

JENIFFER ALVES CUTY

CINEMA & CIDADE: PORTO ALEGRE ENTRE A LENTE E A RETINA

Orientadora

Profa. Dra. Sandra Jatthy Pesavento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Área de concentração

Planejamento Urbano e Regional e os Processos Sociais

Linha de Pesquisa

Cidade, Cultura e Política

Porto Alegre, junho de 2006.

C991c Cuty, Jeniffer Alves

Cinema & cidade : Porto Alegre entre a lente e a retina / Jeniffer Alves Cuty ; orientação de Sandra Jatahy Pesavento. — Porto Alegre : UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2006.

184 p.: il.

Dissertação (mestrado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional. Porto Alegre, RS, 2006.

CDU: 711.427(816.5)
791.43

DESCRITORES

Cidades imaginárias : Porto Alegre, RS
711.427(816.5)

Filmes de cinema
791.43

Bibliotecária Responsável

Elenice Avila da Silva - CRB-10/880

CINEMA & CIDADE: PORTO ALEGRE ENTRE A LENTE E A RETINA

JENIFFER ALVES CUTY

Dissertação submetida à avaliação e aprovada pelas professoras:

Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Laboratório de Antropologia Social / UFRGS

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Departamento de Comunicação / UFRGS

Profa. Dra. Célia Ferraz de Souza

Faculdade de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em
Planejamento Urbano e Regional / UFRGS

Defendida em 20 de junho de 2006.

Dedico esta dissertação à minha família. À minha mãe que, numa permanente atmosfera poética, me ensinou a sonhar; ao meu pai que me alicerça ao chão e à minha irmã que me acompanha em todos os espaços da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (**PROPUR / UFRGS**) – e toda sua equipe de docentes e técnicos que acolheram minha pesquisa.

À minha amiga “parisiense” **Alice Trusz** pelo incentivo inicial.

Aos colegas de mestrado que se tornaram amigos, especialmente aos arquitetos **Artur Wilkoszynski** e **Livia Capparelli**.

À minha orientadora Profa. Dra. **Sandra Jatahy Pesavento**, pela incrível sintonia, pelo exemplo e estímulo intelectual.

Aos amigos do BIEV e da disciplina de Antropologia Visual e da Imagem, sobretudo às professoras **Ana Luiza Carvalho da Rocha** e **Cornelia Eckert**, por terem me apresentado uma área tão densa e complexa que é a antropologia.

À minha amiga arquiteta **Ceres Storchi**, pelos inúmeros momentos compartilhados, pessoal ou virtualmente.

Ao meu amigo de sempre **Daniel Debiagi**, pelo carinho, pelos almoços semanais na faculdade e pelas conversas que me trazem de volta ao mundo.

Ao meu amigo cineasta, escritor e poeta **Muriel Paraboni** - companheiro de prazeres intelectuais - pelas confluências filosóficas regadas a boas doses de café e/ou vinho.

Aos cineastas que me inspiraram e contribuíram para a realização desta dissertação, em especial ao amigo **Antônio Carlos Textor**, pelo enorme entusiasmo.

Aos professores: **Leandro Marino Vieira Andrade**, por ter me recebido por dois semestres como estagiária docente; **João Rovatti**, pela presença marcante no 5º andar e **Eber Marzulo**, pelos toques sobre a inserção do cinema na minha vida profissional.

Aos amigos do StudioClio: **Francisco Marshall**, **Raquel Rech** e **Eliza Ortiz** por terem aberto novos espaços de discussão para esta pesquisa.

À **Capes** por ter me cedido bolsa durante os dois anos de mestrado.

As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou.

RAINER MARIA RILKE

GLOSSÁRIO

Cena: é um trecho do filme que se passa no mesmo lugar, num tempo aparentemente contínuo.

Plano: é um trecho do filme rodado sem interrupção.

Seqüência: é um trecho do filme que se caracteriza por uma unidade de ação.

Plano – seqüência: quando a câmera se coloca dentro da ação, acompanhando-a.

Tomada: é cada uma das vezes que se roda um plano.

Close: é o plano fechado que enquadra um rosto ou um detalhe mais próximo.

Plano Geral (PG): é o plano mais aberto possível no qual se percebe as relações entre personagem e cenário.

Plano Médio (PM): é o plano intermediário entre o Geral e o Close, enquadraria o personagem da cintura pra cima e parte do cenário.

Plano Detalhe (PD): é o plano aproximado de alguma parte do corpo ou de algum objeto. Às vezes é chamado de Big-Close, Superclose ou Primeiríssimo Plano (PPP).

Plano Conjunto (PC): é o plano que enquadra dois ou mais personagens, bem como o cenário.

Plongée: câmera colocada acima da cena. Na tradução: mergulho. Plongée absoluto: quando o ângulo formado com a superfície focada é de 90°.

Contre-plongée: câmera colocada abaixo da cena ou da personagem.

Fade in: a imagem surge gradualmente.

Fade out: a imagem desaparece gradualmente.

Insert: detalhe inserido de imagem ou de voz (ver roteiro de *Ângelo Anda Sumido*).

Panorâmica (Pan): movimento de câmera em que ela gira em torno de um eixo, horizontal ou vertical. Alguns autores chamam a panorâmica vertical de **Tilt** (ver roteiro de *O Oitavo Selo*).

Travelling: é todo movimento em que a câmera se desloca (sobre trilhos, por exemplo).

Zoom: é um tipo de lente que pode alterar o ângulo de visão. A percepção espacial do **zoom** é diferente do *travelling*. **Zoom in:** fechamento ou aproximação. **Zoom out:** afastamento ou abertura.

Voz off: dita por alguém que está fora do quadro, por personagem atuante no filme. Os americanos chama a narração de Voice Over (V.O.).

SUMÁRIO

Resumo	09
Abstract	10
INTRODUÇÃO	
Cenas e olhares que se cruzam sobre uma cidade representada pelo cinema	11
CAPÍTULO I – TEXTOS E CONTEXTOS SOBRE A PRODUÇÃO DE UMA CIDADE CINEMÁTICA	
1.1. Reflexão conceitual sobre Imagem & Imaginário – trajeto epistemológico	20
1.2. Recortando fragmentos de uma cidade e produzindo <i>imagens dialéticas</i>	25
1.3. Referências externas e <i>flashbacks</i> na cinematografia porto-alegrense	31
CAPÍTULO II – (CENA 1: O TEMPO) ACORDES URBANOS NUM <i>MIX</i> ESPAÇO-TEMPORAL	
2.1. A imagem e a materialidade do cenário urbano	44
2.2. Inquietações poéticas e imagéticas	50
2.3. A decifração da cidade filmada	62
CAPÍTULO III – (CENA 2: O OLHAR) A COTIDIANA SOLIDÃO NA METRÓPOLE CONTEMPORÂNEA	
3.1. A instauração de uma comunicação ininteligível entre indivíduo & espaço	67
3.2. Revisitando a busca pelo outro	78
3.3. Fechando os olhos para ver a cidade	85

**CAPÍTULO IV – (CENA 3: O LUGAR) TRAVELLINGS INTERPRETATIVOS
SOBRE UMA CIDADE FILMADA**

4.1. A Intertextualidade presente na narrativa fílmica 88

4.2. Discursos e percursos que se articulam na interpretação da cidade contemporânea 101

4.3 A cidade como uma escrita que não se completa 107

DESFECHO: CONSIDERAÇÕES FINAIS 109

CRÉDITOS

Referências Bibliográficas 113

Referências Filmográficas 118

ANEXOS

Roteiros 121

RESUMO

A investigação da metrópole contemporânea a partir do cinema comporta o recorte de imagens produzidas em diferentes tempos e contextos, promovendo assim uma análise pendular e intertextual sob a ótica do imaginário urbano. Cruzar o olhar crítico e poético da cidade, captado pelo cinema de impressão, com a produção híbrida de filmes que abordam aspectos cotidianos da cidade de Porto Alegre é um dos objetivos desta dissertação, assim como revelar quais camadas de tempo e quais interfaces físicas e sociais estão sendo representadas por esta filmografia. A representação da cidade filmada encontra-se num universo tanto próximo das práticas individuais quanto universais. Parte-se então da leitura superposta de filmes curtas-metragens produzidos no contexto porto-alegrense, entre as décadas de 1970 e 90, organizados aos pares, e entendidos como fragmentos capazes de promover a reflexão palimpséstica da cidade. A metodologia adotada para radiografar a cidade filmada fundamenta-se nas técnicas de montagem desenvolvidas por Walter Benjamin.

Palavras-chave: cidade filmada, imaginário urbano, Porto Alegre.

ABSTRACT

The investigation of the contemporary metropolis by means of the cinema encompasses the cross-section of images produced at different periods and contexts, thus promoting an intertextual and pendular analysis in the light of the urban imaginary. This work aims at crossing the critical and poetical view on the city as captured by the impressive cinema together with the hybrid production which approaches daily aspects in Porto Alegre, as well as to reveal which time layers and which social and physical interfaces are being expressed by means of this. The city's representation which was filmed can be found not only near individual practices but also universal ones. The superimposed examination of short films, organized in pairs, produced within the context of the city, in the 70's and 90's, is taken as the starting point. These films can be also considered as fragments capable of promoting a palimpsestic reflexion on the city. The methodology employed in order to "X-ray" the act of shooting is based on the editing techniques developed by Walter Benjamin.

Keywords: filmed city, urban imaginary, Porto Alegre.

INTRODUÇÃO

Cenas e olhares que se cruzam sobre uma cidade representada pelo cinema

Porto Alegre, primavera de 2005. A cidade encontra-se climaticamente instável, fato que interfere nas percepções individuais sobre o espaço. Por vezes, a mínima interferência ambiental abre janelas imaginárias despertando o resgate ou a projeção de imagens. A paisagem compõe-se de uma série de idéias, sensações e sentimentos que se encontram não no que está diante, mas no que se vê ou se permite ver. Eis aqui um primeiro elemento – a percepção - a ser considerado nesta dissertação que busca *examinar o imaginário urbano a partir da cinematografia local recente*, com o auxílio da decifração dos múltiplos olhares que se lançam sobre a cidade filmada – no caso Porto Alegre. Sob a ótica do imaginário, a cidade deixa de ser analisada apenas como local de produção ou ação social e passa a ser encarada como o próprio objeto de reflexão.

No estudo do imaginário enquanto sistema de representações coletivas, os textos, as palavras, as imagens e os sons se colocam no lugar do mundo, confirmando, negando ou transfigurando esse universo percorrido no espaço e no tempo. Pode-se então deportar o imaginário urbano às formas como o objeto – a cidade – e as relações encenadas nesse palco são percebidas, identificadas e dotadas de sentido. Porém, nesta dissertação outras camadas perceptivas, condicionadas à experiência temporal, encontram-se latentes ao leitor, entre elas as especificidades na recepção dos filmes analisados e a percepção de aspectos simbólicos, bem como de mitos presentes na leitura dos processos urbanos e sociais do *locus* representado. A recepção de um filme, como de uma música, está sujeita a uma capacidade de entrega do espectador, num determinado intervalo de tempo, ou seja, na sua duração, podendo se prolongar num processo reflexivo posterior. Outra característica que se observa na recepção fílmica é a transubstanciação, ou seja, a simultaneidade do eu e do não-eu como uma espécie de dialética da *unidade dos opostos interpenetrantes*. Essa dualidade é capaz de fazer com que o espectador se coloque no lugar do protagonista esquecendo que assiste a uma representação. A percepção sócio-espacial – captada pelo olhar curioso – e, no caso do cinema, pelo *re-regard* ou pelo duplo olhar, não é neutra, nem estática. Ela registra inquietações, desejos e variações comportamentais. A investigação desse conjunto de elaborações mentais, realizada a partir de um suporte midiático, fixo ou dinâmico, predispõe ao pesquisador mergulhos e distanciamentos no seu repertório teórico e cotidiano.

Perder-se num território conhecido não é tarefa fácil. Deixar-se levar pelo registro da câmera, mergulhando num universo familiar ao seu e, logo a seguir, distanciar-se

suficientemente até chegar a um ponto seguro, quase neutro, longe da viagem imersiva proposta pelo cinema é o desafio a ser vencido nesta trajetória. A arquiteta que analisa o recorte fílmico, entendida como a agente habilitada a produzir a cidade, coloca-se na posição de consumidora das representações cinematográficas produzidas em seu *habitat* cotidiano, já visitado em outros momentos, através da literatura ou da poesia, com a mesma disposição do espectador de um filme em estréia. A visão do indivíduo que questiona sua condição na cidade, sobreposta ao enquadramento e ao movimento da câmera e, por fim, exposta à interpretação daquele que filtra e analisa, é um processo suficientemente predisposto à hermenêutica sobre o espaço recriado pelo cinema que deve ser levado em consideração neste trajeto.

Os meus freqüentes deslocamentos para a faculdade ou para qualquer outro ponto nas imediações do Campus Central da UFRGS são guiados pela estimulante convivência com uma cidade que vai se revelando nos seus conjuntos urbanos descaracterizados, seus traçados reconfigurados e, parodiando o poeta, nas suas esquinas esquecidas. Manter-se alerta ao que acontece em volta, às macro e micro transformações urbanas, torna-se privilégio quase exclusivo daquela que percorre a cidade a pé. Não é a simples pedestre, que se desloca de A até B, no menor trajeto para otimizar o seu tempo, mas a transeunte que sai de A prevendo ou não desvios até B e valendo-se destes percursos para se apropriar de sua cidade.

E o cinema? Numa busca interna do repertório construído pelas muitas idas aos cinemas, especialmente àquelas salas localizadas na Cidade Baixa e no Centro de Porto Alegre, as quais ainda permanecem conectadas à rua, lá está a inesquecível Veneza apoiada sobre suas águas – em certa medida semelhante a Porto Alegre - descoberta pelo olhar sensível do diretor Luchino Visconti em *Morte em Veneza* (1971). Na história narrada por Visconti, baseada no romance homônimo de Thomas Mann (1912), “Veneza aparece como um balneário de luxo contaminado pela cólera, que faz afugentar os turistas, permanecendo sombria e vazia, como um cenário simbólico para a paixão irrealizável” (FALCIONE In: NAZARIO, 2005:131). Em um contexto mais próximo está o grande condomínio carioca em *O Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, o qual compõe a imagem de células independentes - os apartamentos organizados por grandes circulações – quase ruas – que isolam todos os que o habitam. Localizo, em seguida, uma forte referência ao cinema italiano das décadas de 1970 e 80, passando pelas construções oníricas de Fellini – cineasta que comprova que o cinema pode ser absolutamente autoral sem perder sua universalidade. Na década de 1920, lá estão os perturbadores surrealistas: René Clair e Jean Cocteau, sem falar nos mergulhos filosóficos do cinema francês contemporâneo, os quais permanecem atuantes nos meus espaços referenciais.

Vão se tecendo assim as múltiplas leituras do urbano registrado ou encenado pelo cinema através de *links* teóricos e conceituais que se abrem à pesquisadora habituada às plantas baixas e às perspectivas cônicas concebidas na necessidade de vislumbrar um mundo até então imaginado no desenho e, freqüentemente, inexequível. Na representação da arquitetura a imagem é estática; um enquadramento arbitrário que limita sua apreensão por um olhar despreparado. O cinema, por sua vez, dispensa intérpretes, pois se utiliza de elementos familiares ao espectador. A fruição da história se dá naturalmente, graças às suas especificidades como arte e técnica do movimento e de sua *impressão de realidade*. Para o semiólogo Christian Metz (1972), “o cinema não é uma escrita, é o que permite uma escrita, por isso o definimos como linguagem”. A conformação dos ângulos que registram a cena urbana – *plongées* e *contre-plongées* – somados às intenções de explicitar ou camuflar a cidade compõem um texto complexo, uma confluência entre significado e significante, que estimula a pesquisa a se realizar.

O estudo da representação da cidade através do cinema é uma importante ferramenta didática para a compreensão de aspectos intrínsecos à dinâmica urbana e social. Torna-se, segundo Bruno Zevi, a mais completa forma de representar a arquitetura, bem como entender as suas relações de composição e suas interferências formais na configuração urbana:

No último decênio do século passado, as pesquisas de Edison e depois as dos irmãos Lumière levaram à invenção de uma máquina fotográfica munida de um engenho capaz de fazer correr a película após cada impressão e de estabelecer assim uma continuidade visual nas sucessivas tomadas. A descoberta da cinematografia é altamente importante para a representação dos espaços arquitetônicos porque, se bem aplicada, resolve praticamente todos os problemas colocados pela quarta dimensão. Se percorrermos um edifício com uma filmadora e, em seguida, projetarmos o filme, reviveremos os nossos passos e uma grande parte da experiência espacial que os acompanhou. A cinematografia está entrando na didática, e é preciso ter em mente que, quando a história da arquitetura for ensinada mais com o cinema do que com os livros, a tarefa da educação espacial das massas será amplamente facilitada. (ZEVI, 1996:84)

Assim como na concepção arquitetônica e no planejamento urbano, a produção cinematográfica organiza-se em etapas de criação, que vão desde o argumento ou a idéia central do filme, passando pelo roteiro ou a linguagem visual escrita, a qual sofre constantes alterações durante as filmagens e que pode ser comparada ao anteprojeto arquitetônico ou urbanístico. Se considerarmos a classificação de Marcel Roncayolo, descrita por Pesavento (2002), na qual apresenta o urbanista como “produtor do espaço” e o habitante como “consumidor do espaço”, parece-nos adequado criar uma classificação ao cineasta enquanto “manipulador da materialidade e sociabilidade” do espaço urbano. A cidade, no entanto, permite-se reinventar, “pode trazer em si sua história, pode torná-la visível ou oculta” (WENDERS, 1994:183)

Reforçam-se as similaridades dos dois ofícios: do arquiteto urbanista e do cineasta, através da aceitação de que o *tempo* – expresso no movimento do cinema, mais explicitamente na duração do filme – está inscrito também na trajetória palimpséstica da cidade, através de sua dimensão paradoxal, que soma, ao visível, a mistura do ontem, do hoje e do amanhã e que extingue distâncias, reduzindo diferenças entre seres e culturas. O tempo atua como um incansável e metódico escultor de pessoas e espaços habitados. Em considerável medida, é ele (o tempo) que permite a construção do sentido de lugar. Resta então voltar o olhar investigativo sobre os processos e os recortes urbanos. Ao olhar, o sujeito perscruta e indaga a partir de e para além do visto.

A partir da perspectiva de consumo solitário e por vezes errante da cidade, real e imaginária, bem como da hipótese de que o estudo da representação urbana através do cinema pode revelar características tanto locais quanto universais da cidade analisada, constrói-se esta dissertação. A livre inserção de figuras e contextos que viajam de um filme a outro, bem como a manutenção, a transformação e a subversão de estereótipos sobre a metrópole contemporânea são aspectos conferidos aos filmes analisados, encaminhando a pesquisa para leituras hiper e intertextuais. Alguns autores-chave, entretanto, dialogam por toda a dissertação, de maneira a construir imagens que possam encaminhar a solução da trama proposta: (1) *revelar que camadas de tempo e quais as interfaces físicas e sociais de Porto Alegre estão representadas nesta filmografia?* (2) *Quais os elementos conceituais e imagéticos compõem a leitura fílmica da metrópole contemporânea?* (3) *Com qual aspecto principal esta cidade se dá a ver no cinema atual?*

Entre os interlocutores mais presentes destacam-se: Walter Benjamin, em sua obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (2000), seguido de Willi Bolle com *Fisiognomia da Metrópole Moderna* (1994); Lucian Boia, em *Pour une Histoire de L'Imaginaire* (1998), Sandra Pesavento em suas duas obras que elucidam sobre os caminhos do imaginário, sendo elas: *O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano* (2002a) e *História & História Cultural* (2004); Michel de Certeau, em sua construção de uma escrita cotidiana com *A Invenção do Cotidiano – Vol. 1 - Artes de Fazer* (1994); Gaston Bachelard, em sua busca fenomenológica de *A Poética do Espaço* (2000). Paul Ricoeur nos guia pelo tempo narrado, no artigo *Arquitetura e Narratividade* (1998) e na obra *Tempo e Narrativa* (1994-1997). Kevin Lynch nos fala sobre o tempo do lugar, bem como sobre as transformações repetidas ou definitivas da cidade, desde *A Imagem da Cidade* (1997) até *De qué tiempo es este lugar?* (1972-1975). Ítalo Calvino pontua novas metáforas urbanas com *As Cidades Invisíveis* (1990). Sobre olhar, o cineasta e pesquisador Jean-Louis Comolli em seu artigo *La Ville Filmée* (1994), traduzido nos Cadernos de Antropologia da UFRJ em 1995, conduz uma curiosa reflexão teórica daquele que também produz cinema. Na

compreensão sobre linguagem e análise fílmica: Marcel Martin, com *Linguagem Cinematográfica* (1990) e Jacques Aumont, com *Análisis del Film* (1993). Aumont contribui também como referencial contemporâneo na análise do fragmento do filme – o fotograma – enquanto opção no recorte da informação imagética a ser contemplada pela pesquisa, a qual, nesta dissertação, não está relacionada à sequência fílmica ou à montagem descrita por Eisenstein.

Com este panorama, parte-se para a execução da tarefa duplamente desafiadora: analisar, de dentro dela, a cidade contemporânea do final do século XX e início do século XXI, representada pelo cinema de curta-metragem porto-alegrense e, para tanto, definir um recorte fílmico num período mais próximo ao atual e que contemple as aspirações propostas pela pesquisa. Constata-se numa primeira apreciação dos quase trinta filmes selecionados entre os anos de 1970 a 2004, depois reduzido à produção realizada a partir de 1993, que o espaço urbano e sua paisagem não são o foco prioritário da produção local. Não se observa uma grande amostra de filmes que possibilitem a fruição espacial da cidade. (In)determinações culturais, o cotidiano revestido de uma curiosa excepcionalidade registrado em locais da cena *underground*, bem como a referência a universos externos (mitos da modernidade, por exemplo), são os argumentos mais amplamente visitados no cinema urbano porto-alegrense.

O tempo do curta-metragem é, ou está, consoante com o tempo que a informação navega na contemporaneidade. O formato curta irmana diferentes gêneros e formas de registros da imagem, ampliando os limites estéticos. O curta-metragem parece ser a alternativa escolhida pelos realizadores para representar lugares, percursos e identidades. A hegemonia da ficção, que marca o início da popularidade deste formato - mais acadêmico e experimental – e que convive e dialoga com a reestruturação formal do documentário, muitas vezes híbrido, desperta um crescente interesse junto ao público. A partir daí define-se o objeto empírico do estudo o qual se delimita em uma *amostragem de dez filmes*, ficcionais e documentários, *sobre a cidade de Porto Alegre, que transitam pelas temáticas da relação espaço & tempo e da comunicação indivíduo & espaço, tendendo a uma aproximação com os conceitos de solidão e desistência na metrópole contemporânea.*

As relações que se estabelecem no estudo da cidade originam-se da busca pela caracterização de um *ethos* representado pelo cinema em confrontação com a urbanidade vivenciada fora da tela. O *corpus* da dissertação está balizado no período compreendido entre os anos de 1993 e 2003, com uma licença temporal de abrir o estudo com um filme de 1970, abarcando a produção do experiente cineasta Antônio Carlos Textor – um curta-metragista “assumido” – que roteirizou e dirigiu mais de vinte filmes sobre Porto Alegre, desde 1963; passando por filmes de outros diretores, muitos dos quais principiantes e com

uma amostragem de filmes precários na sua execução, porém férteis nas possibilidades interpretativas relacionadas ao tema desta investigação.

No Capítulo II – **Cena 1: o tempo** – propõe-se a análise das relações espaço-temporais expressas nas arquiteturas e nas transformações sofridas pela cidade através dos seguintes filmes:

Ano	Filme	Duração
1970	A Cidade e o Tempo, Antônio Carlos Textor (35mm)	11 min
1993	<i>A Morte no Edifício Império</i> , de Beto Souza (35mm)	11 min

No Capítulo III – **Cena 2: o olhar** – a análise se dá em dois momentos:

1. A comunicação ininteligível entre indivíduo & espaço ou ainda os diálogos anômalos que se manifestam no palco urbano e a incapacidade de ação dos agentes sociais. A opção está em observar distanciando-se da cidade que se apresenta. Os filmes são:

Ano	Filme	Duração
1993	<i>Miragem</i> , de Jaime Lerner (16mm)	6 min
2000	<i>Miopia</i> , de Muriel Paraboni (16mm)	12 min

2. A busca pelo outro num contexto desfavorável. Os filmes analisados sugerem incursões pela temática da imaginação e dos mergulhos na bachelardiana *imensidão íntima*. São eles:

Ano	Filme	Duração
2000	<i>O Branco</i> , de Liliana Sulzbach e Ângela Pires (35mm)	22 min
2003	<i>Pela rua</i> , de Dimitre Lucho e Michele Maurenre (16mm)	6 min

No Capítulo IV – **Cena 3: o lugar** – a análise se fecha na identificação de lugares imaginários que podem levar o espectador a outros tempos: abrindo seus percursos imagéticos ou enclausurando-o dentro de sua própria cidade. A cidade como lugar de ação e interação, assim como as visões críticas e poéticas que se formam sobre os lugares na cidade filmada. A análise se divide em:

1. A Intertextualidade presente na narrativa fílmica:

Ano	Filme	Duração
1997	<i>Ângelo anda Sumido</i> , de Jorge Furtado (35mm)	17 min
1999	<i>O Oitavo Selo</i> , de Tomás Creus (35mm)	15 min

2. Percurso e discursos que se articulam na interpretação da cidade filmada:

Ano	Filme	Duração
1996	<i>Quando o Dia Surgir</i> , de Antônio Carlos Textor (35mm)	10 min
2000	<i>Outros</i> , de Gustavo Spolidoro (35mm)	13 min

Não se concebe a cidade filmada apenas como cenário, sem pessoas interagindo cotidianamente com este espaço. Afinal, como afirma o poeta Ferreira Gullar: “o homem está na cidade assim como a cidade está no homem”. A tradição expressa na plástica e no discurso fílmico pode ser entendida como uma necessidade de manter-se viva e presente nesse cotidiano retratado. Talvez ela seja a mais forte expressão capaz de ser registrada pela câmera. Venturi diz que “tentando representar a cidade como um todo, tendendo à universalidade de uma experiência, o cinema, quando tenta representá-la, encarna a tradição d(ess)a cidade, e não sua modernidade” (VENTURI apud COMOLLI, 1995:152). O cineasta e pesquisador Jean-Louis Comolli pergunta, buscando inverter a proposição acima, se:

a cidade, quando toma consciência de sua representabilidade não somente como uma potencialidade (poesia) mas como uma obrigação (publicidade), não deseja se fazer representar antes de tudo por este cinema que mantém justamente o sentido de uma unidade, de uma tradição já perdida. Esta demanda de cinema seria produzida, sobretudo, pela cidade. (COMOLLI, 1995:176)

A superposição de filmes, analisados aos pares, e dispostos pelos temas: *o tempo*, *o olhar* e *o lugar*, seguem a metodologia adotada para radiografar a cidade descrita por Walter Benjamin nas suas técnicas de montagem. Em sua obra *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, Willi Bolle explica que:

A partir da leitura da superfície da metrópole, o crítico procura ver o rosto da Modernidade ‘de dentro’, investigando traços da mentalidade burguesa e pequeno-burguesa, a mudança de padrões culturais, o imaginário social e político e a ação dos intelectuais, mediadores culturais e produtores de imagens. (BOLLE, 1994:18)

O imaginário social é um dispositivo de controle da vida coletiva, ao mesmo tempo em que ele se torna *o lugar* e o objeto dos conflitos sociais. A montagem dos fragmentos ou rastros de uma modernidade presente na contemporaneidade pode produzir imagens dialéticas revelando uma tradição escondida ou uma universalidade expressa nesta cinematografia. Um conceito que cabe ser destacado é o de *cinematografia* o qual, segundo

Eisenstein, relaciona-se com *montagem*, diferenciando-se de *cinema* que, para o cineasta russo, refere-se a custos, brilhos e polêmicas. Segundo Shklovski, para Eisenstein “o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado no presente” (SANTOS, 2004:3)

Numa proposta inicial de compreender o método benjaminiano – a ser descrito no Capítulo I - cabe uma aproximação com a montagem eisensteiniana, a qual agrega proposições da história cultural, de forma a auxiliar na sua teoria de conflito entre planos. Obviamente a obra de Eisenstein mereceria uma atenção maior, mas nos interessa fazer um recorte operacional e reflexivo que deverá nos acompanhar ao longo da dissertação. Benjamin já descrevera a produção da imagem dialética a partir de um passado iluminado no presente ou ainda de um choque temporal que cria novas leituras do imaginário. Para Eisenstein, o conflito ou a colisão de planos é o cerne de sua discussão sobre montagem, apresentada em *A forma do filme* (1990). Esse conflito se manifesta dentro do plano isolado, analogamente podemos pensar que “a montagem seria como a série de explosões de um motor de combustão interna” (SANTOS, 2004: 9). Existem diversos tipos de conflitos cinematográficos dentro do quadro, entre eles: o conflito de direções gráficas (linhas estáticas ou dinâmicas), o conflito de escalas, de volumes, de massas (volumes preenchidos com várias intensidades de luz) e de profundidades. Eisenstein refere-se ainda aos potenciais que esperam um pequeno impulso para trabalharem em antagonia com outros fragmentos. São eles: primeiros planos e planos gerais, fragmentos de direções graficamente variadas (resolvidos em volume ou área), fragmentos de escuridão e claridade. Toda essa reflexão culmina no cinema enquanto síntese de dois contrapontos: o espacial (gráfico) e o temporal (musical).

O método desenvolvido por Benjamin considera a construção analítica como *obra aberta*, ou seja, sujeita a uma interpretação de cada leitor. O leitor / investigador da cidade filmada combina e reagrupa os filmes em blocos temáticos a fim de salientar e questionar as representações urbanas e sociais. O movimento, nesse percurso de choques e superposições, se dá na imaginação do leitor, que reconfigura os quadros recortados dos filmes enquanto rastros de memória ou partículas multi-significativas capazes de conter a história. No cinema e na teoria eisensteiniana a montagem também pode ser compreendida como superposição como destaca Santos:

Pictoricamente, a sensação de movimento é dada pela colocação de duas imagens próximas uma da outra, mas mecanicamente o que realmente ocorre não é uma seqüência, mas uma superposição de uma nova imagem sobre a antecedente registrada na memória. Isto é, de fato, o motivo de percebermos a profundidade espacial, como ocorre no estereoscópio. (SANTOS, 2004:11)

Opta-se aqui, portanto, não pela análise visual das seqüências, mas pelo recorte de fragmentos (fotogramas e trechos de diálogos), que possam reforçar ou contrapor os conceitos levantados pelo aporte teórico. Através do método benjaminiano, do quadro interdisciplinar de interlocutores, bem como de variadas imagens, cenários e falas, que se recortam dos filmes procura-se transitar pelo imaginário urbano da cidade contemporânea filmada. A partir dos muitos *fades*¹ utilizados para compor esta história, acompanhado de motivações retiradas da produção cinematográfica local, nacional e internacional pretende-se tecer esta viagem por uma Porto Alegre filmada, representada por olhares críticos e documentais, por vezes poéticos ou pessimistas, lançados pelos cineastas gaúchos sobre a cidade nessas últimas décadas. A leitura integral dos filmes é proposta pelos roteiros anexados ao final desta dissertação. Sua fruição se dá auxiliada pela imaginação de cada leitor.

BOA VIAGEM!

¹ Recursos de imagens que desaparecem ou surgem suavemente.

CAPÍTULO I – Textos e contextos sobre a produção de uma cidade cinematográfica

O fenômeno cinematográfico é dependente da capacidade criativa da mente que vê, é dependente do sonho, da fantasia, da memória pessoal e coletiva; a resposta a ele é cultural.

JEAN-LOUIS COMOLLI

1.1. REFLEXÃO TEÓRICA E CONCEITUAL SOBRE IMAGEM & IMAGINÁRIO – trajeto epistemológico

No estudo da imagem e das representações, cabe a busca evolutiva de conceitos nas diferentes áreas envolvidas, entre elas a história cultural, a filosofia, a antropologia e as próprias ciências sociais aplicadas. Sandra Pesavento nos traz, com sua obra *História & História Cultural*, uma importante contribuição no sentido de desvendar os caminhos percorridos pela musa Clio e as mudanças epistemológicas ocorridas nas possíveis leituras do real e do imaginário desde o século XIX. No percurso histórico proposto pela autora, surge a figura do historiador francês Jules Michelet que, na primeira metade do século XIX, contribuiu para a identificação e caracterização de agentes sociais anônimos – o povo – como personagem da história e protagonista dos acontecimentos, resgatando não fatos precisos, mas sentimentos e sensibilidades. Este olhar pioneiro sobre os temas e problemas do imaginário constrói uma “espécie de genética de novas formas de pensar”, num contexto de significativos progressos nas ciências, desde o racionalismo cartesiano do século XIX, passando pelo cientificismo novecentista, chegando ao materialismo do século XX, os quais consolidavam verdades sobre o mundo, contrapondo-se às incertezas na apreensão do real através do sensível.

Já no século XX, em plena era fascista, Walter Benjamin – importante intelectual alemão de matriz judaica e embasamento teórico no materialismo histórico – traça como objetivo decifrar as imagens produzidas pela cultura do século XIX - que os homens construíram sobre a realidade.

Trabalhando com as representações sociais de uma época, Walter Benjamin parte do conceito marxista do fetichismo da mercadoria para apresentá-la como fantasmagoria: imagens e desejo, ilusórias, que rerepresentam o mundo, dizendo-o de uma outra forma, mostrando o que deve ser mostrado, travestindo a realidade e ocultando o que é possível ser ocultado. (PESAVENTO, 2004:26)

Benjamin analisa as produções culturais da sociedade capitalista, destaca as figuras da boêmia, do *flâneur* e do herói, entre outras, a partir da obra do poeta Charles Baudelaire, numa Paris modernista, trabalhando com o imaginário social e mostrando que a leitura de uma época se dá através da decifração de suas representações (Fig. 01 e Fig. 02).



Fig. 01 - A imagem produzida é fruto de seu contexto cultural. Fonte: MACHADO, 2001:207.



Fig. 02 – Possíveis analogias para a cidade de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Fonte: NEUMAN, 1999:100.

Outros dois filósofos do imaginário a serem considerados são: Gaston Bachelard e Paul Ricoeur. Na década de 1940, Bachelard, fenomenólogo que aproxima a ciência do sonho, interpreta a efemeridade da experiência poética e entende que a potência criadora da imaginação está presente na descoberta da inovação tecnológica. “A fenomenologia é a ciência dos fenômenos puros, que busca compreender o que há de essencial e imutável em um fenômeno.” (BACHELARD, 2000:4) Logo na introdução de *A Poética do Espaço*, obra de referência para este estudo, a qual traz imagens do *espaço feliz*, amado “e vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2000:19), o autor explica que um filósofo que se propõe estudar as questões da imaginação poética precisa romper com o racionalismo da ciência contemporânea, afinal “o passado não conta”.

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. (BACHELARD, 2000:1)

A lógica de afastar-se de uma relação de passado para fazer a leitura da imagem poética deságua num dinamismo próprio da poesia analisada por Bachelard, numa fenomenologia da imaginação. “Este seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.” (BACHELARD, 2000:2). Para o filósofo, a imagem poética é essencialmente variacional e não-constitutiva. Pede-se ao leitor de poemas, podendo-se estender ao espectador de filmes, que não encare a imagem como objeto, mas que capte sua realidade específica. Encontramos na fenomenologia da imaginação, aplicada na obra de Bachelard, importantes pistas no trajeto de leitura fílmica, enquanto percepção da história narrada, inicialmente desvinculada de um saber prévio. Podemos então adaptar os exemplos descritos pelo filósofo, na busca de revelar o primeiro compromisso da obra poética, à compreensão da narrativa fílmica através do sentir e identificar-se com o autor / cineasta. O filme assim como a poesia, salvo suas impossibilidades de representação que não existem na obra literária, nos toma por inteiro ou nos invade com uma marca fenomenológica. Para compreender e sentir a obra, “devemos lançar-nos no centro, no âmago, no ponto central em que tudo se origina e adquire sentido: e eis que reencontramos a palavra esquecida ou rejeitada, a alma” (BACHELARD, 2000:5).

Bachelard introduz a uma fenomenologia da alma, estudada em sua obra sobre o devaneio poético, na qual considera o devaneio como “uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho”. A imaginação é a faculdade que produz imagens e nos desprende ao mesmo tempo do passado e da realidade, abrindo-se para o futuro. Em *A Poética do Espaço*, Bachelard refere-se ainda a uma topoanálise - definida como o estudo psicológico sistemático dos locais de vida íntima. Ao analisar as imagens do segredo, o filósofo estabelece a diferença entre metáfora e imagem:

A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra de Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação. (BACHELARD, 2000:87)

A imagem, na fenomenologia, é criação do ser. Um bom exemplo de imagem levada ao extremo são os versos do surrealista André Breton, dos quais Bachelard destaca: “o armário está cheio de roupa. / Há até raios de luz que posso desdobrar.” (BACHELARD, 2000:93) O surrealismo contribui para as desconstruções ou transfigurações da imagem e apresenta-se em diferentes mídias, desafiando as limitações do suporte utilizado para comunicar. Pode-se ainda recordar a obra do cineasta e poeta francês Jean Cocteau. Este

artista inova na plasticidade de seus filmes, os quais agregam o valor de poema transformado em imagem fílmica atemporal.

A partir da década de 1950, o filósofo Paul Ricoeur “discutia não só a possibilidade de obtenção da verdade, mas a própria existência de uma finalidade na história”. É por meio de sua hermenêutica que passam a ser questionados “os distanciamentos e as aproximações entre as narrativas literária e histórica, pondo em causa as dimensões da verossimilhança e da veracidade dos discursos” (PESAVENTO, 2004:27). Entre 1983 e 1985, Ricoeur publica os três volumes de *Tempo e Narrativa*, obra na qual o autor considera que, para que ocorra a configuração de uma narrativa, há uma refiguração de uma experiência temporal que envolveria representação e reconstrução.

Reconstrução porque, ao reinscrever o tempo do vivido no tempo da narrativa, ocorrem todas as variações imaginativas para possibilitar o reconhecimento e a identificação. Representação porque a narrativa histórica tanto se coloca no lugar daquilo que aconteceu quanto lhe atribui um significado. (PESAVENTO, 2004:36)

Ricoeur é um pensador fundamental no estudo da decifração da cidade e do tempo. Contrapõe-se à materialidade da transformação espaço-temporal descrita por Kevin Lynch em *A Imagem da Cidade* (1999) e *De qué tiempo es este lugar?*, exigindo, no seu diálogo, um *fade* ou uma ponte entre a hermenêutica do filósofo francês e a leitura instrumental proposta pelo pesquisador norte-americano.

Pesavento salienta ainda uma “ficcionalização da história”, pois, no caso da narrativa histórica, o imaginário se coloca no lugar do passado descrito, figurando como se fosse uma realidade. O debate sobre narrativa histórica ou, aristotelicamente, o relato de uma seqüência de ações encadeadas no tempo passado, amplia-se influenciado pela Antropologia que trabalha com o individual e o coletivo, “onde a análise se juntaria à descrição e onde se registraria a descoberta de novas fontes e novos temas” (PESAVENTO, 2004:49) O cinema, por sua vez, enquanto linguagem que possibilita múltiplas escritas coloca-se como a narrativa do que poderia ter acontecido ou mesmo daquilo que aconteceu acrescido de elementos argumentativos ficcionais.

Sobre a escrita da história, Michel de Certeau, em 1975, publicou um livro através do qual considera a escrita como um discurso de separação temporal, entre o passado e o presente. Em 1980, Certeau lança outro estudo intrigante e elucidativo: *A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer*, no qual desloca a sua atenção para a cultura comum e as práticas cotidianas enquanto apropriação, traduzíveis em valores culturalmente sensíveis, numa análise que se ordena em três estágios: as modalidades de ação, as formalidades das práticas, os tipos de operação especificados pelas maneiras de fazer. As proposições deste historiador abrem novos caminhos para se perder na multidão e para transitar pelos conceitos de espaço e sociedade, e que, num certo sentido, compara lugar à língua.

As formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim, no início do século XX, reorientam o estudo das representações, entendidas como uma realidade paralela à existência dos indivíduos. “Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade” (PESAVENTO, 2004:39). A representação é um conceito ambíguo e multifacetado. Ela não é uma cópia do real, mas uma reconstrução portadora do simbólico – ou seja, diz mais do que aquilo que mostra, carrega sentidos ocultos construídos social e historicamente, produz reconhecimento e legitimidade. “A representação tem a capacidade de se substituir à realidade que representa, construindo o mundo paralelo de sinais no qual as pessoas vivem” (PESAVENTO, 2004:41). O grande desafio do historiador da cultura é, portanto, decifrar o passado por meio das representações discursivas e imagéticas mesmo com uma considerável sobreposição de camadas de tempo que o distancia do acontecido.

Tem-se, então, que a História Cultural se torna uma representação das representações, trazendo ao debate o conceito de imaginário, entendido como “um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”. (PESAVENTO, 2004:43). Para o historiador Bronislaw Baczko (1991), o imaginário é histórico e datado. Pesavento salienta ainda que “o imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social” (PESAVENTO, 2004:43). O historiador medievalista Jacques Le Goff se aproxima do filósofo Cornelius Castoriadis quando amplia esta conceituação e diz que a sociedade só existe no plano do simbólico, entendendo que tudo pode ser submetido a uma leitura imaginária.

Nesse trajeto epistemológico de tensões e complementaridades, guiado pela mão de Pesavento, encontramos o historiador Lucian Boia (1998) disposto a solucionar a crise entre as permanências dos arquétipos - ou elementos do imaginário que atravessam os tempos e assinalam formas de pensar e construir representações sobre o mundo, presentes nas discussões antropológicas - e as mudanças produzidas pela historização em cada contexto.

O autor tanto vê persistências estruturais do espírito quanto uma re-elaboração permanente ao longo da história dos tais arquétipos imaginários, que sintetizam em oito exemplos a atravessar as épocas: a consciência de uma realidade transcendente; a idéia de morte, do duplo e do além; a alteridade; a unidade; a atualização das origens; a decifração do futuro; a necessidade de evasão; as lutas ou polarização dos contrários. (PESAVENTO, 2004:46).

1.2. RECORTANDO FRAGMENTOS DE UMA CIDADE E PRODUZINDO *IMAGENS DIALÉTICAS*

Na busca de um método para a leitura da cidade representada pelo cinema, toma-se como princípio a capacidade de subjetivar a informação trazida nos filmes e, portanto, de ir além do que está dito na película. Manter um olhar voltado aos traços secundários e um espírito aberto aos desvios e imprevistos conceituais é condição *sine qua non* para este percurso imagético. É fundamental ainda ter clareza de que a análise de filmes sob a ótica do imaginário urbano envolve uma enorme sutileza, pois se corre o risco de privilegiar os caminhos intertextuais de apropriação e ressignificação da cidade, desconsiderando as peculiaridades do cinema.

Historicamente, no estudo da representação da cidade, encontramos três convenções estéticas, descritas por Christine Boyer em *The City of Collective Memory*, claramente referenciadas ao tempo que as produz, sendo elas: “a cidade como obra de arte; a cidade como panorama e a cidade enquanto espetáculo” (BOYER, 1996:32). A *cidade como obra de arte* apresenta a imagem urbana como uma representação pictórica, enquadrada pela fotografia, encontrando-se diretamente relacionada à modernidade do século XIX. “A moldura pictórica definia também o espaço narrativo porque havia uma história urbana a ser narrada dentro de seus limites” (BOYER, 1996:33).

O começo do século XX, por sua vez, é marcado por uma nova imagem da metrópole moderna, então em processo de verticalização e conseqüente reconfiguração da paisagem. Surge a descrição da *cidade como panorama*, a qual se encontra em permanente transformação e está marcada por uma série de impressões flutuantes e encontros momentâneos. Introduce-se assim a idéia de movimento multidimensional e uma nova espacialização do tempo, tendo como imagem a continuidade de cenas produzidas pela janela de um trem em movimento. A dualidade na percepção visual do real e da imagem produzida pelo movimento é comparável à experiência de assistir a um filme. A percepção da tela do cinema e as imagens nela projetadas provocam sensações semelhantes de divisão, de alternância de um campo de visão para outro, do real para o ficcional. Conseqüentemente, no começo do século XX, o cinema aparece como uma mídia ideologicamente explicada pelo contexto contemporâneo. Nesse momento, o filme, dando continuidade à concepção realista que justificou o aparecimento da fotografia, captura o movimento contínuo de espaço e tempo e representa melhor os anseios e as sensações contemporâneas. Por fim, nesta linha descritiva, Boyer refere-se à *cidade como espetáculo*, que surge no contexto dos desenvolvimentos tecnológicos na comunicação e na informática,

os quais contribuem para transformar as formas de ver, compreender e representar a cidade. Nesse sentido, a arquitetura representa uma consciência intensificada por signos e cenas específicas que são produzidas e reproduzidas no intuito de fazer "saltar aos nossos olhos" unicamente o elemento de efeito visual e sua qualidade dramática. Temos significativos exemplos desta estética de representação urbana no cinema ao longo de século XX (**Foto 01 e Foto 02**), sobretudo, nos diálogos propostos entre as cidades formadas por sobreviventes da tecnologia e as cidades idealizadas por uma mescla de elementos criados em ambientes virtuais.



Foto 01 - Crítica à cidade modernista na representação de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Fonte: NEUMAN, 1999:97.



Foto 02 – A construção em estúdio da cidade de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Fonte: NEUMAN, 1999:101.

