena é vista pelo mesmo ponto de vista, é a visão de quem a percorre pelo rio. A cada corte um novo quadro surge para apresentar o trajeto que avança no leito do rio, isso nos permite dizer que o vazio que o espectador preenche com imagens subjetivas é aquilo que chamamos de intervalo de vida<sup>82</sup>. Os espaços vazios devem ser percebidos como criações que revelam um intervalo ou ainda uma reinvenção da dinâmica da experiência com o espaço de uma maneira geral.

Essa busca por uma unidade pode ser analisada segundo o que Bonitzer (1999, pp. 15-16) discute sobre o conceito de plano: “Tudo se passa como se o que chamamos de plano, longe de ser um corpo simples, tinha o efeito de uma multiplicidade de cortes de naturezas diversas, um nó de cortes”. Nesse entendimento, as imagens das cenas analisadas nos deixam a impressão de uma cidade criada por um espaço vazio, um espaço que nos recebe com intimidade e ao mesmo tempo nos inquieta pelo desacordo entre os ritmos de seus usos e sentidos. O plano sequência para Beylot (2005, p. 148) é uma ferramenta audiovisual paradoxal, uma vez que ela agencia com fluidez segmentos de espaços diferentes mediante seus conteúdos representativos, suas proporções e mobilidade. Este é um recurso do cinema que combina ao mesmo tempo o homogêneo e o plural do espaço como na sequência de abertura do filme *A febre do rato*.

Podemos perceber dois pontos de vista da cidade sobrepostos: um interno do olhar da câmera para o rio a cidade que se molda no seu leito e um externo construído pela

---

<sup>81</sup> O plano sequência é visto aqui como uma noção de plano no qual não percebemos o corte temporal.

<sup>82</sup> No início do subcapítulo 5.4 Espaços Vazios, fora discutido a associação do termo espaço vazio à sensação de intervalo de vida.

imagem da cidade sentida pelas ações que se desenrolam nas bordas laterais da imagem ou nas pontes sobre o rio. À vista disso, também podemos falar da sequência do filme *Xi You* aqui estudada para a discussão do conceito de espaço vazio. A cidade de Marseille, vista a partir do dispositivo do plano sequência, nos expõe à concomitância entre as situações cotidianas de um centro comercial de uma cidade que se repetem de maneiras simétricas, a maioria do comportamento dos transeuntes registrados durante a sequência são similares, porém Ming-Liang nos tira a atenção para ver outras práticas possíveis nesses espaços. A metáfora dos espaços vazios como uma construção do espaço cinematográfico que nos leva a transcender a materialidade do espaço visível para investigarmos as pausas que eles nos convidam a fazer. Perceber os espaços a partir de uma leitura das suas lacunas, das possibilidades de experimentá-lo a partir dos convites que ele próprio faz ao espectador de um filme. O espaço enquanto elemento narrativo, ou mesmo personagem em muitos casos, desperta o interesse pela própria ação que sugere, desligando-se, assim, da imperativa narrativa guiada pelos atores na cena.

## 6. CIDADES NO CINEMA

A vivência das ambiências da cidade está cada vez mais atrofiada diante da vida cotidiana contemporânea. Procuramos ao longo das análises deslocar o centro desse movimento atual para nos lançarmos no desafio de olhar os espaços no cinema como fontes de experiências estéticas com a cidade. Concordamos com Paola Jacques (2003) na constatação de que há uma quase completa ausência da paixão na vida e no pensamento sobre a cidade contemporânea e, por isso, agora propomos pensar as imagens das cidades do Recife e de Marseille a partir das experiências criadas pelos realizadores contemplados na tese, Cláudio Assis e Tsai Ming-liang.

Esse exercício de reflexão sobre as imagens da cidade através de obras desta última década é nada mais que um ensaio crítico das formas como o cenário cinematográfico constitui-se um relevante elemento narrativo de construção de sentidos e afetos sobre a cidade.

### 6.1 A Cidade do Recife pelo Realizador Cláudio Assis

Cláudio Assis Ferreira é natural da cidade de Caruaru e, desde sua adolescência, tem uma relação bastante íntima com o cinema. Durante os anos que viveu no agreste pernambucano, teve participação ativa em ações de cineclubismo, como no Cine Caruaru. Além de ter iniciado formação teatral com ensaios na Casa de Cultura de Caruaru.

Sua ida para a cidade do Recife, no final da década de 70, foi ocasionada pela necessidade de seu crescimento artístico e no investimento em suas ideias, roteiros e contatos. No Recife, o cineasta cursou dois e anos e meio de Economia, na Universidade Federal de Pernambuco, abandonando-o em seguida e mudando para Comunicação Social. Neste período ele já trabalhava com cinema e sua primeira produção audiovisual foi o curta-metragem *Padre Henrique — Um crime político* em 1987.

O realizador passou a se dedicar integralmente ao cinema a partir dos anos 90. Em 1993, o poema *Soneto do desmantelo azul* do poeta Carlos Pena Filho (1969) foi a inspiração para realizar o curta-metragem homônimo. Uma releitura do poema de Pena Filho ambientada entre as cidades de Olinda e Recife que fora filmada em preto e branco. Ainda nesta década, Assis dirigiu os curtas-metragens *Viva o cinema*, em 1996, e *Texas*

*Hotel*, em 1999.

A virada para o século XXI foi decisiva para Cláudio Assis. Suas experiências anteriores o motivaram à realização de seu primeiro longa-metragem. Encontramos o cenário principal do seu último curta-metragem retrabalhado como uma das principais locações já em seu primeiro longa: *Amarelo manga*, de 2002.

A estética de grande parte da obra de Assis é acompanhada pela escolha de narrativas vividas nos espaços urbanos marginalizados. Em sua filmografia, a cidade do Recife e seu lado da marginalidade só não aparecem em duas produções. A primeira delas é *Baixio das bestas*, lançada em 2006, que tem o canavial como ambiência e, em 2016, o realizador pernambucano lançou *Big jato*<sup>83</sup>, filme passado no sertão pernambucano. Em 2011, em seu terceiro longa, *A febre do rato*, Assis exhibe a atmosfera metropolitana do Recife em preto-e-branco.

Entendemos que o cinema é para Cláudio de Assis uma forma de observação da sociedade e uma maneira de lançar um olhar para ela. Sua linguagem audiovisual cuja narrativa tem cunho crítico e visceral torna-se, assim, ferramenta que contribui para uma transformação da percepção dos ambientes nos quais suas produções se passam. Recife surge no filme de Assis como espaço urbano que deve ser pensado para além das fronteiras geográficas, econômicas, temporalidades disciplinares e dos âmbitos das instituições normativas. Estética, narrativa e experiência urbana surgem reinterpretadas como traços de um possível aprendizado a partir da cidade e de suas “falas”. As imagens cinematográficas ali construídas podem ser tratadas à luz de construções visuais que atuam no trânsito vital entre experiência estética, política e arte.

As construções visuais dos espaços nas obras do realizador Cláudio Assis são elementos cinematográficos de papel relevante para a compreensão de suas produções. Percebemos que a contextualização dos espaços percorridos, habitados e vividos pelos personagens das tramas é um caráter fundamental no filme *A febre do rato*. No trabalho de composição da narrativa é o espaço que vai localizar os personagens na história a ser contada; ele que indicará o contexto a ser explorado subjetivamente.

As paisagens urbanas do Recife construídas pelas imagens de Assis conciliam-se com as imagens poéticas de Bachelard (1978), imagens que não ecoam de um passado,

---

<sup>83</sup> A narrativa foi inspirada na obra literária homônima do escritor Xico Sá e narra à formação de caráter, a revelação da imagem do sertanejo como um homem forte que reage e que parte em busca de um sonho.

mas de uma intuição e experiência. O Recife lido pelo cineasta e por seus personagens dialogam com aquele Recife visto pelo espectador, a sonoridade da cidade, por exemplo, torna-se questão de experiência e de repercussão. Em outras palavras, e novamente recorrendo a Bachelard (1978), o ser de uma imagem poética pode ser determinado após ela ser verificada, sentida e percebida. É preciso percorrer um caminho duplo para se chegar à sensibilidade da imagem: a repercussão e a ressonância proporcionadas pela imagem precisam ser reconhecidas ou identificadas para deixarem suas marcas.