Como síntese evolutiva na forma de representar a cidade, desde a fotografia, passando pelo cinema e pelos programas de animação, os quais somam realidade histórica com anseios imaginários, podemos considerar a caracterização de cada cidade a partir de sua problemática social e urbana. Uma saída para estudar a representação desta cidade, afetada pela confluência de traços locais e importados, é entendê-la a partir de fragmentos sociais e urbanos (imagens) arrancados de seu contexto e rearranjados numa escrita fílmica aberta e em permanente revisão. Toma-se ainda como motivação o estudo do cotidiano e dos tempos expressos na arquitetura, nos fluxos urbanos e nas camadas narrativas aproximando-se do momento atual – o agora representado e sua projeção imaginária. Destaca-se Certeau quando descreve a instauração de um presente no enunciado: “o presente é propriamente a fonte do tempo, a organização de uma temporalidade (o presente cria um antes e um depois) e a existência de um *agora* que é presença no mundo” (CERTEAU, 1994:96)

A metodologia eleita para o tratamento dos dados deste estudo está apresentada na obra *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da história em Walter Benjamin*, de Willi Bolle. É indispensável explicitar partes da obra de Bolle para compreender o método de

montagem proposto por Benjamin e, assim, interpretá-lo, adaptando-o a esta investigação. Nesta obra, Bolle aborda os fragmentos urbanos - a chamada fisiognomia benjaminiana da grande cidade - entendida como um paradigma de reflexão sobre o fenômeno contraditório da Modernidade. Como instrumento de leitura encontramos:

A figura multifacetada do *flâneur* é usada como instrumento de percepção e mapeamento da paisagem social, chegando-se a um *tableau* final satírico que procura ilustrar a técnica benjaminiana do 'despertar' do sonho da Modernidade. (BOLLE, 1994:18).

Sérgio Rouanet, em seu texto intitulado *Olhar Iluminista* (ROUANET In: NOVAES, 2000:130), faz referência a uma significativa figura da Ilustração, o novelista *Rétif de la Bretonne*. Em *Les nuits de Paris*, Rétif descreve um "espectador noturno", num certo sentido, um *flâneur* noturno – em contraponto ao *flâneur* diurno de Benjamin - que perambula distraído pelas ruas de Paris em busca de sensações. Esta figura contemplativa, usada como instrumento para radiografar a cidade moderna, pode ser encontrada no cinema e servir também para os propósitos de verificação da cidade e da sociedade representadas.

Na primeira parte do livro, Bolle resgata o trabalho das Passagens de Benjamin, no qual aparece a descrição sobre a chamada *imagem dialética*. Benjamin considerou como a questão mais urgente na sua historiografia a "construção". Para ele, a história é objeto de uma construção. Sua solução estaria ligada ao conhecimento dos "interesses históricos decisivos de (sua) geração", ou, metodologicamente falando, ao "agora da conhecibilidade", que foi, desde o início, um atributo essencial da imagem dialética. O saber é obtido através de uma operação dialética: do 'ainda não-consciente' à consciência despertada, e vice-versa. "O elemento técnico mais importante dessa história social da cidade de Paris é a perspectiva de apresentação, ou seja, a construção do olhar sobre a metrópole moderna." (BOLLE, 1994:60)

Em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, trabalho que combina ciência e poesia, Benjamin descreve a história que procurou mostrar a coisa 'tal como ela de fato aconteceu', como o mais forte narcótico do século XIX. "O instrumento do historiador para desfazer o efeito do narcótico" e fazer surgir os *rastros* é a análise dos sonhos e a fabricação de *imagens dialéticas*. Cabe considerar que essa preocupação com a prospecção dos *rastros* está implicitamente demonstrada no lançamento dos subitens de análise desta pesquisa: no tempo, no olhar individual e coletivo sobre a cidade e no lugar ou nos lugares identificados.

Diferenciando-se de Hegel, Benjamin enfatiza, na interface com Baudelaire, um "diferencial de tempo" e um "agora da conhecibilidade", substituído mais tarde pelo conceito de "tempo do agora". Mais adiante, Benjamin detecta uma época de degradação na obra do

poeta, nos temas que recorrem ao lixo da sociedade como modelo para sua produção literária. Destaca nessa seqüência de imagens “um homem que tem de recolher na capital o lixo do dia que passou, tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou e esmagou – ele registra e coleciona”.

O interesse pelas técnicas de representação da metrópole, na obra de Benjamin, evidencia-se na crítica da cidade inabitável por conta da “concentração fascinante de (...) pessoas” que “subjaz a crescente disposição ao suicídio coletivo”.

À caducidade do cenário corresponde a degradação do herói; no fim da seqüência imagética do ‘esgrimista’ está uma figura de tempos finais: o catador de lixo, espetando com sua vara as imundícies da rua. (BOLLE, 1994:86)

Na Paris do século XIX, do estudo benjaminiano sobre Baudelaire e sua época, o herói está descrito “como antítese da Modernidade”, ele é uma figura incompatível com ela e catalisadora de suas contradições. Na metrópole contemporânea, o herói encontra-se perdido nos descaminhos da cidade descaracterizada pela inversão de espaços públicos em privados, cercada pela paranóia urbana em contraposição à indiferença com o outro. Em *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau realiza coletivamente sua pesquisa dedicada ao “homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Andarilho inumerável” (CERTEAU, 1994:28) Na Paris do século XIX, “o cidadão moderno se percebe como estranho, isolado, derrotado”. Retomando Bolle, Benjamin diz que

ao lidar com a historiografia alegórica, com sua superposição de épocas diferentes, é preciso insistir no diferencial de tempo entre as épocas envolvidas – em nome do conhecimento da história e da própria teoria da imagem dialética (BOLLE, 1994:87).

Para ele, é legítimo recuperar o projeto de Baudelaire, ideologicamente indeciso e mais aberto. Observa-se, então, na seqüência de imagens fragmentadas, um acúmulo de camadas de textos perfeitamente aplicáveis à realidade do cinema. A montagem – ou a justaposição de *fragmentos visuais* isolados entre si - é considerada, por alguns teóricos, a única criação realmente original do cinema. Ele se apropriou de outras, como a elipse ou supressão de um episódio, a metáfora ou a representação de uma coisa através de outra, e a metonímia ou a representação do todo por uma das partes. A montagem aparece também em outras artes, como a pintura e a própria fotografia. Bolle destaca que, para Benjamin, o princípio da montagem é a base de sua historiografia e já constitui uma interpretação.

Os procedimentos de montagem sublinham o seu caráter de ‘obra aberta’, fazendo com que o leitor se torne co-autor do texto, efetuando a montagem por sua conta. (BOLLE, 1994:88).

Segundo Bolle, Benjamin recorre, primeiramente, a cinco conceitos para elaborar as suas técnicas específicas. Entre eles estão: (1) o conceito de montagem dadaísta, o qual se utiliza de fragmentos da vida cotidiana colocados juntamente com elementos da pintura, submetendo assim a arte ao teste de autenticidade – um dos conceitos-chave da estética

benjaminiana; a seguir, vem (2) o conceito de montagem surrealista, que evolui da experimentação inicial ligada ao mito e ao sonho, até a politização em direção ao comunismo. Bolle faz referência ao trabalho das *Passagens*, no qual Benjamin passa a colecionar sistematicamente os sonhos coletivos de uma época para decifrá-los. (3) O conceito do teatro épico influencia, em Benjamin, seu conceito de montagem como ruptura; a ruptura *versus* hipnose; espanto *versus* empatia; arranjo experimental *versus* esquemas prontos; extração do *gestus* – elemento fundamental para a construção da imagem dialética - a partir do comportamento cotidiano. Benjamin se utiliza também do (4) conceito jornalístico de montagem, ou seja, da não-linearidade espacial do texto jornalístico e da falta de conexão entre os elementos – fato que impede a “formação” de experiência. Por fim, (5) no cinema, o conceito de montagem “realiza, de forma radical, o princípio da fragmentação: os elementos isolados ‘não significam nada’, o sentido nasce a partir de uma combinatória ‘segundo uma lei nova’. (...) o olhar da câmera conquista novas esferas de percepção”. (BOLLE, 1994:92).

Bolle destaca, do texto de Benjamin, que: “na tomada em close, amplia-se o espaço, em câmara lenta, o movimento (...) Assim fica evidente que a natureza que fala para a câmara é diferente da que fala para o olho”. (BOLLE, 1994:92). Tem-se, a partir da combinação do princípio cinematográfico da montagem aos procedimentos do trabalho onírico, um meio adequado de investigação do imaginário coletivo.

As técnicas benjaminianas de montagem aparecem como princípio de montagem da história. A *coletânea de materiais* mostra a planta da obra benjaminiana a partir de determinados grupos temáticos e imagéticos, tais como: o *flâneur* e a massa, o herói, entre outros, que expressam a vida social da época. Pode-se exemplificar contemporaneamente com a imagem produzida pelo filme *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, no qual uma seqüência de fatos, aparentemente desconexos se justificam na narrativa que aborda a condição humana, a miséria e a liberdade. Para Benjamin, a historiografia como construção pressupõe um trabalho de “destruição e desmontagem”, que tem por objetivo formar uma constelação, onde o passado se junta – como num relâmpago - com o agora. Não existe uma seqüência lógica lançada, por exemplo, nos filmes: *Spider* (2002), de David Cronenberg, em *Irreversível* (2001), de Gaspar Noé ou em *Amnésia* (2001), de Christopher Nolan – todas histórias contadas a partir de uma desconstrução temporal. “Escrever a história” é para Benjamin “citar a história”, e o conceito de citação implica que o objeto histórico seja retirado do seu contexto.

“Apoiado nos procedimentos do cinema e do sonho, Benjamin penetra no imaginário coletivo da Modernidade, dialogando com o mito”. (BOLLE, 1994:96) Define-se assim o conceito de *montagem como arte combinatória*, na qual o autor combina o elemento contido

na narração através de imagens, com os conhecimentos da ciência moderna, buscando radiografar os sonhos coletivos. Por outro lado, a *montagem em forma de choque* provoca a irrupção imediata do despertar, apresentando-se como uma antítese da tomada de consciência – que se dá aos poucos. “Sua função consiste em confrontar a visão amena da metrópole expressa na mentalidade de *flânerie*, como seus aspectos inquietantes e ameaçadores”. Canevacci faz uma consideração a esse respeito, dizendo que:

Como qualquer observador da contemporaneidade pode verificar com extrema facilidade, esta tendência à acentuação dos movimentos por impulsos que envolvem todo o sistema perceptivo resulta na multiplicação dos choques, dos estímulos, ou seja, dos signos por unidade de imagem. O campo visual que se afirma é o cruzamento sempre mais isomórfico entre o *set* televisivo e viário. Basta pensar na cultura hip-hop, no rap, na tecnomusic (...), na invasão privada do fax. Na paisagem urbana descrita por Benjamin, e que aparece quase plácida e imóvel aos nossos olhares contemporâneos, está exposta uma montagem exemplar *a arqueologia do choque na percepção urbana*. (CANEVACCI, 1993:104)

Por fim, Bolle descreve a *montagem como superposição*, considerada a mais propícia, entre as técnicas benjaminianas, para radiografar o imaginário coletivo. Essa técnica, inspirada no cinema, no sonho, na língua e na escrita, “expressa tanto a simultaneidade de percepções diferentes, quanto o processo cognitivo no limiar entre inconsciente e consciência” (BOLLE, 1994:99). A metáfora de “esfregar os olhos para certificar-se de uma percepção” é bastante ilustrativa da técnica descrita. O questionamento sobre “o que é alucinação e o que é realidade” é um bom exemplo de oscilação individual, subjetiva da percepção – no plano micro. No trabalho das Passagens são apresentadas oscilações do imaginário coletivo – no plano macro - tentando-se decifrar esses processos em termos de história das mentalidades.

O cinema só se justifica quando revela o invisível, afirma o cineasta Jean-Louis Comolli. O espaço urbano, como qualquer outro conjunto visível, não pode ser visto pelo cinema como o vê o passante ou o andarilho. “O cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço sem transformá-las em partes de tempo.” (COMOLLI, 1995:152) O autor busca assim estreitar a relação entre o cinema, que se manifesta através do tempo, e a cidade que não é apenas uma disposição de espaços, mas um prodigioso empilhamento de tempo. No exemplo da filmagem na cidade de Marselha, ele diz que: “a cidade é um palimpsesto. Os mil degraus de *Notre-Dame-de-la-Garde* se transformam nas marcas da lenda de Marselha, no corpo de uma mãe marselhesa”. Aqui o cineasta se aproxima do historiador que, segundo Pesavento, “precisa ter filigranas no olhar para ver, neste espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo, a cidade do passado” (**Foto 03**).



Foto 03 – A cidade destruída em *Things to Come* (1936), de William Cameron Menzies.
Fonte: NEUMAN, 1999:121

1.3. REFERÊNCIAS EXTERNAS E *FLASHBACKS* NA CINEMATOGRAFIA PORTO-ALEGRENSE

Na história do cinema, observa-se a presença da cidade como personagem mutante que pode ser lida como agente cênico definido a partir de uma intenção autoral de caracterizar um lugar e uma cultura, ou como cenário² coadjuvante, transfigurado e percebido apenas como pano de fundo. O caminho escolhido para resgatar as referências externas é o resgate de contextos históricos e culturais, bem como dos realizadores expoentes de cada época. O filme enquanto obra de arte é um produto que expressa às inquietações do seu tempo. No cinema, como na música, essa atmosfera criada e transformada gera sensações, perpetua lembranças e influencia gerações. Destaca-se claramente a importância dessa relação ambiente criado/transformado e interações sensíveis no cinema expressionista alemão (**Fig. 03** e **Foto 04**), onde

todos os elementos construtores do espaço fílmico – móveis, cômodos, casas, ruas – eram exageradamente distorcidos e psicologizados justamente para refletir o interior de seus personagens. Diversos recursos formais de iluminação, enquadramento, composição e escala eram utilizados na obtenção destes efeitos: linhas oblíquas, diagonais, figuras angulosas e símbolos compunham um estilo exagerado e não-realista. Sombras, penumbras e espaços amplos contrapostos a ambientes claustrofóbicos também contribuíam para a externalização de sentimentos. (SANTOS, 2005:79-80)

² Entende-se que a cidade-cenário pode descontextualizar e desterritorializar a história narrada pelo filme, o qual poderia estar sendo produzido em qualquer outro lugar. A representação da cidade-mutante parece estar mais adequada à investigação do imaginário urbano e a sua identificação é um dos objetos desta dissertação.



Fig. 03 – Cenário projetado de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari, 1920), de Robert Wiene. Fonte: NEUMAN, 1999:53.



Foto 04 – Cenário “psicológico” de *Genuine – Die Tragödie eines seltsamen Hauses* (1920), de Robert Wiene. Fonte: NEUMAN, 1999:61.

No cinema italiano do diretor Ettore Scola – os espaços internos cenográficos revelam-se protagonistas e capazes de *conter* a história em sua materialidade. Destacam-se as cenas de circulações internas, nos filmes *La Famiglia* (A Família, 1986) e *Una Giornata Particolare* (Um dia Muito Especial, 1977). No primeiro filme, cada plano do corredor marca uma nova fase na vida da família. As transformações vão sendo marcadas pela imagem do espaço de circulação que dá acesso à casa da família. Em *Una Giornata Particolare*, o grande condomínio italiano está locado para contar a história de duas pessoas solitárias que, em plena Roma fascista, compartilham seus dramas e suas esperanças ao longo de um dia. Nas representações urbanas, Scola lança-se sobre uma Veneza histórica em *La nuit de Varennes* (Casanova e a Revolução, 1982), filme que desmistifica espacialmente a cidade de Veneza, pois a história se passa na França revolucionária.

Lugares concebidos em estúdio carregam uma forte carga simbólica e refletem o repertório do diretor de arte misturado às intenções do diretor geral do filme. Joseph Urban, arquiteto vienense nascido em 1872, deixou registrada sua autoralidade em filmes norte-americanos, sobretudo da década de 1920, onde atuou como construtor cinematográfico para a Cosmopolitan (**Foto 05**). Em 2003, o diretor Lars Von Trier filma *Dogville* sobre um palco demarcado por linhas que caracterizam construções, ruas, arbustos e até o cão que dá nome à cidade. O cenário (**Foto 06**) funciona como uma planta em escala real (1:1) de um projeto arquitetônico, onde inclusive cada espaço é identificado por inserções textuais que os definem: ‘casa de Thomas Edison’ e ‘Rua Elm’, por exemplo. Santos faz uma interessante análise do espaço fílmico de *Dogville* em sua dissertação de mestrado e afirma que:

o reducionismo adotado na caracterização do cenário nos permite ver a sociedade como um todo, exterior e interior, ruas, casas e pessoas, indo do coletivo ao privativo, à intimidade dos lares sem obstáculos, numa onipresença perturbadoramente marcante. (SANTOS, 2005:164)

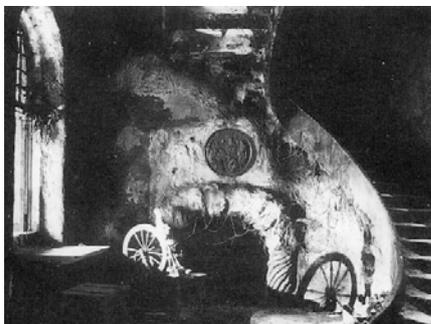


Foto 05 – A habitação esquecida de *Enchantment* (1921). Concebida por Urban como um interior muito texturizado e iluminado de modo a remeter à pintura de Rembrandt. Fonte: RAMIREZ, 1986:33.



Foto 06 – Cenário atípico e minimalista da cidade de *Dogville* (2003), de Lars Von Trier. “A artificialidade é revelada pela ausência de obstáculos visuais, sugerindo que ‘só não se vê o que não se quer”” Fonte: SANTOS, 2005:166.

Diversos autores analisaram a relação do cinema com as cidades criadas em estúdio e concebidas por uma mescla conceitual que refletia aspirações e críticas do seu momento. Entre eles está o arquiteto Lineu Castello, no seu artigo intitulado *Meu tio era um Blade Runner: ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema* (2002), o qual transita pelo conceito de modernidade e pela crítica à padronização da sociedade e dos espaços modernos abordados em três filmes: *Mon Oncle* (Meu Tio, 1958), de Jacques Tati, *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott e *The Truman Show* (O Show de Truman, 1998), de Peter Weir. Castello, neste artigo, faz ainda uma interessante retomada de temas emblemáticos mostrados por uma cinematografia interessada em lançar-se sobre as novas posturas e tecnologias da modernidade, como nos filmes: *Playtime* (1967), de Jacques Tati (**Foto 07**) – o qual segue a abordagem crítica iniciada em *Mon Oncle*; e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, ambos expoentes na discussão de cenários criados para representar conceitos urbanos e sociais decadentes.

O clássico *Metrópolis*, de Fritz Lang, (**Foto 08**) merece uma atenção maior no resgate das referências fílmicas sobre cidades imaginárias, especialmente as cidades do futuro. Além da ousadia na faraônica construção de um cenário-maquete que deveria reforçar a dicotomia do eixo vertical proposto pelo filme, dentro do qual o diretor enfatiza a hierarquia entre operários e patrões, *Metrópolis* pode ser lido como uma metáfora da cidade modernista. Paulo Reyes, em artigo publicado na Revista Teorema (2003), traça um paralelo entre a realidade das cidades modernistas e a ficcionalidade de *Metrópolis*, ambas concebidas no auge da vida urbana atravessada pelos processos de industrialização.

Como uma possibilidade econômica para o desenvolvimento urbano, a indústria traz junto dela uma realidade específica – a realidade do operário. Nesse processo de migração, em que as pessoas se acumulam cada vez mais no espaço das cidades, a indústria passa a exigir uma nova configuração espacial. (...) Em *Metrópolis* alguns desses ícones da industrialização estão marcados pelas imagens de Fritz Lang: as altas densidades e a vida operária apartada da realidade urbana. (REYES, 2003:53)

Podemos ainda inferir sobre uma modernidade de anônimos e desiludidos com a agressiva transformação urbana. Dos diálogos entre operários e patrões e entre homens e andróides, criados pela ficção, o cinema vai se aproximando da realidade no pós-guerra. A cidade permite-se mostrar mais cruamente – em nível internacional – no período que destaca a ascensão do neo-realismo, em especial na Itália, com filmes como *Roma, Città Aperta* (*Roma, Cidade Aberta*, 1945), de Roberto Rossellini. O neo-realismo italiano estava calcado por uma estética da ruína, da destruição ou da cidade bombardeada pela guerra. Suas personagens eram incorporadas por pessoas comuns, sem o glamour *hollywoodiano*. O neo-realismo aparece também no Brasil através de filmes que retratam o regionalismo nordestino, como, por exemplo, no trabalho do diretor Glauber Rocha.



Foto 07 – A irônica e, ao mesmo tempo, trágica cidade moderna (ou Tativille) de *Playtime* (1967), de Jacques Tati. Fonte: NEUMAN, 1999:145.

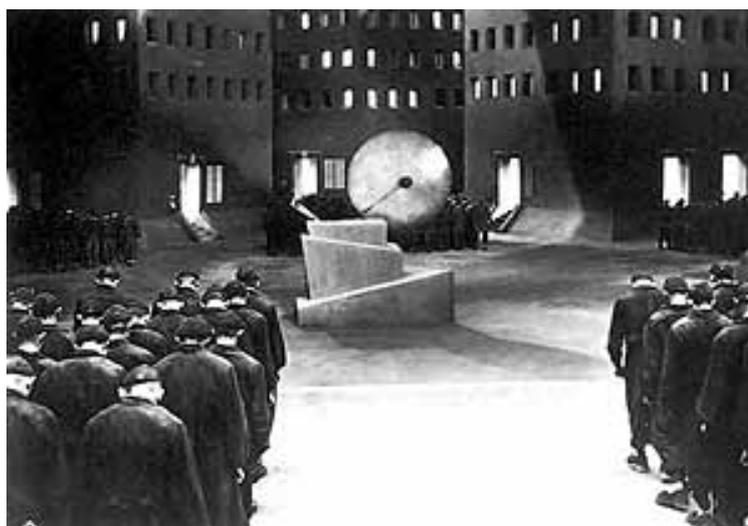


Foto 08 – A opressora cidade de *Metrópolis*, de Fritz Lang, (1927). Fonte: NEUMAN, 1999:10.

A cidade começa a ser vista como possibilidade mais usual e menos dispendiosa de locação nos filmes franceses da *Nouvelle Vague*. O movimento surgido na segunda metade da década de 1950 buscava filmar histórias simples, comumente produzidas pelas ruas de Paris. Seus principais animadores foram críticos dos *Cahiers du Cinéma*: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, além de Louis Malle, Alain Resnais e Jacques Demy. Nas produções francesas contemporâneas, observa-se uma latente necessidade de retratar a vida cotidiana, por vezes existencialista, a qual resulta em

filmes com longos diálogos e destacados apelos poéticos. Vale lembrar o clássico filme de Alain Resnais: *Hiroshima Mon Amour* (1959), o qual mobilizou artistas e intelectuais de todo o mundo por conta de sua narrativa complexa, carregada de um enorme potencial poético-dramático. O filme narra a história de dois amantes que se conhecem em Hiroshima, no recente pós-guerra. A cidade atingida pela bomba atômica ainda se encontrava submersa por uma nuvem sufocante de tristeza e de marcas irreversíveis da destruição.

Na construção narrativa, a memória dos personagens vai surgindo intimamente relacionada às suas cidades de origem ou de passagem, até que essa história do lugar se funde à história do indivíduo na própria surpresa com o nome de cada um deles. Para Berzoini, o filme é:

um olhar trágico sobre a condição humana, condenada ao fracasso do esquecimento, do entorpecimento da mente, da memória. Uma visão apocalíptica sobre a condição do ser. Uma meditação sobre a censura imposta ao esquecimento pela tortura dos labirintos da memória, pelos vestígios do passado. Uma reflexão sobre a visão agonizante do homem moderno, sobre sua relação particular com o passado, com o presente e com o futuro, incerto; imerso num desamparo absoluto e indissolúvel. (BERZOINI, 2002, publicado na internet)

Os franceses se destacam na representação crítica da cidade e da sociedade moderna e pós-moderna. Jean-Luc Godard, mais recentemente, lança seu olhar sobre a contemporaneidade fragmentada através de diálogos bem construídos em *Notre Musique* (*Nossa Música*, 2004), filme-réquiem falado em francês, árabe, inglês, hebraico, servo-croata, espanhol e organizado em três reinos ou movimentos: o inferno, o purgatório e o paraíso. A cidade em foco: Sarajevo, síntese da tensão entre uma Europa civilizada e uma Europa em guerra. Na narração do inferno, com uma intenção de manter acessa a memória sobre as pegadas sangrentas da humanidade numa estrada chamada civilização, o discurso se dá:

Assim, no tempo das fábulas após as inundações e o dilúvio, homens armados surgiram da terra e se exterminaram. Eles são terríveis, aqui, com sua mania de decapitar as pessoas; o que me espanta é que ainda haja sobreviventes. Perdoa as nossas ofensas como nós perdoamos, perdoa-nos. Você se lembra de Sarajevo? (Transcrição da autora)

Contrapondo-se à lúcida crítica européia, não podemos esquecer, no contexto norte-americano, da apologética homenagem de Woody Allen à sua Nova York, no filme *Manhattan* (1979). Os primeiros quatro minutos do filme marcam a cidade festejada através do *backlight* que pisca e da narração do escritor em crise:

Capítulo 1: - Ele adorava Nova York.

- Ele a idolatrava em excesso. Bem, vamos dizer que... Ele a romantizava em excesso.

- Para ele, não importava a estação, a cidade ainda existia...em preto-e-branco e pulsava ao som de George Gershwin. (Transcrição da autora)

Marc Ferro, em *Cinéma et Histoire*, retoma a relação entre história e cinema, fixando conceitos fundamentais, dos quais alguns deles dizem respeito ao enquadramento do filme enquanto documento historiográfico e como discurso sobre a história. O cinema como agente da história está caracterizado, em determinados contextos socioculturais, pela apropriação de seu potencial de abrangência e manipulação por parte de dirigentes políticos, a fim de fixar ideologias. Por outro lado, verificam-se manifestações autônomas e independentes de correntes ideológicas dominantes, nos filmes franceses da *Nouvelle Vague*, por exemplo. Na década de 1980, constata-se uma multiplicação de câmeras super-8: o cinema torna-se ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social. “Outrora (como) ‘objeto’ para uma vanguarda”, o cinema era manipulado por posturas autoritárias; agora, a sociedade pode encarregar-se de si mesma.

Para Ferro, o cinema se manifesta através de modos de ação que tornam o filme eficaz. Essa capacidade operatória está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe (ou consome). Segundo o autor, a prática desses modos de escrita específica compõe “um arsenal de possibilidades da sociedade, que pode se valer, por exemplo, da censura em todas as suas formas” ou ainda da inserção de elementos imaginários na sua construção. O cineasta russo “Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura.” (FERRO, 1993:17). Acrescente-se a essa observação que a produção e recepção de imagens e textos, bem como a capacidade de perceber nuances nas imagens captadas, depende de um olhar sensível e culto (no francês, *cultivé*).

Ainda na revisão de autores que publicam suas impressões sobre a relação cinema e cidade, destacam-se os artigos do arquiteto Leonardo Name, em *O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência* (2003a) e em *Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade* (2003b), ambos voltados para uma revisão bibliográfica sobre a trajetória de acompanhamento e de antecipação do cinema sobre a leitura urbana. O autor estende sua leitura da cidade enquanto paisagem e contexto, na sua dissertação de mestrado, na qual analisa a cidade do Rio de Janeiro vista pelos filmes produzidos no Brasil a partir da década de 1990, justapondo-se a determinados filmes realizados desde os anos 30 nos Estados Unidos. Nos filmes estrangeiros, “uma personagem americana viaja ao Rio de Janeiro e nesse lugar tem experiências de identificação e alteridade” (NAME, 2004:X). Name propõe então um cruzamento de olhares sobre uma cidade real e sobre uma mescla de percepções culturais (**Foto 09** e **Foto 10**).



Foto 09 – A cidade (paisagem) do Rio de Janeiro enquadrada pela janela. Cena do filme *Bossa Nova* (2000), de Bruno Barreto. Fonte: pesquisa na internet³



Foto 10 – A estrangeira no Rio de Janeiro, palco de interações únicas. Cena do filme *Bossa Nova* (2000), de Bruno Barreto. Fonte: pesquisa na internet⁴

A chegada do cinema ao Brasil deu-se em 1896, com a inauguração de um omniographo (variação do cinematógrafo dos irmãos Lumière), no Rio de Janeiro. A atividade progrediu, sobretudo, pelas iniciativas de Pascoal Segreto, apelidado ‘ministro das diversões’, que produzia filmes de atualidades, abordando eventos cívicos e populares, obras urbanísticas, casos policiais, entre outros, exibidos como complementos de espetáculos de rua. O cinematógrafo consolidou-se por volta de 1907, enquanto o ano de 1908 marcaria o início da primeira fase áurea do cinema brasileiro.

Pesquisadores divergem quanto às filmagens precursoras feitas no Brasil. Sabe-se, no entanto, que as primeiras imagens registraram a Baía de Guanabara, seguindo-se a elas outras cenas das belezas naturais do Rio de Janeiro. Pode-se, portanto, afirmar que o Rio de Janeiro foi pioneiro na captação de imagens locais e permaneceu produzindo filmes mesmo nos períodos de maior crise da cinematografia brasileira, particularmente, durante o governo Collor.

No Rio Grande do Sul, o cinematógrafo instala-se dois anos após a primeira sessão pública de 28 de dezembro de 1895 no *Grand Café du Boulevard des Capucines*, em Paris: “olimpico da intelectualidade e matriz da civilização”. A capital gaúcha iniciava sua história cinematográfica num ar de *fin-de-siècle* e num contexto político pós-Revolução de 1893, com o recém empossado (1898) presidente estadual Borges de Medeiros, assegurando continuidade à administração que refletia a severidade e a disciplina do Partido Republicano Rio-grandense. Testemunhos de remanescentes afirmaram que a cidade exibia certa efervescência, miniatura da *Belle Époque* dos *boulevares* parisienses e dos salões vienenses, especialmente na janela para o mundo que era a Rua da Praia, debruçada para o Guaíba, por onde chegavam atualidades da Europa e da Capital Federal.

³ <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/bossa-nova/bossa-nova.asp#Pôsters>

⁴ <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/bossa-nova/bossa-nova.asp#Pôsters>

Porto Alegre, no início do século XX, apresentava um contexto urbano em formação, a iluminação pública era a gás e os bondes eram puxados a burro, porque apenas em 1907 seria instalada a energia elétrica. “Qualquer solenidade ou reunião mais numerosa contava com o apoio sonoro da banda de um dos batalhões da Brigada Militar ou do Exército” (TODESCHINI In: BECKER, 1995:10). A convivência social se dava no Clube Haydn, fundado em 1897 e na Estudantina Porto-Alegrense, criada em 1888. O lugar preferido para audições era o Theatro São Pedro. O cinematógrafo exibiu, primeiramente, reproduções apressadas dos originais dos Irmãos Lumière ou adaptações improvisadas de concorrentes dos franceses. Já o Bioscópio Inglês do senhor José Fellipi fora anunciado no Jornal do Comércio em 1904, exibindo fotografias animadas, principalmente dos combatentes de forças russas, chegando a inovar no seu repertório com a exibição de “vistas animadas do povo que assistia à festa na Igreja das Dores” e oferecendo também “a magnífica coleção do Brasil Ilustrado” (TODESCHINI In: BECKER, 1995:12). Os assuntos predominantes dos filmes eram: lugares pitorescos, desfiles militares, a coroação, os funerais de reis e duques, flagrantes de estadistas e de solenidades. Eram, portanto, filmes com caráter documental e de pequena duração.

O cinema, nessa época, permanecia como mero espetáculo de feira, complemento ocasional em encenações de variedades ou atrativo suplementar em cafés-concertos e *music-halls*. (TODESCHINI In: BECKER, 1995:13)

A inauguração, em 1908, do Recreio Ideal, na Rua dos Andradas, em plena Praça da Alfândega, mereceu destaque pela infra-estrutura e pela possibilidade de ampliar e qualificar a programação na cidade. Imediatamente surgiram outras casas cinematográficas na Rua dos Andradas defronte à Praça da Alfândega, com proposta semelhante. Ao final de 1913, surgiram os monumentais e suntuosos cine-teatros, sendo o primeiro o Guarany que, a semelhança do Theatro São Pedro, tinha estrutura do tipo Scala, de Milão.

Nesse ambiente propício para a exibição de filmes, o fotógrafo Eduardo Hirtz lança-se na trilha da realização audiovisual anunciando a disponibilidade de filmar festas de aniversários e casamentos. Hirtz fixou o seu nome na história do cinema nacional realizando, em 1909, *Ranchinho do Sertão*, “cuja ação dramática foi extraída de um dos mais populares poemas de Lobo da Costa” (PFEIL In: BECKER, 1995:20). No panorama gaúcho, Pelotas também se constituiu como pólo de produção audiovisual. José Brisolara documentou a paisagem da região em: *Uma excursão pelo Rio São Gonçalo*, *Panorama da Represa*, *Uma excursão ao Cerro do Capão do Leão* e *A Chegada de Cassiano Nascimento* (1913).

Na década de 1920, o cinema já estava implantado em Porto Alegre, como elemento fundamental no desenvolvimento social e cultural, através de casas exibidoras, em que se destacam os cinemas Guarany, Central, Coliseu, Thalia, Apollo, Avenida, Carlos Gomes, com suas programações amplamente divulgadas pela imprensa, em

extensos e destacados anúncios. Nomes mágicos como os de (...) Rodolfo Valentino, Charles Chaplin, Greta Garbo e muitos outros formam a constelação dos astros do *écran* (...) (PFEIL In: BECKER, 1995:22)

Em 1926 é inaugurada a Pindorama Film com a proposta clara de realizar filmes de enredo e não os chamados filmes de cavação (feitos por encomenda). Objetivamente, a Pindorama não chegou a produzir algo relevante, apenas salienta-se na escolha em concurso do filme considerado até então a obra-prima rio-grandense: *Amor que Redime*, produzido pela Ita-Film e lançado em 1928. A década seguinte traz o cinema sonoro e a Revolução de 1930 que motivou roteiros para os *cavadores* ou *tocadores de realejo*. Porém, o fato de maior notoriedade nesse período foi o lançamento, em 1931, da tela *Actualidades Gaúchas*, da Leopoldis-Film, a qual passou a ser veículo obrigatório para qualquer divulgação, principalmente política. O centenário da Revolução Farroupilha, comemorado em 1935, ocasionou a vinda de alguns cinegrafistas, entre eles veteranos do ofício.

Os anos 40 são marcados pelo clima de guerra e de uma inexpressividade na produção cinematográfica local. A enchente de 1941 mereceu as atenções das câmeras da Leopoldis-Som, que realizou detalhada cobertura da tragédia. Com o fim da Segunda Guerra apenas a Leopoldis se mantinha produzindo. Em âmbito nacional, o cinema volta a se estabilizar, sobretudo no Rio de Janeiro. No extremo sul, os campos de Uruguiana serviram de cenário para *Caminhos do Sul* (1948), produção carioca homônima ao romance de Ivan Pedro Martins, que “era provavelmente o melhor que se fazia até então no Brasil em matéria de filme comercial” (PFEIL In: BECKER, 1995:27).

Em 1951 era lançado, em Porto Alegre, *Vento Norte*, o primeiro longa-metragem sonoro realizado no Rio Grande do Sul, roteirizado, dirigido e produzido por Salomão Scliar. Rodado em Torres, o filme enquadra-se na discussão sobre a temática neo-realista, talvez em função do período que foi realizado, contando “uma história humana, passada numa colônia de pescadores das costas do Atlântico” (PÓVOAS In BECKER, 1995:46).

A crítica de cinema em Porto Alegre, porém, se firma na década de 60. “Foi apaixonante viver aqueles dias. Porto Alegre respirava o ar de Paris, França; embora fôssemos Paris, Texas.” (SOUZA In BECKER, 1995:52). Para Enéas de Souza, o cinema daquela época tinha uma intensidade que hoje não tem mais. O cinema internacional tocava a filosofia e dava uma significativa abertura a experimentações. A mesma crítica que estava convicta em combater o Cinema Novo, aclamava o cinema-espetáculo: de Visconti, Fellini e Bergman, o qual difere do chamado cinema-experimental. A crítica sedenta por conceito afirma que:

A palavra era uma forma admirável de pensar a imagem. Sem dúvida, a palavra não é a imagem, nem a própria palavra imagem é imagem. Mas nessa diferença, achávamos que valia a pena. A palavra trazia o mundo. Melhor, a prosa, a escrita convocava a necessidade de acumular, na cultura do verbo, as idéias sobre

imagens. A crítica era isso: pensar em palavras, em metáforas, em conceitos as questões do cinema, do pensar cinematográfico. (SOUZA In BECKER, 1995:53-54).

De um salto na história cronológica, chega-se ao final do século XX, nas contraditórias décadas de 1980 e 90. Nos anos 90, observa-se uma afirmação da estética amorfa pós-moderna e de uma fluidez da contemporaneidade, as quais impossibilitam – satisfatoriamente ou não - a caracterização de uma produção artística rotulável. Já a década anterior (1980) apresenta uma efervescência de final de ditadura e um expressivo movimento no sentido da experimentação de novas linguagens. Nos consagrados anos oitenta, o cinema passa por mudanças radicais com o desenvolvimento das tecnologias da imagem, estabelecendo-se um diálogo eletrônico que impulsiona a narrativa na busca de novos formatos. A partir desse período, as pesquisas estruturais desenvolvem-se com maior rigor no campo do filme de curta-metragem. Diante dessas perspectivas, jovens cineastas gaúchos resolvem trocar de registro e investir no formato curta. *Interlúdio* (1983), de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, e *Temporal* (1984), de Jorge Furtado e José Pedro Goulart, são filmes que experimentam o código da linguagem ficcional no curta-metragem, tendo por ambiente o espaço urbano.

Nestes filmes, o tratamento temático se distancia do descampado, espaço de horizontes ilimitados, origem do produtivo cinema das lágrimas dos anos setenta. Esse espaço é substituído pelas pequenas fronteiras da cidade com as suas ruas, muros, prédios e avenidas. Deste modo, o lugar antes ocupado pelo herói romântico (o gaúcho) é agora ocupado pelo jovem comum. (BECKER, 1986:53)

Apostando no aprimoramento técnico, na renovação temática e na inserção de recursos narrativos caracterizados pelo uso da metalinguagem e da intertextualidade, a produção gaúcha oitentista culmina, em 1989, em filmes curtas-metragens reconhecidos e premiados internacionalmente, como *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Além disso, não podemos desconsiderar a realização de filmes de longa-metragem, dos quais destacam-se: a produção em super-8 de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil: *Deu Pra Ti, Anos 70 e Inverno* (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Num período até então dominado pelo regionalismo de Teixeira, *Deu Pra Ti* trouxe ao encontro do público a juventude urbana do início da década de 80, com suas inquietações e rebeldias, além de referenciar os lugares dessa juventude na cidade, os seus percursos pelas artérias da cidade, bem como o seu envolvimento político e ideológico no panorama local. Aparece aqui um importante registro da cidade mimetizada na postura do jovem da época, que se apresenta como um organismo quase biológico.

Numa busca arqueológica pela produção cinematográfica mais relevante sobre a capital gaúcha, fora do quadro comercial amplamente divulgado na mídia impressa, chega-se ao nome e à significativa obra do cineasta Antônio Carlos Textor. Na década de 1960, Textor debruçava-se pioneiramente sobre questões latentes da cidade grande,

declaradamente influenciado pela densidade poética-filosófica de Alain Resnais e pelos escritos de Marcel Proust. O cineasta inicia sua longa trajetória – atualmente contabilizando quarenta anos de produção urbana em curta-metragem – em 1963, com o filme: *Um homem e o destino*. No seu segundo filme, *A Última Estrela* (1966), a “relação com a cidade se esboça como indica a sinopse: a história de um homem que vem para a cidade em busca de emprego e acaba marginalizado.” (PÓVOAS, 2001:10). A temática do indivíduo marginalizado se repete em *Urbano* (1983) (**Foto 11**), filme com sete minutos de duração, que narra, com poucos recursos de imagem e apenas um fundo musical, a relação de abandono de um imigrante “jogado no lixo”. Sua única companhia na cidade é uma boneca manequim – elemento recorrente nos filmes de Textor.



Foto 11 – A sobra humana e a apropriação da rua como espaço de moradia no filme *Urbano* (1983), de Antônio Carlos Textor. Foto: Acervo de A. C. Textor.

Textor se coloca assumidamente como um curta-metragista, assim como o cronista que busca a essência literária em poucos parágrafos, o cineasta opta pelo formato curta e o domina como ninguém. No curta-metragem, Textor inova e qualifica sua produção com os planos gerais da cidade, os (re)cantos e as ruínas de Porto Alegre. Seus filmes de impressão são isentos de diálogos e carregados de sua marca sensível e inconfundível. Um mundo intertextual a ser decodificado, formado por personagens anônimos e solitários, belas mulheres, por vezes nuas, manequins em vitrines iluminadas – todos jogados numa cidade de contrastes.

Como roteirista e diretor, Textor realizou mais de vinte filmes, dois deles selecionados para o percurso de imagem e imaginário desta dissertação, sendo eles: *A Cidade e o Tempo* (1970), marco na cinematografia urbana gaúcha e *Quando o Dia Surgir*

(1996), filme que encerra a tetralogia sinfônica composta também por *Urbano* (1983), *Grafite* (1984) e *Carrossel* (1985). No final da década de 1970, realizou seu primeiro filme sobre o poeta Mário Quintana: *Um maravilhoso espanto de viver* (1978). Nos festejos dos oitenta anos de Quintana, em 1986, Textor integra-se ao projeto que envolve a publicação de um livro e a elaboração da série de gravuras da artista plástica Liana Timm e realiza o filme *Quintana dos 8 aos 80* (**Fig. 04**) – com uma narração primorosa de Walmor Chagas e Paulo Cesar Pereio.

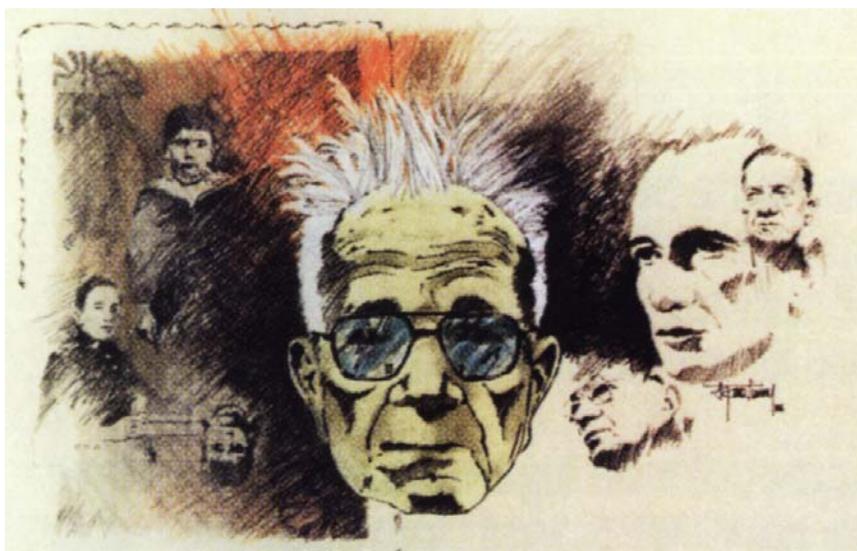


Fig. 04 – O poeta tinha todas as idades ao mesmo tempo. Parafraçando-o, tinha também todas as cidades vividas ou apenas duas: Alegrete e Porto Alegre. A tradução da poesia na gravura de Liana Timm. Fonte: Acervo de A. C. Textor.

Em *Quintana dos 8 aos 80*, a tradução poética se dá na imagem do poeta dentro da sua cidade. A narrativa oscila, ora aproximando o poeta que declama sua poesia, ora o colocando como uma personagem da história e o distanciando do observador. No jogo da fala poética, as imagens fixas dos painéis da artista são percorridas como quem investigasse o corpo da mulher ou da cidade amada: Porto Alegre. O ato de escrever ou narrar, bem como o de interpretar a obra do poeta – através da gravura e do cinema - é amplamente composto da profundidade poética proposta pelo cineasta. Pela poesia, a ilustre personagem viaja no espaço da cidade e viaja no tempo, trazendo a sua Alegrete da infância para Porto Alegre da maturidade. Pesavento nos saúda com suas percepções sobre o filme e afirma que:

Escrever sobre algo é, de certa forma, vencer o tempo. O ato de escrever sobre o real é uma forma de dotar esse real de uma permanência que pode conter o tempo. (PESAVENTO, 2006, debate em Festival⁵)

A partir do momento que uma obra é feita não pertence mais ao seu autor. Essa afirmação está de acordo tanto para a poesia, quanto para a pintura ou para o cinema. “A poesia e a memória de Quintana tocam de alguma forma a todos nós, porque nós nos reencontramos nessa tradução do tempo em espaço.” (PESAVENTO, 2006, debate em Festival). O que nos leva então a nos identificar com a Porto Alegre de Quintana? Provavelmente dois elementos básicos: a solidão e a morte. Quintana foi um solitário e, talvez, desta solidão, ele tenha tirado o distanciamento necessário para sua produção intelectual. A sua definição de morte refere-se à perda de assunto ou à brevidade da vida.

⁵ Debate realizado no dia 2 de abril de 2006, durante o “I Festival Cinema & Cidade: Porto Alegre entre a lente e a retina”, sediado no StudioClio: Instituto de Arte e Humanismo, em Porto Alegre, abril de 2006.

CAPÍTULO II – (Cena 1: o tempo) Acordes urbanos num *mix* espaço-temporal

Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim de inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são apenas aquilo que são.

ITALO CALVINO

2.1. A IMAGEM E A MATERIALIDADE DO CENÁRIO URBANO

Será preciso conhecer uma cidade na sua materialidade para filmá-la? Como assinala o urbanista norte-americano Kevin Lynch, em sua obra *A Imagem da Cidade*, publicada no final da década de 1950: “a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo” (LYNCH, 1999:1). O autor destaca que mesmo por ser o projeto da cidade uma arte temporal não pode ser comparado a outras artes de duração como a música e o cinema, pois na leitura urbana as seqüências são invertidas, abandonadas e atravessadas, dependendo de quem a realiza e de quando ela se dá. A imagem da cidade é, para Lynch, uma combinação de todos os sentidos. “Um ambiente urbano belo e aprazível constitui uma singularidade, ou, como diriam alguns, uma impossibilidade” (LYNCH, 1999:2), pois a cidade se constitui tanto dos seus marcos e de suas interfaces que a caracterizam e diferenciam quanto de suas deformidades, de seus vícios e de sua monotonia.

Surpreender-se com o progresso desordenado, com o futuro incerto, é uma manifestação compreensível. “O caos total, sem qualquer indício de conexão, não é nunca agradável” (LYNCH, 1999:6). Numa linha reflexiva relacional da análise urbana, o autor considera a busca por uma ordem, em meio ao caos da cidade, não definitiva, mas passível de continuidade no seu desenvolvimento. Lynch lembra que a imagem ambiental se forma na relação entre observador e ambiente, como um processo bilateral. Aqui podemos inferir que o sujeito que observa e o ser observado são variáveis, pois a cidade olha para e interfere no indivíduo, assim como o indivíduo a olha e a constrói nas suas ações e no seu imaginário. A imagem e a percepção de realidade são formadas diferentemente por cada indivíduo. As relações de identidade e familiaridade podem estar ajustadas a um estereótipo criado pelo observador.

O observador deve ter um papel ativo na percepção do mundo e uma participação criativa no desenvolvimento de sua imagem. Deve ser capaz de transformar essa imagem de modo a ajustá-la a necessidades variáveis. (LYNCH, 1999:6)

Lynch sustenta que a cidade pode ser assimilada a partir de cinco elementos imagísticos básicos⁶, os quais constituiriam um sistema de orientação e de reconhecimento das características locais, amplamente trabalhados para instrumentalizar arquitetos e urbanistas nos levantamentos de áreas destinadas a intervenções. “A identificação de um objeto, o que implica sua diferenciação de outras coisas, seu reconhecimento enquanto entidade separável” (LYNCH, 1999:9) sua identidade no sentido de individualidade ou unicidade é tarefa inicial na delimitação de estratégias a serem adotadas pelos planejadores. A compreensão de que a cidade vai se transformando e que muitos dos seus espaços ainda não foram preenchidos deve estar clara àqueles que se propõe decifrá-la.

É preferível que a imagem seja aberta e adaptável à mudança, permitindo que o indivíduo continue a investigar e organizar a realidade; deve haver espaços em branco nos quais ele possa ampliar pessoalmente o desenho. (LYNCH, 1999:10)

No sentido da imaginabilidade, Lynch afirma que “uma cidade altamente ‘imaginável’, (...) pareceria bem formada, distinta, digna de nota; convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores” (LYNCH, 1999:11). A cidade de Veneza é um exemplo de alta imaginabilidade a todos que percorreram suas ruas e consumiram suas imagens impressas ou dinâmicas. O cinema tratou de se apropriar, desconstruir e desmistificar a cidade em suas características históricas (ver *Il Casanova di Federico Fellini*⁷, 1976), romântica (ver *Everyone says I love You*⁸, 1996, de Woody Allen) e decadente (ver *Il Giardino dei Finzi Contini*⁹, 1971, de Vitório de Sica).

A forma peculiar da cidade, a aparente imobilidade das coisas que a rodeiam, a água que a cerca e protege, mas que, ao mesmo tempo, parece querer engoli-la, reforçam o efeito mágico daquele *unicum* que encanta os cineastas. (FALCIONE In: NAZARIO, 2005:124)

Assim como Veneza e outras tantas cidades à beira d’água, Porto Alegre é uma cidade banhada por águas fluviais e marcada pelos contrastes expressos na sua espacialidade, sobretudo na área central, e no seu tecido que foi se consolidando arbitrariamente, por força das ações de renovação. Cabe a nós, moradores e espectadores desta cidade, promover percursos de reconhecimento e de estranhamento, identificando

⁶ Os cinco elementos trabalhados em *A Imagem da Cidade* buscam estabelecer um método de leitura para a estrutura visual das cidades. São eles: vias, marcos, limites, pontos nodais e bairros. Os escritos lynchianos focalizam-se na preocupação com a noção de ambiente e sua obra vai se complementando e ampliando em complexidade a partir de outros estudos ainda pouco explorados nos bancos acadêmicos.

⁷ O filme mostra uma Veneza fantástica, inteiramente reconstruída em estúdio, “na qual Donald Sutherland transporta-se, entre uma e outra aventura grotesca, em gôndolas que ondulam sobre vastas extensões de plástico azul marinho” (Falcone In: Nazario, 2005:126)

⁸ Traduzido como *Todos Dizem Eu Te Amo*, o musical de Allen traz Julia Roberts como musa do diretor. Allen realiza outros filmes em território veneziano, entre eles: *Wild Man Blues* (Woody Allen in Concert, 1998), o qual retrata a paixão de Barbara Kopple pela música e seu trabalho como clarinetista.

⁹ O *Jardim dos Finzi Contini*, baseado na obra homônima de Giorgio Bassani, narra, com grande sensibilidade e depuração plástica, a perseguição aos judeus durante os últimos anos do fascismo.

arquiteturas, usos, fluxos, temas¹⁰, interfaces¹¹ e tempos, mesmo que através de filmes. Vale, então, imergir na analogia entre o espaço da tela de cinema (*l'écran*¹²) como interface que comunica e possibilita a instauração do espaço diegético e da identificação de muitas interfaces físicas e sociais da cidade real. Vamos partir do ponto de vista do observador jogado na cidade e ser atuante da cena urbana. Essa delimitação de ponto de vista é fundamental, pois no cinema a câmera pode estar acima ou abaixo de tudo, formando ângulos não usuais e até impossíveis ao espectador real.

O pesquisador argentino Rubén Pesci em *La Ciudad de la Urbanidad* refere-se à preocupação humana de situar-se na cidade e no mundo social. Desta realidade se estabelecem necessidades de *estabilidade* e se destaca um princípio de *diversidade*, ou seja, o ser humano necessita tanto de espaços de convivência restrita quanto de espaços de máxima integração com o ambiente social ou natural. Daí resultam estudos sobre certos lugares que nos fazem sentir bem ou não e sobre a sua caracterização em determinadas culturas, como, por exemplo, a presença e a proliferação de cafés parisienses no extramuros da cidade de Paris.

O conceito de interface defendido por Pesci forma-se a partir de outros conceitos, entre eles o de informação e comunicação. No ato de informar existe sempre um emissor e um receptor, sendo que na comunicação o emissor é também receptor (**Fig. 05**). Numa cidade banhada por um lago, como Porto Alegre, podemos constatar que a sua maior interface física encontra-se na comunicação entre água e terra (**Foto 12**), a qual foi plena no início de sua formação urbana, tendo em vista a intensa utilização no transporte fluvial e a manutenção da permeabilidade física e visual da orla com o Centro da cidade. Logo, no entanto, fez-se necessária a construção dos primeiros aterros, pois a porção plana da cidade era insuficiente e as encostas revelavam-se inviáveis para o trânsito e para a implantação de grandes equipamentos.

¹⁰ Lynch, em *A Imagem da Cidade*, refere-se, no conceito de “tema”, a uma ocupação de predominância de determinados elementos na paisagem ou na estrutura e na identidade material de um bairro ou de uma cidade. Em Porto Alegre, podemos pensar que o bairro Centro abriga temas superpostos: como o uso comercial na Praça Parobé e na Rua do Andradas; o uso residencial nos eixos da Rua Riachuelo e Duque de Caxias desde o Gasômetro até a Avenida Borges de Medeiros; o uso institucional na Praça da Matriz.

¹¹ Interface parece-nos um conceito mais completo para compreender as fronteiras físicas e sociais das cidades. Ruben Pesci defende que a “noção de interface cumpre todas as demandas que exigimos ao conceito de situacionalidade e supera seus limites” (Pesci, 1999:53).

¹² André Gardies, em *L'Espace au Cinéma*, transita pelos espaços no cinema, descrevendo desde a relação da sala de cinema com a rua até os espaços fílmicos. Refere-se ao espaço da tela como o possibilitador da criação do espaço diegético – espaço da narrativa fílmica – o qual se dá durante a exibição do filme, ou seja, é finito e intangível.

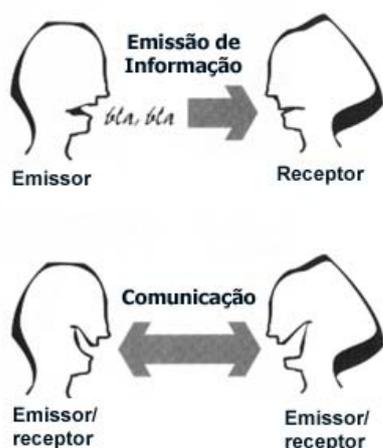


Fig. 05 - Emissão de Informação e Comunicação. Fonte: PESCI, 1999:53. Tradução e edição da autora.

Foto 12 – Interface lago “Rio Guaíba” – Cais do Porto. Foto da autora. 2003.

No decorrer do século XX, toda a borda original da península foi sendo reconfigurada. De uma relação positiva foi-se estabelecendo um diálogo negativo da cidade com o Guaíba – elemento estrutural de Porto Alegre:

De um lado, portanto, teríamos o que se poderia chamar de ‘crescimento natural’ do núcleo, cujas necessidades se tornam complexas e dão nascimento a problemas que extravasam as condições até então aceitáveis para a vida comum. Mas, por outro lado, há a ressonância de outros tipos de cidade, que enfrentaram problemas semelhantes e que sofreram a ação de medidas intervencionistas, redesenhando o espaço e pautando as sociabilidades por outros valores. (PESAVENTO, 2002a:262)

A seqüência de transformações no espaço urbano, mesmo que realizadas num tempo ampliado, vão sendo assimiladas de maneira contraditória pela população. No cinema, observamos que a relação Porto Alegre-Guaíba protagoniza três momentos na filmografia do cineasta Antônio Carlos Textor¹³ e encontra-se modestamente revisitada por outros realizadores gaúchos. No planejamento urbano, a borda da cidade foi e ainda é objeto de estudo para grandes reformulações urbanas e intrigantes intervenções artísticas, muitas delas restritas à produção destinada aos concursos públicos. Alguns desses projetos valeram-se da recuperação na dimensão histórica das edificações que compõem o cais e dos equipamentos de uso cultural, mesmo que instalados temporariamente. Outras intervenções, por conseguinte, refletiram anseios presentes no imaginário coletivo, configurando lugares originados da mescla entre as imagens cotidianas absorvidas por seus moradores ao longo do tempo e pela capacidade individual de criar cidades não-reais.

¹³ Textor filmou, em 1970, *A Cidade e o Tempo*, marco do início de sua produção sobre a cidade de Porto Alegre, sua evolução urbana e sua relação com o lago Guaíba. Em 1975, Textor realiza *A Senhora do Rio*, filme com caráter etnográfico que aborda a apropriação máxima dos habitantes de Porto Alegre sobre o Guaíba durante a Festa dos Navegantes. Em 1988, o cineasta roteiriza e dirige *Crônica de um Rio*.

Posturas paradoxais vão sendo agregadas aos estímulos imagéticos na proposição de polêmicas intervenções, as quais intentam também mudanças culturais. Comportamentos vão sendo revistos no ambiente urbano ou importados de outros contextos. Para não se correr o risco de descontextualizações, é necessário sedimentar imagens de lugares específicos e únicos. Ao nos aproximarmos do centro nervoso da capital gaúcha - território marcado por fluxos humanos e veiculares - bem como por períodos que permanecem registrados em tom sépia nas fotografias de Sioma Breitman e Virgílio Calegari e na memória dos que ainda “se lembram”, Paulo Ricardo Zílio nos fornece uma interessante descrição histórica da chamada “esquina da cidade” em Porto Alegre, além de transitar com muita intimidade por tempos distintos:

um canto abandonado da cidade, destinado à sujeira do carvão e dos homens trancafiados no presídio. (...) A Usina do Gasômetro marcava o perfil de Porto Alegre. O porto e suas cores, sons e cheiros, aproximava o cidadão dos seus caminhos; não havia ainda os muros e as desculpas burocráticas. O lugar era maldito, sujo e escuro: a Praça da Força ali próxima; a maldição do negro enforcado pairando sobre a Igreja das Dores; os bêbados e as prostitutas nos desvãos do cais. (ZÍLIO, texto publicado no *Projeto Inundações: Porto Alegre e seus (des)aterros*¹⁴, 2003)

O texto de Zílio possibilita focalizar a Ponta do Gasômetro e o Cais do Porto como espaços de caráter excepcional na cidade, os quais servem de estímulo poético para a argumentação de textos, imagens e projetos realizados ao longo da história de Porto Alegre. Espaços reconhecidos por aqueles que consomem a cidade e estão ali compondo o descrito cenário, como a inacabada Igreja das Dores. Cabe considerar que também habitam o texto os mitos sobre aquele lugar, possíveis rearranjos físicos – como a construção do muro e de suas desculpas burocráticas (e técnicas) - sem assumir uma visão reducionista sobre este território e sobre as apropriações que as diversas tribos fazem dele:

Hoje aquele sítio, como a cidade da memória, está diferente. A eletricidade agora vem de longe, mais anônima, menos dramática. A antiga chaminé de mais de cem metros continua rasgando o céu do sul com a força das lendas construídas à beira do Guaíba. Do Cadeião só mesmo as lendas, como a do indulto das pombas na Sexta-feira Santa. Mas as barreiras se multiplicaram, justificadas por medos fáceis: as enchentes, a violência urbana, a cronologia apressada dos homens-carro (ZÍLIO, 2003).

O texto configura uma imagem mental e projeta um caráter de sociabilidade no antes espaço maldito. A narrativa contextualiza o presente promissor através de um passado

¹⁴ Projeto que representou a UFRGS na 5ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (2003). A equipe executora desse trabalho, composta por arquitetos recém-formados, recorreu especialmente à fotografia como fonte de inspiração projetual e referência histórica, sem, no entanto, se privar da utilização de outras linguagens, como a literatura e o cinema. O filme produzido para o projeto, com cinco minutos de duração, resgata a **cidade do passado**, representada por registros fotográficos feitos a partir da década de 1940, e projeta a **cidade do futuro**, com a implantação de canais navegáveis propostos pelo trabalho e da criação de uma nova imagem urbana através da leitura de um conto. O argumento conceitual do filme é a evolução tecnológica apresentada através de recortes visuais e de flashes urbanos que ilustram diferentes épocas.

carregado de figuras do *underground* que não mais habitam aquele lugar. O medo do rio, fruto da enchente, ficou encoberto por um muro impermeável:

E aquele sítio foi se tornando a esquina da cidade, um lugar para Porto Alegre se definir como passado e futuro, espaço para a charla, a festa, a polêmica, para verter sensibilidade e inteligência. A sujeira se tornou menos perceptível, porque os guetos tornaram-se menos óbvios, espalhados por bairros mais distantes. A ponta, outrora maldita, virou símbolo de saudade e esperança numa cidade sem medo do seu rio, cheia de espaços de encontro, praias de cultura e arte (ZÍLIO, 2003).

Representações de projetos que se encontram no limite entre as múltiplas mídias de arte e de arquitetura merecem ser entendidas como opções de caráter moral, pois refletem as aspirações de quem as produz. Os mapas (Fig. 06), para Walter Benjamin, “deveriam poder representar não apenas os pontos abstratamente reconhecíveis, mas também aqueles que comportam uma carga sensível, sendo instauradores de sentido”. (BENJAMIN, 1997:133) Os mapas afetivos - tal como os situacionistas vieram a desenhar posteriormente - fazem parte do projeto filosófico-literário de Benjamin. Benjamin reorganizou os fragmentos de vida retirados da obra de Baudelaire, por exemplo, e construiu suas valiosas reflexões sobre a modernidade a partir de suas plantas de construção.



Fig. 06 - Planta de Porto Alegre datada de 1839, revelando o traçado original da cidade. Fonte: MACEDO, 1998:83

Fatos remodelados pela imaginação de quem os narra recriam o Centro da cidade e encaminham a novas intervenções. Cristina Freire, em seu estudo intitulado *Além dos Mapas*, contempla-nos com uma visão plural na leitura palimpséstica do espaço e da memória: “O espaço não se esgota em sua visibilidade, mas esconde camadas desaparecidas de tempo. A memória funciona assim como um ‘antimuseu’ em que o invisível se torna protagonista da cena. A lembrança pode ser despertada constantemente ao caminharmos pelas ruas da cidade.” (FREIRE, 1997:177). Sobre isso escreve Michel de Certeau (1990): “a lembrança é um príncipe encantado que acorda de repente a Bela

Adormecida de nossa história sem palavras: ‘aqui era uma padaria’, ‘aqui habitava a mãe de fulano’. Os lugares vividos são como presenças-ausentes”. (CERTEAU, 1990:176)

Valendo-se da compreensão de que a memória é o meio de exploração do passado, o sujeito que pretende se aproximar de imagens urbanas soterradas pelas grandes obras públicas deve se colocar como um arqueólogo em plena atividade de campo. A prospecção de um imaginário coletivo é instrumento de trabalho do pesquisador que se propõe administrar tempos: um passado rememorado no presente e um futuro *linkado* a este passado.

Porém, retomemos a materialidade urbana e questionemos o que são as interfaces sem os impulsos de agregação e desagregação, renovação e intercâmbio, representação e esquecimento. Pesci afirma que da identificação das interfaces físicas e sociais nascem: a arquitetura da cidade, as necessidades de proteção e reabilitação de espaços e o próprio conceito de lugar. As formas de interação indivíduo & espaço são tão diversas e complexas na contemporaneidade, pois superam a idéia heidggeriana de ser-construir-habitar.

No espetáculo da cidade verificamos a presença das interfaces artificiais produzidas, bem como das interfaces ativas ou aglutinadoras, as quais funcionam como agentes e filtros de informação e que resultam, em geral, em zonas degradadas. Chega-se, então, a considerar que uma cidade pode ser lida por seu sistema de interfaces, fato que está plenamente de acordo com a dinâmica urbana.

2.2. INQUIETAÇÕES POÉTICAS E IMAGÉTICAS em *A Cidade e o Tempo* (1970), de Antônio Carlos Textor e na híbrida narrativa *d’A Morte no Edifício Império* (1993), de Beto Souza.

A CIDADE E O TEMPO

Antônio Carlos Textor. Brasil, 11 min,
captado em 35mm, pb/cor, 1970

Sinopse: Uma visão da Porto Alegre do início do século. Conjugando imagens do passado a um recitativo poético, o filme tenta, através do lento fluir das imagens e dos sons, reconstituir um clima que evoque o tempo perdido de uma cidade que já não existe.



Roteiro e Direção: Antônio Carlos Textor.

A MORTE NO EDIFÍCIO IMPÉRIO

Beto Souza. Brasil, captado em 16mm
(primeiro *transfer* do RS para 35mm), **11 min**,
pb & cor, 1993

Sinopse: documentário ficcional sobre o patrimônio cultural de Porto Alegre. Os prédios históricos do centro são mostrados pelo olhar de dois personagens que circulam pela cidade que muda e pela cidade que permanece.



Roteiro e Direção: Beto Souza.

Com licença temporal e poética de alterar os ponteiros do relógio controlador, sair do período escolhido para a análise da dissertação, encontro-me a bordo de uma máquina do tempo, que resgata imagens de outras épocas, dispostas com uma certa linearidade e captadas pelo cineasta Antônio Carlos Textor, em *A Cidade e o Tempo*, filme produzido em 1970. Colagens com as fotografias de Virgílio Calegari (1868-1937) e com as cenas registradas pelo cineasta compõem a história de uma cidade banhada pelas águas do lago Guaíba (**Foto 13** e **Foto 14**) – a Porto Alegre dos remotos tempos da chegada dos casais açorianos, passando pela frenética ocupação da virada do século XIX para XX, chegando à modernidade povoada pelos ilustres anônimos e pelas muitas desordens que ainda deverão se instaurar. A cidade nasce da descoberta de seu colonizador que chega pelas águas. Ela se vê. O som do movimento da água, somado a uma suave narração feminina, nos insere num território ainda não explorado. A cidade narra: “de minha existência no tempo, apenas acumulei uma imagem, uma vertente que ruma desde a minha origem mais remota: o rio”.



Foto 13 – As imagens em sépia marcam...
Foto da autora a partir do DVD.



Foto 14 – ...um diálogo saudável entre o Guaíba e a Cidade antes da sua ocupação.
Foto da autora a partir do DVD.

E lá está ele, o imenso lago-rio, visto como imagem fixada na memória e como grande parceiro dela – a cidade – nas suas facetas históricas. Ela nos conduz num tempo poético através de sua lamentosa narração:

na ordem do imaginário onde vivemos, eu e essas águas (...) O ser em repouso e movimento em que se alternam o curso de nossas esperanças não é senão uma aparência (...) que nos deforma. Não, eu não tenho passado. Atrás desse relevo ondulante, teu corpo sentido e a vertigem de nosso futuro contempla a nebulosa dos signos em plenitude. (Transcrição da autora).

Seu corpo – marcado pelas curvas naturais da jovem cidade - está à espera de uma ocupação que o reconheça e o recrie. “Seja eu um parto constante ou na articulação de vosso silêncio, uma rosa ainda em botão: vermelha”. Pois ela ainda não desabrochou e as fotografias lançadas ao espectador vão percorrendo os signos apresentados pela narração:

Nem a noite que desencaverna o sonho, nem as ilhas fraternas que vogam no horizonte me reconheceriam nesta nova presença, neste ser, neste infinito que sou. Os pássaros e as estrelas longínquas vieram morrer em meus crepúsculos. Fui recriada, sou linguagem, fundação. E um cisne apaziguado é o lance de minha vida no espaço. (Transcrição da autora).

O horizonte abriga o infinito, a imensidão do rio transformado em mar pela imaginação. Bachelard acentua que descer na água é mudar de espaço; e, “deixando o espaço das sensibilidades usuais, entramos em comunicação com um espaço psiquicamente inovador. (...) Não mudamos de lugar, mudamos de natureza.” (BACHELARD, 2000:210) Se nos lançarmos nele, podemos não voltar ou quem sabe alcançar o sol que se põe tão esplendorosamente. A beleza do crepúsculo é marcada também pela morte diária de criaturas e elementos que compõem esta paisagem tão familiar. A cidade então se coloca como uma linguagem (**Foto 15**), pois comporta textos a serem gravados no seu espaço que vai sofrendo alterações com o passar do tempo.

No princípio, ninguém que não viesse da origem libertária das estrelas ousava criarme. E muda era a natureza em meu redor. (...) E era tudo uns hálitos, uns sussurros a ecoar. Como na concha opaca de meus olhos, os estímulos da solidão circundante. Naquele tempo, eu elevava os meus chamados para que o verbo intercedesse em meio a tantos vazios. Corriam regatas em minhas esperanças e minhas potências elaboravam o tempo. (Transcrição da autora).



Foto 15 – Lá está a cidade em formação. Foto da autora a partir do DVD.

Ela não pára por aqui, segue presente, mas agora sem voz e sem o seu interlocutor – já em processo de esquecimento. O verbo que intercede nos vazios constrói, interage com a conformação natural. Identificam-se no *skyline* o Cais do Porto e as torres da Igreja das Dores. A cidade passa a se revelar por suas imagens urbanas, as quais agregam a figura do habitante somado às suas obras edificadas e por seus hábitos de convivência - registrados pelo fotógrafo Virgílio Calegari. Do espaço externo para o interior da casa de uma velha senhora, a memória é acessada através do pêndulo do relógio de parede (**Foto 16**). Ao abrir a janela, surge a menina e sua “mágica” caixa de música que, ao ser acionada, a faz reviver um charmoso passeio pelas ruas e pela conhecida escadaria da Rua Fernando Machado (**Foto 17**).

A cidade da memória vivida por cada individualidade rememora uma cidade subjetiva (...) formada por traços do meu percurso individual (...) construída tanto pelos vestígios materiais remanescentes do passado, que eu identifico e reconheço, quanto pelo imaginário das minhas lembranças (PESAVENTO, 2002b:6).



Foto 16 – A memória acessada através do relógio... Foto da autora a partir do DVD.



Foto 17 – ...leva a personagem a um passeio pela escadaria. Foto da autora a partir do DVD.

No processo de refiguração temporal, assinalado por Ricoeur, se constrói a cidade pelo imaginário. A busca dos sentidos – ver e ouvir – está presente na narrativa de Textor, que lança sons e ruídos da agitação que se dá no Largo do Mercado, a qual se aproxima do imaginário do espectador que viu (vivenciou) ou ouviu falar sobre aquela Porto Alegre da *Belle Époque*. As fotos marcam um registro estático sobre o qual o cinema vem animar com a música da banda que toca aos seus espectadores. Na rua, as pessoas vêem e são vistas. Pela cidade, os lugares percorridos no tempo registram a presença de uma *lembrança no espírito*. “O confronto direto com o traço observável, sensível, desperta a evocação, lembrança que permite o acesso ao passado no imaginário” (PESAVENTO, 2002b:7).

Essa memória individual que seleciona o que deve ser lembrado, na cidade toma forma de memória social,

partilhada, construída historicamente, que se apresenta como patrimônio coletivo. Ela é fruto de uma interação social, de um trabalho conjunto, de uma vivência em comum que se define num tempo e num espaço. (PESAVENTO, 2002b:9)

No filme de Textor, a proposta é clara: fazer um percurso pela formação da cidade desde os primórdios da sua colonização, podendo ser entendida como conquista em alguns momentos; passando pela instauração das sociabilidades públicas (**Foto 18 e Foto 19**) que deixaram saudades e chegando às incertezas de uma modernidade que se impõe. *A Cidade e o Tempo* pode ser considerado um clássico não apenas por sua intenção de retratar a evolução urbana de Porto Alegre, mas por seu caráter de obra aberta, por sua forma de não dizer tudo o que tinha para dizer e possibilitar interpretações diversas a do seu autor. O cineasta busca um tempo que se foi, igualmente imaginário, através da figura da velha senhora. Cabe aqui o paralelo com a obra *Em Busca do Tempo Perdido (A La Recherche du Temps Perdu, 1917-1922)*, de Marcel Proust, a qual Ricoeur interpreta dizendo que:

tempo perdido e tempo redescoberto devem, portanto, ser ambos compreendidos como as características de uma experiência fictícia desdobrada dentro de um mundo fictício. (RICOEUR, 1995:226)



Foto 18 – No início do século XX, pela rua, as pessoas socializam elegantemente... Foto da autora a partir do DVD. Original de Virgílio Callegari.



Foto 19 – ...enquanto pelas janelas, outras tantas assistem ao espetáculo da rua. Foto da autora a partir do DVD. Original de Virgílio Callegari.

Essa busca não é pelo tempo e sim pela verdade, como completa Ricoeur, pois a obra de Proust se baseia essencialmente na exposição de signos: da mundanidade, do amor, da arte. O filósofo nos fala ainda do ciclo de “Em busca... como uma elipse da qual um dos focos é a busca e o outro, a visita” (RICOEUR, 1995:227). Obviamente Textor conduz seu espectador por esta atmosfera poética inicialmente narrada pela cidade-menina, a qual vai adquirindo a intensidade de mulher em uma sinfonia de acordes perdidos entre os pretensiosos arranha-céus e os indesejados viadutos, sem falar nas cicatrizes deixadas pelos remendos urbanos que enfeiam e rasgam a cidade. Interpretar este e outros filmes envolve a dialética da explicação e de sua compreensão como produto de um tempo.

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens. (FERRO, 1993:24)

O contexto histórico e político da realização de *A Cidade e o Tempo* é a década de 1970. Na busca pela viabilidade do filme, Textor encaminhou o roteiro ao então prefeito de Porto Alegre, Telmo Thompson Flores, “que se revelou um verdadeiro mecenas disposto a proporcionar a realização do filme” (PORT apud PÓVOAS, 2001:11). O filme foi saudado pela crítica local e percorreu algumas salas de São Paulo e do Rio de Janeiro, fato quase desconhecido pelos realizadores locais, mas que certamente tem sua importância para a história do cinema urbano porto-alegrense.

O filme explora três tempos: o passado como um momento mágico e inacessível, o presente de uma cidade aparentemente consolidada e o futuro incerto das grandes edificações que se impõem no cenário urbano. Os contrastes físicos estão representados pela bela imagem da Fonte Talavera, na Praça Montevideo, e a agressiva fachada de vidro do Banco do Brasil, a qual domina em escala, consome mais energia do que deveria e reflete a transformação do entorno da sede do poder municipal. Aspectos recorrentes na obra de Textor estão aqui presentes: texturas, ruínas, diálogos anômalos entre a arquitetura e o indivíduo, hábitos cotidianos. Os extremos da ambição e da degradação se justapõem no espaço urbano: a partir da ruína se vêem as construções mais altas da cidade, disseminadas pelo Centro. A câmera, tanto do fotógrafo quanto do cineasta que se apropria das fotos, está na altura do observador, imersa na multidão, interagindo com os eventos representados em imagem e som. Porém, as mudanças comprovadas na fisionomia urbana vão afastando a câmera daquele ambiente familiar: a cidade conhecida (**Fig. 26 e Fig. 27**). O mesmo *travelling* que acessa o Centro Histórico de então (1970), vem da rua e espanta-se com a verticalização da cidade. A música orquestrada dá o tom de uma imprevisibilidade percebida pelo diretor.



Foto 20 – O tempo e a câmera vão se afastando... Foto da autora a partir do DVD. Original de Virgílio Callegari.



Foto 21 – ...a cidade original vai ficando apenas na memória. Foto da autora a partir do DVD. Original de Virgílio Callegari.

Na análise das transformações urbanas anunciadas pelo olhar crítico e documental do cineasta gaúcho, Kevin Lynch nos encaminha para a compreensão das transformações ditas cíclicas e permanentes. O olhar se surpreende no final do filme, pois as mudanças anunciadas parecem ter um caráter *progressivo e irreversível*, que significam alterações e não recorrências, contrapondo-se à *repetição rítmica*, de que fala Lynch. Os ciclos estão presentes, por exemplo, no ato de dormir e despertar. Entretanto, renovações na escala da cidade através de demolições seqüenciais e da implantação desordenada de grandes condomínios de uso comercial ou residencial são mutações de ordem estrutural. Os condomínios vão se impondo na paisagem e se fechando em si mesmos.

A percepção da mudança, que implica não apenas na percepção das alterações objetivas no estado das coisas, mas também em nosso modo de entendê-las e de conectá-las com nossas esperanças, nossas recordações e nosso sentido do passo do tempo. (LYNCH, 1972-75:33)

Sobre a presença do passado, Lynch afirma que: “o passado é uma possessão conhecida e familiar na qual podemos nos sentir seguros.” (LYNCH, 1972-75:34) Uma cidade que sabe envelhecer pode sentir-se segura com sua configuração consolidada. Já a cidade consolidada ou altamente densificada pode não mais sofrer transformações, mas mutações ou metamorfoses de mão única (**Foto 22**).



Foto 22 – A nova escala urbana se impõe na paisagem. Foto da autora a partir do DVD de *A Cidade e o Tempo* (1970), de A. C. Textor.

Para Pesavento, “o espaço construído se propõe como uma leitura no tempo, em uma ambivalência de dimensões, que se entrelaçam” (PESAVENTO, 2002b:3) As dimensões, as narrativas e seus suportes se cruzam em *A Morte no Edifício Império* (1993), filme de Beto Souza que vai muito além da representação do patrimônio cultural edificado de Porto Alegre ou da experimentação técnica de recursos plásticos alternativos na sua montagem. Colagens e recortes em direções variadas, nos eixos x, y e z, nas múltiplas camadas de olhar e de tempo se voltam sobre uma cidade de monumentos isolados e vivências perdidas. A narrativa literária costura as tramas: documental e ficcional, abordando

a relação entre a mudança ambiental (configuração urbana) e social (o *ethos* porto-alegrense). Apropriações de trechos descritivos da cidade a partir da obra de Dionélio Machado, Érico Veríssimo, Saint-Hilaire e Souza Brandão amarram a proposição de uma história ficcional – com uma personagem que vai percorrendo a cidade-mutante e destacando seus hábitos e lugares. A arquitetura enquadrada e devidamente datada (**Foto 23 e Foto 24**): Museu de Artes (1922), Correio e Telégrafos (1914), Paço Municipal (1901), Mercado Público (1869-1912), Biblioteca Pública (1922), Ponte de Pedra (1848), Hidráulica (1928), Edifício Ely (1922), caracterizada por fisionomias ecléticas, coloniais, neoclássicas, é o elemento estruturador do filme. A figura feminina, como consumidora da cidade em tempos distintos, se lança sobre essa louca cidade-mulher escondida pelo muro da Mauá.



Foto 23 – Arquitetura enquadrada e datada: Usina do Gasômetro, 1928. Foto da autora a partir do DVD.



Foto 24 – Museu de Arte – MARGS, 1922. Foto da autora a partir do DVD.

Toda pessoa, toda arquitetura é histórica. O filme de Beto Souza se coloca como uma trama híbrida a ser desenredada ou ainda como um registro documental dos diálogos temporais expressos na arquitetura (**Foto 25**) e nos percursos literários daqueles que registraram suas percepções sobre as múltiplas cidades:

Vinte anos após a chegada dos primeiros casais de açorianos, é criada a Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais. Era 25 de março do ano da graça de 1772. Neste lugar existiram três cidades: a Porto Alegre colonial, do século XVIII até meados do século XIX; o ecletismo do final de século XIX e do início do século XX; a verticalização da cidade a partir de 1930, a destruição do antigo traçado, a memória ameaçada pelo modernismo. (Transcrição da autora).

Eis que surge a imagem do Portão Central do Cais (**Foto 26**), inaugurado em 1913, principal acesso da cidade àqueles que chegam pelo lago-rio. O modernismo, como vilão recorrente, encontra-se inicialmente citado quase como um dos créditos do filme.



Foto 25 – Conjuntos urbanos mais homogêneos na paisagem porto-alegrense do início do séc. XX. Foto da autora a partir do DVD.



Foto 26 – Portão Central do Cais: porta de entrada na cidade. Foto da autora a partir do DVD.

Nessa relação temporal, a finitude da vida e da arquitetura confronta-se com a proposta do roteiro de manter em aberto a narrativa ficcional. O desgaste da cidade e seu encaminhamento à morte estão sugeridos com a impossibilidade de salvaguarda de seus bens culturais, assim como a partir da evolução natural da metrópole retratada.

Uma rapariga precipitou-se do 13º andar do Ed. Império, deu uma viravolta no ar e caiu hirta e de pé contra as pedras do calçamento, produzindo um ruído seco e agudo, que ecoou no Largo como um tiro de pistola. (Transcrição da autora).

A partir de uma tentativa de decifrar o mistério da vida urbana, o roteiro se utiliza da clássica obra de Érico Veríssimo, *O Resto é Silêncio* (1943), na qual o suicídio – elemento desestabilizante – nos coloca diante da morte (**Foto 27**). O filme nos joga também frente ao problema da solidão no contexto urbano: segundo o texto literário, a moça se suicida por conta de uma desilusão amorosa. Este é o lado mau da cidade que isola e contribui para os desencantamentos. A cidade, a arquitetura, as pessoas morrem - desistem da vida.



Foto 27 – A moça cai sobre o calçamento enquanto transeuntes circulam pelo Centro da cidade. Foto: divulgação de *A Morte do Edifício Império* (1993), Beto Souza.

De uma vida interrompida, a narrativa fílmica aproxima-se de um *patchwork* orgânico, numa determinada cidade – Porto Alegre. Movimentações, territórios e grandes construções estão destacadas desse cotidiano (**Foto 28 e Foto 29**):

A Rua da Praia, que é a única comercial, é extremamente movimentada, e nela se encontram numerosas pessoas, a pé e a cavalo, marinheiros e muito negros, carregando volumes diversos.

Duma casa de discos que funcionava na Galeria Chaves, vinha a voz possante de um tenor italiano.

Concluí que, se me hospedasse no Hotel Majestic, isso me ajudaria a levantar o moral.

Saiu a caminhar na direção da Igreja das Dores, acendeu um cigarro, olhou o relógio. (Transcrição da autora).



Foto 28 – A Rua da Praia dos fluxos intensos e... Fotos da autora a partir do DVD.



Foto 29 – ... do isolamento nos cafés. Fotos da autora a partir do DVD.

Num outro contexto, podemos recordar a transformação da Paris baudelaireana, a qual se deu através dos meios mais modestos possíveis: como pás, enxadas, alavancas, provocando uma destruição de repercussão ilimitada. A cidade de Baudelaire, revista por Benjamin, está além do bem e do mal. Ela tem vida, morte, suicídio, desistência.

o ser humano precisa do trabalho, isto é certo, mas tem também outras necessidades, entre as quais a do suicídio, inserida nele e na sociedade que a forma, e mais forte que o seu instinto de preservação. (BENJAMIN, 2000:83-84)

A caracterização da cidade resulta daqueles que a atravessam distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações. Na revisão da obra do poeta francês, Benjamin destaca as diferenças entre as figuras do *flâneur* e do *basbaque*, por exemplo. “O simples *flâneur* está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *basbaque*, ao contrário, desaparece. Foi absorvida pelo mundo exterior” (BENJAMIN, 2000:69). Sobre esses observadores-instrumentos da radiografia urbana, podemos pensar que o filme de Beto Souza utiliza-se de uma *flânerie* encenada pela moça que narra e é narrada na trama ficcional:

sentada a uma mesa (**Foto 30**), junto à janela do sétimo andar do Palácio do Comércio, olhou com ar estúpido para uma garrafa de champanha Clicquot, que o amigo mandara abrir. (Transcrição da autora).



Foto 30 – Momento contemplativo da personagem. Foto da autora a partir do DVD.

Mas o que estará passando pela cabeça desta personagem que se confunde com a cidade? Até que ponto esse mundo material está lhe interessando? Por vezes ela “defronta o Portão Central” e noutras é a cidade que se lança como “miragem remota de gravuras ou fitas já vistas”. O viaduto – Otávio Rocha – que fascina também apavora a consumidora da cidade. As casinhas “velhas e tristes” da Cidade Baixa (**Foto 31**) são contempladas pela janela da sua pensão e se contrapõem às edificações de grande porte e enorme riqueza de detalhes do Centro (**Foto 32**).



Foto 31 – A Cidade dos contrastes urbanos: as “velhas” e modestas casas da Cidade Baixa e...



Foto 32 - ...os detalhes das grandes construções do Centro. Antigo prédio dos Correios e Telégrafos. Fotos da autora a partir do DVD.

O curta-metragem nos aproxima e nos distancia com uma rapidez impressionante aos tempos que já se foram, marcando o ritmo da cidade grande. O crescimento urbano, os usos e os hábitos dos habitantes dessa cidade e os deslocamentos temporais ampliam os contrastes conduzidos por uma densidade de imagens estáticas – fotografias emolduradas e grafitadas através de recursos gráficos de computação – e pelo movimento da história encenada no filme. A cidade que serve de palco-protagonista – desperta o espectador sobre como se dá a vida em uma cidade-mutante. A arquitetura que registra um dado momento: as técnicas e tecnologias predominantes (**Foto 33 e Foto 34**) – configura lugares de convívio e de isolamento. Observa-se a transformação de espaço textual em espaço urbano e imagético.

Nos passeios e no interior da praça (da Alfândega), existem *bancos*, em que se assentam os cansados, os que esperam e os que espirecem.

Banco da Província do Rio Grande do Sul. É sólido e monumental.

É a segunda vez que consulta o relógio da Prefeitura esta manhã. Este relógio, lá no alto, na torre, parece-lhe uma cara redonda e impassível. (Transcrição e grifos da autora).



Foto 33 – A monumentalidade do prédio do antigo Banco da Província e...



Foto 34 – ...do hospital da Santa Casa (1826). Fotos da autora a partir do DVD.

Na cena final – uma cidade sem o muro – desenhada e idealizada pelo artista plástico. O desejado restabelecimento de uma relação saudável com o lago-rio Guaíba acontece no quadro do pintor Pinheiro Machado. A projeção de que num futuro essa realidade se estabeleça amplia as possibilidades analíticas do filme.

2.3. A DECIFRAÇÃO DA CIDADE FILMADA

O poder do cinema, inicialmente, era de dar um efeito de real à ilusão, de presença à ausência, de atualidade ao passado. Essas posições indicam uma dialética: cada elemento supõe seu contrário, exatamente como o *in* e o *off* se opõem ao mesmo tempo. Há uma perda de articulação quando todos os elementos da cena estão colocados no mesmo plano de ausência e de virtualidade. Entra aqui a discussão das relações entre espaço e tempo, pois a cidade – assim como o cinema – permanece em movimento. Além disso, o cinema desconstrói o tempo real, podendo se apresentar linearmente ou não, de forma hiper ou intertextual. Por outro lado, o território da cidade focalizado pelo investigador urbano oferece camadas de tempo a serem decifradas com o auxílio de uma mescla teórica.

Segundo Martin, no cinema, por mais que o espaço fílmico seja um elemento estruturador da narrativa, quando tomamos contato com o filme, “não é o espaço que se impõe a nós desde o início, e sim o tempo” (MARTIN, 1990:200). O espaço fílmico é feito de peças e fragmentos que a montagem se encarrega de dar unidade numa sucessão criadora. Na discussão sobre tempos, Martin salienta ainda que “somos capazes de perceber o tempo do filme (duração vivida), mesmo na ausência do tempo no filme (tempo da ação). (...) O espaço é objeto de percepção, enquanto o tempo é objeto de intuição.” (MARTIN, 1990:201). O cinema valoriza o tempo e o subverte, transformando-o numa realidade livre de constrangimentos externos.

O cinema, a literatura, a cidade e a própria arquitetura são narrativas que se conjugam no passado, presente e futuro. O filósofo Paul Ricoeur faz uma analogia entre arquitetura e narratividade, na qual considera que “a arquitetura seria para o espaço o que a narrativa é para o tempo” (RICOEUR, 1998:44). Para o autor, edificar equivaleria a contar ou criar uma intriga no tempo, ou seja, se afirmaria como uma operação configurante. No primeiro tomo de sua obra *Tempo e Narrativa*, Ricoeur afirma que:

o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. (RICOEUR, 1994:15)

Buscando comprovar o quanto a narrativa projeta no futuro o passado memorado, Ricoeur inicia sua reflexão a partir do paralelo entre o projeto arquitetural – inscrito no espaço - e a narrativa literária – situada no tempo. O cinema se aproxima da literatura, pois sua leitura se dá apenas durante a sua exibição, diferenciando-se da materialidade urbana que está dada a ser vista a qualquer momento. “O espaço construído é uma espécie de misto de lugares de vida que rodeiam o corpo vivo e um espaço geométrico de três dimensões, no qual todos os pontos são lugares quaisquer” (RICOEUR, 1998:45). O sítio é o centro do espaço que se constrói, à semelhança do presente. O tempo construído –

narrado – seria o estágio da configuração e sua releitura caracterizaria o estágio de refiguração.

Para contar quase duzentos anos de história de Porto Alegre, em 1970, o cineasta Antônio Carlos Textor precisou de onze minutos. Beto Souza, também em onze minutos, mapeou boa parte das edificações e dos conjuntos urbanos da capital gaúcha, inventariados e preservados pelo resguardo da memória escrita, das imagens estáticas e em movimento, bem como pelas ações das políticas públicas de preservação cultural.

Sem maiores pretensões patrimonialistas, retomemos alguns conceitos apresentados por Françoise Choay em sua obra *A Alegoria do Patrimônio*. A autora destaca as diferenças entre patrimônio histórico e monumento, considerando patrimônio como uma expressão que congrega os “trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres-humanos” (CHOAY, 2001:11). Ele constitui um elemento revelador de valores e afetividades; remete a uma instituição e a uma mentalidade. Os monumentos – constituídos pelos olhares convergentes de técnicos e especialistas - representam uma parte dessa herança cultural, a qual vem se configurando pela inclusão de outras arquiteturas – como os conjuntos “modestos” da Travessa dos Venezianos na Cidade Baixa, mostrados no filme de Beto Souza.

O domínio patrimonial não se limita mais aos edifícios individuais; ele agora compreende os aglomerados de edificações e a malha urbana: aglomerados de casas e bairros, aldeias, cidades inteiras e mesmo conjuntos de cidades. (CHOAY, 2001:13)

A cidade que é representada por seu patrimônio ou por seus bens culturais revela ao seu leitor suas identidades e seus processos de ocupação espacial no tempo. “A sedução de uma cidade como Paris deriva da diversidade estilística de suas arquiteturas e de seus espaços” (CHOAY, 2001:16). A relação do monumento com o tempo vivido e com a memória – “sua função antropológica” - constitui a sua essência. No caso do uso da fotografia como registro de autenticidade e de memória, Choay faz algumas considerações. “A fotografia contribui para a semantização do monumento-sinal” (CHOAY, 2001:22). Sua utilização está cada vez mais difusa nas representações midiáticas e dirigem-se às sociedades contemporâneas, constituindo “signo quando metamorfoseados em imagens, em réplicas sem peso, nas quais se acumula seu valor simbólico assim dissociado de seu valor utilitário” (CHOAY, 2001:22).

Textor e Beto Souza valeram-se de fotografias de lugares destacados na cidade ocupados por pessoas comuns, não por celebridades. Largos, praças e monumentos, assim como anônimos que se apropriam desses espaços, compõem a imagem urbana e fílmica. No percurso benjaminiano sobre a obra de Baudelaire, o autor afirma que “no peito de seus heróis não reside nenhum sentimento que não encontra lugar no peito dessa gente miúda,

reunida para ouvir a música militar” (BENJAMIN, 2000:73) Essa multidão se consome das maravilhas, assim como aquela dos tempos modernos, constituída de heróis, que emocionavam o poeta francês.

Numa aproximação com a obra de Walter Benjamin, em suas considerações *Sobre o conceito de história*, o autor chega à conclusão de que o investigador historicista estabelece uma relação de empatia com o vencedor:

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. (...) os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialismo histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia *anônima* dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco. (BOLLE, 1994:227)

Neste recorte, Benjamin reforça a intenção de investigar imagens, entre elas a figura do anônimo e sua importância na materialização de uma cultura. Ressalta seu compromisso em desviar sua atenção do mundo das pompas, assim como os monges o faziam no claustro. Transparece sua condição de indivíduo lúcido inserido num contexto histórico e político conflituoso e em violenta transformação: um homem do seu tempo e além dele. A grande transformação físico-espacial amplamente descrita em sua obra é a modernização da metrópole moderna, a qual vem seguida da modernidade enquanto conceito gravado no indivíduo, e do progresso tratado como uma tempestade ameaçadora.