As ressonâncias se dispersam nas diferentes imagens da cidade vista em *A febre do rato*. E a repercussão é o aprofundamento das relações experiências com o filme na própria existência do observador/espectador ou, nas palavras de Bachelard (1978, p. 187): “na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser”.

Na obra realizada por Cláudio Assis, temos um exemplo da relação que podemos ver nas várias sequências nas quais o protagonista Zizo aparece com amigos em bares na rua da cidade. A vivência da rua exibida no filme demonstra claramente a liberdade com a qual os personagens vivem a cidade e seus espaços públicos, não há brechas para uma ordem. É o prazer e o lazer oriundo do sentir a cidade, passear por ela, que nos ressalta ao final da experiência de assistir ao filme. Mais precisamente, é necessário percorrer o caminho duplo da ressonância e repercussão para se chegar à sensibilidade da imagem. Podemos, ainda, conceber essa sensibilidade com a imagem da cidade como uma apropriação desse espaço urbano e coletivo como um espaço da intimidade. O ser de uma imagem poética só pode ser determinado após ser sentido, suas marcas precisam ser conhecidas ou identificadas para que a apreensão se consuma.

Percebemos que as questões sobre o espaço cinematográfico presentes em sua obra são contribuições relevantes para uma reflexão sobre o olhar que temos para a cidade que habitamos. A inquietação do olhar para a cidade do Recife no filme *A febre do rato* permite adentrar um domínio em que o verdadeiro, o inverossímil, o ficcional, o idealizado, a fantasia e o incrível se misturam e combinam. Tanto Zizo, o poeta personagem desse longa-metragem mencionado, como Assis, o poeta-realizador, desenvolvem um saber sobre a cidade a partir das suas experiências. As imagens da cidade do Recife transformam-se em descrições desse saber, como se cada plano fosse um verso dessa construção poética.

A narrativa e estética da cidade do Recife ao longo do filme *A febre do rato* é uma recriação poética, caótica e aberta da imagem da cidade. A inquietação e o desassossego apresentados no filme como maneiras de se viver o espaço da cidade nos chegam como gritos de uma imagem-poética que convocam a atenção do espectador. A imagem da cidade parece não ter a intenção de mascarar os defeitos que a cidade tem, muito embora não concebesse o filme como uma representação das problemáticas, defeitos da Recife. Sentimos que a obra nos deixa a “essência” da cidade através de suas construções audiovisuais.

Identificamos no filme a construção de um espaço-pele-urbano do Recife que revela um olhar de indagação sobre como as habitantes da cidade a vivem. Essa sensação é vinda por intermédio da câmera subjetiva que parece dar visibilidade a saberes populares, o senso comum, as pequenas tragédias da vida cotidiana, os saberes ordinários e intuitivos que se tornam muitas vezes desvalorizados, esquecidos e marginalizados. A cidade como um tecido fragmentado por todas as relações existentes no seu interior.

A dinâmica do filme de olhar para os espaços urbanos é nada mais do que um ensaio crítico das reelaborações das formas de habitar a cidade. A maneira de olhar a cidade torna o espaço dentro da obra cinematográfica um elemento relevante na narrativa e na construção de afetos sobre a cidade. Em *A febre do rato*, o espaço urbano é uma temática central, um novo olhar para o ritmo da vida cotidiana contemporânea é assumido pela sua narrativa. A ambiência espontânea e arbitrária revela as atrofias diante do ser da cidade e acrescenta, aos deslocamentos mediados por meios mecanizados, novas possibilidades de deriva: mudanças aleatórias de direção, passeios por ruas e bairros esquecidos, novas formas de percorrer a cidade, errâncias diversas, guiadas pelos próprios pés.

As imagens da cidade criadas por Assis reafirmam, com Debord e Jacques Fillon (1954), a concepção de que grandes cidades são favoráveis à deriva. A deriva é compreendida aqui como a técnica de andar sem rumo, de maneira lenta, afetando ou deixando-se afetar, no trajeto, pelos cenários e possibilidades de percurso. O vagar pela cidade incitado por Assis em *A Febre do Rato* é exemplo desta deriva. A cidade de Recife é vista como um espaço para vivência no qual a ocupação através do caminhar é possível. Uma cidade aberta para as experiências estéticas baseadas nas afetividades dos transeuntes, ou podemos dizer ocupantes, com os espaços da cidade, suas ruas, suas possibilidades de

caminhar, errâncias e vivências.

## 6.2 A Cidade de Marseille pelo Realizador Tsai Ming-Liang

Nascido em 1957, na cidade de Kuching, na Malásia, Ming-Liang é um dos nomes expoentes do cinema asiático contemporâneo. Sua inserção na produção audiovisual iniciou-se aos 20 anos, momento no qual o realizador deixou seu país em direção à cidade de Taipé, em Taiwan, onde se formou pelo departamento de cinema e drama da Universidade Chinesa de Cultura em 1981.

Ao longo de sua carreira, o cineasta realizou 15 ficções em longas-metragens<sup>84</sup>, 12 curtas metragens<sup>85</sup>, dois filmes para TV<sup>86</sup> e três documentários<sup>87</sup> de 1989 até hoje. Uma produção vasta que se ambienta em grande maioria em cidades asiáticas, em especial em Taipei, e tem como um dos temas recorrentes as relações que se desenvolvem no contexto urbano. Sua produção ganhou visibilidade internacional com as premiações recebidas no Festival de Veneza de 1994, levando o Leão de Ouro do festival pelo longa *Vive l'amour*, e no Festival de Berlim de 2004, no qual seu filme *O sabor da melancia* foi agraciado com o Urso de Prata, porém, com a falta de investidores em Taiwan, o realizador foi em busca de financiamento no estrangeiro (PAYEN; BEER-GABEL, 2001) e, dentre os três filmes realizados em parceria com a França<sup>88</sup>, está *Xi you*, obra que analisamos na tese.

A parceria com o ator Lee Kang-Sheng se estende por 25 produções, dentre elas uma série na qual ele interpreta um monge. O personagem aparece nos curtas metragens *Wu wu mian* (2015); *Xing Zai Shui Shang* (2013); *Jingang Jing* (2012); *Meng you* (2012); *No form* (2012) e *Walker* (2012), filmados em cidades asiáticas e, em 2014, no filme *Xi you*, nesta última o cenário foi a cidade de Marseille. Esta foi a primeira vez que a cidade apareceu numa produção do realizador malasiano. Embora o personagem tenha mudado

---

<sup>84</sup> *Xiao hai* (1991), *Les rebelles du dieu néon* (1992), *Vive l'amour* (1994), *La rivière* (1997), *The hole* (1998), *Et là-bas, quelle heure est-il ?* (2001), *Good-bye Dragon Inn* (2003), *La saveur de la pastèque* (2004), *I dont't want to sleep alone* (2006), *Visage* (2009), *Beautiful* (2012), *Cães errantes* (2013), *Nan fang lai xin* (2013), *Viagem ao ocidente* (2014) e *The Deserted* (2017).

<sup>85</sup> *Fish*, *Underground* (2001), *Le pont n'est plus là* (2002), *Chacun son cinéma* (2007), *Hu die fu ren* (2009), *Walker* (2012), *No form* (2012), *Meng you* (2012), *Jingang Jing* (2012), *Xing Zai Shui Shqng* (2013), *Wu wu miqn* (2015), *Xiao Kang* (2015) e *Qiu Ri* (2016)

<sup>86</sup> *All the corners of the world* (1989) e *Wo xin renshi de pengyou* (1996)

<sup>87</sup> *Bem-Vindo a São Paulo* (2004), *Sleeping on dark waters* (2008) e *Na ri xia wu* (2015)

<sup>88</sup> *Xi you* é sua terceira e mais recente produção realizada em parceira Taiwan-France. A primeira foi o longa *Et là-bas, quelle heure est-il ?* (2001) e, em seguida, o filme *Visage* (2009).

drasticamente de ambiente, a discussão da narrativa continua no tema da relação do homem com a cidade.

Ming-Liang nos oferece na obra *Xi you* uma experiência de abertura do olhar para as descobertas de ambientes que a cidade pode nos proporcionar. Procuramos ver a cidade de Marseille a partir da aventura estética na qual o realizador nos insere por intermédio de uma imersão no cotidiano de bairros tradicionais de Marseille. O monge nos conduz a uma deriva pelos bairros do *Belsunce*, *Vieux Port*, *Noailles* e *Panier* para através de sua relação com o espaço nos mostrar a cidade de maneira sensível.

Os trajetos que o filme nos apresenta cria a imagem da cidade de Marseille de maneira que podemos retomar o que Fabio La Rocca (2013) chama de abordagem climatológica da cidade contemporânea. As imagens cinematográficas nos mostram Marseille em sua vida cotidiana, não identificamos que a presença da câmera e dos atores na cena interrompam o ritmo temporal e espacial com que a cidade é vivida e experienciada pelas demais pessoas filmadas. A visão climatológica de La Rocca (2013) nos guia exatamente na leitura da cidade a partir dessa imersão naquilo que é ordinário para ela, e para quem circula por ela. Essa deriva dentro da imagem cinematográfica e no imaginário que ela suscitou nos permitiu nos aproximarmos dessa atmosfera urbana e popular de Marseille através de uma experiência com o sensível. Observamos ritmos distintos de viver a cidade, apropriações do espaço da cidade também contraditórias.

Conhecemos Marseille pela intensidade com que suas imagens nos interpelam. Sentir o cotidiano urbano nessa construção visual desse ambiente foi um dos elementos que mais reforçaram a impressão do caráter popular da cidade. Mergulhamos na cidade através dos fenômenos que observamos nas ruas, nos olhares dos transeuntes atirados para ela e as constantes mutações de experiências que o mesmo espaço proporciona. Essa imagem da cidade construída por fragmentos pode ser exemplificada na cena na qual o monge está na *Place du Général de Gaulle*<sup>89</sup>. Vemos a cidade de Marseille do ponto de vista de quem está *Rue de la Canebière* e olha para a praça. Muitos pedestres passam pela praça, diante do carrossel – poucos são os que são atraídos por ele – param e olham para algo que parece estar atrás da câmera. A atuação dos dois atores do filme também faz suas contribuições do olhar para a cidade, são eles quem nos demandam uma pausa para contemplar a praça e a atmosfera desse ponto da cidade. A compreensão de todas essas

---

<sup>89</sup> Essa cena fora analisada no item 5.4 *Espaços vazios*.

relações existentes no interior da imagem cinematográfica tornou visível os fragmentos que caracterizam a cidade de Marseille. Os vários fragmentos que somados ao nosso imaginário – há algo que identificamos que é essencial ao espaço filmado, porém que não está contemplado no campo de Ming-Liang – nos permite ter uma imagem da cidade de Marseille como uma cidade múltipla, aberta para o andar à deriva e o se perder nos seus espaços de usos coletivos.

A cidade de Marseille construída por um olhar sobre o imaginário urbano desse espaço habitado por diversas culturas e diversos tempos. Ming-Liang introduz ao longo de todo o filme *Xi you* o conflito entre o tempo que nos dedicamos para viver a cidade e que o espaço que realmente experiênciamos da cidade. O monge de Ming-Liang nos permitiu experimentar a cidade através de suas derivações que se contrastavam eternamente com os usos da cidade que percebíamos dos demais transeuntes que apareciam em cena. A atmosfera que sentimos é urbana, uma ambiência social contemporânea com elementos da pluralidade de culturas. Embora haja uma harmonia entre esses elementos, foi a presença do monge que nos mostrou aquilo que está implícito nessas vivências cotidianas, os ruídos e os fragmentos da cidade que deixamos de perceber ao vivermos em função do tempo apressado que a contemporaneidade exige.

A narrativa fílmica ambientada em Marseille é uma criação diegética de uma vida marseilhês cujo poder das relações miméticas do mundo real entre seus habitantes e a própria demanda de rapidez da cidade transparece na percepção que temos do espaço a partir da atuação do protagonista da obra. Essa narrativa se funda a uma leitura cuja dissonância do tempo de viver e sentir vida urbana exibida é explícita pela atuação do protagonista. A sensação de conflito que o observador percebe é que a vida solicita essa pressa, essa rapidez ao percorrer a cidade em seus trajetos cotidianos.

O filme nos questiona sobre a necessidade de se estabelecer estratégias para a experiência na cidade, de ter um olhar complexo que nos permita ver a cidade e a sua essência. O que Ming-Liang nos convida é a sentir Marselle diferentemente, seja enquanto espectador, habitante ou transeunte. A essência da sua obra é a possibilidade de explorar a cidade enquanto nós fazemos nossos trajetos ordinários. É preciso estar “presente” nos lugares que frequentamos. Devemos habitar e praticar esses lugares.

A transposição da realidade dos espaços urbanos da cidade de Marseille realizada por Ming-Liang é uma experiência imaginária e simbólica. A magia da cidade, seus

barulhos incessantes e a sensação da cidade que não para são imagens de Marseille que a obra *Xi you* nos apresentou. A intensidade na qual o protagonista do monge nos indaga a explorar a cidade e a olhar atentamente para ela são marcas do filme que optou por não deixar clara essa imagem de Marseille, eles nos lançaram o desafio de fazer tal leitura sozinhos. E nessa construção em conjunto, entre a imagem cinematográfica e nosso imaginário, Marseille se transforma num personagem do filme que nos lembra de que o espaço onde se passa uma história tem também uma função essencial na narrativa fílmica. A proposta dessa relação de construção da imagem, como diz La Rocca (2013), advém da centralidade com que a cidade ocupa numa obra cinematográfica e nos acessos ao imaginário que ela nos proporciona.

A sensibilidade da experiência com o espaço da cidade de Marseille sugerido por Ming-Liang torna-se ainda mais delicado em razão da distância respeitosa da câmera durante todo o filme. Na maioria das cenas, o realizador dá lugar para que a cidade esteja sempre presente dentro da narrativa e encene junto aos demais personagens a história filmada. Ainda, a observação da cidade foi construída privilegiando o perfil do protagonista mediante uma câmera fixa que tem um desejo de acompanhar a duração das ações do monge sem se incomodar com as preocupações dos habitantes com o modo de caminhar empregado pelo monge.

A câmera fixa e com mantendo certa distância da encenação do personagem do monge nos introduz numa experiência conjuntamente meditativa diante da experiência com o espaço da cidade. Tomamos para nós, enquanto espectadores, uma parte da própria experiência do monge. A imagem do plano sequência parece se alongar no tempo para que nós possamos percorrer todo o espaço novo colocado a ser descoberto. A estética criada pelos planos sequências de Ming-Liang, de acordo com Riffard (2017, p. 44), é desenhada pelo movimento interno à cena, pela pulsação única que cada ação narrativa incorpora e que juntos da composição do plano cinematográfico dão uma expressividade plástica máxima a cada um dos planos. Nos trajetos realizados pelo monge e acompanhados pela câmera de Ming-Ling, conhecemos uma Marseille intensa, movimentada e intensamente habitada. Muito embora haja momentos de exposição ampliada da cidade, em grandes planos gerais, a cidade não se desapega de uma sonoridade agitada, mesmo quando

estamos em situações com uma circulação de transeuntes pequena, como é o caso da sequência filmada na *Place du Général de Gaulle*<sup>90</sup>.

Nós notamos uma lenta, porém inegável, evolução na maneira como Ming-Liang trabalhou a experiência da deriva do monge no ambiente urbano se revermos o curta *Walker* (2012). A breve experiência que o realizador teve ao filmar a deriva na cidade de Hong Kong ganhou sofisticação visual, sonora e narrativa no mergulho que ele fez na cidade de Marseille para a realização de *Xi you*. O desacordo entre os usos da cidade parece ser mais evidente. Acreditamos que seria essa a essência da concepção que nós temos do espaço da cidade, esse como um catalisador do pensamento fílmico.