Foto 35 – O olhar sobre a cidade de hoje, de ontem e do amanhã. Foto da autora a partir do DVD de *A Morte no Edifício Império* (1993), de Beto Souza.



Foto 36 – A Porto Alegre de ontem do fotógrafo Calegari. Foto da autora a partir do DVD de *A Morte no Edifício Império* (1993), de Beto Souza.



Foto 37 – A Porto Alegre de hoje, vista do Guaíba. Foto da autora a partir do DVD de *A Morte no Edifício Império* (1993), de Beto Souza.

Os conflitos e as transformações na contemporaneidade são absorvidos cotidianamente, num processo crônico e superdimensionado. O colapso da sociedade atual e das grandes cidades está diariamente anunciado nas condições de miséria humana, na violência urbana, na subutilização dos espaços e da histórica discussão sobre áreas de interesse de preservação e nos conjuntos descaracterizados pela vontade de renovação.

Para Kevin Lynch, em *De qué tiempo es este lugar?*, a evidência do tempo está plasmada no mundo físico; nos sinais temporais: a estética do tempo, a percepção do tempo, a renovação e a revolução estão registrados na materialidade urbana. Lynch refere-se a uma imagem flexível de um presente ampliado por suas conexões com o passado e o futuro. Conservação, renovação, crescimento são processos que implicam apropriações distintas, mas recorrem em uma *percepção de mudança*:

que implica não apenas daquelas alterações objetivas no estado das coisas existentes, como também com o nosso modo de entendê-las e conectá-las com nossas esperanças, recordações e nosso sentido de passagem do tempo. (LYNCH, 1972-75:33)

Fixando as imagens finais dos filmes: da ruína contrapondo-se à cidade verticalizada desordenadamente, em *A Cidade e o Tempo* (1970), de Antônio Carlos Textor à interface restaurada pelo desejo de diálogo saudável entre cidade e rio, em *A Morte no Edifício Império* (1993), de Beto Souza, podemos provocar ainda interpretações referentes à morte e à ruína enquanto desafio na remodelação urbana. Ana Luiza Rocha e Cornelia Eckert, em sua obra *O Tempo e a Cidade*, nos contemplam com suas experiências na investigação antropológica em Porto Alegre e afirmam que

a imagem da ruína, precisamente por sua apelação extrema ao esquecimento, sugere, por sua permanência na paisagem urbana da cidade, a duração de uma recordação, tendendo a subverter a consciência coletiva de uma comunidade que se recusa a atingir os traços duráveis dos jogos da memória de seus habitantes no sentido das camadas de suas existências passadas, muitas vezes dúbias. (ROCHA e ECKERT, 2005:77)

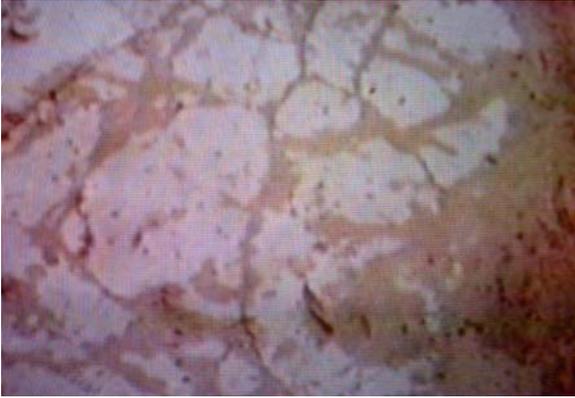


Foto 38 - A ausência e a ruína na imagem posterizada em tom sépia... Foto da autora a partir do DVD de *A Cidade e o Tempo* (1970), de A. C, Textor.



Foto 39 - ...a destruição deixa marcas pela cidade. Foto da autora a partir do DVD de *A Cidade e o Tempo* (1970), de A. C, Textor.

CAPÍTULO III - (Cena 2: o olhar) A cotidiana solidão na metrópole contemporânea

(...) das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo.

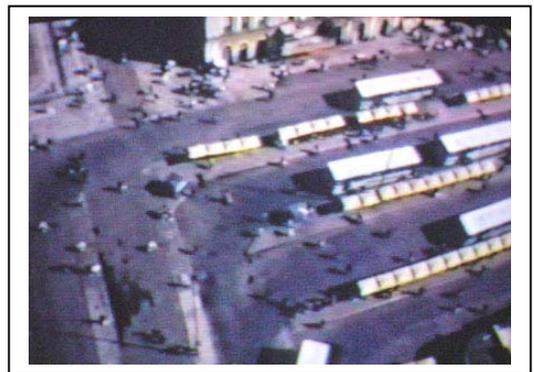
ITALO CALVINO

3.1. A INSTAURAÇÃO DE UMA COMUNICAÇÃO ININTELIGÍVEL ENTRE INDIVÍDUO & ESPAÇO em *Miragem* (1993), de Jaime Lerner e *Miopia* (2002), de Muriel Paraboni.

MIRAGEM

Jaime Lerner. Brasil, 6 min, captado em 16mm, cor, 1993.

Sinopse: No documentário, o diretor amarra as imagens do Centro de Porto Alegre – especialmente da Praça Parobé, Mercado Público, Largo Glênio Perez - à narração de um jovem sem nome. Um jovem comum. Sua única diferença é que ele vê as pessoas ao seu redor e não é visto por elas.



Roteiro e Direção: Jaime Lerner.

MIOPIA

Muriel Paraboni. Brasil, captado em 16mm 12 min, pb & cor, 2002

Sinopse: Um jovem está a caminho de um destino que não dá pra saber direito qual é. Mas dá pra ver que ele está assustado, que caminha com pressa, que caminha nervoso, que caminha desconfiado. Parece perturbado com o barulho da cidade, com a imundície da cidade, com a violência da cidade, com a feiura, com a pobreza, com a loucura da cidade. Talvez ele esteja mesmo fugindo da cidade. Ou quem sabe de si mesmo. Mas não dá pra saber direito. Melhor então é *ver mais de perto* e tentar entender melhor a *confusa miopia* de mais este *nosso pouco ilustre concidadão*. *Quem sabe ela não é também a mesma que a nossa.*



Roteiro e Direção de Muriel Paraboni.

O olhar atento e contraditoriamente descompromissado de um anônimo sobre uma cidade em constante movimento. Num lapso de lucidez que sugere uma perplexidade anunciada diante de uma espécie de perda da poesia do mundo - sentida nos engarrafamentos de carros e de pessoas que abarrotam os ônibus - somado a uma mescla de suas lembranças remotas e da real impossibilidade de comunicação, o narrador de *Miragem* (1993), documentário de Jaime Lerner, coloca-se como mais um indivíduo da multidão. Do alto do prédio, ele constrói “a ficção que cria leitores, que muda em legibilidade a complexidade da cidade e fixa num texto transparente a sua opaca mobilidade” (CERTEAU, 1994:171). Planos gerais do centro nervoso de Porto Alegre são usados para representar esse quadro de fluxos humanos e veiculares que se superpõem (**Foto 40**).

A dinâmica urbana com seus ritmos acelerados que se auto-organizam a partir de um panorama caótico está focalizada no filme de Lerner, somando-se à estética do formigueiro humano que configura uma uniformidade visual daqueles que se deslocam numa dialética de ordem e desordem. Eis que a cidade surge ao espectador através de recortes cotidianos dessa multidão móvel e contínua, “densamente aglomerada como pano inconsútil, uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém” (CERTEAU, 1990:58). Essa massa silenciosa, representada por planos gerais e disposta num restrito espaço urbano, contrapõe-se a alguns *closes* (**Foto 41**) de quem passa, de quem percorre caminhos pré-determinados e de outros tantos marginais, pois compõem uma margem silenciosa, que não sabem ao certo para onde vão. O movimento de aproximação reforça a busca em saber o que passa pela cabeça desse produtor anônimo da cidade.

A fusão dessa gente miúda, muitos destes trabalhadores informais (carroceiros, vendedores ambulantes) que convivem diariamente com a estrutura formal - aqui representada pelas modernas fachadas de grandes centros empresariais - marca a presença da diversidade e do contraditório no centro urbano. Em *Tradição / Contradição*, Gerd Bornheim explica que “(..) toda a realidade seria entendida a partir da oposição de contrários que, mesmo que nunca definitivamente superáveis, seriam instauradores da dinamicidade do real.” (BORNHEIM, 1987:15). Aliás, as primeiras grandes edificações em escala, altura, inovação técnica e tecnológica, estão localizadas no Centro da cidade e configuram um espaço de muitos usos que dialoga com a informalidade do comércio e com a própria tradição - como memória - arquitetônica e urbana.



Foto 40 – Zoom out: fluxos humanos e veiculares no filme *Miragem* (1993), de Jaime Lerner. Foto da autora a partir da VHS.



Foto 41 – Zoom in: closes de trabalhadores informais. *Miragem* (1993), de Jaime Lerner. Foto da autora a partir da VHS.

A Porto Alegre do terminal de ônibus Parobé vizinho ao Mercado Público e ao próprio Cais do Porto vai se revelando numa seqüência de *plongées* absolutas¹⁵ - verdadeiras plantas baixas do Centro da cidade - que podem nos indicar um domínio ou uma dominação do narrador sobre quem transita lá embaixo. Para Marcel Martin, o plano geral reduz o homem a uma silhueta minúscula, o reintegra no mundo, fazendo com que as coisas o devam, 'objetiva-o'; "dá uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica." (MARTIN, 1990:38)

O plano geral exprimirá portanto: a solidão, a impotência às voltas com a fatalidade, a ociosidade, *uma espécie de fusão evanescente numa natureza corrupta*, a integração dos homens a uma paisagem que os protege absorvendo-os, (...), a nobreza da vida livre e orgulhosa nos grandes espaços. (MARTIN, 1990:38) Grifo da autora.

Ele - o narrador - observa o mundo a partir da janela do escritório que trabalha. "Sua elevação o transfigura em *voyeur*" (CERTEAU, 1994:170). Metaforicamente, a janela, que segundo o arquiteto Paulo Casé, é o "vão por onde entram as imagens da vida e por onde escapa a solidão", está em toda parte, dinâmica, possibilitando uma onipresença do narrador. A enorme proximidade do narrador com quem assiste ao filme, cria um distanciamento deste espectador em relação àquelas imagens produzidas da cidade, como se ele compartilhasse com o narrador de sua percepção indignada e permanecesse impotente a esta visão pessimista.

O filme lança um olhar sobre o conflito entre os mundos que habitam os indivíduos e o mundo externo, bem como sobre a dificuldade de interagir com aspectos internos do

¹⁵ A chamada câmera alta – pode formar um ângulo qualquer com o objeto focado. Entende-se *plongée* absoluta como a tomada de cima que forma um ângulo de 90° com a superfície. As demais são entendidas aqui apenas como *plongées* (na tradução: mergulhos).

personagem que habita a grande cidade, como a sua própria indiferença ou desesperança. O indivíduo – soma do in + divíduo: dividido e em conflito - que narra, localiza-se fora do enquadramento e exprime sua inquietação na leitura do mundo, por vezes um pensamento obsessivo na sua relação com a mulher (**Foto 42**) e com a cidade: um desejo e, ao mesmo tempo, uma incapacidade de vivê-las na sua plenitude. Afinal, o protagonista de *Miragem* é e está invisível. Ele expressa ainda sua tentativa frustrada de aproximação com o outro no trecho: “tento chamar atenção, piscar o olho, fazer algum contato por telepatia. Não consigo (pausa) as pessoas parecem miragens passando ao meu redor. Num instante elas estão e no outro...”.



Foto 42 – A mulher como foco de desejo.
Miragem (1993), de Jaime Lerner. Foto da autora a partir da VHS.

Mas *Miragem* onde? No espelho do *herói* baudelaireano incorporado pelo anônimo narrador: desiludido e vítima de um projeto urbano e social inacabado ou dilacerado? Na figura do contemporâneo *homem da multidão* aqui estático e muito mais um homem-tipo, padrão, genérico e universal? *Miragem* como uma ilusão percebida pela janela do escritório, através da qual se dá a ênfase sobre um anonimato nocivo que impossibilita o registro de uma identidade no espaço e no tempo? Ou na leitura de uma cidade veloz e caótica, fora do tempo humano, e de uma sociedade formada por indivíduos presos a esta estrutura?

Numa busca etimológica do título, no Dicionário Houaiss, encontra-se *Miragem* como o “efeito óptico que ocorre nas horas mais quentes, especialmente nos desertos, produzido pela reflexão da luz solar, que cria uma imagem semelhante a um lago azul, onde, por vezes, se refletem imagens de vegetação ou cidades distantes, e que desaparece à medida que nos aproximamos” ou como “aquilo que se apresenta como algo muito bom”, “mas que não é verdadeiro”; e sim uma “falsa realidade, ilusão, quimera, sonho; do francês *mirer* ‘olhar atentamente’, do latim *mirāre* ‘admirar-se, ver, olhar’”.

Mais uma vez a contradição recorrente do filme nos mostra uma cidade distante e verdadeira dialogando com algo “muito bom”, talvez a idéia de liberdade ou libertação de uma condição imposta pelos acordos sociais, mimetizado e preso a uma condição adversa: a impossibilidade de comunicação. O filme aborda esta liberdade presa à memória do pai debochado e desesperançado – que desistiu e “jogou tudo para o alto”. Valores que desmancham no ar podem indicar uma metáfora da decadência social que começa com a desestrutura familiar. O questionamento inicial sobre “por que a gente não pára?”, cada vez mais atual – deixa de referenciar um lugar específico num tempo identificável – é verificável em contextos urbanos universais. A liberdade como “aquilo que o indivíduo começa a perder, quando, sem consulta prévia, lhe é ministrado um idioma, quando lhe é imposta uma crença e lhe são impingidos costumes” (CASÉ, 2000:7), está irreversivelmente condicionada a regras impostas.

“Perceber e colecionar sistematicamente os sonhos coletivos de uma época, para decifrá-los” (BOLLE, 1994:90) pressupõe lucidez e vigilância. O menor fragmento autêntico ou uma partícula de realidade da vida cotidiana diz muito sobre as práticas políticas e sociais, bem como sobre a história da cidade. Para Certeau, “no espaço da língua (como no dos jogos) uma sociedade explicita mais as regras formais do agir e os funcionamentos que as diferenciam.” No documentário fica clara a intenção de registrar a condição do indivíduo preso às regras do jogo urbano. Em *A Cidade como um Jogo de Cartas*, Carlos Nelson dos Santos faz uma interessante analogia do jogo de cartas – enquanto um truque que serve para representar as maneiras de estabelecer alianças e oposições – às práticas sociais que se processam no espaço urbano. “O jogo urbano se joga sobre um sítio determinado que é a sua ‘mesa’. Aí se juntam parceiros que se enfrentam segundo os grupos e filiações a que pertençam” (SANTOS, 1988:37): governo, empresas e população. O autor transcreve, logo no início de seu livro, trecho da entrevista feito pelo antropólogo Paul Rabinow com Michel Foucault sobre a possibilidade de um projeto arquitetônico ser visto como força de liberação ou resistência, na qual Foucault diz que:

Liberdade é uma prática. Portanto, poderá sempre existir um determinado número de projetos cujos objetivos sejam a modificação de certa restrição, seu relaxamento ou mesmo sua eliminação, mas nenhum desses projetos pode, simplesmente por sua natureza própria, assegurar que as pessoas terão a liberdade automaticamente. (SANTOS, 1988:21)

Carlos Nelson vai adiante interpretando as relações que o filósofo estabelece entre poder e conhecimento, considerando que certas propostas arquitetônicas (e urbanas) podem servir como base de estratégias políticas. Na cidade européia do século XVIII, “são os políticos e não os arquitetos que impõem reflexões sobre a organização do espaço das cidades, os serviços coletivos, a higiene e a construção de edifícios. Em seguida, procuram os modelos e os tipos que materializem suas pretensões.” (SANTOS, 1988:22).

O filme analisado não se aprofunda na reflexão sobre problemas sociais derivantes de um contexto político degradado, apenas sugere pistas, sem interpretar a situação atual. Percorre cenas reais de apropriação do espaço público por moradores de rua, acompanhadas da afirmação do protagonista de que “miséria (pausa) só em filme italiano”. Assume displicentemente que “no escuro do cinema, a gente pode deixar se envolver sem o compromisso de ter que fazer alguma coisa”. Propõe ainda pensar a rua, não só como (possibilidade de) morada, mas também como espaço de prisão e privação dos direitos. Situação semelhante ocorre em tempos de guerra e de libertação, na transição retratada pelos filmes do Neo-realismo Cinematográfico Italiano. A guerra, o após-guerra e a formação de uma nova Itália, como descreve Mariarosaria Fabris, passa a figurar como uma estética aceita e inserida num contexto cultural e político reconhecido, o qual apresenta o tema da Resistência, com todas as contradições que irão surgir entre os vários partidos políticos após a libertação. Lino Micciché explica que:

A floração de uma corrente cinematográfica, que variadamente se inspirava em fatos, episódios e questões políticas dos anos dramáticos da ditadura, da guerra fascista, da Resistência e da queda do regime, não era somente um expediente de produção, mas tinha, certamente, ligações precisas como o debate político que naquela *época de transição* existia no país. As ambições neocapitalistas e as esperanças reformadoras confluíam na necessidade comum de liquidar historicamente o fascismo, por outro lado, como extrema *ratio* do paleocapitalismo que tinha caracterizado a jovem sociedade italiana dos primórdios do século XX, depois de Versalhes e, por outro, como a fase de um choque frontal, e sem possíveis tréguas conciliatórias, entre burguesia e proletariado... Estava implícito nessas novas tendências nacionais e internacionais que o fascismo fosse transformado em história e que fosse representado com o desencanto psicológico e o distanciamento crítico de uma sociedade, nacional e internacional, que se julgava definitivamente protegida em relação àquela experiência histórica. (MICCICHÉ apud FABRIS, 1996:42) Grifo da autora.

Esta breve revisão do Neo-realismo Italiano, sugerida na narração do protagonista, pode se estender na compreensão dos períodos de transição e de contextos opressivos retratados pelo cinema. No momento atual representado por *Miragem*, temos uma sociedade de anônimos, indiferentes e incapazes de mudar sua condição ordinária. Lefebvre refere-se ao processo de industrialização como ponto de partida da reflexão de nossa época. “Quando a industrialização começa, quando nasce o capitalismo concorrencial com a burguesia especificamente industrial, a Cidade já tem uma poderosa realidade”. As cidades precursoras ao processo de industrialização já acumulavam riquezas e produziam obras monumentais. Aqueles que produziam, mesmo como heróis do movimento das grandes massas, encontravam-se inseridos num sistema urbano estruturado. “A própria cidade é uma obra”, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, do comércio, das trocas e dos produtos.

Convém ressaltar este paradoxo, este fato histórico mal elucidado: sociedades muito opressivas foram muito criadoras e muito ricas em obras. Em seguida, a produção de produtos substituiu a produção de obras e de relações sociais ligadas a essas

obras, notadamente na Cidade. A própria noção de 'criação' se detém ou degenera, miniaturizando-se no 'fazer' e na 'criatividade' (o 'faça-você-mesmo'). (LEFEBVRE, 2001:6)

A desesperança na desestrutura social que aprisiona física e mentalmente cada participante desse jogo urbano evidencia-se no final. O ciclo fílmico se fecha quando o narrador retoma suas memórias da infância e reafirma que seu “pai, que era um cara superdebochado, provavelmente diria: meu filho, a esperança é a última que morre, mas um dia a hora dela há de chegar”.

O filme coloca-se como uma soma de macropercepções do grande centro urbano, no caso, da capital gaúcha identificada pela Praça Parobé e arredores, sem maiores proposições críticas ou estéticas. Certamente o curta-metragem de Jaime Lerner restringe-se a uma abordagem periférica de uma mescla de traços da contemporaneidade e utiliza-se de recursos como a assimetria e o contraponto. Aquele que vê e não é visto. Aquele que questiona sua condição e não tem com quem compartilhar, porque – segundo o próprio personagem – os demais cidadãos não estão dispostos a mudar. O expediente acaba, a noite chega e com ela a necessidade de interação. O narrador tenta estabelecer um convívio social, toma o seu “pozinho de pirilimpimpim” e se transforma numa miragem também. O anacronismo acentua-se na tentativa de inscrever a sua marca no meio da multidão, tornando-se um deles, mesmo que por um tempo limitado. Segundo o narrador, “O aparelho de TV é o melhor amigo do homem”. Certeau coloca a questão da leitura da cultura contemporânea nos seguintes termos:

Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopéia do olho e da pulsão de ler. (...) A leitura (da imagem ou do texto) parece, aliás, constituir o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor, constituído em *voyer* (troglodita ou nômade) em uma sociedade do espetáculo. (CERTEAU, 1994:48)

Eis um significativo *link* conceitual entre os filmes *Miragem* (1993) de Jaime Lerner e *Miopia* (2002) do então estreante Muriel Paraboni. A margem interpretativa de *Miopia* transita tanto na sua especulação poética que se quer psicológica e satírica ao mesmo tempo, quanto na experimentação técnica marcada por uma montagem em contraste. O suspense e a angústia acompanham o protagonista e o espectador que imerge no filme e, logo em seguida, o abandonam, fazendo com que ele se questione sobre onde estará a situação imaginária?

O protagonista está inserido, quase jogado, num mundo sujo e agressivo. Provavelmente ilude-se com a certeza de não poder pertencer a esta sociedade a qual está destinado. Aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana vão construindo a trama ficcional (**Foto 43**). A cidade invade o indivíduo e o seu consumo se dá como se fosse num

sonho – no sonho tudo é possível – afirmação que salienta o caráter surreal presente na própria montagem do filme.



Foto 43 – O protagonista segue sozinho o seu destino. Fotograma de *Miopia* (2002), de Muriel Paraboni

O roteirista / diretor torna-se cúmplice do espectador na busca da compreensão dessa confusa miopia. É preciso aproximar-se das sensações e percepções do protagonista para decifrar a cidade que se apresenta. Observa-se ainda, na sinopse do filme, a figura do *pouco ilustre concidadão* – o anônimo - que, desta vez, tem um destino pré-determinado que “a gente” não sabe qual é. O cenário do filme é a própria metrópole universal composta pela soma de ruínas (degradação física das edificações), de favelas nas bordas das vias de alto tráfego e da estação de metrô (marcando os fluxos e deslocamentos). O cineasta busca ícones de cidade universal na Porto Alegre cotidiana. A negação de uma realidade mais amena ou a construção de uma realidade super-exposta, super-nítida, encaminham para uma leitura sobre o olhar sensível do diretor. “O cinema é um olho por meio do qual eu vejo”, profere Dziga Vertov. O cineasta Jean Epstein vai além, dizendo que “no cinema, não se contempla a vida, penetra-se nela”. Essa invasão, na alma do indivíduo e da cidade, percorre todas as intimidades, cria uma tensão diegética e uma aproximação ao campo de consciência.

Em seu artigo *A Cidade Filmada*, Jean Louis Comolli parte da análise de filmes de sua própria autoria ou de outros diretores, propondo uma apreciação sobre os diferentes olhares que se cruzam na imagem fílmica e no consumo da cidade captada (ou capturada) pela lente da câmera. O autor decompõe – no tempo e no espaço - esses olhares conscientes sobre o visível e diz que:

outra esquisitice (...) que opõe a câmera à percepção visual normal, é a de recortar mecanicamente os conjuntos de tempo e espaço que ela filma. (...) o cinema acentua e intensifica a transformação do espaço em tempo (COMOLLI, 1995:151).

O cinema só se justifica quando revela o invisível. Segundo Comolli, o *re-regard* ou o duplo *olhar dirigido*, no cinema, se dá através do retorno do olhar sobre si mesmo. Ele refere-se ao olhar do espectador como a sobreposição do olhar de quem produziu o filme ou o olhar do diretor sobre seus próprios anseios, estabelecendo, com esta mistura, a analogia com os traços da cidade, gravados na mistura de tempos e de práticas sociais. Pode-se inferir que esses olhares se cruzam ou não, em decorrência da capacidade ou predisposição hermenêutica do espectador, bem como da articulação dessas imagens no imaginário individual e, mais adiante, coletivo. Assim como na literatura e na poesia, o leitor se espelha, se encontra, se contradiz. O cineasta capta aquilo que vê da cidade, até onde consegue ver e sentir.

Em *Miopia*, o tempo é estendido no destino do protagonista – na sua *viagem* ao oftalmologista - momento que marca uma ruptura na linguagem, como que num despertar de um pesadelo, transformando esteticamente o mundo. A cidade mono ou gris é substituída pela policromia. À percepção individual é aplicada um sedativo na forma de óculos (lentes) para minimizar a exteriorização dos medos e fazer calar a consciência de fatores hostis ironicamente potencializados pela deficiência visual. O absurdo situa-se não exclusivamente dentro do sujeito ou no mundo, mas no enfrentamento de ambos (**Foto 44 e Foto 45**).



Foto 44 – Estranha relação indivíduo & espaço e absurdo abandono do... Fotograma de *Miopia* (2002), de Muriel Paraboni.



Foto 45 – ...bebê no corredor do prédio. Fotograma de *Miopia* (2002), de Muriel Paraboni.

O contraste entre o estranhamento do indivíduo com o meio e entre os próprios indivíduos, pela falta de solidariedade, no sentido da incapacidade de interação descrita por Milton Santos, converge na busca por civilidade. É interessante destacar aqui trecho do *Mito narrado por Protágoras*, no qual os mesmos homens que criaram a arte, os sons e as habitações, viviam dispersos e eram destruídos por animais mais fortes que eles. Até que eles reúnem-se e fundam as cidades para defender-se,

porém, uma vez reunidos, os homens feriam-se mutuamente, por carecer da arte da política, e de novo começaram a dispersar-se e a morrer. Preocupado ao ver nossa espécie ameaçada de desaparecimento, Zeus mandou Hermes trazer para os homens o pudor e a justiça, para que nas cidades houvesse harmonia e laços criadores de amizade. Hermes perguntou a Zeus de que maneira deveria dar aos humanos o pudor e a justiça: "Deverei distribuí-los como as demais artes? Estas se encontram distribuídas da seguinte maneira: um só médico é suficiente para muitos profanos, e o mesmo ocorre com os demais artesãos. Será essa a maneira pela qual deverei implantar a justiça e o pudor entre os humanos? Ou deverei distribuí-los entre todos?". "Entre todos", responde Zeus. "Que cada um tenha a sua parte nessas virtudes, já que se somente alguns as tiverem, as cidades não poderão subsistir, pois neste caso não ocorre como nas demais artes – além disso, estabelecerás em meu nome esta lei: todo homem incapaz de ter parte na justiça e no pudor deve ser condenado à morte, como uma praga da cidade. (PLATÃO, 1974)

Na cidade, é inevitável o encontro de estranhos e, para o sucesso desse encontro, a civilidade deve se manifestar em todos os participantes da cena urbana e social (**Foto 46**).

A geografia pública de uma cidade é a instituição da civilidade. Num mundo sem rituais religiosos nem crenças transcendentais, as máscaras não são pré-fabricadas. As máscaras precisam ser criadas por ensaio e erro, por aqueles que as usarão, por intermédio de um desejo de viver com os outros, mais do que pela compulsão de estar perto dos outros. Quanto mais esse comportamento tomar corpo, mais vivos se tornarão a mentalidade da cidade e o amor pela cidade. (SENETT apud FREIRE, 1997:98)



Foto 46 – O espaço público-fechado que abriga surpresas à personagem. Fotograma de *Miopia* (2002), de Muriel Paraboni.

Paraboni exercita uma forma de ver a cidade contemporânea não apenas por suas imagens concretas, mas por suas relações desarmônicas e esquizofrênicas. O protagonista é aquele que agoniza simplesmente por fazer parte desta cidade. Situações que levam a uma miopia e mantêm uma estrutura ambivalente de desejo e temor; uma imobilidade ou incapacidade de ação. Nesse mergulho nas percepções negativas, Bachelard nos fala sobre a dialética exterior e interior, provocando sobre: “como acolher uma imagem exagerada, senão exagerando-a um pouco mais, personalizando o exagero?” (BACHELARD, 2000:222). Há uma clara rejeição do real, que o instiga a reinventar uma natureza na qual a imaginação e a fantasia introduzem novos comportamentos. O protagonista fica grato ao

ver-se capaz de filtrar uma cidade indigesta e revela-se fascinado com as possibilidades de diálogo com o outro. O ato de despertar do pesadelo urbano marca o movimento pendular proposto pela montagem: inicialmente um mergulho num universo ameaçador (para quem?) e, por fim, um distanciamento das feridas urbanas e sociais que o coloca frente a uma realidade aceitável (até quando?).

Poderíamos pensar em uma montagem inversa para o filme. Tendo em vista que *Miopia*, etimologicamente, é um “distúrbio (óptico) de refração em que os raios luminosos formam o foco antes da retina”; ou ainda, a “pouca ou nenhuma perspicácia para perceber e entender as coisas”, entendendo-se que o estranhamento com o mundo cinza, violento e sujo estaria camuflado por uma deficiência visual que, ao ser sanada, traria a dura realidade à tona. Esta proposta de leitura impediria, certamente, o alívio final existente no filme de Paraboni. Ao contrário de *Miragem*, há esperança no desfecho de *Miopia*. As pessoas podem ser menos agressivas. Há a descoberta da cordialidade e da solidariedade.

Fecha-se, então, o caminho percorrido pelo jovem protagonista numa cidade grande de hoje e abrem-se as possibilidades interpretativas em relação ao espaço. Uma cidade que se expressa de diversas formas, entre elas, a partir dos seus ruídos que se misturam e contribuem para a sua rejeição, mas que não está determinada por seus lugares ou monumentos. O filme poderia muito bem estar locado no centro ou em algum bairro de Porto Alegre ou de qualquer outra capital brasileira.

Se as cidades são únicas em sua topografia, elas se assemelham a cada dia em sua dinâmica. Se elas abrigam a cada um de nós em sua particularidade, cada cidade também nos expõe em nosso trânsito por seus espaços abertos, tantas vezes metaforizados como o nosso próprio corpo pelas artérias de circulação. Há algum tempo percebemos que deixamos de ser aqueles que dela usufruem para nos convertermos em seu estofo. (PARAIZO In: NAZARIO, 2005:165)

Miopia e distopia rimam com utopia, termo modernista que relaciona a construção ficcional de cidades e territórios ideais, réplicas mais ou menos engenhosas de organizações sociais alternativas, superiores e mais perfeitas às conhecidas no cotidiano. A modernidade e a contemporaneidade como épocas de degradação urbana e social, bem como momentos de transição, estão aqui sugeridas, compondo surpreendentes estímulos conceituais para a produção cinematográfica.

3.2. REVISITANDO A BUSCA PELO OUTRO na tradicional introspecção do poeta em *Pela Rua* (2003), de Dimitre Lucho e na metáfora do não-olhar em *O Branco* (2000), de Liliana Sulzbach.

PELA RUA



Dimitre Lucho e Michele Mauren. Brasil, 6 min, captado em 16mm, cor, 2003.

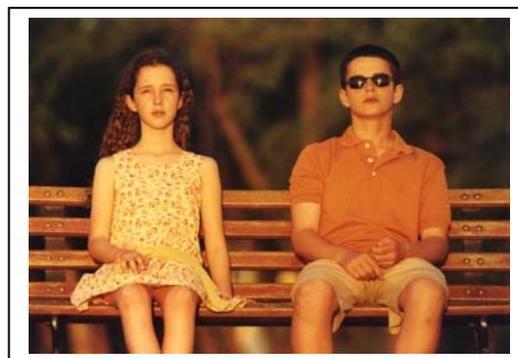
Sinopse: Livre adaptação do poema homônimo de Ferreira Gullar. Um poeta procura por sua musa pelas ruas do bairro Bom Fim, em Porto Alegre, enquanto tenta construir um poema. Um filme sobre o desencontro, a solidão e o intenso processo criativo da poesia.

Direção: Dimitre Lucho e Michele Mauren. Roteiro: Leandro Cobelli e Dimitre Lucho.

O BRANCO

Liliana Sulzbach e Ângela Pires. Brasil, 22 min, captado em 35mm, cor, 2000.

Sinopse: Um garoto cego especula continuamente sobre as cores das coisas e manifesta uma predileção pela cor branca, síntese de tudo o que para ele é inatingível.



Direção: Liliana Sulzbach e Ângela Pires. Roteiro: Ângela Pires, José Pedro Goulart e Liliana Sulzbach

A cidade do poeta vai além do território e se funde nos domínios da imaginação. Em *Pela Rua* (2003), curta-metragem de Dimitre Lucho e Michele Mauren, a transfiguração da cidade se dá na leitura do poema homônimo de Ferreira Gullar – poeta maranhense nascido em 1930 - somado às imagens urbanas de Porto Alegre capturadas pela lente dos diretores. O protagonista encontra-se na busca de sua musa e revela-se um poeta circunstancial, vivendo numa cidade de dois milhões de habitantes, sobreposta àquela de quatro milhões de habitantes do poema. Fragmentos de cidades, textos e sentimentos são proferidos pelo personagem: “um automóvel, um vitrina, esperança, coração disparado, rumo, misturada a uma chance em dois milhões”. A probabilidade da concretização do encontro está delimitada numa “chance em quatro milhões”. O poeta desesperado fixa, por um instante, as imagens que vão sendo substituídas por outros versos ao longo da narração. Lá está a busca pela musa em:

A cidade é grande

tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só.

A desconstrução e adaptação do poema de Ferreira Gullar acentuam a narrativa fragmentária proposta pelo filme e, paradoxalmente, instaura uma procura pela personagem em um território (re)conhecido. Entre “mil edifícios, tu dispara, miragem, sem qualquer esperança, na Avenida Osvaldo Aranha”, aqui (**Foto 47**) ou na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, lá. A musa “se esvai acima dos edifícios” como uma deusa; e ele a espera, “de azul, miragem, se desintegra”. “Parada ou andando és uma só”, insubstituível. A musa que inspira o poeta cabe no seu espaço de imaginação, pois ele é infinito. Ela está em toda parte e em lugar nenhum. Ela sai do poema, desloca-se de carro pela cidade e se perde na miragem urbana. A cidade, por sua vez, permanece no seu ritmo impossível de ser interrompido, habitada por seres em sintonias diversas. E o poema surge ao som da voz de seu notório autor:

Sem qualquer esperança
te espero.
Na multidão que vai e vem
entra e sai dos bares e cinemas
surge teu rosto e some
num vislumbre
e o coração dispara.



Foto 47 – O corredor de ônibus na Avenida Osvaldo Aranha marcado pelo ritmo das palmeiras. Imagem característica de Porto Alegre. Fotograma de *Pela Rua* (2003), de Dimitre Lucho e Michele Maurenente.

Originalmente perdida na cidade do Rio de Janeiro, dimensionada por sua densidade duas vezes maior que a de Porto Alegre, cenário do filme (**Foto 48**), a musa surge como num disparo (**Foto 49**). Eis que a imagem nos leva a outro espaço e tempo: a moderna Paris baudelaireana. No poema “*A Une Passante*”, publicado em 1857, em sua obra *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire descreve seu encontro fortuito com uma bela e nobre mulher, transformada em imagem eterna. Ele passa pela rua, a qual é descrita como “um frenético alarido”; cruza com o olhar, numa fração de segundos, pela doçura que encanta e pelo

“prazer que assassina”. A paixão aflora como uma *ventania* sob o *céu lívido* dos olhos dela, os quais movem o poeta a nascer outra vez até transpor esse instante à eternidade da imaginação.

Longe daqui! Tarde demais! *Nunca* talvez!
 Pois de ti me fui, de mim tu já fugiste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!¹⁶

Aqui se verifica a desistência na concretização do encontro real com a musa também presente em *Pela Rua*. O momento está perdido, nunca mais ele vai encontrá-la, porém a imaginação se encarrega de contar livre e infinitamente essa história. Bachelard defende que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio: “o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (BACHELARD, 2000:189). No filme, a desistência é a solução adotada, ao contrário do personagem de *Miopia* que busca uma alternativa para o seu sofrimento. O poeta se alimenta da solidão e, em certa medida, do sofrimento – fonte de intensidade e de inspiração. O amor platônico ganha projeção no universo do poeta e materializa-se na poesia escrita ou filmada.



Foto 48 – O poeta circula pela rua...
 Fotograma de *Pela Rua*.(2003).



Foto 49 – ...sua musa o inspira no seu reflexo e nos seus contornos. Enquanto a cidade não pára. Fotograma de *Pela Rua*.(2003).

E o coração dispara, mas o personagem permanece fechado, quase paralisado, talvez porque seu universo interior produza infinitas e confusas imagens (**Foto 50** e **Foto 51**). “O poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça.” (Bachelard, 2000:165). Pela rua, “o sonhador faz correrem ondas de irrealidade sobre o que era o mundo real.” (BACHELARD, 2000:165) Ele está na rua assim como poderia estar em qualquer outro lugar. A consciência de despertar do sonho está camuflada pelo hábito de perder-se na imensidão íntima e pelo prazer da intensidade produzida pela imaginação.

¹⁶ 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, 1994:88)

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo. (BACHELARD, 2000:190).

A imensidão é um tema poético inesgotável. Confrontação do homem que medita diante de um universo sem fronteiras. Vasto é uma das palavras mais baudelaireanas, a palavra que, para o poeta, marca naturalmente a infinidade do espaço íntimo. “Vasto como a noite e como a claridade”. Bachelard refere-se ainda às relações entre o uno e o múltiplo na obra de Baudelaire. “O sentimento da existência é imensamente aumentado” (BACHELARD, 2000:197).



Foto 50 – O poeta interage com sua musa apenas em seus devaneios, ... Fotograma de *Pela Rua*.(2003), de Dimitre Lucho e Michele Maurente.



Foto 51 – ...a contempla, em sonho, em pleno Bar João. Fotograma de *Pela Rua*.(2003), de Dimitre Lucho e Michele Maurente.

Em *Pela Rua*, observamos o fenômeno da ressonância-repercussão descrito por Bachelard. “Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso.” (BACHELARD, 2000:7). As possibilidades perceptivas se abrem a partir da fruição deste breve filme de apenas seis minutos de duração. O diálogo com a poesia e sua apropriação autorizada pelo autor do poema, desperta para um olhar interno e psicológico, daquele que circula cotidianamente pelas avenidas de grandes cidades, misturando-se aos seus incontáveis parceiros de solidão.

Em algum lugar estás a esta hora, parada ou andando,
talvez na rua ao lado, talvez na praia
talvez converses num bar distante
ou no terraço desse edifício em frente,
talvez estejas vindo ao meu encontro, sem o saberes,
misturada às pessoas que vejo ao longo da Avenida.
Mas que esperança! Tenho
uma chance em quatro milhões.
Ah, se ao menos fosses mil
disseminada pela cidade.
A noite se ergue comercial
nas constelações da Avenida.

Sem qualquer esperança
 continuo
 e meu coração vai repetindo teu nome
 abafado pelo barulho dos motores
 solto ao fumo da gasolina queimada¹⁷

No filme de Lucho e Maurense, o poeta torna-se incapaz de ser ouvido, pois o barulho do trânsito abafa o nome de sua musa. Já em *O Branco* (2000), filme de Liliana Sulzbach e Ângela Pires, o protagonista apresenta uma incapacidade real – a cegueira - que não o impede de alcançar o seu propósito. Logo no prólogo do filme, na primeira fala do menino, ele pergunta ao seu pai qual a cor do sol e assume que, entre as variações de cor descritas, prefere o branco. Na cena seguinte, o menino se prepara para ir ao parque com sua mãe (**Foto 52**). A casa do protagonista é o espaço de convívio exclusivo com a mãe e eventual com outras pessoas. A cidade – como espaço de morada – é usufruída apenas na companhia da mãe e nos lugares escolhidos por ela. Estranhos não são bem-vindos e não devem receber atenção, apenas devem ser mantidos à distância.



Foto 52 – A casa como universo protegido. Foto da autora a partir da VHS.

No trajeto ao parque, visitado sempre aos sábados, mãe e filho embarcam num ônibus que os deixa num ponto identificado pela música alta de uma loja de discos. O espaço externo à casa, habitado por seres desconhecidos, não tem a mesma tonalidade da casa, pois “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2000:26). Bachelard defende que “a casa é uma das maiores forças de integração entre os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2000:26). No ambiente externo, deve-se manter atento às variações do espaço e das pessoas. Por outro lado, é no espaço público que se dá a possibilidade e o desafio do encontro. Temos aqui uma questão central do filme e uma similaridade com *Pela Rua*: a busca pelo encontro.

¹⁷ Trecho final do poema *Pela Rua*, de Ferreira Gullar.

Circular pela cidade em busca de alguém joga o protagonista numa imensidão: “O excesso de espaço sufoca-nos muito mais do que a sua falta”. (RILKE apud BACHELARD, 2000:223). Mesmo não enxergando, ele não desiste e lança-se na sua busca (**Foto 53** e **Foto 54**). No percurso e na sua inevitável perda pelo Centro da cidade, evidenciam-se as incompatibilidades e inacessibilidades do espaço urbano e sua precária infra-estrutura, despreparada para abrigar quem não dispõe de visão ou de qualquer outro sentido. O filme não chega a questionar a cidade e sua incapacidade de planejamento, mas abre curiosas leituras poéticas e contraditórias.



Foto 53 – A porta da casa que protege do desconhecido e, ao mesmo tempo, possibilita... Foto da autora a partir da VHS.



Foto 54 – ...o início da jornada pelo percurso urbano. Foto da autora a partir da VHS.

O ponto alto do filme certamente encontra-se no trajeto do ônibus (**Foto 55**) que leva o menino ao parque, sozinho (**Foto 56**). O protagonista, que já está confuso com a mistura de vozes e ruídos compartilha com o espectador de sua percepção no momento que o ônibus entra no túnel da Conceição. *Voilà*, a “escuridão” da cena lança o espectador no universo perceptivo da personagem.



Foto 55 – O ônibus leva o menino ao encontro da imensa cidade de sua imaginação... Foto da autora a partir da VHS.



Foto 56 – nela, ele compartilha com os outros apenas o espaço físico. Foto da autora a partir da VHS.

A estranha comunicação entre o indivíduo e o espaço está colocada numa seqüência de planos (**Foto 57**) logo após a imersão no túnel. A metáfora é perfeita: no instante em que se dá a escuridão absoluta, o fluxo de produção de imagens sobre a cidade poderia ser substituído apenas por sons ou por outro recurso que mantivesse o espectador em sintonia com a personagem.

A cidade que se apresenta à personagem pode ser qualquer uma. Ela é barulhenta e superlotada de pessoas impacientes e indiferentes. Cada um segue sua enlouquecida trajetória diária, enquanto a personagem se perde, se repetindo por caminhos já percorridos. O seu lugar predileto no mundo, naquele momento, está situado no banco do parque, na companhia da menina que o espera. E o filme segue infelizmente. A possibilidade de construção e desconstrução espaço-temporal pelo espectador é negada pelas realizadoras do filme.



Foto 57 – A cidade despreparada para acolher o indivíduo. Foto da autora a partir da VHS.

3.3. FECHANDO OS OLHOS PARA VER A CIDADE

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós.

GASTON BACHELARD

“O ser começa pelo bem estar. Ou deveria começar” (BACHELARD, 2000: 116). Viver numa cidade grande é estar jogado sobre uma implantação na qual se desconhece os limites e, muitas vezes, se perde o controle da escala, pois não se tem acesso a uma visão panorâmica dela e se o tivesse não se compreenderia todos os códigos e as cifras dessa complexa representação. Nesse contexto, conhecer-se passa pela experiência do confronto com o outro, a qual demanda pré-disposição.

Ah, como o mundo parece terrível para quem não se conhece! Quando te sentires sozinho e abandonado diante do mar, imagina como devia ser a solidão das águas na noite, e a solidão da noite no universo sem fim! (BACHELARD, 2000:195)

Em *Miragem*, a busca pelo bem-estar na cidade e por uma sociabilidade transforma o protagonista em uma voz, onipresente e impotente. Ele está invisível e parece ser o único a perceber as dificuldades urbanas e sociais dessa cidade que está logo ali embaixo. Embaixo, os caminhantes da cidade “jogam com espaços que não se vêem” (CERTEAU, 1994:171), compondo um texto sem poder lê-lo. Aquele que se afasta para decifrar essa escrita é tomado pela invisibilidade e pela incapacidade de interação, tornando-se leitor de sua própria história. Aproxima-se da cidade que se apresenta através de níveis de *zoom* e de *travellings* tomando esse espaço como uma novidade e transformando suas descobertas em documentos fenomenológicos que vão além da palavra gasta. Todos os outros participantes desse jogo não se aperceberam do movimento descontrolado que os leva para algum lugar. Certeau desenvolve sua análise sobre as práticas urbanas da cidade habitada e destaca que:

As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2000:171)

O limite da estranheza do cotidiano se destaca sobre o visível. “Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível.” (CERTEAU, 2000:172) Da dimensão visível da cidade e da imagem em suas instâncias técnicas, culturais e históricas, podemos dialogar com Jacques Aumont, em sua obra *A Imagem*. No livro, o pesquisador refere-se à visão e à percepção visual como “uma atividade complexa que não se pode, na verdade, separar das grandes funções psíquicas, a inteligência, a cognição, a memória, o desejo.” (AUMONT, 1993:14). A investigação sobre a

imagem inicia do exterior, considerando que o espectador está inserido num contexto multiplamente determinado e que esse conjunto de fatores “situacionais” regula a relação espectador e imagem. “A idéia de percepção de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento” (AUMONT, 2000:37). Nos filmes *Miragem*, *Miopia*, *Pela Rua* e *O Branco* – as personagens se deslocam pela mesma situação geográfica, a cidade de Porto Alegre, porém com intenções e destinos diferenciados. Aumont analisa ainda a transição entre visual e imaginário, retomando o conceito de olhar como “o que define a intencionalidade e a finalidade da visão”, ou seja, uma “dimensão propriamente humana da visão.” (AUMONT, 2000:59)

No curta-metragem *Miopia*, a dialética da busca e do encontro se realiza no próprio indivíduo sufocado pela sua sensível capacidade de ver todas as degradações urbanas e sociais incrivelmente potencializadas. Na sua necessidade de respiro, ele vai ao oftalmologista – especialista nas patologias da visão. A representação do homem infeliz/temeroso x o homem feliz/tranquilo é a alternativa encontrada pelo realizador para, através de uma montagem baseada no contraponto, no contraste de cor e na dualidade, sugerir reflexões filosóficas e psicológicas.