Concluimos que a cidade de Marseille pelo realizador Tsai Ming-Liang é uma articulação da encenação fílmica que coloca o espaço, enquanto personagem atuante, podemos lançar a hipótese até que em alguns momentos podemos pensar que a cidade é a protagonista da narrativa. Ming-Liang por meio da experiência cinematográfica explora a cidade como um protagonista a exemplos dos situacionistas ou do *flâneur* que ocupam as ruas e os espaços públicos. Marseille é vista com o olhar para o espaço da cidade daquele que busca o que nela há como essência.

Em nosso último capítulo, após a análise de imagens da cidade como pilar na discussão do espaço no cinema, encerramos a tese com uma leitura da maneira como as cidades do Recife e Marseille foram percebidas. Se pensarmos o espaço da cidade a partir da experiência coletiva que é o cinema, podemos concebê-lo enquanto um espaço que nos abre a um labirinto de ambiências desconhecidas, que podemos nos aventurar a conhecer como pontos de passagem, lembranças, saídas, esquecimentos ou proteção, por isso, a análise das imagens das cidades nos permitiu encontrar criações semelhantes àquelas citadas por Peixoto (1999) sobre seu conceito de cidade tradicional. A permissividade com que percorremos os espaços oferecidos pelas obras cinematográficas analisadas nos remetem à ideia de que Recife e Marseille são cidades para serem vistas de perto, percorridas sem pressa para observá-las em detalhe. Nossa ideia é que esta experiência incitada pelas duas contribui para a relação do observador ou espectador a partir das vivências cotidianas, uma ambiência urbana feita para ser percorrida. Recife e Marseille saem de simples cenários de obras cinematográficas para se tornarem personagens.

Contemplamos a cidade do Recife através da realização de Cláudio Assis sob o olhar

---

<sup>90</sup> Cf. 5.4.1 Marseille pela amplificação subjetiva do espaço da cidade.

de um caminhante apaixonado pelos espaços que penetra. O olhar da câmera subjetiva que mais parece o olhar livre e desinteressado de um transeunte qualquer que observa a cidade tem um viés nostálgico refletido pelas imagens em preto e branco. A cidade parece viver o conflito, sua paisagem fica entre a natureza, do rio e da vegetação bastante presente na cidade, e o concreto das construções em desarmonia de traços e planejamento. Outro choque presente na criação de sua imagem é a intimidade com qual ela nos suscita e a desordem que vemos nas formas de viver a cidade; ao passo que a paisagem nos envolve na intimidade, ela se fecha sobre nós como se fosse nosso quarto. Um espaço urbano que inspira paixões e distanciamentos, deslocamentos e aproximações.

E a cidade de Marseille pode ser lida como um amplo ambiente urbano com passado histórico importante, fazendo com que haja um intenso turismo na cidade, porém a cidade tem qualidades e riquezas que precisam ser também visitadas e exploradas. A criação do espaço da cidade pelo diretor asiático Tsai Ming-Liang é uma quebra da relação entre tempo e espaço que faz parte do imaginário ocidental ligado à frenética pressa e ao desejo de consumismo que torna os habitantes cada vez mais distantes de suas relações físicas e presenciais. Julgamos que é esse convite para o novo olhar para a cidade, sob uma proposta de ver os espaços de maneira diferente, que faz da imagem de Marseille um dispositivo de visibilidade para as transformações das formas de viver a cidade contemporânea. E Ming-Liang nos permite atravessar esses espaços livremente, não é à toa que essa é a sensação que temos que observar os espaços através de seus planos gerais presentes em quase a totalidade do filme. Acreditamos também que tenha sido esse o artifício que possibilitou à cidade dar uma importante contribuição na narrativa, fazendo-a ganhar, na nossa compreensão, a notoriedade de ser um personagem do filme.

Nas imagens de ambas as cidades, vemos distantes dos olhares mercadológicos e turísticos. A cidade enquanto personagem nos direciona a pensar a prática poética de transitá-las como fenômenos que nos liberta para ir e vir da maneira como escolhemos para habitar esses espaços, permitindo conhecer as cidades de múltiplas formas, em diferentes ritmos e pela inquietação que se configura enquanto lugar habitado. O espaço das cidades de Marseille e do Recife foram experienciados aqui a partir do reconhecimento de serem cidades construídas por fragmentos, impressões e sensações visíveis e imaginárias.

O espaço cinematográfico analisado ao longo de toda a tese foi percebido como um espaço-fenômeno sentido, experienciado e vivido pelo conjunto de corpos envolvidos

nessa relação. Entendemos que as questões sobre o espaço cinematográfico aqui presentes são nossas contribuições para se pensar o campo do cinema na atualidade, acreditando que a experiência estética do cinema tem um teor poético ao revelar seus espaços. Em caminhos do fim desse estudo, concluímos que nossa hipótese foi validada, nossas proposições de estéticas do espaço no cinema, o *espaço atravessado* e o *espaço vazio* são categorias estéticas de criação do espaço no cinema por meio das experiências estéticas vivenciadas entre o espectador e o filme.

Contudo, esclarecemos que por escolhas feitas ao longo da pesquisa não nos foi possível abranger todos os caminhos que conseguimos visualizar durante o processo. Por essa razão, acreditamos que como caminhos futuros para uma pesquisa sobre o espaço no cinema pode avistar duas outras categorias. A primeira delas seria aquela na qual o espaço é criado, sobretudo, pela imaginabilidade que eles nos apresentam, tendo como suporte as relações entre as imagens vistas no cinema e o contexto histórico do seu ambiente na atualidade. A segunda categoria consistiria no espaço percebido através de criação figurada, em outras palavras, imagens que desempenham uma função de disfarce dentro das ideias trazidas na narrativa audiovisual.

## 7. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Nesta pesquisa, a comunicação foi tratada como um campo aberto, desprendida do racionalismo acadêmico, para nos guiar nas análises das experiências estéticas vivenciadas por meio da imagem cinematográfica. Uma escolha da qual não tem hesitação, haja vista a liberdade de itinerário por nós percorridos desde a escolha do objeto de estudo – o espaço no cinema –, passando pela transdisciplinaridade da bibliografia com fontes do cinema, da comunicação, da sociologia e da filosofia para possibilitar a concretização da análise e, por fim, a definição do *corpus* que envolve dois filmes de realidades geograficamente tão distantes para aprofundar, através da imagem da cidade, como o espaço pode ser criado no cinema. Nossa missão foi ampliar a reflexão em torno da poética do espaço no cinema cujo grande desafio era propor categorias de criação desse espaço, tendo como suporte a busca de uma poética das experiências estéticas nos espaços urbanos.

Ao começarmos nosso percurso com a discussão da estética da cidade com a qual trabalhamos nesta pesquisa, indagamos esse espaço contemporâneo de convergência de experiências e praticado em coletividade. Pensar a estética da cidade localiza o direcionamento traçado para a pesquisa, enquanto perspectiva de conhecimento construído por meio da prática que nos conduz para a definição da cidade, como uma construção simbólica que necessita da vivência para ser percebida. E, por essa razão, a discussão da teoria da deriva, proposta pelos integrantes do movimento Internacional Situacionista nos anos de 1950 e 1960 foi uma das nascentes da trajetória desta investigação.

A estratégia de vivência dos espaços urbanos pensada pela teoria reformula a própria concepção do termo e da imagem de cidade, em outras palavras, os espaços urbanos são vistos como criações em estreita ligação com as sensações que provocam. O vaguear assumido por esta pesquisa deteve-se no olhar que lançamos para a imagem cinematográfica, a fim de buscar as experiências estéticas, nos espaços urbanos das cidades do Recife e de Marseille. Assim, partindo de um movimento assumido como um olhar a cidade, discutimos experiências artísticas nos espaços urbanos para nos dar o suporte na definição da nossa estrutura de como analisarmos a relação entre estética e experiência nos espaços cinematográficos. E foi com vistas a analisarmos experiências narrativas e estéticas nos espaços urbanos em diferentes contextos que examinamos, influenciados pelas manifestações dos situacionistas, os exemplos de práticas artísticas e experiências de

exploração do espaço da cidade permitidas pela prática da caminhada.