Do homem-invisível que tudo vê ao poeta que enxerga apenas o seu universo interno, esbarramos na imaginação de personagens, construídos pelo imaginário de cineastas, que tangenciam a realidade urbana. Nos devaneios do infinito, “os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite” (BACHELARD, 2000:194)

Já constatamos que a solidão dá margem à produção artística e intelectual. “O sonhador pode dizer: o mundo é o ninho do homem. (...) o mundo do homem, nunca acaba. E a imaginação ajuda a continuá-lo.” (BACHELARD, 2000:116) A imaginação da personagem de *O Branco* é o seu instrumento de mobilidade e ação. “A imaginação nunca se engana, (...) ela não precisa confrontar uma imagem com uma realidade objetiva.” (BACHELARD, 2000:161) Na cidade, o ruído perturba tanto quanto o silêncio da casa. Na concretização do encontro, o vasto mundo desaparece repentinamente; o conforto da companhia e do espaço próximo se realiza. Uma estabilidade se dá nesse instante.

A confrontação de olhares sobre o universo íntimo encontra-se em *Pela Rua*. Será a desistência do poeta, o encontro com a solidão absoluta? O poeta abandona os cenários do mundo para viver o cenário único da imensidão e da busca sem fim, não podendo “conhecer mais que uma abstração” (BACHELARD, 2000:200). “Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens.” (BACHELARD, 2000:16) A imagem descrita por Bachelard é uma superação de todos os

dados da sensibilidade. O olhar externo do poeta maranhense, daquele que não é daqui, registra sua marca na construção imagética de uma Porto Alegre filmada. Georg Simmel definia o estrangeiro como uma “forma sociológica que unifica o ato de viajar - uma liberação de qualquer ponto definido no espaço” - e sua oposição conceitual seria a de fixação em determinado ponto no espaço.

A cidade é uma construção individual, ela está em nós. A comunicação entre indivíduo e espaço e entre indivíduos depende da capacidade de interação que poderia se dar nos espaços comuns entre os participantes dessa caminhada. Bachelard refere-se à beleza dos caminhos, símbolo da vida ativa e variada. “Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos” (BACHELARD, 2000:31). Toda pessoa deveria perceber cada caminho e cada banco através de suas melhores intenções de construí-los.

Embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa imensidão interior que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos. (BACHELARD, 2000:191)

Sem esperança, o poeta segue. (Foto 58 e Foto 59).



Foto 58 – O poeta na companhia da cerveja ou... Fotograma de *Pela Rua* (2003), de Dimitre Lucho e Michele Maurenente.

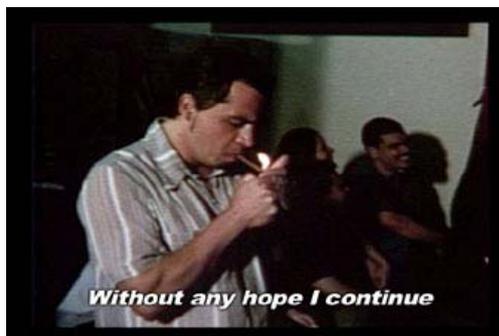


Foto 59 - ...do cigarro. Fotograma de *Pela Rua* (2003), de Dimitre Lucho e Michele Maurenente.

A intenção analítica está em estabelecer laços entre o imaginário da cidade com as leituras psicológicas. Eis a imensidão da grande cidade composta por becos e cantos remanescentes, não atualizados e habitados pelo desconhecido. Cidade que produz ruídos próprios, saídos de suas entranhas, latentes em determinados momentos, sugeridos em outros. A paz interna que salienta a tranqüilidade do meio, do lugar, apazigua toda a ansiedade do indivíduo e do espaço coletivo. A cidade, como a floresta bachelardiana, é um estado de alma. “Somos, nas horas serenas, *habitantes delicados das florestas de nós mesmos.*” (BACHELARD, 2000:193)

CAPÍTULO IV - (Cena 3 : o lugar) *Travellings* interpretativos sobre uma cidade filmada

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.

MICHEL DE CERTEAU

4.1. A INTERTEXTUALIDADE PRESENTE NA NARRATIVA FÍLMICA – leituras possíveis de *O Oitavo Selo* (1999), de Tomás Creus e *Ângelo anda Sumido* (1997), de Jorge Furtado

O OITAVO SELO

Tomás Creus. Brasil, **15 min**, captado em 35mm, cor, 1999.

Sinopse: A Morte chega a Porto Alegre, cansada e desiludida com o mundo. Entra num bar e passa a conversar com um jovem que decidiu suicidar-se após ter brigado com sua mulher. Depois da conversa, a Morte e o jovem resolvem jogar uma partida de sinuca de vida ou morte.



Roteiro e Direção: Tomás Creus.

ÂNGELO ANDA SUMIDO

Jorge Furtado. Brasil, captado em 35mm, **17 min**, cor, 1997

Sinopse: Dois velhos amigos se reencontram e combinam de jantar juntos, mas em seguida voltam a se perder no labirinto de grades, cercas e muros de uma grande cidade.



Direção: Jorge Furtado. Roteiro: Rosângela Cortinhas e Jorge Furtado.

Porto Alegre, 1999, bar Ocidente: tradicional reduto da noite porto-alegrense, espaço que abriga a diversidade (**Foto 60**) e possibilita o desejado anonimato aos seus freqüentadores. A conversa firmada entre a Morte e um jovem desempregado reforça a universalidade do tema da desilusão (**Foto 61**). O estranho interlocutor da personagem suicida adapta-se rapidamente ao lugar do encontro, mistura-se às pessoas e destaca suas próximas vítimas, entre elas: um bêbado que deverá causar um acidente de trânsito e um menino de rua que será fuzilado por um bando de justiceiros.



Foto 60 – A diversidade e o inusitado presentes na noite do bar Ocidente. Fotograma de *O Oitavo Selo* (1999), de Tomás Creus.



Foto 61 – Conversa entre a Morte e o jovem em pleno bar Ocidente. Fotograma de *O Oitavo Selo* (1999), de Tomás Creus.

A sátira com a figura da Morte – onipresente e perspicaz - e a paródia ao clássico filme europeu da década de 1950, são recursos inteligíveis e decifráveis não só àqueles que assistiram ao filme *O Sétimo Selo*, de Bergman. Lá, após dez anos, um cavaleiro retorna das Cruzadas e encontra o seu país devastado pela peste negra. Sua fé em Deus é abalada e, enquanto reflete sobre o significado da vida (**Foto 62**), a Morte surge à sua frente querendo levá-lo. Objetivando ganhar tempo, o cavaleiro convida-a para um jogo de xadrez que decidirá se ele parte com ela ou não (**Foto 63**). A Morte concorda com o desafio, pois ela nunca perde. O trecho de apocalipse dá o tom do filme:

Quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, houve silêncio no céu cerca de meia hora. Então vi os sete anjos que se acham em pé diante de Deus, e lhes foram dadas sete trombetas. Veio outro anjo e ficou de pé junto ao altar, com um incensário de ouro, e foi-lhe dado muito incenso para oferecê-lo com as orações de todos os santos sobre o altar de ouro que se acha diante do trono; e da mão do anjo subiu à presença de Deus o fumo do incenso, com as orações dos santos. E o anjo tomou o incensário, encheu-o do fogo do altar e o atirou à terra. E houve trovões, vozes, relâmpagos e terremoto. Então os sete anjos que tinham as sete trombetas prepararam-se para tocar. (Apocalipse 8, 1-6)



Foto 62 - O cansaço e a descrença expressos na fisionomia do cavaleiro. O Sétimo Selo (1956), de Ingmar Bergman. Foto da autora a partir do DVD.



Foto 63 – A Morte joga xadrez com o cavaleiro. O Sétimo Selo (1956), de Ingmar Berman. Foto da autora a partir do DVD.

Do Oitavo ao Sétimo Selo: da Porto Alegre *underground* no final do século XX à Suécia nômade na Idade Média. Camadas narrativas percorridas por espectadores em tempos e espaços distintos – no contexto europeu como *Det Sjunde Inseglet (O Sétimo Selo, 1956)*, de Ingmar Bergman, passando pela produção norte-americana como o conto *A Morte bate à Porta*, de Woody Allen, bem como a um tempo mais remoto revelado no filme *Der Müde Tod (A Morte Cansada, 1921)*, de Fritz Lang – são prováveis *links* intertextuais do filme *O Oitavo Selo*, de Tomás Creus. Entretanto, o diálogo espaço-temporal proposto pelo filme gaúcho vai além da brincadeira com o nome. Ele possibilita mergulhos analíticos sobre as posturas contemporâneas diante do incerto, do desemprego que gera instabilidade familiar, da degradação social e da interferência do olhar do outro sobre a percepção do contexto local.

Cabe aqui uma aproximação ao filme citado de Lang, o qual representa a própria metáfora da intertextualidade espaço-temporal, pois, através de uma trama complexa e bem armada, o diretor conduz seu espectador pela exótica Pérsia, pela Veneza renascentista e pela China imperial, amarrando essas histórias no desafio lançado pela figura da Morte à personagem que busca resgatar o seu amado. Na narração inicial, a desterritorialidade e a atemporalidade estão marcadas:

Em algum tempo, em algum lugar
 Para uma aldeia, em um vale, sem tempo, como em um sonho...
 Vieram dois jovens cantando alegremente o amor
 Mas, assim como a prosperidade deixa o outono e voa...
 No sopro breve de inverno, nas tranqüilas encruzilhadas do vilarejo...
 Espera, em silêncio, por eles
 A Morte... (Transcrição da autora)

Na analogia do curta-metragem gaúcho com o filme de Bergman, o patético *versus* o fantástico vão sendo apresentados. No primeiro plano de *O Oitavo Selo*, o velho colador de

selo está em plena atividade profissional e acaba se engasgando com o oitavo selo. Surge então a figura da Morte entediada com o acontecimento. Na outra narrativa, a tela negra ocupa a visão do espectador e, logo, surge um clarão acompanhado por um coro. Em seguida, outro clarão que vai definindo o tenebroso céu claro-escuro. Uma águia paira no céu (**Foto 64**), como se flutuasse numa maré calma de fim de tarde. A introdução de *O Sétimo Selo* nos aterroriza e deslumbra ao mesmo tempo. Soma-se a isso a religiosidade, tão característica da Idade Média, presente em todo o filme, reforçando a dualidade medo e fascínio.



Foto 64 – A águia pairando no céu. Clima apocalíptico de *O Sétimo Selo*. Foto da autora a partir do DVD.



Foto 65 – A religiosidade que conforta e amedronta é característica do período retratado pelo filme. *O Sétimo Selo* (1956), de Ingmar Bergman. Foto da autora a partir do DVD.

Dois momentos críticos representados pelo cinema e a intervenção da figura imaginária como eixo de ligação. O cinema tem a atribuição de recriar lugares e tempos mesclando intenções narrativas que vão se renovando ou se repetindo, as quais refletem o momento e o contexto que as produzem. Sobre o recorte intertextual fílmico, cabe destacar as considerações de Christian Metz apresentadas em *Linguagem e Cinema*:

os filmes determinam-se, em larga escala, uns em relação aos outros, (...) respondem-se, citam-se, parodiam-se, 'ultrapassam-se', e todos estes jogos de contextura contribuem de modo muito central para fazer caminhar em direção ao seu desenvolvimento ininterrupto, à produção do texto indefinido e coletivo que o cinematográfico nos apresenta. (METZ, 1980:78)

As possíveis leituras textuais ou urbanas estão descritas por Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano*. No capítulo inicial sobre a produção dos consumidores, Certeau afirma que o leitor se utiliza da astúcia, da metáfora, da combinatória como uma invenção de memória, instaurando uma arte isenta de passividade:

O legível se transforma em memorável: Barthes lê Proust no texto de Stendhal; o espectador lê a paisagem de sua infância na reportagem de atualidade. A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. Esta mutação torna o texto habitável. (...) Da mesma forma, os usuários dos códigos sociais os transformam em metáforas e elipses de suas caçadas. (CERTEAU, 1994: 49)

O leitor/espectador do cinema ou da cidade vai compondo sua trajetória interpretativa e fazendo suas derivações individuais. Certeau explica que a mutação do texto habitável “transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante” (CERTEAU, 1994:40). O pesquisador das representações urbanas precisa se valer da capacidade de leitura palimpséstica e, ao mesmo tempo, projetiva do seu *corpus*, mostrando-se disposto a trânsitos internos (na memória) e externos (no imaginário coletivo). Esses percursos pelas apropriações imagéticas e lingüísticas são aplicáveis à leitura fílmica e urbana e conduzem o espectador por uma viagem inesperada.

Então, diante das referências às configurações urbanas e posturas medievais que se revelam sobre a metrópole atual, por que não falar sobre as similaridades entre a cidade contemporânea e a cidade medieval? O especialista em Idade Média Jacques Le Goff, no seu livro *Por Amor às Cidades*, traz uma interessante análise neste sentido. Já na introdução, Le Goff polemiza dizendo que: “uma das idéias preferidas é que há mais semelhanças entre a cidade contemporânea e a cidade medieval do que entre a cidade medieval e a antiga”. (LE GOFF, 1998: 9)

Quanto à estrutura urbana, a cidade da Idade Média apresenta-se, historicamente, cercada por muralhas e povoada por cavaleiros e caçadores, dialogando, assim, intimamente com a cidade contemporânea - cercada por vias de tráfego rápido e habitada por trabalhadores de outras tecnologias. A figura da muralha está representada pelas perimetrais e, até mesmo, pelas linhas de trem que delimitam a cidade dos dias de hoje. Esta barreira pode se dar também no plano social: através das interfaces de apropriação que nem sempre se harmonizam no convívio intramuros da metrópole multifacetada. Os séculos X e XI representaram um grande período de urbanização, caracterizando-se pela formação dos núcleos configurados pela cidade e pelos burgos da periferia. Poderíamos ampliar esta descrição da periferia, mas nos interessa salientar a importância da periferia das cidades – o chamado subúrbio. “A unidade contemporânea entre cidade e seu subúrbio, tão interdependente, data da Idade Média”. (LE GOFF, 1998: 17) O subúrbio deixa suas marcas logo ao lado do grande centro urbano ou mesmo dentro dele.

A cidade contemporânea vai se nucleando em parcelas que se opõem ao princípio de permeabilidade e acessibilidade urbana, criando um diálogo desarmônico entre público e privado. Os mais abastados vão se cercando nos condomínios altamente vigiados e

providos de uma infra-estrutura quase independente da cidade que os abriga. Na cidade medieval é preciso defender essencialmente duas coisas: as pessoas e os bens.

A cidade da Idade Média é um espaço fechado. A muralha a define. Penetra-se nela por portas e nela se caminha por ruas infernais que, infelizmente, desembocam em praças paradisíacas. Ela é guarnecida das torres das igrejas, das casas dos ricos e da muralha que a cerca. Lugar de cobiça, a cidade aspira à segurança. Seus habitantes fecham suas casas à chave, cuidadosamente, e o roubo é severamente reprimido. (LE GOFF, 1998: 71)

Economicamente, Le Goff destaca as funções essenciais de uma cidade que são: a troca, a informação, a vida cultural e o poder. Como lugar de troca e de diálogo, a cidade conhece um formidável desenvolvimento. A essência da cidade contemporânea está alicerçada na troca e no trabalho, o qual possui uma grande valorização urbana. Esta é uma das funções essenciais da cidade: nela são vistos os resultados criadores e produtivos do trabalho. “A ociosidade é depreciada: o preguiçoso não tem lugar na cidade”. (LE GOFF, 1998:49)

A cidade, como palco da igualdade, inova na forma de lidar com o Outro. O estrangeiro, durante muito tempo, na Idade Média, foi recebido com interesse, curiosidade e honra. A migração poderia representar o aprendizado de novas técnicas de trabalho. Já o nativo gozava de um privilégio, em relação ao camponês, que é a vinculação com o lugar. “O cidadão é alguém que talvez parta em peregrinação, mas que, normalmente, tem um lugar: freqüentemente ele tem uma casa, ao passo que o camponês pode perder sua terra”. (LE GOFF, 1998:55). Na cidade contemporânea, o *lugar* tem uma identidade determinada histórica e socialmente. Os grupos ou tribos se identificam a partir do *seu* lugar. Os lugares que abrigam a diversidade podem ser entendidos como uma metáfora da metrópole, pois só nas grandes cidades encontram-se vários padrões num mesmo espaço e a um só tempo. O controle social e as formas de conviviabilidade estão diretamente ligados à escala da cidade. Segundo Le Goff, na Idade Média, os burgueses configuravam a cidade igualitária, pois os camponeses não tinham muitos direitos. “As cidades são, portanto, uma revolução, porque sua aparência torna os homens livres e iguais, mesmo que a realidade, com freqüência, permaneça longe do ideal”. (LE GOFF, 1998:73).

Em seu diálogo com Le Goff, Lebrun destaca que:

hoje, estaríamos quase que mais preocupados com as incivildades, os desentendimentos cotidianos aparentemente sem gravidade, as pequenas agressões, os pequenos atritos que não constituem importantes atentados à legalidade, mas que estabelecem um clima de tensão. (LE GOFF, 1998:73)

O medievalista rebate dizendo que, já “na Idade Média, encontramos a defesa do domicílio, sobretudo do domicílio urbano, presente no nosso Código Penal” (LE GOFF, 1998:73)

Retomemos às reflexões sobre a existência e o divino, bem como sobre os signos e símbolos presentes nas narrativas análogas em questão. No filme de Bergman está registrada a parábola do cavaleiro medieval que, no momento em que retorna para casa, após um grande período de ausência, recebe a visita da Morte. Essa figura estrategista – a Morte – viaja no tempo e no espaço, chegando a Porto Alegre e encontrando um jovem comum, curioso com a novidade que se apresenta e, ao mesmo tempo, passivo à situação excepcional. Nessa conversa entre o ordinário e o extraordinário, revelações de um fracasso pessoal vão sendo apresentadas ao espectador. As doenças da sociedade vão sendo pinçadas pelos dois roteiros. No clássico, a peste bubônica, somada a uma sociedade retratada de forma árida, numa película em preto e branco. O filme percorre vastos campos vazios, onde se encontram perdidas as moradias castigadas por aquele período terrível, regado pela fome, doença e guerra (**Foto 66**). O cineasta paulista Hugo Harris publica na Internet um texto crítico sobre o filme e diz que:

A escolha do sétimo selo como situação aparente daquela realidade toma-se exatamente por aquela terra já estar sendo assolada pelos outros selos abertos anteriormente, onde haviam se revelado, em meio a terremotos, os quatro cavaleiros do Apocalipse, exatamente os agentes da guerra e destruição, doença e peste, fome e desespero, além da Morte, sempre presente e criadora do paradoxo entre certeza e incerteza quanto ao futuro de todos nós. (HARRIS, 2004, publicado na internet)



Foto 66 – Vila quase inabitada, em *O Sétimo Selo* (1956), de Ingmar Bergman Foto da autora a partir do DVD.

No contemporâneo, uma sociedade livre de apegos espirituais e propícia às condições para que se estabeleçam vínculos afetivos e profissionais mostra-se caricaturada pela aceitação do extraordinário. Aquela Morte imaginária – vestindo roupa preta e com uma maquiagem pesada – é vista agora como um “cara” excêntrico perdido na noite alternativa. O diálogo entre a freqüentadora do bar e o *barman* confirma esta constatação: “- Coisa mais

esquisita aquele cara ali! – Acho que ele é um *viado* de uma banda de *rock*” (Transcrição da autora).

O lugar da festa e da catarse, que acolhe o bizarro, é palco também para a morte da “guria” anoréxica, do menino de rua que vai ser fuzilado daqui a pouco e daquela que vai ser vitimada pela overdose. A dança da Morte (**Foto 67** e **Foto 68**) é apresentada como hábito universal, ao som da adaptação da Marcha Fúnebre de Chopin. O aceitável, o imprevisível e o pouco provável estão aqui expostos e dados a ver pelo estrangeiro. Porto Alegre com seus sotaques e seu boêmio bairro Bom Fim – como cenário mais adequado a esta história - aparece no filme através da sombra, como um reflexo do imaginário coletivo.



Foto 67 – A Morte dança com sua futura vítima, em *O Oitavo Selo*. Fotograma de *O Oitavo Selo* (1999), de Tomás Creus.



Foto 68 – A Morte conduz suas vítimas, em *O Sétimo Selo*. Foto da autora a partir do DVD.

Na metrópole gaúcha contemporânea, assim como na sociedade medieval sueca, o desencanto com a vida e a curiosidade pela morte são características universais e atemporais. Citando Walter Benjamin a partir do estudo de Willi Bolle, o filósofo diz que, “ao lidar com a historiografia alegórica, com sua superposição de épocas diferentes, é preciso insistir no diferencial de tempo entre as épocas envolvidas – em nome do conhecimento da história e da própria teoria da imagem dialética” (BOLLE, 1994:87). Na Paris do século XIX, do estudo benjaminiano sobre Baudelaire e sua época, o herói está descrito como antítese da Modernidade, ele “é uma figura incompatível com ela e catalisadora de suas contradições. O cidadão moderno se percebe estranho, isolado e derrotado” (BENJAMIN, 2000:73). Para viver a modernidade de Baudelaire, é preciso uma constituição heróica. A figura do herói baudelaireano analisado por Benjamin brota das chamadas *classes dangereuses*: ele é o anônimo, a gente miúda.

O espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade, pelo mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de obras-primas...Essa multidão se consome pelas

maravilhas (...) Essa população é o pano de fundo do qual se destaca o perfil do herói. (BENJAMIN, 2000:73)

A condição ordinária, num ambiente em violenta transformação, coloca o herói em uma posição instável. “Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil.” (BENJAMIN, 2000:74). Baudelaire poderia entender que o suicídio representaria o único ato heróico naqueles tempos reacionários. Num salto para a contemporaneidade, a acomodação e a falta de perplexidade diante das carências urbanas e sociais mantém as amarras nos sobreviventes da cidade, impedindo-os até mesmo de atos heróicos.

A modernidade de Baudelaire se revela como uma fatalidade. “Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo. (...) abandona-o a uma eterna ociosidade” (BENJAMIN, 2000:75). Mesmo sendo a cidade grande o ambiente ideal para as oportunidades profissionais e para a valorização do trabalho: o despreparo, a desorganização e a vulnerabilidade do operário contemporâneo impedem sua inserção exitosa e, conseqüentemente, esse fracasso provoca uma desestruturação da família e das relações pessoais. Os não-trabalhadores provocam medo e representam uma ameaça urbana e social, apropriando-se do espaço público que ainda resta na confusa metrópole contemporânea.

No filme *Ângelo anda Sumido* (1997), de Jorge Furtado, o hipertexto conecta-se aos conceitos de insegurança, paranóia urbana, esquecimento e anonimato. O conflito homem-espaço urbano & social repete-se nesta narrativa. Nele dois amigos tentam chegar a um restaurante para jantar e se perdem entre as grades, os muros e as cercas que poluem e protegem a metrópole contemporânea (**Foto 69**). Numa cidade sombria e solitária, a rua ameaçadora, paralisa e impossibilita as relações de convívio amistoso. A unidade urbana – o condomínio privado – encontra-se rigorosamente vigiada, bem como a rua que deixou de ser pública. A cidade que se esconde é formada por desconhecidos que se perdem no tempo. A incomunicabilidade entre os indivíduos e entre o indivíduo e o espaço transforma o meio urbano num ambiente hostil. A noite guarda e revela segredos. As pessoas vão sendo mimetizadas na escuridão e na imensidão urbana.



Foto 69 – Preso nas ruas da sua própria cidade. Fotograma de *Ángelo anda Sumido* (1997), de Jorge Furtado.

Neste momento, o espectador coloca-se ao nível da rua: suporte de múltiplos usos e imprevistos. Para Roberto DaMatta, “na rua está o transitório, o ambíguo, o excitante e o perigoso” (DAMATTA, 1987:32). Contrapondo-se ao espaço público, é no domínio privado que se encontra o estável e a certeza da própria identidade. O filme de Jorge Furtado sugere curiosas reflexões sobre a antítese espacial urbana. O traçado urbano é ilógico como a postura paranóica dos personagens. A cidade da ficção é um emaranhado de ruas liquidificadas e descontextualizadas. O irreal percurso pela Rua Sete de Setembro, passando pela República, depois pela Dom Pedro e chegando na Praça XV, evidencia a intenção do diretor de confundir e desterritorializar, numa geografia criativa às avessas, pois a intenção de desfigurar a cidade sobrepõe-se à lógica de encurtar distâncias e aproximar espaços como explica Kulechov. A cidade real está sugerida no mapa refletido sobre os personagens. Legibilidade e clareza na leitura da cidade não são aspectos buscados pelo diretor neste e em outros filmes.

Santos em suas reflexões sobre a estrutura urbana destaca que na cidade:

os espaços se articulam em muitos padrões que nada mais são que a combinação estilística de elementos fundamentais. Frases com seus sujeitos e predicados amarrados através de espaços conectivos, sublinhadas por orações adjetivas e adverbiais. Um discurso que, percorrendo a um repertório de códigos (leis, tradições, interesses de grupos e indivíduos) vai dizendo o que é preciso. O meio urbano é e tem de ser contraditório. Nele, a tensão é condição necessária e suficiente e, sobretudo, desejável de existência. (SANTOS, 1988:67)

O filme encaminha interpretações sobre o medo urbano, o qual leva, contrariamente ao filme de Tomás Creus, a uma inevitável desconfiança do Outro – o estranho - explicitamente perceptível na narração em *off* do protagonista que diz que: “no Brasil: dente é salvo conduto. Não sai de casa sem eles”. Por sorte, o personagem, no papel de estranho, é branco e possui todos os dentes, podendo assim obter o passaporte de ingresso no condomínio alheio. Sobre o julgamento da aparência, Robert Pechman refere-se à fisionomia – uma espécie de ciência do rosto ou uma forma de definição das qualidades

morais da alma a partir da aparência e da expressão do corpo. Esta técnica, já descrita por Benjamin, passa a ter uma base comum com a civilidade: “a equivalência entre o homem exterior e interior, que se alinham na conquista da harmonia social”.

Em sua tese, intitulada *Cidades Estreitamente Vigiyadas: o detetive e o urbanista*, Pechman contextualiza sua análise sobre uma política traduzida como processo de formação de uma sociabilidade urbana, no século XIX, numa cidade movida a braço escravo. Tem como objeto de estudo a cidade do Rio de Janeiro, na qual uma sociedade vigiyada e cercada pela mata tropical é invadida por uma classe de “homens destituídos de tudo”. Sua leitura da cidade, através dos folhetins, organiza o mundo em dois pólos: o bem e o mal. Descreve que:

a sociedade descobre o outro do civilizado e se dá conta que o inimigo não está mais do lado de fora das muralhas da cidade (aliás, as cidades nem têm mais muralhas), mas que convive lado a lado com o cidadão. (PECHMAN, 2002:16)

Passa-se com isso a interpretar a sociedade a partir do olhar sobre a cidade. A cidade contemporânea não mais está cercada pelas muralhas medievais ou pelas florestas tropicais, mas configura-se através do parcelamento de condomínios e áreas privadas amplamente vigiyadas. “A irrupção da sociedade de massas e o advento das multidões na cidade potencializaram o sentimento de insegurança” (PECHMAN, 2002:248).

A hostilidade declarada no filme *Ângelo Anda Sumido* indica também um individualismo a ser preservado – na cena do confronto com os vizinhos do quase inacessível amigo “fechado a sete chaves” (**Foto 70 e Foto 71**). Bachelard afirma que o medo não vem do exterior, “nem tampouco é feito de velhas lembranças. Ele não tem passado. (...) O medo é aqui o próprio ser” (BACHELARD, 2000:217). Neste sentido, poderíamos entender que o medo do Outro enquanto manifestação interna reflete na configuração do espaço individual e também coletivo. O medo que isola torna-se cíclico:

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. (BACHELARD, 2000:217)



Foto 70 – As muitas barreiras até chegar ao encontro com Ângelo. Fotograma de *Ângelo anda Sumido* (1997), de Jorge Furtado.



Foto 71 – A piada inicial do filme: entre as grades, Ângelo está protegido de tudo e de todos. Fotograma de *Ângelo anda Sumido* (1997), de Jorge Furtado.

Uma cidade vigiada nos remete à figura arquitetural do Panóptico de Bentham (**Fig. 07**). Segundo Michel Foucault, “o Panóptico despertou interesse pelo fato de ser aplicável a muitos domínios diferentes” (FOUCAULT, 1997:83). Não se tratava apenas de uma prisão, o Panóptico é um princípio geral de construção, um dispositivo polivalente de vigilância, uma máquina óptica universal das concentrações humanas. Retoma aqui a discussão sobre liberdade e liberação na representação da sociedade contemporânea. Medita-se sobre a cidade como alegoria do pensamento que comporta barreiras reais e imaginárias. No filme de Furtado, o Panóptico fica sugerido no prédio do personagem Ângelo, onde cada janela (olho) volta-se implacavelmente para o estranho preso ao acesso. Ao entrar no condomínio, os olhares desconfiados dos moradores aproximam-se do ser observado, buscando um controle do percurso do invasor no domínio privado. A cidade panóptica está também representada pelas muitas guaritas e câmeras dispostas no ambiente urbano atual.

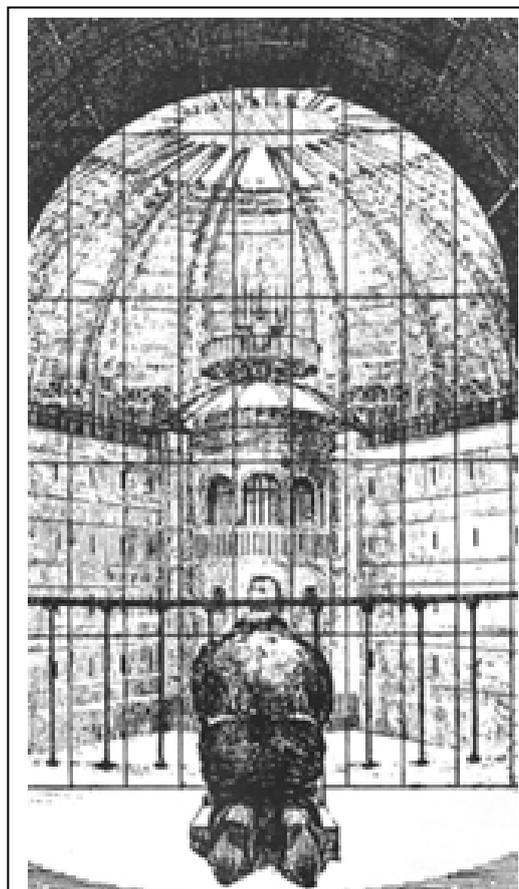


Fig. 07 – Panóptico de Bentham.
Fonte: SANTOS, 1988:23.

O vigia, que controla a rua privada, consolida o caráter opressor e autoritário da cidade – citando artigo da constituição do regime militar brasileiro. Na cena em que os personagens Ângelo e José fogem do cachorro “Louco”, a voz do vigia permanece próxima e clara, como que onipresente.

Ângelo Anda Sumido compartilha com o recurso usado em *O Oitavo Selo* de dar a ver ao espectador os problemas sociais, fazendo-o pensar sobre a cidade e a sociedade que vive, sem, no entanto, apresentar propostas de solução. A cidade é a vilã / antagonista que (re)produz a paranóia individual. A cidade que se protege violentamente da convivência dos seus habitantes permanece escura e inacessível, devorando todos aqueles não aptos a decifrá-la (**Foto 72**). Nos seus novos limites, impostos pela apropriação de seus moradores civilizados *versus* os bárbaros ou as sobras humanas, encontram-se configurações e posturas particionadas. A aparência pré-determinada abre portas e o olhar controlador sanciona. Porém, estas posturas estão gravadas na fascinante trajetória humana pelas cidades, vêm da soma de fatos históricos e da distorção ou manipulação de valores, bem como da crise da vida pública ocasionada pela invasão de estranhos que vieram do campo e das pequenas localidades. A estética noturna reforça a desconfiança no Outro e o medo urbano, traços universais e recorrentes na leitura da representação da cidade. Paradoxalmente o filme se encerra com fundo musical “bem nosso”: a música *Baladas*¹⁷, de Nei Lisboa.



Foto 72 – A cidade isola, exclui, particiona, controla e devora. Fotograma de *Ângelo anda Sumido* (1997), de Jorge Furtado.

¹⁷ Só | Nem ao menos deus por perto | Mil idéias brilham | Mas não molham meu deserto | E já faz tempo | Que eu escuto ladainhas | As minhas | As ondas de verão | Que irão bater na mesma tecla | A mesma porta | Baladas | De uma época remota | Não há saídas | Só delírios de outro Midas | Lambendo a tua cruz | É ouro que reluz | Oh! Mama | Não vale a pena pagar | Um centavo, um retalho de prazer | Oh! Mama | Eu quero morrer | Bem velhinho, assim, sozinho | Ali, bebendo vinho
E olhando a bunda de alguém (...) (Transcrição da autora)

4.2 DISCURSOS E PERCURSOS QUE SE ARTICULAM NA INTERPRETAÇÃO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA nos filmes: *Outros* (2000), de Gustavo Spolidoro e *Quando o Dia Surgir* (1996), de Antônio Carlos Textor

OUTROS

Gustavo Spolidoro. Brasil, 13 min, captado em 35mm, cor, 2000.

Sinopse: Porto Alegre hoje. Numa das mais tradicionais avenidas da capital gaúcha, pessoas discutem as suas e as nossas vidas. A ficção a serviço da realidade e vice-versa.



Roteiro e Direção: Gustavo Spolidoro.

QUANDO O DIA SURGIR

Antônio Carlos Textor. Brasil, captado em 35mm, 10 min, cor, 1996

Sinopse: O dia numa grande concentração urbana, do amanhecer até o começo da noite, em uma concepção ao mesmo tempo realista e poética, entre luzes e sombras.



Roteiro e Direção: Antônio Carlos Textor.

A cidade grande e sua artéria, assumidamente reconhecíveis, estão retratadas no curta-metragem *Outros* (2000), de Gustavo Spolidoro. Em ininterruptos treze minutos, pessoas se cruzam, interagem e compõem um verdadeiro *patchwork* imaginário. Tão curto quanto o tempo do filme é seu roteiro, destacado por diálogos carregados de banalidades. Sua contribuição está na exploração da técnica e na possibilidade de surpreender o espectador sobre uma Porto Alegre escrita por aqueles que percorrem a Avenida Osvaldo Aranha (**Fig. 08**). A câmera transita dentro do carro, do ônibus ou a pé, evidencia-se como tal, e revela pessoas e discursos cotidianos.

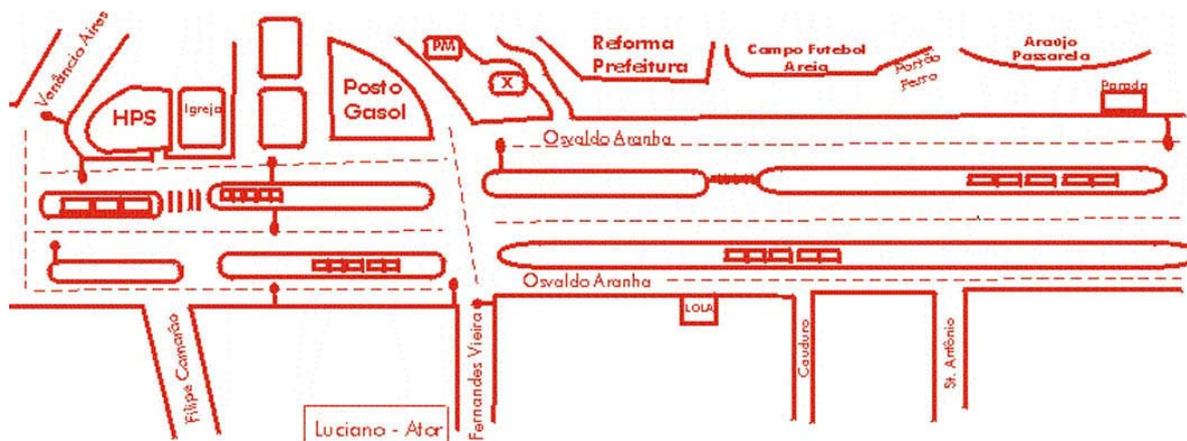


Fig. 08 – Planta da Avenida Osvaldo Aranha utilizada na filmagem de *Outros* (2000), de Gustavo Spolidoro, cedida pelo diretor.

O filme de Spolidoro abre importantes reflexões sobre a comunicação e a escrita na cidade. Certeau explica que o ato de falar coloca em jogo uma apropriação ou reapropriação da língua por locutores; “instaura um presente relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um contrato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações” (CERTEAU, 1994:40). Em *Outros*, as retóricas da conversa ordinária vão sendo recortadas pela câmera que, num movimento pendular, aproxima-se suficientemente até a busca de uma essência que se perde no vazio da filosofia barata, afastando-se na procura de novos quadros. No diálogo inicial entre a moça e o rapaz da Van destaca-se o niilismo e o lugar-comum:

- Ah, eu sempre fui confusa com esse lance de governo, política, plano econômico, todo esse blábláblá...
- Mas qué sabê: prefiro mesmo é ser alienada do que me estressar com todo esse caos que é o mundo lá fora! (Diálogo extraído do roteiro cedido pelo diretor)

Parece mais cômodo assim: não se preocupar ou ainda basear-se em apologias vulgares. Certeau destaca o pressuposto geral: “não sei nada de sério. Sou como todo o mundo” (CERTEAU, 1994:63). O homem ordinário tem na mão algumas verdades banais e amargas; ele é locutor da cidade, de seus espaços e lugares. “Ele é no discurso o ponto de junção entre o sábio e o comum – o retorno do outro (todo mundo e ninguém)” (CERTEAU, 1994:63). Na ânsia por auto-afirmação, o rapaz teoriza e, antes que ele vá adiante, nós – os espectadores – descemos da Van e nos aproximamos de outras cenas urbanas, entre elas: do militante, que argumenta com o office-boy, convencido de que suas frágeis verdades irão mudar a imprensa e os “pseudopolíticos eleitos pela mídia”; do índio – representante legítimo do nosso povo – que é filmado e, logo a seguir, vítima de sua própria ingenuidade, é assaltado pela mesma dupla de malandros que irá esfaquear a moça adiante; do pai que sai do pronto-socorro com a filha e das duas jovens que correm felizes e entram no ônibus onde está a velhinha insatisfeita com sua vida (**Foto 73** e **Foto 74**).

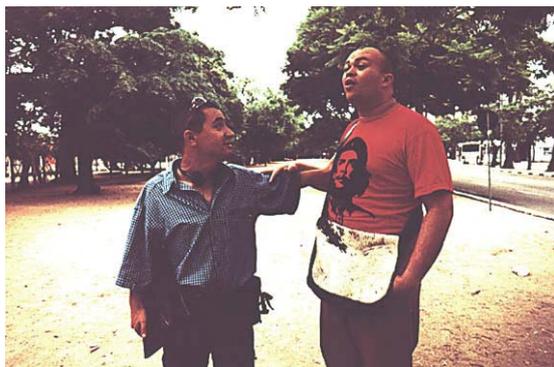


Foto 73 – O office-boy que ouve a argumentação do militante de esquerda. Fotograma de *Outros* (2000), de Gustavo Spolidoro.



Foto 74 – Casal sofre um assalto em plena luz do dia. Fotograma de *Outros* (2000), de Gustavo Spolidoro.

Eis um recorte teatral da cidade, pois cada quadro se dá pela “deixa” do anterior. A velhinha que reclama da vida, desce do ônibus e quase é atropelada pelo rapaz da Van. Ele retoma sua filosofia proferida no início do filme que vai se diluindo na música. Personagens anônimos registram singularidades questionáveis. Mesmo não aplicável a esta análise, o estudo dos papéis e dos comportamentos no ambiente público pode trazer à superfície a imagem do palco urbano. “Uma das mais antigas concepções ocidentais da sociedade é vê-la como se fosse um teatro. É a tradição do *theatrum mundi*” (SENETT, 1998:52-53)

Observa-se que o deslocamento da câmera marca uma trajetória, ou seja, um movimento temporal no espaço. Esse movimento é identificado por Certeau como “uma sucessão diacrônica de pontos percorridos, e não a figura que esses pontos formam num lugar supostamente sincrônico ou acrônico” (CERTEAU, 1994:98). O cinema possibilita fechar o percurso pela avenida em treze minutos, os quais poderiam se estender por duas horas. O ciclo do filme está marcado pelas suas interfaces de comunicação que definem o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento. O espaço do filme é diferente daquele definido pelos planejadores urbanos. O lugar-comum é o ponto de chegada de cada trajetória.

Outros são aqueles que ali estão construindo esta cidade de estranhos. Eles estão espalhados por todos os cantos e impossibilitados de falar como no filme *Quando o Dia Surgir* (1996), de Antônio Carlos Textor. Uma seqüência de cenas urbanas acompanhadas por uma música que roteiriza o filme. Imagens de anônimos numa sociedade de consumo e uma soma de imagens-clichês presentes em outros filmes do cineasta (**Foto 75**). A câmera capta a exclusão (**Foto 76**): crianças cheirando cola, pedindo mais do que um trocado no sinal de trânsito. Indesejáveis indivíduos retirados de circulação. O silêncio e a indiferença que caracterizam uma época de quem não tem tempo a perder. A mesma distância que protege, impede interações saudáveis. Certeau afirma que é difícil estar por baixo quando

se está em cima, referindo-se ao ponto de vista do observador da cena urbana, podendo ser aplicável às hierarquias sociais.



Foto 75 – Ao lado dos cavalinhos do carrossel... Foto da autora a partir do DVD.



Foto 76 - ...crianças dormem no chão. Foto da autora a partir do DVD.

Uma cidade é uma reunião de cidadãos, habitantes e indivíduos que se acham no juízo de direitos. Muitos desses indivíduos estão invisíveis e mudos no processo de transformação urbana. Outros tantos estão jogados em vias, centros e lugares de grande aglomeração. O maior mistério dos destinos humanos apresenta-se como o mistério da cidade. Para Pechman, “o mistério da cidade revela-se por meio de seu cidadão, o indivíduo perdido na multidão da metrópole”. (PECHMAN apud NAZARIO, 2005:107).



Foto 77 – A câmera invade a favela e... Foto da autora a partir do DVD.



Foto 78 - ...logo a seguir, registra a violoncelista. Foto da autora a partir do DVD.

As formas de exclusão representadas pelo filme de Textor são mais complexas e refletem o trato desigual dado ao espaço ocupado e compartilhado por todos: locais públicos, como praças, largos, parques e canteiros de avenidas. Num instante a câmera se detém nas movimentações das crianças de rua e, logo a seguir, ela nos leva a uma favela na periferia (**Foto 77**). Para suavizar e contrapor o registro do *travelling* pela favela, o diretor busca a imagem da violoncelista (**Foto 78**), seguido da cena do ciclista que contorna a

esquina da edificação imponente e, assim, conduz o seu espectador por recortes imagéticos da cidade que acorda e que, certamente, irá adormecer em algum momento. Personagens anônimos e solitários povoam casas noturnas (**Foto 79**) e *shoppings centers* (**Foto 80**).



Foto 79 – A madrugada acompanha a saída da casa noturna. Foto da autora a partir do DVD.



Foto 80 – Durante as tardes e noites, pessoas ocupam os shoppings centers. Foto da autora a partir do DVD.

Resíduos humanos permitem perseguir os rastros da individualidade e singularidade dos homens e das mulheres anônimos engolidos pela multidão. Retomando o diálogo com Certeau, o autor nos fala sobre a escrita daqueles que vagam ou passeiam pela cidade, também personagens de *Quando o Dia Surgir*. Olhar as vitrines é uma atividade “transposta em pontos que compõem sobre o plano uma linha totalizante e reversível” (CERTEAU, 1994: 176). A fala desses passos perdidos deixa captar um resíduo visível e firma-se como uma maneira de estar no mundo. “Caminhar é ter falta de lugar. (...) A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar” (CERTEAU, 1994:183). Certeau refere-se ainda à identidade simbólica fornecida a esse lugar de locações freqüentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados. Lá estão esses habitantes do espaço emprestado, os passantes que circulam por lugares liberados e ocupáveis (**Foto 81** e **Foto 82**).

Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro que se instalou na Europa na década de 1920 e passou a dialogar intimamente com o surrealismo na própria fonte: Paris, já havia sintonizado a lente de sua câmera para o dia de uma cidade – o cotidiano e as relações que se estabelecem durante um ciclo de vinte e quatro horas – em *Rien que les heures* (1926), filme que anuncia as sinfonias urbanas de Walter Ruttmann e Dziga Vertov, Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig. A fusão criativa da imagem e do som, a pesquisa em torno do ritmo, são aspectos encontrados já na cinematografia de Cavalcanti e resgatada por Textor, no contexto porto-alegrense contemporâneo, e encontram um campo de expressão que se adequa à necessária sensibilidade para captar o tempo, as relações humanas e desumanas da cidade grande.



Foto 81 – O menino que tem a rua como espaço de estada e de passagem. Foto da autora a partir do DVD.



Foto 82 – O fim do dia anunciado pelo crepúsculo. Momento que marca o fim e o recomeço: o ciclo se completa. Foto da autora a partir do DVD.