Discutimos, assim, a figura do *flâneur* como o personagem que vagueia pelas ruas tendo como fio condutor a desorientação e torna-se o ícone da antiarte, o caminhante que se coloca contra a modernidade e os espaços estáticos e os lugares não praticados. Em seguida, as experiências dadaístas nos deram o apoio na reafirmação dos valores que os espaços esquecidos socialmente têm na criação da imagem de uma cidade mediante as práticas cotidianas e simbólicas cujos olhares que lançamos para esses espaços dão nova legibilidade aos lugares despercebidos da cidade.

As deambulações surrealistas demonstraram a aplicabilidade da errância como desejo de conhecer e viver a cidade, que por meio do olhar ingênuo do camponês inauguraram a prática estética da caminhada para desvelar áreas inconscientes da cidade, escapando das transformações burguesas dos espaços urbanos. E, para terminar as exemplificações artísticas através da caminhada, relatamos algumas experiências situacionistas da deriva que, segundo Francesco Careri (2013), foram às primeiras práticas dos espaços urbanos que realmente utilizaram-se do potencial da caminhada. Os situacionistas exploraram a cidade enquanto um *terreno passional objetivo* (CARERI, 2013), não somente enquanto uma criação do inconsciente.

A caminhada pela prática da deriva tinha na realidade cotidiana seu objeto de observação e todos os comportamentos e meios de experimentação dos espaços eram levados em consideração. Por fim, nesse momento da pesquisa consideramos que era preciso refletir como, até então, eram debatidas as experiências na cidade através do cinema, o filmar a cidade como prática de vivê-la. A relação entre o cinema e a cidade iniciada ainda nos anos finais do século XIX registrou inúmeras mutações do universo urbano e serviu de fonte para a criação do imaginário desses espaços e seus cotidianos. A atenção voltada durante o breve relato dessa relação foi para o tempo contemporâneo, o ritmo da cidade e as possibilidades que o cinema na atualidade permite como criação.

O foco da discussão da relação estética e experiência foi guiada pelo olhar do observador. A experiência é considerada, nesta pesquisa, em meio ao seu processo, é o próprio viver a experiência que cria novos olhares para o mundo e o objeto artístico. Esses olhares criam imagens que, segundo nossas investigações, são pensadas para além do espaço do visível. Em conformidade a proposta da imagem dialética de Benjamin, pensamos que a imagem fruto dessa experiência procura inquietar nosso olhar ao revelar

aquilo que não há evidências no visível. A experiência de olhar uma obra artística enquanto fenômeno envolve as percepções do observador. Por esta razão, acreditamos que a consciência de uma experiência tem ligação com a percepção de uma relação entre as ações de fazer e estar sujeito a algo. E o imaginário está dentre os elementos que auxiliam a percepção na criação dessa imagem, de maneira que Morin (2005a) concebe que ele não apenas cria o possível, o desejante, o realizável, mas também mundos impossíveis e fantásticos.

Como proposta de análise e exemplificação da experiência do olhar, nos voltamos para a arte cinematográfica. No cinema de ficção, a imagem e o imaginário atuam como elementos criativos que colaboram na compreensão do próprio processo cinematográfico, fazendo da imagem uma verdadeira abstração, uma criação simbólica que sugere, revela ou esconde algo mais do que aquilo que vemos propriamente. E num exercício de compreender a experiência através daquilo que ela não é, em outras palavras, de um caso de uma não experiência estética conforme a conceituação de Dewey (2010) - cuja experiência, na qual seu fluxo faz com que não nos interessamos no que antecede e precede à ela, é uma experiência não estética<sup>91</sup>-, nós observamos o filme *O som ao redor*, de Kléber Mendonça Filho.

Nossa conclusão diante do desafio de pensar a não experiência estética com o espaço urbano no filme é que o caráter essencial da experiência estética diante desse processo de desinteresse por suas qualidades impede que o movimento próprio desta relação evolua para uma consumação. Será isso possível? O fluxo da experiência estética percebido durante o filme leva ao desconhecimento do espaço urbano público, à criação de um ambiente no qual o espectador e os personagens dentro da trama vivem uma abstinência rigorosa de sua experiência livre e desimpedida da rua, gerando um desvio da deriva em direção contrária a experimentação estética dessa ambiência. Por meio da investigação realizada percebemos que em muitas situações apresentadas no filme a relação com o universo público parte sempre de um olhar do privado, há barreiras para a deriva desinteressada de um transeunte que deseja viver a cidade. O olhar para esse espaço aberto e público passa a ser protegido por muros, cercas e linhas imaginárias que distanciam o vivente de sua cidade.

Ao longo da pesquisa tínhamos outro objetivo de examinamos alguns dos

---

<sup>91</sup> Ou ainda quando há outros casos de desvios em direção opostas a experiência, como, por exemplo, a monotonia, a desatenção, a submissão e a prática.

caminhos já estudados para pensar o papel do espaço no cinema para nos orientar na legitimação ou não das nossas hipóteses de categorias de espaços no cinema. O espaço, então, foi justificado como um importante elemento da narrativa cinematográfica por intermédio de duas leituras de cunho estético desse elemento, elas são: seminarratológicas e fenomenológicas. A visão seminarratológica exposta tem sua base nos estudos de André Gardies (1993), com o qual encontramos afinidades, sobretudo, em suas leituras do espaço no cinema, intituladas de espaço narrativo e espaço do espectador. Gardies (1993) primeiramente propõe uma visão do espaço no cinema que ultrapassa o limite de uma representação, o que para nós é essencial em vista de pensarmos o cinema enquanto criação artística e estética.

O espaço, para o autor, é suscetível de intervir na construção da narrativa não buscando apenas sua representação no filme, mas sua dimensão estrutural e sistemática. E, em continuidade a tal pensamento, o espaço narrativo é aquele no qual, além de ser a espacialidade em que atuam os personagens, também tem função dentro do filme, podendo ser um personagem da narrativa. E é esse valor que nos interessa na discussão da tese que se complementa com o conceito de espaço do espectador cuja problemática central é a participação das referências e identidades do espectador na construção de sua própria imagem do espaço no cinema. A ideia de Gardies (1993) é que o espaço do espectador é aquele no qual o espaço fílmico co-dirige a experiência junto com o ambiente produzido pela percepção do espectador.

O tópico *Um espaço fenomenológico* é aquele no qual foram expostos os estudos já realizados sobre o tema do espaço no cinema de cunho fenomenológico cuja nossa aproximação se destaca com o trabalho desenvolvido por Antoine Gaudin (2015). O teórico entende que a relação entre espectador e filme é um fenômeno associado ao espaço vivido, inscrito no centro da experiência fílmica e essa é a motivação do seu conceito de imagem-espaço. De acordo com Gaudin (2015), esse conceito enfatiza a importância do embate entre o espectador e o espaço fílmico, sendo suas sensações e interferências mais significativas para a produção do espaço no cinema do que o objeto ou espaço encenado em si. Entendemos que a imagem-espaço é a fusão do sistema dinâmico fundado pelo movimento e pela variação entre a percepção do espaço apresentado pelo filme e o espaço inscrito no corpo do filme.

Dessa maneira, o conceito de Gaudin (2015) se concilia com nossa investigação

por compreender que o espaço no cinema é uma construção coletiva entre obra e observador na qual as imagens geradas refletem a experiência entre esses elementos. E foi com esse sentido que pudemos propor no quinto capítulo deste estudo as duas categorias para se pensar o espaço no cinema por meio de análises realizadas do espaço da cidade no cinema.

Nossa principal contribuição em resposta à questão norte desta pesquisa, cuja indagação de quais seriam as experiências estéticas possíveis com os espaços no cinema, nos reivindicava uma ampliação da reflexão acerca do assunto, foi a autenticação das categorias dos espaços *atravessado* e *vazio* como caminhos para essa contemplação de modo que nossa trajetória se iniciou na análise das experiências estéticas nos espaços urbanos das cidades do Recife e Marseille através dos filmes *A febre do rato* (2011) e *Xi You* (2014), dos realizadores Cláudio Assis e Tsai Ming-Liang, respectivamente.

Nossa missão de propor novas leituras do espaço no cinema é nossa colaboração com o campo de estudo do cinema e ao mesmo tempo nossa hipótese da tese. Foi o diálogo com as imagens dos filmes acima citados que nos possibilitou discutir sobre a relação entre estética e experiência nos espaços cinematográficos a fim de refletir sobre que novos papéis poderiam propor para a função do espaço na narrativa cinematográfica. Ao observar as imagens dos filmes e nos permitir a prática da deriva nesses ambientes urbanos através do cinema, tentamos identificar qual o lugar que a cidade nos coloca.

Olhar a imagem é assumir uma postura diante do filme, um movimento que faz com que seja permitido ver a nós mesmos mediante esta coisa. O próprio movimento do olhar nos levou a imergir na experiência que o espaço da cidade nos colocou. E foi a inquietação dessa experiência que nos possibilitou perceber o movimento que a própria experiência nos guiava. Mediante o auxílio das ferramentas da fenomenologia, por pensar a experiência com o filme enquanto fenômeno, nós conseguimos identificar duas estéticas do espaço no cinema: o *espaço atravessado* e o *espaço vazio*.

O *espaço atravessado* é o espaço no cinema criado por meio da experiência do espectador diante do filme na qual ele se percebe realizando um trajeto dentro desse espaço e é a vivência dele, exatamente, o que delinea seus limites. Mais ainda, essa categoria encara o espaço como um elemento evocador de um tempo — o tempo da própria experiência — e de uma vivência fenomenológica que se dá no momento em que essa imagem é vista, dando uma abertura aos agenciamentos que esses fragmentos visuais

podem remeter ao espectador. Dado que acreditamos que os espectadores se projetam nessas experiências de travessia do espaço fílmico o que lhes permite aceder a um imaginário proveniente dessa imersão subjetiva. Daí que o espaço atravessado ganha uma conotação de intimidade o espectador se vê realizando o percurso, transformando o ambiente em algo íntimo a ele. No caso da análise feita por nós, percebemos que as cidades do Recife e de Marseille foram transformadas de tal maneira, tanto pela câmera livre que vagueava pela Rua da Aurora, no caso do filme de Cláudio Assis como pelo olhar fixo de Ming-Liang sobre o *Miroir Ombrière*. As ruas das cidades ganharam um aporte de intimidade, suas imagens foram criadas e nutridas por essas novas texturas da cidade a partir do que foi visto, experienciado e vivido pela experiência fílmica.

Vemos a cidade vista no cinema por meio do sensível e estético. A percepção dessa ambiência mediante uma experiência audiovisual nos permitiu compreendê-la enquanto uma criação de múltiplos fragmentos. De tal maneira, podemos dizer que as sensações vividas pela travessia nos remeteram ao fenômeno da colportagem, proposto por Benjamin (2006), ao discutir o *flâneur* parisiense cuja projeção que o observador faz de um espaço determinado leva-o a outro espaço que não aquele no qual se situa fisicamente. A imagem nos expõe a uma experiência de questionamento entre o móvel e o estático, situando o observador dentro do contexto desse espaço. O observador atua, assim, na construção dessa sensação do espaço por meio de sua percepção e apropriando-se de suas referências próprias para criar uma imagem do espaço.

Por fim, podemos dizer que o *espaço atravessado* é um espaço fragmentado em polos dialéticos e incessantemente praticado por seus habitantes ou pelos espectadores do filme. Os deslocamentos efetivos e virtuais operados durante a experiência cinematográfica levam os espectadores a praticar o espaço como ele é, diante das relações que se instauram no interior das ações e, no caso da cidade enquanto ambiência fílmica, a errância urbana é uma das ferramentas que propicia e mantém a experiência estética ainda possível nos espaços habitados.

Nossa outra hipótese que fora confirmada é a categoria do *espaço vazio* no cinema cujo conceito é o de um espaço construído pela instauração de uma ambiência diferente aos seus usos e sentidos até então visualizados numa determinada obra. O espaço no qual sua percepção é sentida no momento em que sua imagem é criada pelos percursos realizados pelo espectador durante a pausa que lhe foi possibilitada por decidir não acompanhar o uso

do espaço vivido na obra.

São esses intervalos no tempo de experimentar o espaço que torna possível observar as lacunas e hiatos existentes no espaço cinematográfico. Por esse motivo, acreditamos que esse intervalo é o propulsor da reinvenção da visualização que se tem da dinâmica social dos usos do espaço e somente mediante essa pausa na vivência que podemos observar melhor o seu entorno. Logo, como um intervalo, esses espaços vazios no cinema são temporários, eles assumem uma característica de dar visibilidade à velocidade com a qual se vive nesses ambientes na atualidade.

Propomos os *espaços vazios* na qualidade de um chamado para experimentar os ambientes encobertos de um espaço fílmico. O vazio é, assim, uma metáfora para entender os espaços nos quais a fluidez dos seus usos depara-se com confrontamentos de sentidos. É essa interrupção da ordem, até então, imperante dentro de uma mesma obra que gera essa sensação do vazio. O vazio no sentido de um convite para experimentar esses espaços diferentemente, uma oportunidade para ressignificar esses espaços, para transmutar o olhar para seus usos e as possibilidades de prática nesse lugar. Buscamos com o espaço vazio no cinema um suporte para a compreensão dos espaços que nos revelam brechas em suas possibilidades de interação ou experimentação.

A inquietação proporcionada por essa leitura do espaço da cidade no cinema enfoca a disparidade existente entre as formas de se viver e experienciar esse espaço. O *espaço vazio* no cinema teria uma aproximação à discussão de Aumont, em consequência da desvinculação da compreensão da imagem pelo que está dentro do seu campo. Concebemos a estética do *espaço vazio* no cinema tendo em vista sua construção baseada no desequilíbrio marcado pela imagem criada pelos elementos visíveis dentro de uma obra cinematográfica e que se complementa com as construções imaginárias do espectador.

E, assim como o *espaço atravessado*, o *espaço vazio* encontra na errância um forte alicerce na reinvenção da prática dos lugares. Consideramos que a errância pode ser vivida, por exemplo, nos desvios do olhar para aquilo que não está no centro da imagem, no foco da ação dramática narrada, há outros espaços em jogo no filme a serem percorridos. A imagem do espaço no cinema, em concordância com Beylot (2005), é o resultado das percepções do campo de imagem e daquilo criado no fora-de-campo.

E com base das discussões levantadas sobre o espaço no cinema, acreditamos que em ambas as categorias propostas encontraram como elemento comum a acentuação do espaço

enquanto um elemento narrativo. No contexto dramático do filme, vemos que o espaço adquire, além do teor contextual e descritivo da história, a função de atuar na construção de uma imagem do filme, o espaço na qualidade de um personagem, com papel na trama e na experiência que o cinema propõe ao espectador.

Após a análise de imagens da cidade como pilar na discussão do espaço no cinema, encerramos a tese com uma leitura da maneira como as cidades do Recife e Marseille foram percebidas. Se pensarmos o espaço da cidade a partir da experiência coletiva que é o cinema, podemos concebê-lo enquanto um espaço que nos abre a um labirinto de ambiências desconhecidas, no qual podemos nos aventurar a fim de conhecê-las, utilizando de ferramentas da nossa subjetividade, do nosso imaginário, atraídos por pontos de passagem, lembranças, saídas, esquecimentos ou proteção. Por isso, a análise das imagens das cidades nos permitiu encontrar criações semelhantes àquelas citadas por Peixoto (1999) sobre seu conceito de cidade tradicional. A permissividade com qual percorremos os espaços oferecidos pelas obras cinematográficas analisadas nos remeteram a ideia de que Recife e Marseille são cidades para serem vistas de perto, percorridas sem pressa para observá-la em detalhe. Nossa ideia é que a experiência incitada pelas duas contribuem para a relação do observador ou espectador a partir das vivências cotidianas, produzindo uma ambiência urbana feita para ser percorrida. Recife e Marseille saem da posição de serem simples cenários das obras cinematográficas para se tornarem personagens.