Na chamada Sinfonia das Metr6poles europ6ia encontra-se o retrato de cidades que se mant6m produtivas a partir das caldeiras e das chamin6s das f6bricas. Um ambiente fabril visto de cima, em c6mera alta, contrap6e-se 6s pessoas que configuram as micro leituras do urbano. As regi6es portu6rias s6o temas preferidos dos cineastas deste movimento. *Rien que les heures* retrata a pobreza abandonada pelas ruas da cidade que na pode parar. No filme ga6cho, o dia passa e o tempo corre implacavelmente (**Foto 83 e Foto 84**). Quando o pr6ximo dia surgir talvez esses ocupantes da rua n6o estejam mais aqui. Por6m, 6 poss6vel que tudo ainda permane7a como est6. Enquanto isso, a cidade vai se transformando lenta ou rapidamente, dependendo do ponto de vista.



Foto 81 – O rel6gio de bolso 6 individual. Foto da autora a partir do DVD.



Foto 82 – O rel6gio de fachada 6 p6blico. Foto da autora a partir do DVD.

4.3 A CIDADE COMO UMA ESCRITA QUE NÃO SE COMPLETA

Se a cidade é um texto, ela é lida a partir do percurso sobre seus espaços. Certeau determina três possibilidades de operar sobre a cidade: através da produção de um espaço próprio (organização racional); do estabelecimento de um não-tempo ou de um sistema sincrônico, “para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições (...) que reintroduzem por toda parte as opacidades da história” (CERTEAU, 1994:173) e pela criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade. “Nesse lugar organizado por operações ‘especulativas’ e classificatórias combinam-se gestão e eliminação” (CERTEAU, 1994:173). A cidade-conceito de Certeau é lugar de transformações e apropriações: ela é, ao mesmo tempo, a maquinaria e o herói da modernidade. Ela está se degradando, talvez simultaneamente aos procedimentos que a organizam. Certeau ainda define lugar com a referida carga de memória, entendida como a presença de ausências.

Só há lugar quando freqüentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode ‘evocar’ ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças – esquema inverso daquele do *Panopticon*. (CERTEAU, 1994:189).

Para o pesquisador francês, um lugar é uma ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Por outro lado, o espaço é um lugar praticado. “Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (CERTEAU, 1994:202). Ainda sobre o conceito de lugar, Ricoeur considera que “os lugares são locais onde algo se passa, onde algo chega, onde mudanças temporais seguem trajetos afetivos ao longo dos intervalos que os separam e os ligam” (RICOEUR, 1998:47). Entendido tradicionalmente como um espaço qualificado, o qual se “torna percebido pela população por conter significados profundos, representados por imagens referenciais fortes” (CASTELLO, 2003:27). Lineu Castello, em seu artigo *Há lugar para o lugar na cidade do século XXI*, amplia esta conceituação ao fazer referência aos projetos de *placemaking* mais recentes, considerando que:

lugar remete-se mais à construção de imagens que rompem com a realidade contextual e, até mesmo, a fantasiam. O projeto de lugar nesses casos ou reforça e reproduz uma imagem, já intensamente percebida naquela realidade; ou introduz um cenário representando intencionalmente uma imagem fantasiosa. (CASTELLO, 2003:27).

Lineu desenvolve sua análise inicialmente sobre as imagens temáticas que mimetizam os elementos do contexto ou reconstroem as formas, somando elementos externos à identidade local. Nessa linha reflexiva, podemos considerar que os filmes analisados constroem e transfiguram imagens de um momento muito próximo ao atual e flutuam em

imagens importadas de outros contextos. Eles nos revelam as práticas cotidianas, o espaço vivido e percorrido, bem como uma inquietante familiaridade e um desejado estranhamento.

Essa construção de uma escrita diversificada, que aceita tudo, é marca da cidade grande. Na metrópole, o convívio com o estranho e com o estrangeiro é possível, compreensível e assimilável. A metrópole mantém ainda rastros de cidadezinha, em recantos que se avizinham aos trilhos do metrô ou de vias e áreas de altos fluxos e tráfegos. Ela abriga os pequenos universos livres de preconceito, que sobrevivem ao tempo, como o bar Ocidente e, paradoxalmente, cria outros espaços de intolerância e pseudo-neutralidade. Eis o confronto entre o real e o imaginário como solução para a visibilidade entre o saudável e o patológico - o outro que enxerga mais e melhor que o nativo, porque permanece distante.

A desalienação na cidade tradicional envolve, então, a reconquista prática de um sentido de localização ou a assumida flutuação pelos espaços hiper e intertextuais. “Reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o sujeito individual pode mapear e remapear, a cada momento das trajetórias variáveis e opcionais” (LYNCH, 1972-75:77). A intertextualidade palimpséstica como um operador de uma nova conotação de anterioridade e de profundidade pseudo-histórica é um instrumento eficaz de mergulho nos estimulantes lugares imaginários.

DESFECHO: Considerações finais

Aprender uma cidade é, na verdade, uma coisa lenta. É preciso, entretanto, saber algumas coisas, e precisamos andar distraídos, bem distraídos, para reparar nessa alguma coisa.

RUBEM BRAGA

Na leitura da cidade filmada entram em choque os olhares de quem a lê e de quem a captura. Quem lê o filme busca a “sua” cidade. A desconstrução desta cidade contempla os sentidos da visão e da audição. A intelectualidade do cinematográfico reflete uma série de questões sociais e urbanas, sem as quais essa arte se perderia no universo da mera diversão. A reflexão da realidade retratada, ou encenada, passa pela consciência e pelo envolvimento crítico de cada realizador, que a recria com maior ou menor veemência estética e filosófica, conforme sua predisposição e seu contexto formador.

O estudo dessa cidade transposta para o cinema (*locus* deslocado) lança-nos sobre um universo infinito – a imaginação - bem como sobre a cotidiana dificuldade de estabelecer relações e práticas sociais. Conectada com a realidade de seu tempo e com seus anseios particulares, a cidade, como a casa sonhada, pode ser “um concentrado de tudo o que é considerado cômodo, confortável, saudável, sólido ou mesmo desejável para os outros”. (BACHELARD, 2000:74) Na casa descrita por Bachelard, deve ter tudo. Por mais amplo que seja o seu espaço, ela deve ser uma choupana e deve comportar os maiores imprevistos em escala e proporção.

Como auxílio da literatura e de suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas, bem como do questionamento dos mitos da virada do século XIX para o século XX, foi-se percorrendo aqui múltiplas cidades filmadas na tensão de final do século XX e início do século XXI. Iluminar as figuras do herói e do progresso, chocando-as com as consolidações urbanas e sociais de um século de história porto-alegrense, como recurso comparativo, foi um dos desafios da dissertação. O herói está historicamente referenciado pelo cinema. Entre as preocupações desta leitura esteve presente, o tempo todo, o exercício de deixar que as imagens depositadas na memória se manifestassem sem que se corresse o risco de cair na armadilha de interpretar os mitos, impondo acréscimos que poderiam sufocá-los. A escrita poética deste texto científico inspirou-se e legitimou-se nos símbolos presentes na cinematografia local, tanto de jovens cineastas que compartilham, com a pesquisadora anseios e visões, por vezes pessimistas, da metrópole contemporânea, quanto por aqueles realizadores que não desanimaram ao longo do tempo, registrando

lugares e personagens, reais e imaginários, mergulhando em acontecimentos individuais e coletivos, dramáticos ou grotescos, dentro de uma única cidade: Porto Alegre.

Considerando que a cidade é o lugar em que o fato e a imaginação teriam de se fundir, aceitando, por outro lado, o fragmentário, o descontínuo, e contemplando as diferenças, os discursos contemporâneos cenarizam e grafam a cidade, com sua polifonia, sua mistura de estilos, sua multiplicidade de signos, na busca de decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção. A cidade, mais do que nunca, continua sendo uma paisagem inevitável, ao mesmo tempo que "morada incerta" (GOMES, 1997)

Numa tentativa de caracterizar esse contexto de produção cinematográfica local e de sua repercussão nas leituras urbanas de Porto Alegre, constata-se que um caminho possível está no diálogo firmado com a literatura, nas reflexões a partir das cidades imaginárias construídas por autores como Baudelaire – primeiro poeta que fez da cidade o centro de sua poesia moderna, como investigou Benjamin. Ler textos que lêem as cidades, a partir do estímulo visual do cinema, produz um cruzamento entre imaginário, história, memória da cidade e cidade da memória. Escrever a cidade é também lê-la, tentando mapear seus múltiplos sentidos, mesmo que ela se esconda na representação analisada. A cidade, na verdade, é um palco de narrar e produzir imagens.

Esse processo torna-se mais complexo na modernidade que tem na cidade o lugar privilegiado. Modernidade e experiência urbana formam um binômio de dupla implicação. A cidade, assim, constitui uma questão fundamental para os modernos; torna-se uma paisagem inevitável, pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno. Foi traço forte na pauta das vanguardas históricas do início do século XX, e continua, neste final de século, a ser um problema, objeto do debate pós-moderno, num momento em que a era das cidades ideais caiu por terra. A modernidade elegeu o futuro como tempo privilegiado e identificou-se com a mudança, assimilando-a ao progresso. (GOMES, 1997)

O progresso acabou fazendo da metrópole o “paradigma da saturação”, como assinala Nelson Brissac Peixoto. O cinema vem se transformando junto com as cidades. No estudo das representações urbanas talvez o cinema ainda esteja engatinhando em descobertas identitárias e em metodologias próprias que consigam se aproximar de uma essência localista satisfatória. Na literatura, a narrativa contemporânea “que tematiza o mundo urbano ganha dominância incontestável, dramatizando a ‘cidade global’, apresentando cenários urbanos largamente deslocalizados, onde tudo é implicitamente urbano, onde não é mais praticamente possível uma geografia” (GOMES, 1997), nem um compromisso com os traços locais. Provavelmente o cinema venha acompanhando essa tendência e se apropriando também dos preceitos que revelam a “cidade qualquer ou nenhuma”.

A cidade filmada universal que não pára poderia ser arbitrariamente provocada a parar como no filme *Paris qui dort* (*Paris Adormecida*, 1925), de René Clair, ou assumir sua

esquizofrenia como na Tativille (**Foto 83**) em *Playtime*, de Jacques Tati, e na Porto Alegre inacessível de Jaime Lerner (**Foto 84**).



Foto 83 – A esquizofrenia parisiense reproduzida em Tativille, no filme *Playtime* (1967) de Jacques Tati. NEUMAN, 1999:143



Foto 84 – A esquizofrenia porto-alegrense no filme *Miragem* (1993), de Jaime Lerner. Foto da autora a partir da VHS.

O olhar sobre a cidade contemporânea está embaçado ou, no mínimo, míope, na cinematografia analisada. A policromia deste *locus* marca a perspectiva de novos encadeamentos. A cidade gris sufoca e limita. A prospecção de aspectos históricos nos leva a tempos em tom sépia, guardados nos armários da memória. Para acessá-los, é preciso digitar o código nem sempre disponível a todos. O cineasta que se propõe investigar esse passado pode se acometer de resgates apologéticos duvidosos ou, no mínimo, festejar tempos mesclados por muitas camadas de leituras diversas. Ele pode ainda se firmar nas representações concretas da cidade – as arquiteturas e rearquiteturas que compõem o panorama urbano. Todas as imagens são boas desde que saibamos nos servir delas, afirma Bachelard. Mais ainda, diz que: “as verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-as em nossa memória.” (BACHELARD, 2000:49)

No instante que se aproxima ao nível do indivíduo e de suas inquietações, a cidade parece assumir uma agitação que não existe ou, por outro lado, uma acomodação e/ou incapacidade de ação. Nesse movimento de *zoom*, o palco está tomado por personagens que o reconfiguram mesmo sem ter noção de sua interferência no processo de mutação. Esses indivíduos podem ser identificados por sua forma de consumir a cidade, por seus percursos anônimos, errantes ou determinados. Cada personagem dessa cidade contemporânea está fechada no seu universo, vislumbrando seu destino pré-determinado ou impossibilitada de interagir com quem passa ao seu lado. São *flâneurs* às avessas, aqueles impostamente desocupados, que desconhecem a cidade e constroem imagens desconexas.

Eles são heróis do tempo da máquina, talvez sobreviventes ou meros habitantes de um panorama em permanente transformação.

Nada de materialidade industrial presente nos filmes selecionados. Pouca paisagem – vista nas panorâmicas dos filmes de Textor ou de algum outro diretor de fotografia desavisado. A representação está num universo mais próximo, das práticas individuais e universais que compõem um imaginário. Porto Alegre vista como uma capital universal, num país de contrastes, de configurações urbanas caóticas, de fluxos humanos e veiculares acelerados e de anônimos em busca de seu lugar ao sol. Numa busca pela caracterização de uma imagem predominantemente vista nos filmes selecionados, podemos destacar a área central e sua adjacência: a ponta da península e suas múltiplas leituras e intervenções imaginárias; o morro da Duque de Caxias no Centro da cidade; os eixos residenciais e comerciais do Centro; o Mercado Público; o Largo Glênio Perez; o bairro Bom Fim – amplamente utilizado como locação de filmes – a sua principal artéria, a Avenida Osvaldo Aranha. Os bares das ruas transversais à Osvaldo e à Independência. O bar Ocidente e sua capacidade de representar um microuniverso diversificado. O metrô de superfície - periférico – que liga a capital à região metropolitana, mas que – no filme de Paraboni – poderia ou deveria estar dentro da cidade. Lugares particularmente distintos e descobertos (recriados) pelo cineasta que quer ver cidade ou o que ele entende por. Porto Alegre do centro; Porto Alegre do “bom fim”. Porto Alegre anônima como tantas outras metrópoles contemporâneas habitadas por anônimos.

O que nos é dado a ver na tela nos chega através de uma engrenagem mecânica de tal maneira que não percebemos os efeitos que sofremos. É como uma tradução tão bem feita que dissimularia *a outra língua* da máquina, fazendo com que acreditássemos ser a língua natural dos nossos sentidos. (COMOLLI, 1995:151)

O cineasta busca muitas cidades ou apenas uma. Busca uma cidade grande, em muitos casos, com a infra-estrutura mínima de qualquer outra metrópole, como a presença de um metrô para ser tomado nas proximidades de casa e que pode nos levar ao Centro ou quem sabe até a Zona Sul. Busca uma cidade pequena, com ares de aconchego, que está presente em muitos bairros periféricos e até centrais. Busca uma mescla de cidades visitadas em algum momento, por algum motivo. Busca cidades vistas no cinema e já tão familiares no seu imaginário.

CRÉDITOS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Leandro Marino Vieira. **Sentido, tempo e lugar**: a noção de ambiente em Kevin Lynch. Porto Alegre: UFRGS, Departamento de Urbanismo, 2003.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

_____. **Analisis del film**. Barcelona: Paidós, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários sociais**: memórias e esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Vision Ed., 1991.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris : Libro, 1994.

BECKER, Tuio. **Cinema gaúcho**: uma breve história. Porto Alegre: Movimento, 1986.

_____. (Org.) **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial/PMPA, 1995. (Cadernos Porto & Vírgula, 8).

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOIA, Lucian. **Pour une histoire de l'Imaginaire**. Paris : La Belles Lettres, 1998.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representações da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da USP, 1994.

BOYER, Christine. **The City of collective memory**: its historical imagery and architectural entertainments. Cambridge: The MIT Press, 1996.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CASÉ, Paulo. **A cidade desvendada**: reflexões e polêmicas sobre o espaço urbano, seus mistérios e fascínios. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- CULTURA Brasileira**: Tradição / Contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.
- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.
- LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo: UNESP, 1998.
- LYNCH, Kevin. **De qué tiempo es este lugar?** Barcelona: Gustavo Gili, 1972-75.
- _____. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GARDIES, André. **L'Espace au Cinema**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- MACEDO, Francisco Riopardense de. **História de Porto Alegre**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 2001.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva: 1972.
- _____. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NAZARIO, Luiz (org.). **A cidade imaginária**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NEUMAN, Dietrich (Org.). **Film architecture**: set designs from Metropolis to Blade Runner. Munich: Prestel, 1999.
- NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da UFRGS. 2002a.

_____. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESCI, Rubén. **La ciudad de la urbanidad**. Buenos Aires: Fundación CEPA, 1999.

PLATÃO. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1974.

RAMIREZ, Juan Antonio. **La Arquitectura en el Cine**: Hollywood, la edad de oro. Madrid: Hermann Blume, 1986.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994-1997. 2v.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

SANTOS, Carlos Nelson F. dos. **A cidade como um jogo de cartas**. Niterói: EDUFF; São Paulo: Projeto Editores, 1988.

SANTOS, Fábio Allon dos. **A forma do filme**: resumo crítico do livro. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2004.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DISSERTAÇÕES CONSULTADAS

NAME, Leonardo. **Rio de cinema**: “made in Brazil, made in everywhere”: o olhar norte-americano construindo e singularizando a capital carioca. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Fábio Allon dos. **Arquiteturas Fílmicas**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ARTIGOS CONSULTADOS

BERZOINI, Natasja. Hiroshima mon amour: os labirintos da memória. *Mnemocine*, 2002. Disponível em: <www.mnemocine.com.br/oficina/040802hiroshima.htm. 2002>. Acesso em: 10 de jan. de 2006.

CASTELLO, Lineu. Meu tio era um Blade Runner: ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema. *Arquitextos*, n. 24, maio 2002. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq024/bases/03tex.asp>. Acesso em: 13 de março de 2005.

_____. Há lugar para o lugar na cidade do século XXI? In: SIMPÓSIO *A cidade nas Américas*, 51°, 2003. Florianópolis: Perspectivas da forma urbanística no século XXI. Florianópolis: NUCOMO P&P / UFSC, 2003.

COMOLLI, Jean Louis. A cidade filmada. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 4, p. 149 – 183, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Revista Semear* 1, 1997. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 27 de abril de 2006.

HARRIS, Hugo. O sétimo selo: a morte como uma grande estrategista. *Mnemocine*, 2004. Disponível em: <www.mnemocine.com.br/oficina/setimoselo_harris.htm>. Acesso em: 17 de abril de 2006.

NAME, Leonardo. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. *Arquitextos*, n. 33, fev. 2003a. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq033/arq033_02.asp>. Acesso em: 20 out. 2005.

_____. Apontamentos sobre o cinema e a cidade. *Arquitextos*, n. 37, fev. 2003b. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq037/arq037_02.asp>. Acesso em: 20 out. 2005.

PESAVENTO, Sandra. Memória, história e cidade. Lugares no tempo, momentos no espaço. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 4, n. 4, p.23-35, 2002b.

_____. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: PELEGRINI, Sandra de Cássia, ZANIRATO, Sílvia Helena. (Org.) *Narrativas da pós-modernidade na pesquisa histórica*. Maringá: Ediem, 2005.

PÓVOAS, Glênio. Crítica da cidade em rigoroso curta-metragem de Textor. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 7, p. 10-16, 2001.

REYES, Paulo. Cidades do futuro no cinema. *Revista Teorema*, Porto Alegre, n. 4, p. 49-53, dez. 2003.

RICOEUR, Paul. Arquitetura e Narratividade. *Urbanisme*, Paris, n. 303, p. 44-51, nov./dez. 1998.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 181-189, 1994.

ZILIO, Paulo Ricardo. Um novo cais para Porto Alegre. *Projeto Inundações*, Porto Alegre, 2003.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

TEOREMA – Crítica de Cinema. Porto Alegre: Núcleo de Estudos de Cinema, n.1, ago.2002.

TEOREMA - Crítica de Cinema. Porto Alegre: Núcleo de Estudos de Cinema, n.2, dez. 2002.

TEOREMA - Crítica de Cinema. Porto Alegre: Núcleo de Estudos de Cinema, n.4, dez. 2003.

PÁGINAS DA INTERNET CONSULTADAS

Adoro Cinema: <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br>

Associação dos Profissionais e Técnicos de Cinema do Rio Grande do Sul:

www.aptc.com.br

Casa de Cinema de Porto Alegre: www.casacinepoa.com.br

Mnemocine: www.mnemocine.com.br

Portal Vitruvius: www.vitruvius.com.br

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Em ordem de citação no texto:

Ilha das Flores. Jorge Furtado, Casa de Cinema de Porto Alegre, Brasil, 1989. Filme cinematográfico, DVD.

Spider: desafie sua mente. David Cronenberg, Catherine Bailey, Canadá, 2002. Filme cinematográfico, VHS.

Irreversível. Gaspar Noé, França, 2002. Filme cinematográfico, DVD.

Memento (Amnésia). Christopher Nolan, EUA, 2001. Filme cinematográfico, DVD.

Das Cabinet des Dr. Caligari (O Gabinete do Dr. Caligari). Robert Weine, Alemanha, 1920. Filme cinematográfico, DVD.

Genuine – Die Tragödie eines seltsamen Hauses. Robert Weine, Alemanha, 1920. Filme cinematográfico.

Marseille de père em fils. Jean-Louis Comolli, França, 1989. Filme cinematográfico.

La Famiglia (A Família). Ettore Scola, Itália, 1987. Filme cinematográfico, DVD.

Una Giornata Particolare (Um dia muito especial). Ettore Scola, Itália, 1977. Filme cinematográfico, DVD.

La nuit de Varennes (Casanova e a Revolução). Ettore Scola, França/Itália, 1982. Filme cinematográfico, DVD.

Dogville. Lars Von Trier, Dinamarca/Suécia/França/Alemanha/EUA/Reino Unido, 2003. Filme cinematográfico, DVD.

Mon Oncle (Meu Tio). Jacques Tati, Itália/França, 1958. Filme cinematográfico, DVD.

Blade Runner. Ridley Scott, EUA, 1982. Filme cinematográfico, DVD.

The Truman Show (O show de Truman). Peter Weir, EUA, 1998. Filme cinematográfico, DVD.

Playtime. Jacques Tati, França/Itália, 1967. Filme cinematográfico, DVD.

Roma, Città Aperta (Roma, Cidade Aberta). Roberto Rossellini, Itália, 1945. Filme cinematográfico, DVD.

Hiroshima Mon Amour. Alain Resnais, França/Japão, 1959. Filme cinematográfico, DVD.

Notre Musique (Nossa Música). Jean-Luc Godard, França/Suíça, 2004. Filme cinematográfico, DVD.

Manhattan. Woody Allen, EUA, 1979. Filme cinematográfico, DVD.

Bossa Nova. Bruno Barreto, Brasil/EUA, 2000. Filme cinematográfico, DVD.

Interlúdio. Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, Casa de Cinema de Porto Alegre, Brasil, 1983. Filme cinematográfico, DVD.

Temporal. Jorge Furtado e José Pedro Goulart, Casa de Cinema de Porto Alegre, Brasil, 1984. Filme cinematográfico, DVD.

Deu Pra Ti, Anos 70. Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, Casa de Cinema de Porto Alegre, Brasil, 1981. Filme cinematográfico, VHS.

Inverno. Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, Casa de Cinema de Porto Alegre, Brasil, 1983. Filme cinematográfico, VHS.

Um homem e o destino. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1963. Filme cinematográfico.

A Última Estrela. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1966. Filme cinematográfico.

Urbano. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1983. Filme cinematográfico, DVD.

Grafite. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1984. Filme cinematográfico, DVD.

Carrossel. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1985. Filme cinematográfico, DVD.

Um maravilhoso espanto de viver. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1978. Filme cinematográfico, DVD.

Quintana dos 8 aos 80. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1986. Filme cinematográfico, DVD.

Il Casanova di Federico Fellini. Federico Fellini, Itália/EUA, 1976. Filme cinematográfico.

Everyone says I love You (Todos dizem eu te amo). Woody Allen, EUA, 1996. Filme cinematográfico.

Wild Man Blues (Woody Allen in concert). Barbara Kopple, EUA, 1997. Filme cinematográfico.

Il Giardino dei Finzi Contini (O Jardim dos Finzi Contini). Vittorio de Sica, Itália/Alemanha, 1970. Filme cinematográfico.

A Senhora do Rio. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1975. Filme cinematográfico, DVD.

Crônica de um rio. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1988. Filme cinematográfico, DVD.

A Cidade e o Tempo. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1970. Filme cinematográfico, DVD.

A Morte no Edifício Império. Beto Souza, Porto Alegre, Brasil, 1993. Filme cinematográfico, DVD.

Miragem. Jaime Lerner, Porto Alegre, Brasil, 1993. Filme cinematográfico, VHS.

Miopia. Muriel Paraboni, Porto Alegre, Brasil, 2002. Filme cinematográfico, VHS.

Pela Rua. Dimitre Lucho e Michele Maurenre, Porto Alegre, Brasil, 2003. Filme cinematográfico, VHS.

O Branco. Liliana Sulzbach e Ângela Pires. Porto Alegre, Brasil, 2000. Filme cinematográfico, VHS.

O Oitavo Selo. Tomás Creus. Porto Alegre, Brasil, 1999. Filme cinematográfico, VHS.

Det Sjunde Inseplet (O Sétimo Selo). Ingmar Bergman, Suécia, 1956. Filme cinematográfico, DVD.

Der Müde Tod (A Morte Cansada). Fritz Lang, Alemanha, 1921. Filme cinematográfico, DVD.

Ângelo anda Sumido. Jorge Furtado, Porto Alegre, Brasil, 1997. Filme cinematográfico, DVD.

Outros. Gustavo Spolidoro, Porto Alegre, Brasil, 2000. Filme cinematográfico, VHS.

Quando o Dia Surgir. Antônio Carlos Textor, Textor Produções, Brasil, 1996. Filme cinematográfico, DVD.

Rien que les heures. Alberto Cavalcanti, França, 1926. Filme cinematográfico.

Paris qui dort (Paris Adormecida). René Clair, França, 1925. Filme cinematográfico, DVD.

ANEXOS

ROTEIROS

A CIDADE E O TEMPO (1970), de Antônio Carlos Textor

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Antônio Carlos Textor.
Produção: Alpheu Ney Godinho.

Elenco: Adriana da Cruz (senhora), Silvana Silva (menina), Miriam Ribeiro (moça). Narração: Ana Maria Stahl.
Texto: Pedro Port (Transcrição da autora).

CENA 1 (fotografia animada)

Rio e ao fundo ilhas com vegetação (ponto de vista do rio).

CIDADE (*off*)

De minha existência no tempo, apenas acumulei uma imagem, uma vertente que ruma desde a minha origem mais remota: o rio (...) meu desígnio ao lado dele. Na ordem do imaginário onde vivemos, eu e essas águas (...) são as mesmas águas que levam o passado à memória. O ser em repouso e movimento em que se alternam o curso de nossas esperanças não é senão uma aparência sem (...) que nos deforma. Não, eu não tenho passado. Atrás desse relevo ondulante, teu corpo sentido e a vertigem de nosso futuro contempla a nebulosa dos signos em plenitude.

Terra de ninguém, hospedaria do jamais, nos desertos todos, que de vossos (...) eu me recrie. Seja eu um parto constante ou articulação de vosso silêncio, uma rosa ainda em botão: vermelha.

Nem a noite que desencaverna o sonho, nem as ilhas fraternas que vogam no horizonte me reconheceriam nesta nova presença, neste ser, neste infinito que sou. Os pássaros e as estrelas longínquas vieram morrer em meus crepúsculos. Fui recriada, sou linguagem, fundação. E um cisne apaziguado é o lance de minha vida no espaço.

No princípio, ninguém que não viesse da origem libertária das estrelas ousava criar-me. E muda era a natureza em meu redor. Como o tenro pilar de fogo que subiste do centro da terra, as minhas palavras aparavam o céu em sua queda. E era tudo uns hálitos, uns sussurros a ecoar. Como na concha opaca de meus olhos, os estímulos da solidão circundante. Naquele tempo, eu elevava os meus chamados para que o verbo intercedesse em meio a tantos vazios. Corriam regatas em minhas esperanças e minhas potências elaboravam o tempo.

CENA 2 (fotografia fixa)

A cidade de Porto Alegre vista desde o Rio Guaíba; o cais. Telhados com a Igreja N. S. das Dores ao fundo. Atelier Photographico Calegari. Casa Senhor. Agência de Loteria. Igreja N. S. do Rosário ao lado do Restaurant Leopoldina. Esquina da Rua da Praia com a Rua General Câmara, com a Livraria Americana. Rua da Praia, com bonde. Fachadas.

CENA 3 A 10 (fotografia animada e fixa)

Interior de uma casa. Uma velha entra na sala, caminha até o relógio de parede. Mexe no pêndulo. Abre a janela: uma foto antiga. Fecha a janela: é uma criança. A menina dá corda em uma caixa de música. Passeio de carruagem da menina com uma moça; a menina aponta para cima: torre de igreja. Homens, trabalhadores. A criança e a moça descem a escadaria da Duque de Caxias – Fernando Machado. Foto do Mercado. Descem a escadaria. Caminham numa rua.

CENA 11 (fotografia fixa)

Largo do Mercado. Multidão, uma banda passa, o “espetáculo da rua”. A banda vai embora. Fachada do antigo Banco da Província. A cidade vista desde o rio.

CENA 12 e 17 (fotografia animada)

Casa destruída, em contraste com edifícios ao fundo. Viaduto Loureiro da Silva (indo em direção ao Centro). Igreja com edifícios ao fundo. Cúpulas antigas em oposição aos edifícios. Fonte Talavera de la Reina. Ponte, cidade ao fundo (ponto de vista do rio).

A MORTE NO EDIFÍCIO IMPÉRIO (1993), de Beto Souza**FICHA TÉCNICA**

Roteiro e Direção: Beto Souza

Produção: Bibi Iankilevich. Secretaria Municipal de Cultura e Beto Souza.

Direção de Fotografia: Roberto Henkin.

Narração: Júlia Barth e Edu K. Elenco: Flávia Moraes e Pedro Santos.

Texto: Transcrição da autora.

Vinte anos após a chegada dos primeiros casais de açorianos, é criada a Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais. Era 25 de março do ano da graça de 1772. Neste lugar existiram três cidades: a Porto Alegre colonial, do século XVIII até meados do século XIX; o ecletismo do final de século XIX e do início do século XX; a verticalização da cidade a partir de 1930, a destruição do antigo traçado, a memória ameaçada pelo modernismo.

Portão Central – Cais do Porto – 1913

A Morte no Edifício Império - ATRÁS DO MURO TEM UMA CIDADE

Uma rapariga precipitou-se do 13º andar do Ed. Império deu uma viravolta no ar e caiu hirta e de pé contra as pedras do calçamento, produzindo um ruído seco e agudo, que ecoou no Largo como um tiro de pistola.

A Rua da Praia, que é a única comercial, é extremamente movimentada, e nela se encontram numerosas pessoas, a pé e a cavalo, marinheiros e muito negros, carregando volumes diversos.

Duma casa de discos que funcionava na Galeria Chaves, vinha a voz possante de um tenor italiano.

Concluí que, se me hospedasse no Hotel Majestic, isso me ajudaria a levantar o moral.

Saiu a caminhar na direção da Igreja das Dores, acendeu um cigarro, olhou o relógio.

Museu de Artes – 1922

Correios e Telégrafos – 1914

Praça da Alfândega

Nos passeios e no interior da praça, existem bancos, em que se assentam os cansados, os que esperam e os que espaírecem.

Banco da Província do Rio Grande do Sul. É sólido e monumental.

É a segunda vez que consulta o relógio da Prefeitura esta manhã. Este relógio, lá no alto, na torre, parece-lhe uma cara redonda e impassível.

Paço Municipal – 1901

Sentada a uma mesa, junto à janela do sétimo andar do Palácio do Comércio, olhou com ar estúpido para uma garrafa de champanha *Clicquot*, que o amigo mandara abrir.

Quando defronta o portão central, abre-se lhe lá dentro uma perspectiva de rua oriental, cheia de bazares, miragem remota de certas gravuras ou de certas fitas que viu.

Mercado Público – 1869-1912

Quem não conhece e a cidade, e de longe, pela primeira vez contempla o Palácio, tem a impressão de ver um colossal reservatório, em cujo interior se armazenam milhões de litros.

Praça da Matriz

Biblioteca Pública – 1922

Apressou o passo e aproximou-se do viaduto, com um fascínio que era também pavor.

De um lado, o caminho é guarnecido por uma linha de salgueiros e, no outro, existem casas de campo e jardins cercados de sebes de uma mimosácea espinhosa.

Achamo-nos agora sentados no parapeito da ponte do riacho, olhando o reflexo da lua na água parada e falando na vida, de um ângulo impessoal.

Ponte de Pedra - 1848

Estava sem sono e me debrucei à janela de minha pensão e fiquei olhando as casinhas velhas e tristes da Cidade Baixa.

Fora da cidade, sobre um dos pontos mais altos da colina onde ela se desenvolve, iniciou-se a construção de um hospital, cujas proporções são tamanhas, que talvez não seja terminado tão cedo.

Desfilam as casas da Independência, fachadas claras e escuras, postes, vitrinas, pessoas, árvores. Depois, os Moinhos de Vento. Passam-se alguns minutos.

Dora achava-se junto da balastrada, olhando para os tanques da Hidráulica. Do jardim, lá embaixo, subia o perfume adocicado e espesso dos jasmims-do-cabo.

Hidráulica – 1928

Edifício Ely – 1922

MIRAGEM (1993), de Jaime Lerner

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Jaime Lerner.

Produção: Cristiano Zanella.

Elenco: Rosângela do Brasil e o povo de Porto Alegre.

Música: Cláudio Donder. Narração: Fernando Waschburger.

Decupagem da autora feita em agosto de 2005.

Time Code	Imagem	Narração (off)	Som
00:00	Créditos iniciais	- Meu pai era um cara muito debochado. Quando mamãe, super ocupada, pedia pra ele me ninar:	Percussão
00:09	Miragem	ele deitava na cama, apagava a luz, cantava assim:	
00:12	Performance com as mãos	- Deixe pedir, pense que vá	
00:39	Travelling Lateral de um ônibus	- Vocês conseguem imaginar um lugar mais solitário do que um ônibus público abarrotado de gente?	Cello + violinos
00:46	Pessoas descendo do ônibus	Mais do que isso, só dois ônibus públicos abarrotados de gente.	
00:52	Plongée absoluta Pça XV	- Mais do que isso...	
00:56	PC Ônibus+pessoas	- Toda manhã eu me coloco na solitária, atravesso a cidade e sou despejado no Centro	
01:03	Contra-plongée na rua		
01:14	PM Pça XV vista do cais ao fundo	- O ônibus que me largou vai buscar mais uma carga de condenados.	
01:20	Vista da fachada de vidro Close janelas	- Atrás dessas janelas, cumpro oito horas de trabalhos forçados.	
01:24	Plongée Mercado Público, Cais do Porto, Guaíba	Às vezes olho a paisagem,	
01:29	Plongée um cruzamento	olho o turbilhão de gente lá embaixo e tenho vontade de gritar:	
01:34	Varredora de rua	- Hei, por que que a gente não pára? Não tem uma lei que nos obriga a trabalhar, nem um guarda armado, de óculos <i>Rayban</i> e chapéu de <i>cowboy</i> , cuidando dos nossos passos, nem uma cerca de arame farpado, nem um chicote _ as nossas costas. É só largar tudo e sair caminhando. Afinal, somos homens livres.	
02:07	PP Frontão do mercado	- Meu pai fez isso, disse:	Som grave
02:14	PG Pessoas pela rua	<i>Eu não brinco mais.</i> Largou tudo e saiu caminhando.	
02:18		- Vocês gostariam de saber o que aconteceu com ele?	

02:26	Seqüência de cenas que se repetem	Eu também.	Violinos retornam
02:33	PD Ovo frito	- Na hora do intervalo,	
02:34		eu desço pra rua e fico embriagado olhando as pessoas, tendo dar um estilo pra cada um, imaginar da onde elas vêm, pra onde elas estão indo, o que elas têm na cabeça.	
02:46	PC Mulher com turbante rosa	- Essa senhora, por exemplo, deve ter os pensamentos cor-de-rosa.	
02:54		- Tento chamar atenção, piscar o olho, fazer algum contato por telepatia.	
03:08	PG Pessoas fluxo lento	- Não consigo...As pessoas parecem miragens passando ao meu redor	Música reduzindo
03:20	PG Pessoas pela rua	- Num instante elas estão e no outro...	
03:23	Filtro vermelho PD Mãos de pianista		Piano
03:29	PP Mulher	- a beleza toca o nosso coração	
03:33	PC Meninos de rua	- a miséria: (pausa) só em filme italiano	
03:37	PG Pessoas morando e andando pela rua	- no escuro do cinema, a gente pode deixar se envolver sem o compromisso ter que fazer alguma coisa. Na rua, temos que usar um escudo, uma armadura. Afinal de contas, que é que não tem a sua desgraça particular.	
03:56	PD Mãos de pianista PD Mulher	- eu nunca cheguei a tocar uma mulher de verdade. Já belisquei alguns mamilos, acariciei muitos ventres, mas nunca cheguei a tocar de verdade uma mulher.	
04:11	PD Mulher com os cabelos no rosto.	- meu pai, um dia me escreveu: não se deixe levar pelas belezas esculturais. Meu filho, as aparências enganam.	
04:20	PG Pôr do sol no Guaíba	- misturando assim, todos esses pensamentos, eu consigo atravessar o dia. - Agora é só chegar em casa,	
04:26	PD Liquidificador, ovos, leite, "batida"	recarregar as energias.	Música de academia
04:34	PD Imagem da TV pixelada, sorrisos, pessoas comendo	- o melhor amigo do homem é o aparelho de televisão. Sua maior invenção é o controle remoto. Quando se bota todo mundo junto, no mesmo canal, chega a formar uma família. Depois desse conforto,	
04:50	PD Casaco de couro	- É hora da caça.	
04:56	PD fogo	- Um jovem como eu, tem certas obrigações para com o seu organismo.	
05:00	PG Luzes da cidade à noite		
05:16 05:40	Pessoas dançando (flashes)	- eu sei que é tudo ilusão, (pausa) mas eu tomo o meu pozinho de pirilimpimpim e viro também uma miragem.	
05:42	Créditos finais	- meu pai, que era uma cara super debochado, provavelmente diria: <i>meu filho, a esperança é a última que morre, mas um dia a hora dela ainda há de chegar.</i>	Batida Entram os violinos

MIOPIA (2000), de Muriel Paraboni

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Muriel Paraboni.

Direção de Arte: Angélica Pernau.

Elenco: Júlio Andrade (Duda), Débora Finochiaro (receptionista), Dani Gris (porteiro), Pedro Machado (aposentado), Rodrigo Najar (marido), Betina Müller (esposa), Almiro Petry (doutor).

Produção: Margem Cinematográfica. Recursos: próprios, finalização Fumproarte.

Porto Alegre, julho de 1997 - (*Tratamento: 15 de dezembro de 1999*)

CENA 1 Calçadas Decadentes Ext (Dia)

Tela preta: créditos de introdução do filme (produtores e co-produtores), surgindo fora de foco, entrando em foco e saindo de foco novamente, sob o som ambiente dos passos de alguém sobre um assoalho frágil, um noticiário de televisão que é logo desligado, novos passos, ruído de chaves abrindo uma porta.

Entra em foco: Duda, 24 anos, estudante, aparência saudável e normal, abre a porta, sai de casa, um prédio térreo e antigo localizado em zona urbana e barulhenta. Ele parece assustado, olha em torno (*inserts* documentais: automóveis passando, uma dona de casa atrapalhada no outro lado da rua, etc), chaveia a porta, tem pressa e segue adiante.

Tela preta: créditos do filme (ator principal), entrando e saindo de foco, sempre com o som ambiente ao fundo.

Entra em foco: Duda caminha pela calçada, apressado e sentindo-se nitidamente pouco à vontade ao disputar o lugar com outras pessoas. *Insert* documental: gente feia passando. Ele caminha, desvia, esbarra, tenta seguir adiante (novo *insert* documental: crianças arrastadas pelos braços pelos pais), mas sente dificuldades.

Tela preta: novos créditos (atores secundários), entrando e saindo de foco, com o som ambiente seguindo normalmente ao fundo.

Entra em foco: o rapaz tenta atravessar uma faixa de segurança que ninguém respeita, nem pedestres, nem automóveis, motoristas ficam nervosos, gente para todos os lados, Duda parece tenso. *Inserts* documentais de situações similares.

Tela preta: nome do filme entra e sai de foco, o som ambiente segue ao fundo.

Entra em foco: os pés de Duda pela calçada, sujeira, depredação, desolação, lixeiras, baganas de cigarro, trapos (*inserts* documentais ao longo dos passos de Duda: meninos de rua, trombadinhas, maltrapilhos, mendigos).

Tela preta: novos créditos do filme (produção executiva e direção de produção), entrando e saindo de foco, o som ambiente seguindo ao fundo.

Entra em foco: um muro com uma pichação e uma lixeira por perto, Duda passando ao fundo, com sua pressa e sua inquietude.

Tela preta: novos créditos do filme (direção de arte e fotografia), entrando e saindo de foco, o som ambiente seguindo ao fundo.

Entra em foco: Duda pára em frente à fachada de um prédio decadente. Confere o endereço, confirma e então entra.

Tela preta: créditos do filme (roteiro e direção), entrando e saindo de foco, o som ambiente seguindo ao fundo.

CENA 2 Galeria Decadente/Corredor Principal Int (Dia)

Um criança de pouco mais de um ano de idade brinca sozinha, com um chocalho sujo nas mãos, pelo corredor do prédio decadente. O corredor não tem luz e só temos sombras e a claridade da rua. A criança é maltrapilha, suja, babada, feia, porém de olhar inocente. Duda vem pelo corredor, seus passos ecoando e chamando a atenção da criança. Ele passa por ela e não consegue deixar de notá-la. Olha a criança, olha em torno como quem busca a mãe, olha de novo, às vezes quase hesita, a criança também olha, embora sem deixar de brincar com o chocalho, mas segue adiante.

Ele chega ao saguão, ainda olhando a criança que ficara sozinha lá para trás. O rapaz chama o elevador e fica esperando. Dois velhos maltrapilhos e com aparência de bêbados, o PORTEIRO e um APOSENTADO amigo seu, conversam e riem mais adiante, ali pelo saguão. A risada chama a atenção de Duda, que olha, imediatamente sentindo-se angustiado. A imagem parece lhe ferir.

PORTEIRO

(*Rindo e fazendo uma cara de tarado*) Ai, olha que a gente tem que arrastá aquelas duas uma hora dessas, viu?! A Dulce é minha... nêga gostosa... (*Ri, numa expressão abominavelmente maníaca*)

APOSENTADO

(Rindo, maníaco, os olhos esbugalhados) E então imagina ela chupando... Uhhh... que par de beijo...

PORTEIRO

(Morrendo de rir) Pois eu queria pegá aquela nêga pela anca e comê ela de quatro... *(Ele então encena o episódio, fazendo caretas e soltando urros, segurando na cintura imaginária da mulher)*

Os dois velhos não param mais de rir. Duda parece apavorado, constrangido pelo próprio estado miserável daqueles homens. Inquieto, ele olha de novo a criança, lá atrás, que vai engatinhando pelo corredor até sumir de sua vista. Ele olha os velhos de novo e então, nervoso, volta-se a si mesmo, como quem espera e reza para que o tempo passe rápido.

PORTEIRO

(Rindo, quase que zombando do rapaz) Esse elevador não funciona, não, rapaz... *(E segue rindo)*

Duda olha para ele, nervoso, acena positivo e sai dali, na direção das escadarias, sem falar nada.

CENA 3 Galeria Decadente/Escadarias e Corredores Int (Dia)

Duda sobe pelas sombrias escadarias do prédio, alcançando o corredor do primeiro andar. Perturbado pelo aspecto do lugar, ele tateia para chegar ao segundo lance de escadas. Na subida, Duda já escuta ruídos bruscos, objetos em queda, uma porta batendo, passos acelerados.

Enquanto sobe pelas escadas, em meio à escuridão do lugar, Duda é empurrado, com violência, de encontro à parede, quase perdendo o equilíbrio. Ele se volta assustado para a base da escada, tentando descobrir o que quase fê-lo cair. Vê, então, a figura suja, maltrapilha e castigada de um MARGINAL, rapaz negro, 15 anos, miúdo e de aparência sensível, que, parado junto da escada à fitá-lo, traz nas mãos um pequeno e usado rádio portátil. Sem palavras, o marginalzinho desaparece, deixando o olhar de Duda, que segue adiante. Chegando ao segundo andar, o rapaz já se depara com a dona de casa, aflita em meio ao corredor.

DONA DE CASA

(Choramíngando, dirigindo-se para Duda assim que ele surge à sua frente) Ai, rapaz, me ajuda, me ajuda, por favor! Viu aquele marginal?! Ai, ele me levou meu aparelho de som... levou meu dinheiro... *(Tom)* minhas jóias... Aiii... me ajuda... Ele levou quase tudo o que eu tinha de valor...

Sem falar nada e sem mesmo parar no corredor, Duda desvencilha-se da mulher, caminhando rápido em direção ao terceiro andar. Um pouco assustado e sem saber como proceder, temos apenas a leitura labial melancólica das palavras “sinto muito” proferidas por ele.

Duda sobe um lance de escadas e, chegando no próximo andar, pára para conferir novamente o endereço. É ali. Desta vez, então, ele segue pelo corredor naquele mesmo andar. E caminha rápido. Há lixo por toda a parte. Um cachorro sem raça passa por ele normalmente. Através do corredor, Duda vai escutando fragmentos de uma exaltada briga conjugal, MARIDO versus ESPOSA.

MARIDO

(Off) E eu tenho sempre que fazer isso? Meu orgulho não quer dizer nada?!!

ESPOSA

(Off) Não vem com essa agora, pô... Se tá errado, então assuma! *(Pausa)* Nada de orgulho!

MARIDO

(Off) Errado... a porra! Desde quando confia mais nos outros do que em mim?!

ESPOSA

(Off) Os outros não têm motivos para mentir...

MARIDO

(Off, enlouquecido) Ah... então acha que eu não sei das tuas... *(Hesita)* vaca! E ainda quer me acusar?!!

A mulher começa a chorar, de repente, aflita, ante a provável injustiça levantada pelo marido. Exatamente quando Duda passa pelo apartamento do casal, ela solta um grito de revolta e algo se estilhaça contra a porta (jogara algo no homem, o qual estava parado por ali). Duda sobressalta, apavorado.

ESPOSA

(Off, chorando) Eu nunca fiz nada e você sabe disso!

MARIDO

(Off, visivelmente cínico) Puta ignorante... Podia ter me acertado... Quer saber?! Dá um tempo, tá!? Dá um tempo! Eu não tenho que ficar escutando essa merda...