Contemplamos a cidade do Recife através da realização de Cláudio Assis sob o olhar de um caminhante apaixonado pelos espaços que penetra. O olhar da câmera subjetiva que mais parece o olhar livre e desinteressado de um transeunte qualquer que observa a cidade tem um viés nostálgico refletido pelas imagens em preto e branco. A cidade parece viver o conflito, sua paisagem fica entre a natureza, do rio e da vegetação bastante presente na cidade, e o concreto das construções em desarmonia de traços e planejamento. Outro choque presente na criação de sua imagem é a intimidade com a qual ela nos suscita e a desordem que vemos nas formas de viver a cidade; ao passo que a paisagem nos envolve na intimidade, ela se fecha sobre nós como se fosse nosso quarto. Um espaço urbano que inspira paixões e distanciamentos, aproximações e deslocamentos.

Por outro lado, a cidade de Marseille pode ser lida como um amplo ambiente urbano com passado histórico importante, retratado pelo intenso turismo na cidade, porém ela tem outras qualidades e riquezas que precisam ser também visitadas e exploradas. Decerto, a

criação do espaço da cidade pelo diretor asiático Tsai Ming-Liang é uma quebra da relação entre tempo e espaço que faz parte do imaginário ocidental ligado à frenética pressa e ao desejo de consumismo que torna os habitantes cada vez mais distantes de suas relações físicas e presenciais. Julgamos que é essa sugestão de um novo olhar para a cidade, sob uma proposta de ver os espaços de maneira diferente, que faz da imagem de Marseille um dispositivo de visibilidade para as transformações das formas de viver a cidade contemporânea. E Ming-Liang nos permite atravessar esses espaços livremente, não é à toa que essa é a sensação que temos ao observar os espaços através de seus planos gerais presentes em quase a totalidade do filme. Acreditamos também que tenha sido esse o artifício que possibilitou à cidade possuir uma importante contribuição na narrativa, fazendo-a ganhar, na nossa compreensão, a notoriedade de ser um personagem do filme.

Nas imagens de ambas as cidades, nos vemos distantes dos olhares mercadológicos e turísticos, a cidade enquanto personagem nos direciona a pensar a prática poética de transitá-las como fenômenos que nos liberta para ir e vir da maneira como escolhemos para habitar esses espaços, permitindo conhecer as cidades de múltiplas formas, em diferentes ritmos e que pela inquietação se configura enquanto lugar habitado. Os espaços das cidades de Marseille e do Recife foram experienciados aqui a partir do reconhecimento de serem cidades construídas por fragmentos, impressões e sensações visíveis e imaginárias.

O espaço cinematográfico analisado ao longo de toda a tese foi percebido como um espaço-fenômeno sentido, experienciado e vivido pelo conjunto de corpos envolvidos nessa relação. Entendemos que as questões sobre o espaço cinematográfico aqui presentes são nossas contribuições para se pensar o campo do cinema na atualidade, acreditando que a experiência estética do cinema tem um teor poético ao revelar seus espaços. E, em caminhos do fim desse estudo, comprovamos que nossa hipótese foi validada, nossas proposições de estéticas do espaço no cinema, o *espaço atravessado* e o *espaço vazio*, são categorias estéticas de criação do espaço no cinema por meio das experiências estéticas vivenciadas entre o espectador e o filme.

Na direção das conclusões ao final do processo de investigação, gostaríamos de reconhecer as lacunas da pesquisa científica, cujas aberturas do horizonte de análise do espaço e constrangimentos de tempo nos levaram a fazer seleções que deixaram à parte tantas outras. Seria necessário, por exemplo, um aprofundamento maior nas análises que poderiam refletir num entendimento mais detalhado das contradições existentes entre os

olhares narratológicos e fenomenológicos para o espaço no cinema, contribuindo para enriquecer as duas categorias para a compreensão do tema. Esclarecemos também que, diante das escolhas feitas ao longo da pesquisa, não nos foi possível abranger todos os caminhos que conseguimos visualizar ao longo do processo. Por essa razão, acreditamos que como caminhos futuros para uma pesquisa sobre o espaço no cinema, nós podemos avistar duas outras categorias. A primeira delas seria aquela na qual o espaço é criado, sobretudo pela imaginabilidade que eles nos apresentam, tendo como suporte as relações entre as imagens vistas no cinema e o contexto histórico do seu ambiente na atualidade; enquanto uma segunda categoria seria o espaço percebido através de criação figurada, em outras palavras, imagens que desempenham uma função de disfarce dentro das ideias trazidas na narrativa audiovisual.

## REFERÊNCIAS

- A FEBRE DO RATO. Dirigido por Cláudio Assis. Brasil. Belavista Cinema e Produção e Parabólica Brasil 2011. Ficção, 90 min: som, p&b, 35mm. Filme cinematográfico.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALLEN, Richard; SMITH, Murray. Teoria do cinema e filosofia. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, Volume I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 71-112.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruma. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-52.
- ARVERS, Fabienne. **Tsai Ming-liang ouvre les portes de la perception**. Les Inrockuptibles, Paris, 7 mai. 2014. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/2014/05/07/scenes/tsai-Ming-liang-ouvre-les-portes-perception-performancethe-monk-from-tang-dinasty-11503016/>>. Acesso em: 15 maio 2018.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. 1. reimpr. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- AUMONT, Jacques. **La estética hoy**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. p. 97-144.
- BACHELARD, Gaston. **Os pensadores: a poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARROS, Ernesto. Cinema pernambucano tem mais de 100 projetos audiovisuais em andamento para 2017. **Jornal do Comércio**, Recife, 27 dez. 2016. Disponível em: <<http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/cinehq/2016/12/27/752/>>. Acesso em: 18 jul. 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. A Uma Passante. In: **As flores do mal**. 5. ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Paris, Capital do Século XIX – Exposé de 1939. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BESSELAAR, José Van Den. **As palavras têm suas histórias**. Braga: Edições APPACDM, 1994.

BEYLOT, Pierre. **Le récit audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005.

BONITZER, Pascal. **Le champ aveugle: Essais sur le réalisme au cinéma**. Paris: Cahiers de cinéma, 1999.

BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. 7. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 89-94.

BRASIL. Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais - APRO; Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE. **Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual no Brasil 2016**. 2016. Disponível em: <<http://www.objetivoaudiovisual.com.br/arquivo/Mapeamento2016-COMPLETO.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

BURCH, Noël. **La lucarne de l'infini: Naissance du langage cinématographique**. Paris: L'Harmattan, 2007.

CABRERA, Julio. **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del**

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

CARDOSO, SÉRGIO. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. 7. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 347-360.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise

conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CASTRO G. de; DRAVET, F. **Comunicação e poesia**: itinerários do aberto e da transparência. Brasília: UnB/Finatec, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

CHION, Michel. **L'audio-vision**: son et image au cinéma. Paris: Nathan, 1990. 2. ed. 2000.

CNRTL: **Centre national de ressources textuelles et lexicales**. nancy Cedex, France, 2012. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/>>.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder. A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2008.

CONSTANT. Outra cidade para outra vida (IS nº 3, dezembro de 1959). In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 114-117.

CUNHA FILHO, P. C. A representação visual da memória: imagens e melancolia na cidade periférica. In: Angela Prysthon. (Org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Editora Sulina, p. 219-234, 2006.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. **Internationale situationniste**, Paris, n. 2, 1958. Disponível em: <<http://debordiana.chez.com/francais/is2.htm#theorie>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

DEBORD, Guy; FILLON, Jacques. Résumé 1954. In: **Potlatch**, Paris, n. 14, nov. 1954.

DEBORD, Guy-Ernest. Introdução a uma crítica da geografia urbana (Les lèvres nues nº6, 1955). In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 39-42.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva (IS nº2, dezembro de 1958 [1956]). In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b, p. 87-91.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência de vagalumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

- DRAVET, Florence. **Crítica da razão metafórica**. Brasília: Casa das Musas, 2014.
- ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**: apresentação, notas e revisão técnica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FERRO, Marc. O conhecimento histórico, os filmes, as mídias. Tradução Gabriel Lopes Pontes e revisado por Jorge Nóvoa. **Revista O Olho da História**. Salvador: UFBA, Julho, 2004.
- FERRO, Marc. **Cinéma et Histoire**. France: Gallimard, 1993.
- FILM France. Paris, 1994. Disponível em: <<https://www.filmfrance.net/v2/fr/home.cfm>>. Acesso em: 28 jul. 2018.
- FREHSE, Fraya. Usos da rua. In: FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença (Orgs.). **Plural de cidade**: léxicos e culturas urbanas. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 512-533.
- GARDIES, André. **L'espace au cinéma**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- GARDIES, André. Narratologie et cinéma. Le récit à l'écran. In: GARDIES, René. (Org.) **Comprendre le cinéma et les images**. Paris: Armand Colin, 2007.
- GAUDIN, Antoine. **L'espace cinématographique**: esthétique et dramaturgie. Paris: Amemand Coulin, 2015.
- GENTY, Thomas. **La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art**. Paris: Zanzara athée, 2004.
- GERVAISEAU, Henri. **O abrigo do tempo**. São Paulo, Alameda Editorial, 2012.
- GOMBEAUD, Adrien. **Tokyo mis en scène**. Paris: Espaces & Signes, 2015.
- GUEDJ, Philippe. EXCLUSIF. Cinéma: boom des tournages français et étrangers en France. **Le Point**. Paris, 7 mar. 2018. Disponível em: <[http://www.lepoint.fr/cinema/exclusif-cinema-boom-des-tournages-francais-et-etrangers-en-france-15-02-2018-2195106\\_35.php](http://www.lepoint.fr/cinema/exclusif-cinema-boom-des-tournages-francais-et-etrangers-en-france-15-02-2018-2195106_35.php)>. Acesso em: 28 jul. 2018.
- GUERRA, José Roberto Ferreira; PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes. “Pernambuco é coisa de cinema”? Um estudo sobre a influência da regulação na ação do produtor de filmes. In: IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais, 2016, Porto Alegre. **Anais**. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://anaiscbeo.emnuvens.com.br/cbeo/article/download/217/209>>. Acesso em: 28 jul. 2018.
- GUILLOUX, Matériaux. **Tsai Ming-liang aime chanter sous la pluie**. L'humanité, mai. 1998. Disponível em: <<https://www.humanite.fr/node/183211>>. Acesso em: 15 maio 2018.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. 4. ed. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOLANDA, Raquel de. **Entrevista com o cineasta Cláudio Assis**. Recife: arquivo pessoal, jun. 2016.

HOUAISS, A. **Grande Dicionário Houaiss beta da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. Caminhos alternativos à espetacularização das cidades. **ARQTEXTO** (UFRGS), Porto Alegre, 2005. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_7/7\\_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2014.

JOYCE, James. **Dublinenses**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: CASTRO, Gustavo de. **Mídia e imaginário**. São Paulo: Annablume, 2012.

KHATIB, Abdelhafid. Esboços de descrição psicográfica dos les Halles de Paris (IS nº2, dezembro de 1958). In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 79-84.

LA ROCCA, Fabio. Culture visuelle et visualisation du monde: l'expérience in visu, **Sociétés**, v. 112, n. 2, 2011, p. 95-102. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-societes-2011-2-page-95.htm>>. Acesso em: 11 maio 2017.

LA ROCCA, Fabio. **La ville dans tous ses états**. Paris: CNRS Éditions, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LE NAOUR, Morgad. Taipei, la cité des douleurs. In: FIANT, Antony; VASSE, David (direction). **Le cinéma de Hou Hsiao-Hsien**: Espaces, temps, sons. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. p. 25-33.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LEFEBVRE, René. Referência e Semelhança: as amigas de Aristóteles. **Analytica**, v. 6, n. 1. Rio de Janeiro, p. 45-91, 2001/ 2002.

- LEIBNIZ, Gottfried. **A Monadologia e outros textos**. São Paulo: Hedra, 2009.
- LUBAMBO, Catia Wanderley. **O bairro do Recife: entre o corpo santo e o marco zero**. Recife: CEPE / Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1991.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 15, ago. 2001a, p. 74-81.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão do sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MARCONDES FILHO, C. Nova teoria da comunicação: a busca de um novo conceito de comunicação e de um quase método. In: CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florence. **Sob o céu da cultura**. Brasília: Casa das Musas, 2004. p. 153-174.
- MARTIN, Marcel. **La estética de la expresión cinematográfica**. Madrid: Rialp, 1962.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). **História mundial do cinema**. 6. ed. Campinas/SP: Papirus, 2006.
- MCDONOUGH, Thomas (Ed.). **Guy Debord and the situationist international: texts and documents**. Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, Coll. OCTOBER Books, 2002.
- MCDONOUGH, Thomas (Ed.). Rereading Debord, Rereading the Situationists. In: MCDONOUGH, Thomas. **October**, City, n. 79 Guy Debord and the Internationale situationniste: A Special Issue. Winter, 1997. p. 3-14.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOLES, Abraham; ROHMER, Elisabeth. **Labyrinthes du vécu**. L'espace: matière d'actions. Paris: Librairie des Méridiens, 1982.
- MONGIN, Olivier. **A condição urbana: a cidade na era da globalização**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**. Curitiba: Editora UFPR, n. 38, p. 11-42, 2003.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.
- MORIN, Edgar. **O método 5: a humanidade da humanidade**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005b.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. IN: XAVIER, Ismail (org.). **A**

**experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. P. 435-453.

NAIGEBORIN, Marília Barrichello. **O Movimento Devagar e seu significado plural na contemporaneidade mutante.** 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-03062011-110634/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

O SOM AO REDOR. Dirigido por Kléber Mendonça Filho. Hubert Bals Fund e CinemaScópio 2012. Ficção, 131min: som, cor, digital. Filme cinematográfico.

PAQUOT, T.; RONCAYOLO, Marcel (Orgs.). **Villes et civilization urbaine** (XVII-XIXe siècle). Paris: Larousse, 1992.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, Volume I – Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 253-280.

PAVIANI, Jayme. **Filosofia e método em Platão.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

PAYEN, B.; BEER-GABEL, P. **Tsai Ming-liang.** Objectif Cinéma, Paris, 17 set. 2001. Disponível em: <<http://www.objectif-cinema.com/interviews/052.php>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar.** 7. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 361-366.

POMPEY, Julien. Cinéma: forte hausse des tournages de films en région Paca. **La Provence.** Marseille, 27 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.laprovence.com/article/economie/5040623/cinema-forte-hausse-des-tournages-de-films-en-region-paca.html>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – No caminho de Swann. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 50.

RAMINELLI, Ronald. História urbana. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia.** 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

RIFFLARD, Benjamin. **Le corps épuisé:** étude du cinema de Tsai Ming-liang. 2014. Master 2 Recherche: cinéma et audiovisuelle (Mestrado 2 Pesquisa: cinema e audiovisual) – UFR 04, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2014. Disponível em: <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01113430/document>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

RIFFLARD, Benjamin. **Le corps épuisé:** étude du cinéma de Tsai Ming-liang. Art et histoire de l'art. 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SERAFIM, Ana Regina Marinho Dantas Barboza da. **Transformações do espaço urbano da cidade do Recife-PE com produto e condição de reprodução das intervenções urbanas: análise dos projetos de requalificação**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA, Verônica G. B. da. **A Cultura Brasileira do Feio: Por uma noção de beleza ampliada**. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social na Linha de Imagem, Som e Escrita). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Territorios**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

TACUSSEL, Patrick. **L'attraction sociale**. Le dynamisme de l'Imaginaire dans la société monocéphale. Paris: Librairie des Méridiens, 1984.

TACUSSEL, Patrick. Perfil de uma lenda moderna. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; SILVA, Juremir Machado da (Orgs.). **Guy Debord: antes e depois do espetáculo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VERNET, Marc. **Figures de l'Absence**. Paris: L'Etoile, 1988.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23. Rio de Janeiro, 1994, p. 181-189.

WILHELM LEIBNIZ, Gottfried. **A Monadologia**. Os Pensadores XIX. São Paulo: Editora Abril Cultural. p. 63-402. 1974.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto et al. **O Olhar**. 7. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 367-384.

**XI YOU**. Dirigido por Tsai Ming-liang. França/Taiwan. Neon Productions, House on Fire, Résurgences e Homegreen Films 2014. Ficção, 56min: som, cor, DCP. Filme cinematográfico.

ZONNO, Fabiola do Valle. **Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.