O marido sai decidido para o corredor. Duda, que já passara pela porta, dá uma olhada para trás, a fim de ver o que está acontecendo, mas segue seu rumo indiferente. A mulher não dá um segundo e salta sobre o marido, gritando de raiva, em pleno corredor. Ela passa a agredi-lo possessamente. O personagem principal confere rápido, por mais uma vez, aquela cena. No entanto, ele prossegue se distanciando da briga, até atingir o final do corredor, onde há uma porta, na qual ele percebe uma placa. Arregala os olhos, numa careta quase cômica, a fim de conferir se ele está no lugar certo. Através dos olhos míopes do personagem, percebemos sua enorme dificuldade em ler algo que está ali escrito com letras garrafais. Entra em foco a placa: "OFTALMOLOGISTA". Duda abre a porta.

CENA 4 Consultório Decadente/Sala de Espera Int (Dia)

Há uma explosão de música popular romântica soando no interior da sala de espera. O ambiente é, mais uma vez, a expressão da decadência: tudo o quanto for possível está quebrado, há muita sujeira e quinquilharias espalhadas, a decoração é de péssimo gosto, mal distribuída, sofás depredados, paredes riscadas com lápis ou caneta, revistas amarrotadas ou rasgadas. Um homem de meia idade e aparência muito humilde, mal vestido, aguarda a sua vez de ser atendido. Por trás de um balcão, uma horrorosa RECEPCIONISTA, a mais abominável das criaturas, com seus 35 anos, fala ao telefone em sua voz estridente e de volume indescritível. Duda entra e aproxima-se do balcão, onde está a recepcionista, que não lhe confere a menor atenção. Apenas olha para o rapaz num sorriso que não é para ele e segue na conversa.

RECEPCIONISTA

(Ao telefone) Hum... Isso mesmo... deve ser... Mas então ela deve estar bem louca, não acha!? *(Começa a rir e faz uma pausa)* Ai, nem me fala disso... Como será que foi, heim!? *(Pausa)* É, eu tava doida pra ir... *(Pausa)* Pois eu andava desesperada naquele dia, sabe, porque levei aquele meu vestido bege, sabe?! *(Pausa)* Aquele!? *(Pausa)* Com golinha bordada! *(Pausa)* Não, não! Aquele que eu usei na festa da Janaína, lembra?! *(Pausa)* Pois não foi que eu deixei o vestido na lavanderia, e quando fui buscar já tinha fechado?! Que ódio, viu... Eu tava com o pé que era um leque pra ir... *(Pausa)*

Enquanto ela fala ao telefone, sem mostrar interesse em qualquer outra coisa que seja, Duda permanece parado diante dela, aborrecido, mas paciente. Ele observa o ambiente a sua volta, move-se sem sair do lugar, arrasta sutilmente os pés, cruza e descruza os braços, mostrando-se cada vez mais inquieto.

RECEPCIONISTA

(Enquanto escuta a amiga no outro lado da linha, olha para Duda e os dois duelam olhares fulminantes) Só um pouquinho aí, tá, Vera...

A mulher tampa o fone com a mão, distanciando-o de si, e volta-se para Duda, com a expressão de quem acha-se importunada.

RECEPCIONISTA

(Para Duda, de forma cínica e grosseira) Pois não?!

DUDA

(Humilde) Tenho hora marcada...

RECEPCIONISTA

(Já voltando-se para o telefone) É só esperar, então...

Duda fita a recepcionista, em silêncio, e acaba reagindo de forma humilde.

DUDA

(Retirando-se, mas sem dar as costas) Obrigado...

A recepcionista sequer aguarda por Duda para voltar ao telefone. E o rapaz, por sua vez, dirige-se para um último modulado, mais adiante. Ele senta com cuidado e passa a observar o lugar. Em seguida, captando com mais precisão aquilo de que fala a recepcionista, ao telefone, passa a olhá-la com expressão de pavor.

RECEPCIONISTA

(Off, ao telefone) Oi, Vera, pode falar... *(Pausa)* Ai, coisa horrível, né?! *(Tom)* Menina, sabe que há duas semanas não vou aos pés?! Que agonia que isso me dá... já tentei uma infinidade de laxantes, mas não vai!!! *(Pausa)* Ahh... mas esse probleminha eu tenho desde que me conheço por gente, sabe... *(Pausa)* Não... não é isso, não... acho que é coisa mais dos meus nervos, sabe, Vera... quando ando muito ansiosa, aiii, me tranca tudo!!!

Na pausa em que sua amiga fala, pelo outro lado da linha, a recepcionista não se contém em permanecer, enquanto escuta, respondendo, incessantemente, com “hum-huns” e “ah-hãs”, olhando o nada, como se vislumbrasse a amiga, até encontrar Duda, no sofá, a fitá-la, com certa expressão de assombro e repulsa em relação à sua conversa. Ele desvia imediatamente.

RECEPCIONISTA

(Interrompendo a amiga asperamente) Vera, vamos fazer assim: te ligo depois... *(Pausa)* É que agora eu tenho que atender umas pessoas... *(Pausa)* Beijo...

Sorrindo, ainda, para Vera, do outro lado da linha, a mulher bate o telefone, apanhando uma caneta Bic e uma agenda que mais parece a sua caderneta de receitas. Ela procura a página correta e verifica.

RECEPCIONISTA

(Off, para Duda) Airton?!

DUDA

Não. Meu nome é Eduardo...

RECEPCIONISTA

Algum plano de saúde?

DUDA

Não. É particular...

RECEPCIONISTA

(Rabiscando sua agenda, volta-se então para o homem que já estava esperando) Tu é do plano de saúde, né?

Ele acena positivo com a cabeça, soltando um “hum-hum”.

RECEPCIONISTA

É, então vai ter que esperar...

Duda nada fala, mas sente-se constrangido diante da imagem daquele pobre e humilde homem. A recepcionista pega uma revista de fofocas para folhar. Duda permanece sentado, inquieto, rezando para o tempo correr, e cada vez mais nervoso, alternado com a calma da recepcionista folhando sua revista e com a figura paciente e submissa daquele homem que está sentada ao seu lado.

Então abre-se a porta do consultório. Duda se volta, aliviado. A recepcionista insiste em sua leitura. De uma sala pouco iluminada, a qual não podemos ver em função da porta entreaberta, sai uma velhinha, pobre, coitada, simples, usando óculos de fundo-de-garrafa e sorrindo, feliz da vida. Ela dá “tchal” ao médico, que não vemos, e vai embora. É então que surge na porta a imagem inacreditável do médico. Duda procura arregalar os olhos para clarear a vista. Trata-se de um homem muito feio e vulgar, risonho, trajado em roupas velhas, imundas, de gosto duvidoso, coberto por um jaleco velho. É um homem completamente asqueroso, tentando passar com um sorriso nojento uma simpatia que ele não tem. A recepcionista, sentada ao balcão, olha por cima da revista.

RECEPCIONISTA

(Por sobre a revista, para Duda) É a sua vez...

Duda olha brevemente para ela e ergue-se do modulado, sem palavras, caminhando pelo corredorzinho na direção daquela figura abominável que ainda está parada diante da porta. O rapaz aproxima-se e, o homem abre

espaço. Ele entra e o doutor fecha a porta, deixando-nos alguns segundos com a recepcionista e o paciente que aguarda ali sentado.

Passados alguns segundos de monotonia, o paciente sentado inerte à espera, a recepcionista folhando a sua revista, abre-se a porta principal e entra uma mulher, uma SECRETÁRIA da vizinhança, com cerca de 35 anos, levando o mesmo estilo da recepcionista. Apressada, ela nem fecha a porta, aproximando-se da amiga.

RECEPCIONISTA

Humm... quem é viva...

SECRETÁRIA

(Dando três beijinhos na amiga) Nem me fala! Parece que tá todo mundo com a macaca naquele escritório, hoje... Só dei uma escapada pra te trazer a revista... *(Já vai saindo do consultório)* Chefão tá com dor de barriga e eu tenho que comprar papel higiênico...

RECEPCIONISTA

Ai, Má, quem dera eu tivesse com dor de barriga...

A secretária sorri, numa careta curiosa, sem entender direito aquela estranha afirmação. Ela então dá "tchal-tchal" para a amiga, que retribui, e vai embora. E ficamos mais uma vez com a monotonia do consultório, o paciente à espera, a recepcionista folhando sua nova revista.

CENA 5 Consultório Sofisticado/Sala de Espera Int (Dia)

A porta se abre e Duda ressurgue imediatamente. Notamos, claramente, que, agora, ele usa óculos de fina armação, por trás de cujas lentes exibe um olhar e uma expressão de total alívio e satisfação. O personagem veste as mesmas roupas anteriores e seu aspecto não se alterou. Quando o rapaz afasta-se, percebemos que ele se encontra numa sala de espera, cujas disposições físicas são idênticas à anterior. Mas tudo agora mudou: temos, neste momento, um lugar belo e requintado, bem e sobriamente decorado, claro, iluminado, equipado com móveis caros, modernos, sofás confortáveis, um dos quais ocupado pelo mesmo homem anterior, o qual mostra-se trajado, desta vez, de modo sóbrio e elegante, numa postura respeitosa, um verdadeiro cavalheiro. A recepcionista também mudou, pois, bem vestida, graciosa e simpática, não parece em nada com a mulher nojenta de antes. Duda olha em sua volta, satisfeito, como quem aproveita os primeiros segundos com o seu óculos novo, o seu novo modo de "ver" a vida. O doutor aparece na porta, em seguida, e percebemos que ele também parece outra pessoa: usa terno e gravata, sobre os quais ostenta um jaleco limpo e decente. Seu perfil é impecável, respeitável, extremamente sóbrio.

DOUTOR

(Simpático e prestativo) Foi um prazer...

Ele estende a mão para cumprimentar Duda, que faz o mesmo, com prazer e um sorriso estampado no rosto.

DOUTOR

(Ainda apertando firmemente a mão de Duda) Passe bem, amigo...

DUDA

Muito obrigado... até logo...

Duda encaminha-se calmamente para a porta principal da sala. O oftalmologista permanece sorrindo. Duda leva a mão à maçaneta, mas hesita, tomado por um pensamento. Ele confere, por mais uma vez, aquilo em que se transformara a sala de espera anterior. Temos sua *visão subjetiva* sobre o paciente ali sentado, que lê um exemplar da Times americana. Ele olha por cima da publicação e oferece um sorriso cordial para o personagem, que sorri em resposta e já se volta, agora, para a recepcionista, a qual lhe retribui a atenção também com um sorriso simpático.

RECEPCIONISTA

(Simpática) Tenha um excelente dia, senhor Eduardo...

DUDA

(Sorrindo orgulhoso e satisfeito) Obrigado...

Duda abre a porta e sai, fechando-a atrás de si.

CENA 6 Galeria Sofisticada/Escadarias e Corredores Int (Dia)

Duda vem caminhando, com expressão tranqüila, satisfeita, como se fosse um executivo de sucesso numa propaganda de cigarros, pelo corredor do prédio. Tudo agora é limpo, sofisticado, decorado com lustres e plantas floridas, num ambiente bonito, bem cuidado, de extremo bom gosto. Mas as disposições físicas são idênticas às do prédio anterior, indicando tratar-se do mesmo lugar, agora transformado.

O personagem vai aproximando-se então da porta em que antes o jovem casal brigava violentamente. O Marido, usando terno e trazendo uma pasta de couro, abre a porta do apartamento e entra, fechando-a na cara de Duda.

MULHER

(Off) Oi, meu amor, já chegou! (*Beijo ruidoso*) Como foi o dia?! Tudo certo?!

Satisfeito, Duda passa pela porta e segue até o elevador, que está em perfeito funcionamento. Ele aperta o botão de chamada e, segundos depois, abre-se a porta. Em seu interior, Duda vê uma GAROTA, de seus 18 anos, linda e vestida com minissaia branca, trazendo, pela coleira, um delicado cãozinho poodle.

GAROTA

(Sorrindo) Desce...

Sorrindo, Duda entra no elevador, aperta o térreo, as portas se fecham. Quando abrem, estamos no térreo. A menina sai com seu cachorrinho e Duda sai logo depois, notando que aguardam o elevador uma mãe com um carrinho de bebê. O rapaz dá uma olhada ao passar pelo carrinho, e sorri satisfeito ao perceber que ali está o bebê que antes ele vira brincando sozinho pelo corredor do prédio.

CENA 7 Calçadas Sofisticadas Ext (Dia)

Duda sai pelo majestoso portal de um prédio moderno e muito sofisticado. Agora já habituado com sua “nova” visão, ele vai andando normalmente pela calçada, na direção da sua casa. Pelo caminho, tudo é limpo, tranqüilo, poucas pessoas, e todas bonitas, ninguém com pressa, nada de empurra-empurra. De repente, então, Duda sobressalta, apavorado, com um mendigo que parece destoar naquela bela paisagem. E é o mesmo mendigo que ele tinha visto antes. Duda hesita, pára, pensa, olha o mendigo, olha tudo ao seu redor, e então tem uma idéia: tira os óculos, limpa as lentes em sua camiseta, dá uma olhada, e então recoloca. Agora, sim, não há mais sujeiras, o mendigo sumiu, e Duda pode seguir seu caminho tranqüilo e satisfeito. A tela fica preta e então temos os créditos finais do filme.

Fim

PELA RUA (2003), de Dimitre Lucho e Michele Maurente

FICHA TÉCNICA

Direção: Dimitre Lucho e Michele Maurente.

Roteiro: Leandro Caobelli e Dimitre Lucho.

Produção: Mônica Schmitt.

Elenco: Alexandre Vargas, Julia Presotto, Jesse Guelfi e Carlos Azevedo.

Decupagem da autora feita em novembro de 2005.

Time Code	Imagem	Narração (off) e Diálogo	Narração (off) Insert da voz de Ferreira Gullar
00:00	EXT/DIA/AVENIDA Osvaldo Aranha, o corredor de ônibus, o poeta (protagonista), a musa, a menina que vende flores na calçada	Dois milhões de habitantes Um automóvel vitrina esperança coração dispara motores rumo misturado em uma chance em dois milhões	Quatro milhões de habitantes Coração Misturado em uma chance em quatro milhões
01:05	EXT/DIA/AVENIDA Violinista na calçada entre os	Miragem sem qualquer esperança na Avenida Osvaldo Aranha	Na Avenida Nossa Senhora de Copacabana

	vendedores ambulantes. Musa e o poeta se desencontram pela rua.		
02:18	PG Calçada Plongée da Avenida Osvaldo Aranha próx. José Bonifácio	E se esvai assim entre os edifícios	
03:07	INT/BAR JOÃO/DIA	Te espero te vejo de azul miragem a pé se desintegra parada ou andando és uma só talvez - um xis coração e uma cerveja (poeta) Comercial coração abafado sem qualquer esperança detenho-me diante de - 500 litros de cachaça (poeta) - Pô, não era cerveja, meu querido (garçom) - ta bom assim. Obrigado. (poeta) Domingo rumo te espero	Sem qualquer esperança detenho-me diante de uma vitrina de bolsas na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, domingo enquanto o crepúsculo se desata sobre o bairro Sem qualquer esperança te espero Na multidão que vai e vem entra e sai dos bares e cinemas surge teu rosto e some num vislumbre
		- um xis coração (moça) - solta mais um coração (garçom, off)	e o coração dispara.
04:26	EXT/MUSA No carro, na calçada, se olha no espelho		Te vejo no restaurante na fila do cinema de azul diriges um automóvel, a pé cruzas a rua miragem que finalmente se desintegra com a tarde acima dos edifícios
05:15	INT/BAR JOÃO PPP GARRAFAS De cerveja		e se esvai nas nuvens. A cidade é grande tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só. Em algum lugar estás a esta hora, parada ou andando, talvez na rua ao lado, talvez na praia talvez converses num bar distante ou no terraço desse edifício em frente, talvez estejas vindo ao meu encontro, sem o saberes, misturada às pessoas que vejo ao longo da Avenida. Mas que esperança! Tenho uma chance em quatro milhões. Ah, se ao menos fosses mil disseminada pela cidade.
06:00	EXT/SAÍDA BAR JOÃO/NOITE		A noite se ergue comercial nas constelações da Avenida. Sem qualquer esperança continuo e meu coração vai repetindo teu nome abafado pelo barulho dos motores

Créditos finais

solto ao fumo da gasolina
queimada.

O BRANCO (2000), de Liliana Sulzbach

FICHA TÉCNICA

Direção: Ângela Pires e Liliana Sulzbach.
Roteiro: Ângela Pires, José Pedro Goulart e Liliana Sulzbach.

Argumento: Marcelo Carneiro da Cunha. Direção de Arte: Ênio Ortiz.
Música: Nico Nicolaiewsky. Narração: Antônio Abujamra.
Elenco: Francisco Milanez (Fredri), Laura Coelho, Lígia Rigo.

Prólogo - Cais do Porto - Ext/Dia

Um intenso pôr-do-sol. Um garoto de uns cinco anos de idade caminha pelo cais, enquanto conversa com o pai.

Fredri:
- Pai, de que cor é o sol?

Pai:
- Depende, Fredri

Fredri:
- Como assim?

Pai:
- Depende da hora. (pausa) Ao meio dia ele é branco.

Fredri:
- Branco?

Pai:
- Branco. E vai ficando amarelo quando é tarde e vai puxando pro vermelho quando começa a escurecer.

Fredri:
- Eu gosto dele assim, branco.

Pai:
- Agora ele tá vermelho, Fredri.

Fredri:
- Pode ser...Mas eu prefiro ele branco. Eu não gosto quando escurece.

Pai:
- Acho que entendi. É simbólico.

Fredri:
- Que que é Simbólico?

Pai:
- Deixa eu ver...é mais ou menos como quando a tua mãe diz que está com dor de cabeça mas na verdade ela tá de mal humor.

Pai:
- Ou quando eu te dou um abraço bem apertado...que quer dizer que eu vou ficar contigo pra sempre.

Cena 1 Banheiro - Int / Dia

Detalhes de um menino, Fredri, agora com 11 anos, se arrumando no banheiro.

Narração: Hoje era sábado, Fredi sabia e a mãe nem precisava dizer. Assim como ele sabia sempre os dias da semana. E cada dia tinha seu jeito.

Cena 2 Cozinha - Int / Dia

A mãe coloca uma xícara na pia, pega uma sacola e sai pela porta. Tudo fica no maior silêncio.

Narração: Na segunda a mãe saía cedo pra fazer a entrega das costuras e a casa ficava em silêncio como nunca fica. Só ficava o cheiro do café que Fredi não tomava, porque era preto.

Cena 3 Cozinha/ sala de Costura - Int / Dia

Na porta, a irmã entrega o bebê para a mãe e rapidamente se despede.

Narração: Às terças a irmã vinha trazer o bebê bem cedo porque tinha que trabalhar e não tinha onde deixar. E Fredi escutava a campainha tocando e o bebê chorando. O sobrinho tinha cheiro de leite. E leite era branco.

Cena 4 Feira Livre - Ext / Dia

Barulho de pessoas gritando na feira. Pessoas caminham entre as barracas, feirantes gritam. Fredi e a mãe caminham entre as pessoas.

Narração: Na quarta e na sexta era dia de feira. A mãe comprava alface, que era verde e couve que era verde e repolho que era menos verde e podia ser roxo, mas Fredi então não comia. Beterraba ele também não comia, mas gostava de nabo. E nabo era branco.

Cena 5 Sala de Costura - Int / Dia

Uma mulher experimenta um vestido no qual a mãe faz ajustes com alfinete.

Narração: Entre a feira da quarta e da sexta tinha a quinta no meio. E quinta era o dia em que as freguesas da mãe iam experimentar as roupas que ela entregava na próxima segunda.

Cena 6 – Sala - Int / Dia

Fredi está sentado na sala, com os ouvidos tapados.

Narração: O que confundia Fredi era o caminhão do gás, que passava todos os dias tocando aquela música chata que fala da chama azul. Fogo é vermelho, mas a chama da Liquigás é azul.

Cena 7 Banheiro - Int / Dia

Novamente Fredi no banheiro.

Narração: E hoje era sábado. E não estava chovendo. Então ele e a mãe iam sair.

Cena 8 Sala de Costura - Int / Dia

Sons de máquina de costura e um rádio ligado ao fundo. Fredi, agora sim visto de frente e de corpo inteiro, coloca os óculos escuros. De frente para a costureira, pergunta:

Fredi:
- Tô bonito, mãe?

Narração: Fredi sabia quando a mãe olhava pra ele só pelo barulho da máquina. Quando a máquina parava de zunir era sinal de que ela estava olhando pra ele.

Mãe:
- Claro que tá meu filho.

Cena 9 - Rua do Bairro - Ext / Dia

Fredi e sua mãe descem uma rua.

Narração: A rua era pra baixo quando saíam e pra cima quando voltavam. Fredi já sabia até quantos passos eram. Cento e oitenta na ida, duzentos e um na volta. Cansado o passo é menor.

Cena 10 - Parada de Ônibus - Int / Dia

Fredi e a mãe estão na parada de ônibus.

Cena 11- Ônibus - Int / Dia

Mãe e Fredi no ônibus, sentados lado a lado.

A mãe levanta-se e puxa o cordão do ônibus para parar. De fora, ouve-se uma música muito alta, vindo de uma loja de discos.

Cena 12 - Calçada em Frente à Loja de Discos - Ext / Dia

Fredi e a mãe descem do ônibus.

Cena 13 – Parque - Ext / Dia

Fredi e a mãe estão sentados em um banco no parque.

Narração: *Todo sábado a mãe ligava do parque pra alguém que ela dizia se chamar Alice. Ela não gostava que Fredi escutasse, e ele escutava tudo, de longe mesmo.*

Mãe:
- Filho, eu preciso telefonar.

Mãe olha para os lados.

Mãe:
- Não fala com ninguém. Não deixa que percebam nada, senão te roubam até os óculos.

Narração: *Fredi sabia que a mãe, mesmo caminhando pra frente, sempre olhava pra trás. Ele então contava até dez e dava um sorriso, amarelo.*

Fredi fica sentado no banco, sozinho.

Narração: *De muita gente Fredi não gostava só pelo cheiro quando passavam por ele. De costas o cheiro é de pó nas roupas. De lado, o cheiro é de suor, descendo da testa pelo lado, entre o colarinho e o pescoço vermelho. De frente o cheiro é da boca deles, do que eles falam de longe: Colgate, Kolinós, Close-up. Carne, Feijão, Mentex, algodão doce, sorvete de menta.*

Uma menina se aproxima do banco onde Fredi está. Ela tem numa das mãos uma casquinha de sorvete de menta.

Cláudia:
- Segura aqui um pouco?

Fredi estende a mão, mas o sorvete passa raspando em sua mão e cai ao lado de seu pé.

Cláudia:
- Meu sorvete! Custava ter segurado? Tem gente péssima nesse mundo, nossa!!! Gostou de ver cair? Queria prá ti, não é mesmo?

Cláudia limpa a calça suja de sorvete.

Cláudia:
- Não vai me responder? Não vai pedir desculpa, nem nada?

Fredi:
- Desculpa.

Cláudia se levanta e passa a mão na frente do rosto de Fredi.

Cláudia:
- Desculpa. Que besteira a minha.

Mulher (off):
- Cláudiaaaaa!!! Cláudia.

Cláudia (*abanando*):
- Já vou!

Cláudia (*para Fredi*):
- Eu tenho que ir. A gente se vê. Tchau!

Cena 14 - Casa de Fredi / Feira Livre - Int - Ext / Dia

Cenas que caracterizam os dias da semana se repetem, dando a noção da passagem do tempo.

Cena 15 - Sala de Costura - Int / Dia

Fredi entra no quarto de costura.

Fredi:
- Tô bonito, mãe?

Fredi sorri.

Cena 16 – Ônibus - Int / Dia

Fredi e a mãe estão no ônibus.

Cena 17 - Calçada em frente à Loja de Discos - Ext / Dia

Fredi e a mãe descem do ônibus.

Cena 18 – Parque - Ext / Dia

Fredi e a mãe estão no parque sentados no mesmo banco do sábado anterior.

Mãe:
- Eu vou telefonar. Fica aqui e não fala com ninguém, hein? Não deixa que percebam nada.

A mãe sai. Fredi fica sozinho no banco.

Cena 19 - Cais do Porto/Parque - Ext/Dia

Flash back. Um intenso sol no cais do porto. Fredi, menor, está com o pai, como na cena do prólogo. No parque, Cláudia se aproxima de Fredi.

Cláudia:
- Aconteceu alguma coisa?

Fredi:
- Cláudia?

Cláudia:
- Á hã.

Fredi:
- Não nada, já passou.

Cláudia:
- Você tá sozinho aí?

Fredi:
- Um hum.

Cláudia:
- Eu gosto muito do outro lado do parque, na frente do rio. A gente podia ir até lá.

Cena 20 - Beira do Rio - Ext / dia

Fredi e Cláudia caminham na beira do rio.

Cláudia:

- Eu já tinha te dito meu nome?

Fredi:

- Não.

Cláudia:

- E como você sabia que meu nome era Cláudia?

Fredi:

- Eu ouvi quando te chamarem do carro no outro dia.

Cláudia:

- É verdade que os cegos ouvem mais?

Fredi:

- Eu acho que a gente presta mais atenção.

Cláudia:

- E o teu nome, qual é?

Fredi:

- Fredi.

Cena 21 - Beira do Rio - Ext / dia

Fredi e Cláudia estão sentados nos balanços na beira do rio.

Cláudia:

- Fredi, se você pudesse enxergar, o que que você mais gostaria de ver?

Fredi:

- O branco.

Cláudia:

- O branco?

Fredi:

- É, o branco.

(Pausa)

Fredi:

- É... é simbólico, entende?

Cláudia:

- Deve ser duro. Deve ser duro a gente não ver.

Fredi:

- Podia ser pior.

Cláudia:

- Pior?

Fredi:

- Podia ser menina.

Cláudia sorri.

Cláudia:

- Desculpa.

Fredi:

- Tudo bem.

Os dois ficam em silêncio, olhando pro rio.

Mãe (*off*):

- Frediiiiii!

A mãe de Fredi se aproxima e puxa Fredi pela mão.

Mãe:

- Te procurei pelo parque todo. Vem! Levanta!

Cena 22 – Banheiro - Int / Dia

Fredi está no banheiro, terminando de se arrumar. Coloca perfume.

Cena 23 - Sala de costura - Int / Dia

Fredi entra na sala de costura.

Fredi:

- Tô bonito, mãe?

O som da máquina de costura continua constante.

Fredi:

- Mãe, a gente não vai no parque hoje?

Mãe:

- Nada de parque por uns tempos, viu Fredi.

Fredi:

- Mas eu preciso, mãe.

Mãe:

- Não é fim. E essa conversa me deu enxaqueca. Vou me deitar.

A mãe sai da sala.

Fredi resolve sair sozinho.

Cena 24 - Parada de Ônibus - Ext / Dia

Fredi está sozinho na parada de ônibus.

Cena 25 – Ônibus - Int / Dia

Fredi está sentado num dos bancos da frente do ônibus. Ele presta atenção aos sons à sua volta. Quando houve uma música característica, levanta e desce do ônibus.

Cena 26 - Calçada em Frente ao Carro de Som - Ext / Dia

Fredi desce do ônibus, numa rua bastante movimentada.

Cena 27 - Ruas do centro da cidade - Ext / Dia

Fredi caminha no meio de uma multidão de pessoas. Esbarra em algumas delas. Está desorientado. Pede ajuda e tenta se orientar em direção ao parque.

Cena 28 – Parque - Ext / Dia

Fredi finalmente chega ao parque e senta no banco costureiro. Sorri.

Cláudia (*off*):

- Oi, Fredi.

Cena 29 - Beira do rio - Ext / Dia

Fredi e Cláudia estão sentados na beira do rio.

Fredi:

- Sabe Cláudia, quando eu tô assim de frente pro sol eu sinto como se eu enxergasse.

Cláudia:

- Mas quando você olha pro sol, você enxerga alguma coisa, alguma luz?

Fredi:

- Não...nada. Mas eu sei que o sol tá lá. Eu sinto um calor no rosto.

(Pausa)

Fredi:

- Cláudia, de que cor é o sol?

Cláudia:

- Ué, nunca te disseram?

Fredi:

- Não...nunca.

Cláudia

- Depende...

Fredi:

- Depende?

Cláudia:

- É, depende. Agora por exemplo...tá totalmente branco.

Vemos um sol inteiramente branco, se pondo no infinito de um rio.

FIM

O OITAVO SELO (1999), de Tomás Creus**FICHA TÉCNICA**

Roteiro e Direção: Tomás Creus.

Produção Executiva: Luciana Tomasi e Nora Goulart.

Elenco: Roberto Oliveira (morte), Tiago Real (Francisco), Letícia Liesenfeld (Mariana), Lutti Pereira, Lígia Rigo, Néilson Diniz.

CENA 1. INT/DIA. REPARTIÇÃO PÚBLICA

01. [#1] PR Velho lambendo selo.
02. [#2] PD Mãos de velho colando selo em um envelope.
03. [#3] PD Carimbo carimbando o número 001 no envelope.
04. [#1] PJ Velhinho de pé, atrás de uma mesa, numa repartição pública velha e empoeirada. Atrás e ao lado, estantes com papéis e pastas de processos amontoados. A iluminação é precária. Os móveis e objetos de escritório são adequadamente antigos. O velho lambe um selo, cola-o no envelope, e pega o carimbo.
05. [#3] PD Carimbo carimbando o número 002 no envelope.
06. [#1] PP Velho lambendo um selo.
07. [#2] D Mãos de velho colando selo em um envelope.
08. [#3] PD Carimbo carimbando o número 003 no envelope.
09. [#1] PP Velho lambendo um selo.
10. [#2] PD Mãos de velho colando selo em um envelope.
11. [#1] PD Carimbo carimbando o número 004 no envelope.
12. [#1] PP Velho lambendo selo.
13. [#2] PD Mãos de velho colando selo em um envelope.
14. [#3] PD Carimbo carimbando o número 005 no envelope.
15. [#1] PP Velho lambendo um selo.
16. [#2] PD Mãos de velho colando selo em um envelope.
17. [#3] PD Carimbo carimbando o número 006 no envelope.
18. [#1] PJ Velho lambe selo, cola no envelope, pega carimbo.
19. [#3] PD Carimbo carimbando o número 007 no envelope.
20. [#1] PC Velho coloca envelope sobre a pilha.
21. PD Oitavo selo é pego pelos dedos do velho e levado até a boca.
22. PD Língua de velho engole oitavo selo ao lambar.
23. PC Velho se engasga com selo e tosse.
24. PD Mão de velho derruba pilha de envelopes com a mão. Barulho dele caindo ao chão ao lado da mesa. Envelopes caindo.
25. Travelling. PC Corpo de velho estendido no chão, de bruços. Pés de alguém e preto param ao lado do corpo. Câmera se afasta e mostra Morte em PG fumando. Pega carimbo da mesa.
26. PC Morte com cigarro na boca pegando e olhando carimbo. Move carimbo em direção ao envelope.
27. PD Carimbo, visto de cima, indo em direção ao envelope.

CENA 2. EXT/NOITE – RUA. FRENTE BAR OCIDENTE

28. PG Fachada Ocidente. Morte caminhando pela frente do Ocidente (Osvaldo) e freqüentadores na esquina.
- 28a. Travelling. PP Morte dobrando a esquina e caminhando entre freqüentadores (um punk, um rasta, dois clubbers, outros de tribos diversas) que não prestam atenção nela.
- 28b. PI Morte de costas parando, levantando olhar e olhando para a janela acima dela.

CENA 3. INT/NOITE. BAR OCIDENTE

29. Pan. PG Ambiente. Pessoas dançando, bebendo. Morte chegando.
30. PSOD Barman à direita do quadro secando um copo até aparecer ombro e cabeça de Morte à esquerda. Barman levanta o olhar e se espante.

BARMAN

Ai meu Deus do céu!

- 30a. PR Morte olhando fixamente para Barman com expressão aparentemente ameaçadora.
31. PC Barman.

BARMAN

Cara, como você tá pálido! Tá precisando de um drinque mesmo. Não te preocupa, o primeiro vai ser por conta da casa.

Barman serve drinque.

32. PC Morte recusa o drinque com um gesto e tira uma foto do bolso. Estende-a para Barman.

MORTE

Não, obrigado. Eu só estou procurando este homem.

33. PP Barman pegando foto e olhando. Coça a cabeça.

MORTE (FQ)

Viu se ele tá por aí?

34. PD Foto, que mostra FRANCISCO sorridente.
35. PC FRANCISCO sentado numa mesa próxima à janela, sua expressão triste contrastando com o sorriso da foto anterior. Cadeira à frente da mesa vazia. Francisco está fumando. Ao fundo, Morte, de costas, conversa com Barman. Francisco olha para o retrato que tem nas mãos.

CENA 4. INT/NOITE – APARTAMENTO

36. PD Retrato de Mariana. Foto é abaixada e revela:

PP Mariana, em pose praticamente igual do que na foto, e no mesmo cenário: a sala de um apartamento qualquer, meio desarrumado e pequeno. Ela fica um ou dois segundos congelada num sorriso idêntico ao da fotografia, e então sua expressão de repente se transforma numa careta de raiva.

MARIANA

Va-ga-bun-do !!!!!

37. PX Francisco e Mariana no apartamento, um de frente para o outro, discutindo.

MARIANA

Escuta aqui, seis meses! Seis meses sem emprego. Você não acha que é demais, não, hein? Eu segurei por um tempo, mas não vou ficar sustentando você pra sempre!

FRANCISCO

Mari...Puxa, você acha que eu gosto desta situação? Mas é a crise, está todo mundo passando por isso. Ou por acaso sou só eu que estou desempregado?

MARIANA

Não, mas garanto que você é o único que recebeu uma ótima proposta e recusou porque “o ambiente de trabalho não era bom”.

FRANCISCO

Mas não era mesmo...

MARIANA

Pô, o que você queria, sofás acolchoados, uma massagem no final do expediente?!?

38. PSOE Francisco

FRANCISCO

Pô, Mari, eu fiz faculdade!! Você acha que eu mereço ficar socado num escritório fedorento lambendo selo o dia inteiro? Pra ganhar uma merreca no final do mês? Ah, pelo amor de Deus!

39. PSOD Mariana de frente.

MARIANA

Olha, eu acho que qualquer coisa é melhor do que NADA!

40. PC2 Francisco e Mariana frente a frente. Breve silêncio. Francisco se vira. Mariana começa a sentar.

41. PJ Mariana de perfil senta no sofá. Francisco ao fundo de costas para ela, próximo à mesa. Mariana respira fundo. Fica mais calma. Seus movimentos são mais lentos, suaves.

MARIANA

Desculpa. Vai dar tudo certo. A gente vai ficar junto e tudo vai se resolver...

42. PC Francisco de frente e Mariana no sofá ao fundo se restabelecendo. Francisco pegando um papel (carta) sobre a mesa. Mariana sorrindo.

MARIANA

Lembra quando eu disse que a gente ia ficar junto, mesmo que fosse embaixo de uma ponte?

Francisco olha carta preocupado.

FRANCISCO

Lembro...

(para si mesmo)

Aliás... Talvez seja bom a gente ir procurando uma ponte decente...

MARIANA

(Sem entender)

Quê?

43. PJ2 Francisco se vira, esconde carta às costas.

FRANCISCO

Não, nada...

Mariana vê que ele está escondendo algo.

MARIANA

O que é isso aí?

FRANCISCO

(sem olhar pra ela)

Hã... Isso... Chegou hoje de manhã...

44. Travelling. PP Mariana lê a carta.

45. PD Carta. Lê-se "MANDADO DE DESPEJO."

46. PC Mariana leva as mãos ao rosto, horrorizada, desabando no encosto do sofá. Francisco senta ao seu lado.

FRANCISCO

Calma, eu conversei com o síndico. É só uma carta de despejo! A gente podia dar um tempo na casa de amigos e...

Mariana olha para Francisco, o rosto contorcido numa expressão de incredulidade.

MARIANA

A gente o quê?

FRANCISCO

É, eu até já falei com o Beto...

Mariana incrédula.

MARIANA

O Beto?!?

(levanta)

47. PJ Mariana levantando e Francisco sentado.

MARIANA

Ah, claro! A gente pode ficar na casa do Beto, não é?

Mariana se vira para Francisco.

48. PP Mariana

MARIANA

Ou até na casa da minha mãe, por que não? Aliás, você pode trazer todos aqueles seus amigos bêbados e desempregados pra morar lá com a gente. Não tem problema! Pode até trazer alguns desses miseráveis que moram na rua também, o que você acha? Tem espaço pra todos!

49. PC Mariana se vira, raivosa. Francisco levanta e se aproxima, preocupado.

FRANCISCO

Mariana, meu amor, calma...Puxa vida, o que você quer que eu faça?

Francisco tenta tocar Mariana. Ela não deixa que ele toque nela e se vira novamente para ele.

50. PP Mariana termina de se virar.

MARIANA

(gritando)

Eu quero que você MORRA seu MERDAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!

50a. PP Francisco atônito.

CENA 5. INT/NOITE – BAR OCIDENTE

51. PC Francisco, sentado na mesa, tira um vidrinho do bolso. Abre e começa a vertê-lo no copo de cerveja.
52. PD Vidrinho Plongée. Podemos ler claramente o rótulo: “CIANURETO 100mg”. Plano plongée Cianureto sendo vertido no cidrinho.
53. PD Copo borbulhando. Mãos de Francisco pegam o copo e o erguem.
54. PP Francisco bebe tudo até o fim. Uma sombra passa por ele. Francisco se ira.
55. PV Pan. Francisco olhando pista de dança. Pessoas nas mesas. Quando chega à sua mesa vê Morte sentada na cadeira da frente.

MORTE

Olá.

56. PSOD Francisco olhando Morte surpreso.

MORTE

Puxa, você veio rápido, hein?

57. PC2 Francisco e Morte frente a frente na mesa de bar. Vemos a cena bem de perfil. Francisco olha para vidrinho.

FRANCISCO

Eu achava que demorava mais.

MORTE

Bom, na verdade eu vim um pouco antes. Tava aqui por perto mesmo. Mas não te preocupa: tu ainda tem um tempinho.

Morte faz gesto explicando o “tempinho”.

FRANCISCO

Então ta. Quer beber alguma coisa?

MORTE

Não... Mas um cigarrinho eu aceito.

Morte pega um cigarro da carteira de Francisco, o acende.

FRANCISCO

Eu tinha parado de fumar, mas acho que agora não tem problema.

MORTE

Pra mim esse negócio só faz bem. Me revigora completamente.

FRANCISCO

Você está meio acabadinho, hein? Meio gordo. E parece mais velho do que eu imaginava.

MORTE

O tempo passa pra todo mundo.

FRANCISCO

No filme você parecia mais novo.

MORTE

Filme?

FRANCISCO

“O Sétimo Selo”, do Bergman.

MORTE

Ah. Mas ali eles capricharam na maquiagem.

58. PSOE Morte

MORTE

Escuta, vamo deixar de bobagem... Por que tu me chamou?

59. PSOD Francisco

FRANCISCO

Como assim?

60. PSOE Morte.

MORTE

Por que tu me chamou? Quer dizer, tu não podia simplesmente esperar tua vê?

61. PSOD Francisco

FRANCISCO

O que você tem a ver com isso?

62. PSOD Morte.

MORTE

Tudo! Eu tenho tudo a ver com isso!

63. PC2 Francisco e morte, um de frente para o outro.

MORTE

Talvez tu não tenha notado, mas eu tou sobrecarregado de trabalho. Olha só. Ta vendo aquele sujeito lá?

Morte aponta para rapaz bebendo. Francisco se vira para o lado do balcão.

64. PX Rapaz próximo ao balcão, rindo. Completamente bêbado.

MORTE (FQ)

Vou ter que buscar ele logo mais, num acidente de trânsito envolvendo três carros, um ônibus e um cachorro pequinês

65. cont. 63 PC2 Morte aponta para uma mesa próxima.

FRANCISCO

Um cachorro pequinês?

MORTE

É. E aquele menino de rua lá, ta vendo?

66. PJ Menino de rua vendendo flores.

MORTE (Off)

Fuzilado amanhã de manhã, por um grupo de justiceiros. Que tal?

67. Cont. 65. PC2 Morte aponta ainda para outro lugar.

MORTE

Tem mais. Aquela mulher? Disfarça, disfarça.

Francisco se vira, pára, se vira.

68. PC Moça com olheiras debruçada perto da janela.

MORTE (FQ, sussurrando)

Pffff. Overdose. Daqui a duas horas.

69. Cont. 67. PC2 Morte e Francisco frente a frente.

MORTE

E tem mais uma menina que fez uma dieta absurdamente fraca em calorias, ficou com anorexia, e daqui a...

Morte tira um relógio do bolso. Olha.

70. PD Relógio de Morte.

71. Cont. 69. PC2 Morte e Francisco.

MORTE

Ahn...três minutos vai ter um troço na pista de dança.

72. PP Morte.

MORTE

Olha aqui... A gente vive num mundo em que as pessoas me procuram por qualquer bobagem. E você ainda me chama, assim, sem razão nenhuma, só pra complicar o meu dia.

73. PSOD Francisco constrangido.

FRANCISCO

Desculpa.

74. PSOE Morte.

MORTE

AGORA você me pede desculpas.

75. PSOD Francisco.

FRANCISCO

Eu... Eu só tava curioso.

76. PSOE Morte.

MORTE

Curioso? Gracinha...

77. PC2 Morte e Francisco.

FRANCISCO

É. Eu queria saber como é depois... O outro lado, entende...

Francisco gesticula, sem encontrar palavras. Morte imita o seu gesto.

FRANCISCO

Ah... Quer cerveja?

MORTE

Não bebo em serviço.

FRANCISCO

Ah, deixa de bobagem. Bebe aí.

Francisco lhe serve um copo. Morte olha para o vidrinho sobre a mesa. Aponta para vidrinho.

MORTE

Isso aqui... é cianureto?

FRANCISCO

100% puro.

78. PP Morte pega o vidrinho e se prepara para colocar um pouco no seu copo.

MORTE

Posso?

FRANCISCO (FQ)

Claro.

Morte coloca cianureto na sua cerveja, depois bebe.

MORTE

Ah... Adoro esse negócio...

79. PC2 Morte e Francisco frente a frente.

FRANCISCO

Tá. Agora me conta...

80. PSOD Francisco.

FRANCISCO

O que existe do outro lado?

81. PSOE Morte da de ombros.

MORTE

Ah, tu logo vai descobrir...

82. PSOD Francisco.

FRANCISCO

Eu prefiro que você me conte. Não gosto muito de surpresas.

83. PSOE Morte.

MORTE

Sinto muito, mas não posso dizer.

84. PC2 Morte e Francisco frente a frente.

FRANCISCO

Tá, mas pelo menos me responde isto... Tem alguma coisa mesmo, qualquer coisa que seja... ou é só o vazio infinito? O nada total?

Morte fica pensando. Abre a boca como se fosse dizer algo, mas desiste.

MORTE

Ahn... Olha, eu gostaria de dizer, mas não posso. Realmente não posso. Ordens superiores.

FRANCISCO

Bom. Então pelo menos eu sei que tem um Deus lá em cima mandando em ti...

MORTE

Bobagem. Deus não existe.

Morte bebe cerveja.

85. PSOD Francisco surpreso.

FRANCISCO

Não? Mas você falou em "ordens superiores"...

86. PSOE Morte.

MORTE

Tem um diretor geral de operações terrestres. É um cargo eletivo, com um ocupante terráqueo que muda a cada quatro anos.

87. PSOE Francisco.

FRANCISCO

Uau... E quem é o chefe agora? Vamos lá, você pode dizer pra mim... Quem é?

88. PC2 Morte e Francisco. Morte se servindo cianureto. Começando a levar o copo à boca.

FRANCISCO

É o Bill Clinton? Leonardo Di Caprio?... Bill Gates?

Morte arqueia as sobrancelhas como se Francisco houvesse batido em alguma tecla próxima.

89. PP Francisco

FRANCISCO

Bill Gates? Não acredito, é o Bill Gates?

90. PJ Morte levanta. Francisco fica sentado.

MORTE

Já disse, não posso dizer NADA. Já falei mais do que devia. E depois, tá quase na hora de eu te levar. Vambora.

FRANCISCO

Não, peraí... Eu juro que não faço mais perguntas. Por favor, senta aí. Vamos tomar a saideira. Garçom! (faz sinal com a mão, chamando)

Morte senta de novo. Os dois ficam em silêncio alguns segundos.

FRANCISCO

Posso fazer... ahn... só mais UMA PERGUNTA? Não é nada "metafísico" não, é só uma curiosidade.

Barman põe a cerveja e mais um copo na mesa.

91. PSOE Morte, expressão irritada.

MORTE

O quê?

92. PSOD Francisco.

FRANCISCO

É sobre essa tal “dança da morte”. Como é isso? Você DANÇA mesmo com as pessoas?

93. PSOE Morte.

MORTE

Claro! E danço MUITO bem por sinal. Quer ver? Presta atenção.

Morte começa a levantar.

94. PJ Morte levanta e vai em direção a pista de dança.

95. PX Pista de dança. Música alta. Pessoas dançando.

96. PP Francisco (de costas para a câmera) olhando a cena. Morte dançando ao fundo (PG).

97. Cont. 95. PX Morte dançando com menina.

98. PC Mulher e um companheiro, ele com expressão triste. Estão olhando para a pista de dança. Barman atrás do balcão também olha.

MULHER

Que engraçado aquele cara todo de preto dançando... Tenho a impressão de já ter visto ele antes...

Barman debruça-se sobre o balcão.

BARMAN

É, acho que é vocalista de uma banda famosa.

Mulher assente com a cabeça. HOMEM não dá bola, continua triste, olhando fixamente para a pista de dança.

MULHER (para HOMEM)

Você tá bem?

99. PC2 Morte e menina, dançando bem próximos.

100. PP Menina sorrindo inocentemente.

101. PP Morte sorrindo soturnamente.

102. PJ Morte e menina dançam frente a frente. Morte pega a menina pela mão e a faz girar.

103. Travelling girando PV menina.

104. PP menina sorrindo depois de parar de girar.

105. PC2 Morte se aproxima e toca com a mão no rosto da menina. Ela fica olhando fixamente para Morte, como que em transe. Morte tira a mão. A menina cai ao chão.

106. PP Cabeça de menina caindo ao chão. Pessoas se abaixam.

107. PG Pessoas aglomeradas em torno a menina caída. Morte vem vindo em direção a mesa.

108. PJ Morte volta para a mesa, senta. Francisco segue olhando para a pista com expressão perplexa.

MORTE

E então? Que achou? Gostou da classe?

FRANCISCO

É, não estava mal... Mas... Ela...

Francisco aponta para pista de dança.

FRANCISCO

Ela tá morta mesmo?

MORTE

É a vida... Ou é a morte? Ah, tu entende.

Morte bebe um gole de cerveja e olha para Francisco, que se vira para Morte.

FRANCISCO

Ela era tão jovem... Por quê?

MORTE

Por quê? Por quê? Os humanos e seus eternos "porquês"... Vamo falar do teu caso. Por quê? Hein? Por que tu quis te matar? Não vem com essa que foi só curiosidade...

FRANCISCO

Como assim?

MORTE

Garanto que foi por causa de mulher.

FRANCISCO

Ah... De onde você tirou essa idéia absurda?

MORTE

Escuta... Eu trabalho nesse negócio há milhares de anos. Sempre que um sujeito tenta se matar, é batata: tem uma mulher no meio. Às vezes até duas.

FRANCISCO

Bom... Tá certo, tem UMA mulher. Mas a culpa não foi dela. A gente se desentendeu, brigou...

109. PP Morte.

MORTE

É, vocês humanos vivem brigando... Matam e morrem por motivos tão (faz gesto) fúteis... Porra, viver não é tão ruim assim! Tá certo...

Morte pega cerveja, se serve.

MORTE

... o cara tem que andar sem rumo, num universo incompreensível...

Morte pega cianureto e coloca no seu copo.

MORTE

... seguindo uma rotina repetitiva dia após dia...

Morte termina se servir cianureto, bate bem pra sair tudo, Francisco fica olhando. Morte bebe um golinho.

MORTE

... em busca de uma felicidade que sempre foge...

Morte avança para carteira de cigarros sobre a mesa. Francisco pega ela antes que ele.

110. PSOD Francisco olhando carteira entregando um cigarro a Morte.

111. Cont. 109. PP Morte pegando cigarro das mãos de Francisco.

MORTE

... sentindo a irreversível degradação do corpo...

Morte leva cigarro apagado até a boca.

MORTE

... e sabendo que algum dia vai morrer...

Morte dá uma pequena pausa. Tira cigarro da boca. Parece pensar sobre o que acabou de dizer.

MORTE

Porra... Pensando bem, deve ser uma merda mesmo... (acende cigarro)

Bom, mas vocês já estão acostumados. E depois, a maioria dos suicídios e assassinatos são uma coisa tão fácil de evitar, tão desnecessária! Mas não adianta, vocês vão em frente. E depois, claro, quem paga o pato sou eu.

Morte solta uma baforada. Olha o relógio.

112. PJ Morte e Francisco.

Olhando para o relógio, se assusta. Morte levanta. Francisco permanece sentado, com uma expressão pensativa.

MORTE

Bom, chega de papo. Vamo lá que ainda tenho uma longa noite de trabalho.

FRANCISCO

Não, espera. Eu... Ahn... Eu mudei de idéia.

Morte dá uma gargalhada.

113. PP Gargalhada morte.

114. PC Francisco sentado olhando para morte.

FRANCISCO

É sério. Escuta, você me convenceu. A vida deve ser vivida até o fim, mesmo que às vezes pareça ridícula ou sem sentido. Tudo dura tão pouco tempo mesmo! É você ta atolhado de trabalho, não quero causar incômodo...

Francisco tenta se levantar.

FRANCISCO

Tô liberado?

Morte pousa a mão sobre o ombro, fazendo-o sentar de novo.

MORTE

É um pouco tarde para arrependimentos. Agora tu já me chamou.

FRANCISCO

Ta, mas se você tivesse calado essa matraca eu não ia ter mudado de idéia!

MORTE

Eu só dei minha opinião! Não tenho culpa se você é mais um desses babacas sem convicções!

Francisco levanta e encara Morte.

FRANCISCO

ÔOO!

115. PP2 Morte e Francisco se encarando. Francisco se dá conta do erro e recua.

116. PJ Morte e Francisco.

FRANCISCO

Olha aqui... Vamos fazer o seguinte.

FRANCISCO

Vamos resolver isto num jogo.

MORTE

Jogo?

FRANCISCO

É. Você já fez com outras pessoas, que eu sei. Acho que eu também tenho o direito.

MORTE

Tá bom... Mas olha que eu não jogo xadrez desde a Idade Média.

FRANCISCO

E quem falou em xadrez? Não, este jogo é muito mais divertido. Vem cá.

Morte vai atrás de Francisco.

CENA 6 – INT/NOITE – BAR – MESA DE SINUCA

117. PJ Morte e Francisco atrás de mesa. Francisco apontando.

FRANCISCO

Entendeu? Você tem que colocar as bolas coloridas nas caçapas. A bola preta é a última. Quem colocar ela primeiro ganha. Ah, e se só estiver faltando a bola preta e você colocar a bola branca dentro, ou errar, você também perde. Tá?

MORTE

Eu já entendi, eu já entendi.

Morte pega o taco ao contrário e se prepara para jogar.

118. PP Morte mirando com taco ao contrário.

119. Cont. 17. PJ Francisco o corrige.

120. PP Francisco sorri com certa superioridade, sacudindo a cabeça e colocando giz no seu taco.

121. PC Morte vai dar a tacada, agora com o taco certo.

122. PD Taco batendo na bola branca. Pan acompanha bola branca, que bate na bola 1. Bola 1 vai indo em direção à caçapa. Entra.

123. PP Francisco olhando como quem pensa “sorte de principiante”.

124. PC Morte mirando e jogando.

125. PD Mesa de sinuca. Bola branca batendo em bola 2.

126. PD Bola 2 batendo em bola 3.

127. PD Caçapa. Bola 2 entrando.

128. PD Caçapa. Bola 3 entrando.

129. PP Francisco, mais preocupado.

130. PC Morte jogando com o taco as costas, se exibindo.

131. PD Ponta do taco. Bola 4 em jogada de tabela, entrando na caçapa.

132. PP Francisco preocupado.

133. PP Morte jogando.

134. PD Caçapa. Bola 5 entrando.
 135. PD Caçapa. Bola 6 entrando.
 136. PD Caçapa. Bola 7 entrando.
 137. PJ Mesa com só bola preta faltando. Tilt. Morte olha para Francisco.

MORTE

Estou fazendo certo?

138. PC Francisco lança um olhar desanimado, de quem não acredita no que vê, e senta.
 139. PP Morte pega giz e passa no taco.

MORTE

Well, well... Parece que tá tudo terminado. Uma pena, porque eu tava até começando a gostar de ti... Mas sabe como é, tenho que fazer o meu trabalho.

140. PD Mão de Morte passando giz no taco.

CENA 7. INT. BAR – PRÓXIMO BALCÃO

141. PC Mulher e seu companheiro, de pé, próximos ao balcão. Ele triste.

MULHER

Não fica assim... Sorri um pouco.

HOMEM

Hmrhrnhpfgfhpf.

MULHER

Eu sei que você está triste pelo seu avô, mas puxa, ele já estava com noventa e tantos anos, né... Já era mais do que hora!

HOMEM

Eu sei... Não é a morte em si, é COMO ele morreu. Porra, engasgado com um selo?!? Que morte mais estúpida! Ridícula! O que eu vou dizer pras pessoas?

MULHER

Ah, também não é causa para tanto drama. Existem mortes mais ridículas!

VOLTA CENA 6. INT. BAR – MESA DE SINUCA

142. PP Morte, com cara meio ridícula, arqueando as sobrancelhas. Olha para a bola preta, a última. Se abaixa e mira. Bola fora de foco em PD.

MORTE

Hasta la vista, Gustavo.

Correção de foco para bola em PD. Morte começa a pegar impulso para acertar a bola.

143. PX Francisco e Morte.

FRANCISCO

(Surpreso)

Espera aí! Meu nome Não é Gustavo!!

Surpreendida, Morte desvia o taco e acerta uma cacetada na bola branca, que sai voando da mesa.

143a. Close Francisco olha o trajeto da bola.

144. PD Bola em cima da caixa de som.

VOLTA CENA 7. INT. BAR – PRÓXIMO BALCÃO

145. PC Homem e mulher.

HOMEM

Mortes MAIS ridículas? Me dá um exemplo! Me dá um exemplo!

146. PD Bola de cima, caindo em direção a cabeça do homem.

147. PC Mulher e homem. Bola cai lá de cima, bem na cabeça do homem. Ele grita e cai ao chão.

VOLTA CENA 6. INT. BAR – MESA DE SINUCA

148. PC Morte e Francisco

MORTE

(Surpresa)

Você não é o Gustavo?

FRANCISCO

Não, eu sou Francisco. Francisco Rosa. Pode ver, tá aqui na minha carteira de identidade.

Francisco mostra a sua carteira de identidade para Morte.

CENA 9. INT. HOSPITAL – QUARTO DE FRANCISCO

155. PD Olhos abrindo.

156. PV Olhos se abrindo. Quarto de hospital. Cama e arredores. Imagem primeiro desfocada, depois normal. Mariana chorando.

MARIANA

Chico... Chico... Por que você foi fazer uma coisa dessas? E se você morresse? Eu não falava sério, jamais poderia viver sem você... eu te amo, droga.

157. Travelling. PC Mariana de costas e Francisco de frente.

Os dois se abraçam. Câmera se afasta até que vemos ombro e cabeça de Morte atrás deles, de costas, olhando a cena.

158. PP Morte fumando um cigarro ao lado de uma placa que diz "Proibido Fumar", olhando a cena com um sorriso que é meio de simpatia e meio de desdém.

159. Cont. 157. PC Morte de costas. Vai virando o olhar. Passa pelo biombo que divide duas camas. Vemos um médico que fala com mulher de Gustavo. Gustavo está na cama, entre eles e a Morte.

160. PC MÉDICO fala com a MULHER de Gustavo.

MULHER

Doutor... Ele ainda tem chances de sobreviver?

MÉDICO (acendendo um cigarro)

É claro. Somos uma equipe ALTAMENTE especializada! Não precisa se preocupar com nada.

Médico deixa carteira de cigarros sobre mesinha ao lado da cama.

MULHER

Mas... o senhor mesmo não falou que ele está em coma profundo... com diversas fraturas cranianas... e danos cerebrais irreversíveis?

MÉDICO

Confie em nós. Estamos trabalhando 24 horas por dia na recuperação do paciente.

Entra enfermeira.

ENFERMEIRA

Doutor, doutor, o jogo começou!

MÉDICO

(olhando relógio)

Já?!? Cacete...

O médico sai com pressa da sala atrás da enfermeira. Mulher fica olhando com cara de tacho.

MULHER

Doutor? Doutor?

Mulher sai atrás deles.

161. PP Morte olha para a cama onde está o paciente. Atira o cigarro ao chão.

162. PP Morte de costas indo em direção à cama de Gustavo.

163. PC Morte de frente perto da cama de Gustavo. Pega carteira de cigarros de médico sobre a mesinha e coloca no bolso.

164. PD Eletrocardiograma bipando. Mão da Morte aproxima e estala as mãos. Eletrocardiograma começa a bipar em ritmo pop. Começa a mesma música da pista de dança.

165. PC Morte tira Gustavo da cama. Fica dançando ao ritmo da música com ele, que está quase desmaiado.

166. Travelling. PJ Morte e Gustavo dançando. Gustavo cai ao chão. Câmera se aproxima até chegar no rosto de Morte. Morte vira-se para a câmera, olha o espectador e pisca sinistramente.

SEQÜÊNCIA DE CRÉDITOS FINAIS

ÂNGELO ANDA SUMIDO (1997), de Jorge Furtado

FICHA TÉCNICA

Roteiro: Rosângela Cortinhas e Jorge Furtado.

Direção: Jorge Furtado.

Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre.

Produção Executiva: Nora Goulart e Luciana Tomasi.

Elenco Principal: Sérgio Lulkin (José) / Antônio Carlos Falcão (Ângelo) / Carlos Cunha Filho (vigia na guarita).

CENA 0 - TV / ESTÚDIO (ARQUIVO)

Comercial de páscoa. A televisão muda rapidamente de canal, mostrando fragmentos de vários programas. Trilha e créditos.

CENA 1 - INT/NOITE - CORREDOR DO EDIFÍCIO DE JOSÉ

José, pouco mais de 30 anos, ar tranqüilo, sentado numa poltrona, com o controle remoto na mão, desliga a televisão. Ele se levanta, pega uma mochila e caminha em direção à porta.

JOSÉ (OFF)

Eu lembro que saí de casa antes das nove porque a novela estava começando. Eu desliguei a tevê e saí. Eu não tinha almoçado e estava com muita fome.

José sai e fecha a porta de seu apartamento. No corredor, ele abre a caixa de correspondência. Ele examina alguns cartões.

JOSÉ (OFF)

Eu lembro também que eu peguei a correspondência. Tinha a conta da luz, um cartão de uma desentupidora que eu não lembro o nome e um anúncio de uma loja chamada Siamarrô, tudo junto. Inesquecível.

Põe o cartão no bolso.

CENA 2 - EXT/NOITE - FRENTE DO PRÉDIO DE JOSÉ

José sai do prédio. O porteiro, 45 anos, gordo, ar relaxado, que estava numa cadeira ao lado da porta, ergue-se e acompanha José até o portão do prédio, descendo as escadas.

PORTEIRO
E esse calorão?

JOSÉ
Esquentou mesmo.

PORTEIRO
Minha prima passou este fim de semana na praia, voltou com a pele em carne viva.

José guarda suas chaves no bolso. Com um molho de chaves, o porteiro abre o portão.

PORTEIRO
É o ozônio do sol que provoca estes buracos nas camadas da pele. O ozônio que eles usam para fazer desodorante e motor de geladeira. Eu vi uma reportagem na tevê. Impressionante.

José fica pensando alguns segundos antes de responder.

JOSÉ
Pois é.

José sai, o porteiro fecha e chaveia o portão.

JOSÉ
(ao porteiro) Boa noite.

José caminha pela calçada.

JOSÉ (OFF)
Onde eu estava? Ah, sim, indo para a casa do Ângelo. Caminhei até o ponto do ônibus.

José pára. Olha para trás como se tivesse esquecido de algo.

JOSÉ
Não, não...

Fecha os olhos.

José sai, o porteiro fecha e chaveia o portão.

JOSÉ
(ao porteiro) Boa noite.

JOSÉ (OFF)
Acho que eu peguei um táxi.

José faz sinal para um táxi.

JOSÉ
Táxi!

O táxi pára.

JOSÉ (OFF)

É, foi isso, peguei um táxi. Eu estava morrendo de fome.

Ele entra no táxi.

CENA 3 - INT/NOITE - TÁXI

O rádio do táxi toca uma música em altíssimo volume.

JOSÉ

Eu estou indo para o centro.

O motorista aciona o taxímetro.

JOSÉ

O senhor pode abaixar um pouco o rádio?

O motorista diminui o volume do rádio. José pega no bolso a carteira e dela tira um papel.

JOSÉ (OFF)

Eu não via o Ângelo desde a faculdade.

CENA 4 - EXT/DIA - RUA E ÔNIBUS

Ângelo está dentro de um ônibus, na janela. José está de pé, ao lado do ônibus. Ângelo anota alguma coisa num caderno, rasga e entrega para José enquanto o ônibus parte.

JOSÉ (OFF)

A gente se encontrou uns dias antes e marcou de jantar no sábado.

CENA 5 - EXT/NOITE - TÁXI

O papel está rasgado. Falta um pedaço do número do apartamento: 40... O táxi dá uma freada brusca.

MOTORISTA

(gritando) Quer morrer, animal?!

José guarda o papel e dá uma olhada na conta da luz.

MOTORISTA

(resmungando) Maloqueiro, raça de vagabundo! Só matando tudo!

JOSÉ (OFF)

Não lembro que caminho o táxi fez.

CENA 6 - TABLE-TOP - MAPAS

Animação mostrando o caminho do táxi pelas ruas da cidade.

JOSÉ (OFF)

Ele pode ter dobrado a esquerda, logo depois da praça, e seguido direto até o centro. Ou ele pode ter feito a volta na praça e descido até a perimetral. Não lembro.

CENA 7 - EXT/NOITE - RUAS (VIADUTO)

José desce do táxi.

JOSÉ

Eu lembro que ele me deixou a umas duas quadras da casa do Ângelo, porque a rua dele era contramão.

José caminha sob o viaduto. Cruza com um homem que tem dois cabos de vassouras nos ombros e, em cada um deles, sacolas plásticas de diferentes tamanhos. O homem fala sozinho.

MENDIGO

Eu sabia que aquela era a minha chance. Desgraçado, bagaceiro! Eu sabia! Coisa de bagaceiro, mesmo! (resmungos incompreensíveis].

José não pára. Cruza com um grupo de mendigos que, aparentemente, passa as noites sob o viaduto.

CENA 8 - EXT/NOITE - FRENTE DO PRÉDIO DE ÂNGELO

José chega na frente de um prédio. É um prédio antigo, cinza, quatro andares. Ângelo examina o porteiro eletrônico, confere o endereço no papel.

JOSÉ (OFF)

Duas chances: quatrocentos e um ou quatrocentos e dois. (toca no porteiro eletrônico) Apertei no quatrocentos e um.

Ninguém responde. De uma janela aberta do prédio vem uma música muito alta.

JOSÉ (OFF)

Alguém estava ouvindo uma música altíssima. Pelo que eu me lembrava do Ângelo, podia até ser ele.

Ele toca outra vez.

JOSÉ (OFF)

Toquei também no quatrocentos e dois.

Nada. Uma moça sai do prédio. Ela lê um cartão-postal e sorri. Quando vê José, seu rosto se modifica, se fecha. Ela se aproxima de José, cautelosa.

JOSÉ

Boa noite. Podia abrir para mim? O meu amigo não está escutando.

MOÇA

Onde é que o senhor vai?

JOSÉ (OFF)

E agora?

JOSÉ

No apartamento de um amigo meu, o Ângelo do... (cobrindo a boca com a mão) quatrocentos e (grhums).

A moça olha para ele, de baixo para cima, lentamente. Detalhes do tênis de José, da calça de José, mãos e rosto de José.

JOSÉ (OFF)

Ela olhou para mim, de baixo para cima. Se eu estivesse de chinelo, ou de calção, ou tivesse as mãos muito fortes, ou se a minha pele fosse marcada pelo trabalho ao sol, ou, simplesmente, se eu fosse preto, não teria a menor chance.

José sorri.

INSERT: Ficha odontológica de José.

JOSÉ (OFF)

Eu sorri, passando no último teste: todos os dentes.

Ela abre a porta.

JOSÉ (OFF)

No Brasil, dente é salvo conduto. Não saia de casa sem eles.

Ela sai, sempre olhando para José com alguma desconfiança, fecha e chaveia o portão externo do prédio.

JOSÉ

Obrigado.

José atravessa a ponte do edifício e se depara com a porta do prédio fechada. Tenta abri-la. Toca em outro porteiro eletrônico. Nada. Os Replicantes continuam aos gritos. Abre-se uma janela no terceiro andar. Ele se afasta do prédio e tenta ver alguém. Uma mulher surge na janela com um saco plástico nas mãos.

JOSÉ

Senhora!

Ela não responde e joga o saco pela janela. O saco cai na calçada ao lado de uma lixeira. Ao cair, o saco se abre espalhando lixo pela calçada. Mendigos se aproximam e catam o lixo.

JOSÉ

Senhora!

MULHER 1

Que que é?

JOSÉ

A senhora podia abrir para mim?

MULHER 1

Como é que tu entrou?

JOSÉ

Eu estou indo na casa de um amigo meu...

MULHER 1

Não pode ficar aí. É proibido. Eu vou chamar a polícia.

JOSÉ

Senhora!

Ela entra e fecha a janela. Ele aperta mais uma vez no porteiro.

JOSÉ

(gritando) Ângelo!

Ninguém responde. A música segue alta. Ele senta no degrau da porta. Um mendigo passa caminhando na calçada. José olha para ele. A música pára. Ele se ergue rapidamente.

JOSÉ

(gritando) Ângelo! Ângelo! Ângelo!

Ele aperta muitas vezes o botão do porteiro eletrônico.

JOSÉ

Ângelo!

A música recomeça. José desiste e tenta sair do prédio. Não consegue, o portão está trancado. Ele sacode o portão, muito irritado, os Replicantes aos gritos. Ângelo tem um surto, sacode e chuta o portão. Dois novos moradores, um homem e um velho, surgem nas janelas do prédio e do prédio vizinho.

HOMEM 2

O que está acontecendo aí?

Ele tenta se acalmar.

JOSÉ

Desculpe, mas é que eu fiquei preso aqui.

A Mulher abre a janela.

HOMEM 3

Que barulho é esse? Tem gente doente no prédio!

MULHER 1

Ele tá emacanhado! A polícia já vem vindo.

JOSÉ

Eu sou amigo do Ângelo, do quatrocentos e dois.

HOMEM 2

Quem mora no quatrocentos e dois é a dona Marilda Cantarelli!

MULHER 1

Eu não disse que ele tá emacanhado?

Um carro da polícia se aproxima e pára.

MULHER 1

Olha eles aí. (ao Homem 3) Eu sou tia do delegado Soares da décima primeira.

Um policial desce e se aproxima de José.

POLICIAL

Qual é o problema?

MULHER 1

Ele tá emacanhado!

HOMEM 3

Ele invadiu o prédio!

JOSÉ

(ao policial) Eu fiquei preso aqui. Estou tentando ir na casa de um amigo meu, o Ângelo, do quatrocentos e um.

HOMEM 2

Antes ele disse que era no quatrocentos e dois.

MULHER 1

Viu?

HOMEM 3

Ele tentou quebrar o portão.

JOSÉ

Eu fiquei preso, estava tentando sair. É só tocar no apartamento 401, chamar pelo Ângelo.

O policial olha José de baixo a alto. José sorri.

POLICIAL

(para a Mulher) A senhora podia tocar no 401, por favor?
Como é o nome do seu amigo?

JOSÉ

Ângelo.

POLICIAL

Ângelo de que?

JOSÉ

Como?

POLICIAL

Qual o sobrenome nome dele?

JOSÉ

Não sei. Acho que é Ângelo Chaves. Todo mundo sempre chamou ele de Ângelo.

A Mulher sai da janela.

HOMEM 3

A gente não tem mais sossego nessa rua. Eu estou com a minha mulher doente numa cama com problema de rins. Um inferno.

A música pára. Ângelo aparece na janela.

JOSÉ

Porra, Ângelo!

ÂNGELO

O porteiro está estragado. Ele é meu amigo, pode subir.

JOSÉ

(ao policial) Eu não lhe disse?

Ângelo joga um grande molho de chaves.

ÂNGELO

(grita) Não pega que dói a mão!

José protege a cabeça. Um grande molho de chaves se aproxima do chão. A chave cai, com um estrondo. José se abaixa e pega.

JOSÉ

Muito obrigado. (para os moradores, irônico) Obrigado para vocês também. Tudo de bom.

Ele tenta abrir a porta do prédio, testando as muitas chaves.

ÂNGELO

(grita) Na fechadura de cima é uma com o cabo preto, mais velha. A de baixo é uma doberman.

Os moradores, o policial e os mendigos ficam todos olhando para José. Ele, nervosamente, tenta abrir a porta. Finalmente ele consegue e sorri, aliviado. José abana para o policial e entra.

CENA 9 - INT/NOITE - CORREDORES DO PRÉDIO, TÉRREO

As portas dos apartamentos do térreo têm sobreportas de grades de ferro. José passa por uma porta onde, pela janelinha, dois olhos o observam. José entra no elevador.

CENA 10 - INT/NOITE - ELEVADOR

José aperta o botão do quarto andar e se encosta na parede do elevador, tentando relaxar.

JOSÉ (OFF)

Só lembrei da minha fome quando entrei no elevador. Minha última refeição quente tinha sido o almoço do dia anterior: lombinho de porco, daquele bem fininho, arroz, com o molho do lombinho assim, por cima, purê de maçã e uma saladinha de maionese.

José chega no quarto andar e descobre que a porta do elevador também tem chave. Tenta descobrir no molho de chaves qual é a do elevador. A porta pantográfica do elevador começa a se fechar. José aperta o botão de "abrir" e tenta, só com uma mão, descobrir qual é a chave certa. A porta pantográfica fica enlouquecida, tentando se fechar. Finalmente ele abre a porta e sai do elevador.

CENA 11 - INT/NOITE - CORREDORES DO PRÉDIO, QUARTO ANDAR

No meio do corredor há uma grade de ferro que isola os apartamentos do resto do prédio. Ele aperta na campainha do 401 e os olhos de Ângelo aparecem na janelinha da porta. Ângelo põe a boca na janelinha.

ÂNGELO

Você vai ter que abrir. Está no mesmo chaveiro, a outra cópia sumiu.

Procurando no chaveiro.

JOSÉ

Qual é?

ÂNGELO

Uma gold amarelinha, meio torta. Uma mais quadrada.

JOSÉ

Achei.

José abre a grade e se aproxima da porta do apartamento. Tenta passar as chaves para o amigo pelo visor da porta mas o chaveiro é muito grande.

ÂNGELO

Não passa.

JOSÉ

Ai meu Deus!

ÂNGELO

Abre você. A de cima é uma comprida, redonda, acho que é Jorajas, Jojoras, uma coisa assim. Prateada.

Experimenta a chave.

JOSÉ

Achei, mas não vira.

ÂNGELO

Tem um jeitinho. Empurra o miolo da fechadura com o polegar da mão esquerda e gira com a direita, ao mesmo tempo.

A chave gira.

JOSÉ

Deu.

ÂNGELO

A do meio está do lado, na mesma argola. Acho que é Papaiz.

Experimenta. A chave gira.

JOSÉ

Deu. Eu estou morrendo de fome.

Ângelo passa uma bolacha pela janelinha.

ÂNGELO

Quer uma bolacha?

JOSÉ

Quero. Qual é a de baixo?

José pega a bolacha e come.

ÂNGELO

A de baixo é fácil, uma vermelha.

José acha a chave, põe na fechadura, gira a chave. Experimenta o trinco mas a porta não abre.

ÂNGELO

Acho que na de cima você só deu uma volta.

José procura a chave.

JOSÉ

Qual é a de cima mesmo?

ÂNGELO

Uma comprida.

José põe a chave, gira e tenta a maçaneta. A porta abre mas tranca numa correntinha.

ÂNGELO

Deu. Fecha para eu abrir.

José fecha a porta. Som da correntinha sendo aberta. A porta se abre. Ângelo, com duas bolachas na mão, sai do apartamento.

ÂNGELO

Nem entra, que a reserva no restaurante é para às dez. Tudo bem? Você emagreceu.

JOSÉ

Deve ser a fome. Estou morrendo de fome.

ÂNGELO

Quer outra bolacha?

José pega a bolacha e come. Ângelo pega as chaves e começa a fechar a porta.

ÂNGELO

A gente não se via há...

JOSÉ

Sei lá. Um tempão.

ÂNGELO

Vem cá, você lembra da Jane?

JOSÉ

Jane?

ÂNGELO

Da escola. Uma baixinha, morena, cabelo liso, bonitinha. Namorava aquele cara do segundo ano, o... como era o nome dele? Um que tinha uma cinqüentinha, namorava todo mundo. A moto fazia mais sucesso que ele.

JOSÉ

Lembro. Um magrão.

Ângelo começa a fechar a grade do corredor.

ÂNGELO

Ele mesmo. Como era mesmo o nome dele?

JOSÉ

Não lembro.

Pausa.

JOSÉ

Afinal o que houve com ele?

ÂNGELO

Com ele? Não sei.

JOSÉ

Mas de quem nós estamos falando então?

ÂNGELO

Da Jane.

JOSÉ

Jane... Não lembro. O que houve com ela?

ÂNGELO

Também não sei. Sumiu.

Ele chama o elevador e põe a chave na porta.

JOSÉ

Mas porque você lembrou dela?

ÂNGELO

Não sei, achei que você talvez soubesse dela, ela era amiga da Cris.

JOSÉ

Cris?

ÂNGELO

Ué? A Cris. Vocês não eram namorados?

JOSÉ

Cris? Ah, lembrei. A Cris, claro.

O elevador chega.

CENA 12 - INT/NOITE - ELEVADOR

Eles entram.

JOSÉ

Encontrei ela uma vez no supermercado. Nunca mais vi. Sumiu também.

Pausa. Ficam sem assunto. José examina os detalhes do elevador. Lê a plaquinha: "É proibido fumar ou conduzir aceso cigarros ou assemelhados. Capacidade máxima permitida: seis pessoas ou quatrocentos e noventa quilos. A utilização acima desta capacidade é ilegal e perigosa".

JOSÉ

Quanto você pesa?

ÂNGELO

Sessenta e oito.

JOSÉ

Perfeito! Eu peso setenta e dois.

ÂNGELO

Antes da bolacha.

JOSÉ

Não deve fazer muita diferença. Uma bolacha...

ÂNGELO

Duas.

JOSÉ

Duas. Hoje eu nem almocei.

ÂNGELO

Você fuma?

JOSÉ

Não.

ÂNGELO

Eu também não. Estamos dentro da média e da lei. Isso não te dá assim... uma sensação de segurança?

O elevador chega no térreo e abre.

CENA 13 - INT/NOITE - CORREDORES DO PRÉDIO, TÉRREO

Eles vão abrir a porta do prédio. A porta está chaveada.

JOSÉ

Eu deixei aberta.

ÂNGELO

Alguém já fechou. Olha o aviso.

Na parede, ao lado da porta, há um aviso: A PORTA DEVE PERMANECER FECHADA A CHAVE DEPOIS DAS 20 HORAS. Ângelo abre a porta. Eles saem.

CENA 14 - EXT/NOITE - FRENTE DO PRÉDIO

Eles atravessam o pátio do prédio. Ângelo procura a chave para abrir o portão.

ÂNGELO

Você veio de carro?

JOSÉ

De táxi.

ÂNGELO

Vamos pegar um ali na praça Quinze, passa toda hora.

Ângelo abre o portão. Eles saem. Ângelo fecha o portão. José começa a caminhar.

ÂNGELO

Não, vamos pelo outro lado.

JOSÉ

(apontando) Por aqui não é mais perto?

ÂNGELO

Nesta esquina tem uns mendigos que moram na calçada, eu prefiro passar pelo outro lado. A gente dá a volta...

Eles saem caminhando.

CENA 15 - TABLE-TOP - MAPAS

Animação do trajeto num mapa.

Ângelo (OFF)

... pela Andradas e entra na Sete de Setembro. Não dá para ir sempre pela Sete porque ali tem uma boates meio barra pesada, mas a gente pega aquela travessinha, acho que é a Tiradentes, e depois vai reto pela Dom Pedro até a praça Quinze. Talvez a gente já consiga um táxi na Dom Pedro.

CENA 16 - EXT/NOITE - RUAS

Eles caminham pelas ruas. Ângelo estende a mão com o chaveiro para José.

ÂNGELO

Posso por na tua mochila?

José guarda as chaves na mochila.

ÂNGELO

Vamos atravessar que ali na frente tem uma obra onde moram umas pessoas.

Atravessam a rua. Ao fundo, uma obra abandonada cercada por um tapume. Mendigos na obra. Uma forte luz ilumina a cena. A luz vem da máquina de um soldador que está colocando uma grade. Caminham mais. Dobram uma esquina e se aproximam do fim da rua, onde uma grade fecha a passagem.

JOSÉ

E agora?

ÂNGELO

Eu não sabia que tinham fechado isso aqui. Será que tem uma passagem?

JOSÉ

Parece que não.

ÂNGELO

E se a gente pulasse?

JOSÉ

Não. É muito alto.

Ângelo tenta subir na grade, mas não tem onde apoiar o pé.

ÂNGELO

Tem essa ponta aqui que não dá para por o pé. Que largura tem entre uma grade e outra?

JOSÉ

O suficiente para não passar a cabeça de uma criança.

José mede com a mão.

ÂNGELO

Vamos dar a volta.

Eles dão meia volta e procuram um novo caminho. Assustam-se com o soldador mascarado armado de um maçarico.

JOSÉ

Ô! Desculpe...

Seguem caminhando, sempre cercados de grades. Vêem uns mendigos na calçada, a frente.

ÂNGELO

É melhor a gente atravessar aqui.

Atravessam. Um mendigo caminha na direção deles.

ÂNGELO

(ao mendigo) Eu não tenho nada.

Afastam-se.

CENA 17 - EXT/NOITE - GUARITA

Continuam caminhando até encontrar uma guarita com um guarda. Ao lado da guarita, um cachorro policial está deitado.

GUARDA

Boa noite.

JOSÉ

Boa noite.

GUARDA

Não pode passar por aqui.

ÂNGELO

Como não? A rua é pública.

GUARDA

Essa aqui não é mais. O pessoal aí comprou.

ÂNGELO

O senhor tá brincando...

JOSÉ

Mas a gente só quer passar para o outro lado.

GUARDA

Não dá. Vocês vão ter que dar a volta.

JOSÉ

Isso é um absurdo!

ÂNGELO

Quem é que vai ficar sabendo?

GUARDA

Eu. Vocês vão ter que dar a volta.

ÂNGELO

A gente atravessa bem rapidinho.

GUARDA

Não dá. Vocês vão ter que dar a volta.

Ângelo avança.

ÂNGELO

O senhor me desculpe, mas eu vou passar. A gente está morrendo de fome, aqui não passa táxi, eu vou passar.

O guarda sai da guarita. Ângelo pára.

GUARDA

Ao cruzar o limite da guarita o senhor estará cometendo o crime definido no artigo cento e cinquenta do código penal; violação de domicílio: entrar ou permanecer clandestina ou astuciosamente, ou contra a vontade expressa ou tácita de quem de direito, em casa alheia OU EM SUAS DEPENDÊNCIAS.

Ângelo e José ficam alguns segundos parados, olhando para o porteiro.

JOSÉ

(baixinho, para Ângelo) Esse cara é louco.

GUARDA

Louco? Não, não. Louco é o meu cachorro. (para o cachorro)
Pega Louco!

Louco se ergue num salto, latindo, e parte em direção a José e Ângelo. Eles saem correndo, Louco nos seus calcanhares.

GUARDA

(discursando) A casa é o asilo inviolável do indivíduo; ninguém pode penetrar nela, à noite, sem consentimento do morador, a não ser em caso de crime ou desastre, nem durante o dia, fora dos casos e na forma que a lei estabelecer. Artigo cento e cinquenta e três,

parágrafo décimo da constituição

federal de mil novecentos e sessenta e cinco!

José e Ângelo correm do cachorro.

CENA 18 - EXT/NOITE - RUAS

José corre pela rua, desesperado.

JOSÉ

Essa constituição nem vale mais!

José chega a uma cerca. Tenta pular. A mochila prende na grade. Louco se aproxima. José se desfaz da mochila e pula. Louco mastiga a mochila. José ergue-se e sai correndo. José dobra uma esquina.

CENA 19 - EXT/NOITE - RUAS

José corre mais um pouco e, sem fôlego, diminui o ritmo. Olha para

trás e para os lados. Pára. Respira fundo.

JOSÉ
Ângelo!

Ao longe, Louco late. José começa a caminhar.

JOSÉ
Ângelo!

José caminha mais um pouco.

ÂNGELO (OFF)
José!

JOSÉ
(gritando) Estou aqui!

ÂNGELO (OFF)
Aqui onde?

José dobra uma esquina. Dá de cara com Ângelo, só que do outro lado de uma grade.

ÂNGELO
Que que é isso?

JOSÉ
Vamos sair daqui. Que loucura!

Os dois tentam recuperar o fôlego.

JOSÉ
Vamos para casa pedir uma pizza. Eu estou morrendo de fome.

ÂNGELO
Cadê a mochila?

JOSÉ
O Louco comeu. Tudo bem, não tinha nada. Minha conta da luz...
Eu peço uma segunda via.

José tira dos bolsos a carteira, o cartão da Siamarrô e suas chaves.

JOSÉ
Minhas coisas estão nos bolsos: carteira, chaves...

José olha para as chaves e para Ângelo. Ângelo olha para José.

JOSÉ
Não acredito!

ÂNGELO
Onde foi?

JOSÉ
Ali atrás. Eu vou voltar para buscar.

José vai saindo.

JOSÉ
Espere aqui.

ÂNGELO
Não, eu vou pela outra rua. Não quero ficar aqui parado.

Ângelo se afasta, dá uma olhadinha para trás e desaparece depois da esquina. José caminha pelo meio da rua.

CENA 20 - EXT/NOITE - RUA

Dobra a esquina e vê a cerca que ele havia pulado. Nem sinal de Louco. Ele se aproxima da cerca. A mochila não está ali. Ele fica parado, olhando para o outro lado da rua, por trás da grade, para o lugar onde Ângelo deve surgir. Ele espera. Muito ao longe, a luz de uma solda. Mais ao longe, um latido.

JOSÉ (OFF)

Fiquei esperando uns... cinco minutos, não sei. Talvez mais.

José caminha no meio da rua.

JOSÉ (OFF)

Fiz todo o caminho de volta, até a casa do Ângelo. Em cada esquina eu olhava, chamei por ele.

José dobra uma esquina e se depara com outra grade fechando a rua. Muda de direção. Cruza com um homem que solda uma grade. Cruza com um mendigo.

JOSÉ (OFF)

Voltei para casa, esperei que ele me ligasse. Talvez ele tivesse encontrado a mochila. Liguei para casa dele várias vezes, naquela noite e no dia seguinte. Fiquei preocupado.

José dobra uma esquina.

CENA 21 - EXT/NOITE RUA

José entra numa grande e larga avenida onde há um carrinho de cachorro-quente. José se aproxima e pede um. O homem prepara o cachorro-quente. Detalhes.

JOSÉ (OFF)

Uns dias depois, passei na casa dele. Chamei, ninguém atendeu. Também não sei se já tinham arrumado o porteiro, achei melhor não falar com os vizinhos. Aí, eu viajei, fiquei um tempo fora.

O homem lhe entrega o cachorro quente. Ele paga, dá a primeira mordida e sai caminhando.

JOSÉ (OFF)

Depois que eu voltei, ainda procurei por ele uma vez. O edifício tinha sido reformado, o porteiro estava funcionando. Falei com um cara no apartamento dele que era inquilino novo. Alugou de imobiliária e não sabia do antigo morador.

José se afasta pela avenida quase deserta. Ao longe, um soldador trabalha colocando num prédio mais uma grade.

JOSÉ (OFF)

Nunca mais procurei nem ouvi falar do Ângelo. Já passou um ano, eu só lembrei por causa da páscoa. A última vez que a gente se viu foi naquela noite, atrás daquela grade. O Ângelo anda sumido. Eu também.

FADE OUT. SOBEM CRÉDITOS FINAIS.

FIM

OUTROS (2000), de Gustavo Spolidoro**FICHA TÉCNICA**

Roteiro e Direção: Gustavo Spolidoro
 Direção de Fotografia: André Luis da Cunha.

Produção: Gusgus Cinema.

Projeto financiado pelo: Concurso de Curtas do MinC.

Elenco: Biño Sautzky, Cléo de Páris, Eduardo Normann, Evandro Soldatelli, Gustavo Spolidoro, Heinz Limaverde, Jeffie Lopes, João Carlos Padilha, João Filho, Juliana Spolidoro, Júlio Andrade, Kapri, Leonardo Machado, Luciano Moreira, Mariana Kircher, Odette Picheco, Paula Carmona, Quenxé, Renata de Lélis, Solange Sotille, Tarcísio Lara Puiati.

ROTEIRO FILMADO - Tratamento 6 – 15.01.2000

CENA 1 - EXT. – DIA

PRETO. Música (sub-jazz). O ruído de um motor indica que estamos dentro de um carro. Casal conversa. CRÉDITOS INICIAIS.

MOÇA (off)

Ah, eu sempre fui muito confusa com esse lance de governo, política, plano econômico, todo esse blábláblá...

Inclusive um dos meus namorados, acho que foi o terceiro. Não, não, foi o quarto que era jornalista, o terceiro era pagodeiro.

RAPAZ (off)

Pagodeiro! Que baixaria, héin!

MOÇA (off)

Tá, mas deixa eu falar. Esse cara, que na real era só um casinho besta, esse cara vivia dizendo que eu era alienada, que não tinha percepção crítica e social da realidade, essas besteiras. Mas qué sabê: eu prefiro mesmo é ser alienada do que me estressar com todo esse caos que é o mundo lá fora!

TERMINAM OS CRÉDITOS. FADE OUT.

Estamos em uma avenida larga, ao lado direito um parque muito arborizado. Vemos um anfiteatro. PAN. Vemos o Rapaz. Aparenta uns 30 anos. A moça não aparece muito bem. Estamos do lado direito do carro, atrás do banco do carona. Vemos à frente a Avenida. Grande e extensa, com um corredor de ônibus no meio. Entre as duas pistas para automóveis existem palmeiras por toda a extensão das duas calçadas que separam os corredores. Do lado esquerdo, prédios e lojas. A música continua.

RAPAZ (off)

É...Não sei...Eu tenho uma filosofia bem diferente da tua. Pra mim, tem uma coisa que está acima de tudo, que é fundamental na vida de todo o mortal, que traz a verdadeira felicidade...

MOÇA (off)

Ah não! Vai falar de Deus agora?! Era só o que faltava!

RAPAZ (off)

Não, não, não, tô falando de uma cagada!!!

MOÇA

Sério?

RAPAZ

É! Sério!!!

MOÇA

Uma cagada!?!

RAPAZ

Sério! Cagada, cocô!. Acompanha o meu raciocínio. Se eu cago, é porque eu como, certo?! Se eu comi, meu corpo tem energia pra qualquer coisa. Pra trabalhar, pensar, estudar, trepar. Absolutamente tudo. Depois, imagina o prazer de uma boa cagada. As pessoas que não cagam bem não podem viver felizes com um monte de merda presa nos intestinos. A pessoa fica séria, enfezada, se sentindo um bostão. O cara que não caga, pra mim, não é feliz.

E tem mais: a diarreia. Tu não imagina a importância que tem uma diarreia.

MOÇA (põe a mão na boca como se fosse vomitar)

Uuuugggghhh, que nojo! Deixa eu pegar um ar.

MÚSICO (o cara que toca violão -- ele está dentro do carro, atrás do motorista, de frente para uma menina que toca clarinete)

Posso dar um pitaco?

RAPAZ

Que pitaco, malandro? Tu não faz parte deste diálogo. E vê se pára com essa música de merda.

A música pára. O carro pára atrás de um outro carro. De dentro saem dois jovens.

RAPAZ

Aqueles dois ali, por exemplo, (aponta os jovens que saem do carro) sem dúvida têm um modo de cagar bem diferente do teu. Vou te explicar melhor...

SOM VAI A FADE SEM QUE OUÇAMOS O FINAL DA TEORIA. SAÍMOS DO CARRO e VAMOS EM DIREÇÃO AOS DOIS JOVENS QUE HÁ POUCO FORAM CITADOS. Um veste-se como office-boy, o outro é um perfeito militante de esquerda.

OFFICE-BOY

(para o motorista)Valeu, brigado, foi mal, héin, desculpa, desculpa mesmo...

...viu só (para o militante), te falei que isso ia acontecer, agora o problema é teu, te vira!

MILITANTE

Tá, mas vamos mudar de assunto. Eu tenho uma coisa para te mostrar. Tá vendo isso?! (tira algo de uma pasta e mostra com cuidado para o office-boy, mas não conseguimos ver o que é). Isso aqui ó, isso aqui é que vai fudê de vez com essa imprensa pelega e com todos esses pseudopolíticos eleitos pela mídia.

O office-boy tenta pegar o objeto da mão do militante.

OFFICE-BOY

Porra tchê, me dá isso antes que alguém veja!

O militante guarda o objeto na pasta, sem que possamos ver o que é.

MILITANTE

Não dá nada, companheiro! Eu vou apresentar isso agora, na reunião do partido. Os caras vão babar. É o único jeito de fazer com que pare a manipulação da massa, tá entendendo. Tá pior do que na época da ditadura, mermão. Saem os militares entram o Padre Marcelo, o Edir Macedo, o MENDELSKI. Só os fudidos!

OFFICE-BOY

Cara, tu tem coragem mesmo. Qué sabê? Eu tenho mais é que largar dessa vidinha de assalariado bundão e tomar uma atitude mais radical. Até tive uma idéia cara, olha só: sabe aquele relógio da Globo, o dos 500 anos...

Antes que possamos ouvir do que se trata, um índio com dois filhos pequenos vem pedir esmola, com a mão estendida.

todo mundo sabe que era um saco, mas ninguém diz nada. Hoje, pra ser IN, tem que gostar desse tal de DOGMA, freqüentar essas festinhas alternativas, andar com roupinhas fashion. Isso é ser IN? Pra mim isso é ser INbecil. Parece que têm chulé na cabeça. Vão se fuder! Eu gosto mesmo é de mortadela!

NAMORADA

Ah, deixa de ser exagerado leãozinho.

CÂMERA FECHA EM PRIMEIRO PLANO NA NAMORADA. Ouvimos a voz de um dos malandros, mas não o vemos.

MALANDRO 1 (OFF)

Passa a bolsa!!!

CÂMERA FIXA, EM CLOSE NA NAMORADA. A Namorada tem uma reação como se tivessem puxado a bolsa dela.

NAMORADA (resistindo e segurando a bolsa)

O que que é isso?!?

NAMORADO

Solta ela cara!!!

MALANDRO 1 (OFF)

Fica na tua ô cagalhão!

Larga a bolsa agora, se não eu vou te furar, sua cadela!

A namorada dá um grito, se contorce e cai. Fica o namorado em quadro. Ele olha em direção ao beco.

NAMORADO

´tá merda, alguém aí vai atrás deles!

O namorado se abaixa. CÂMERA ABAIXA JUNTO. Vemos a namorada caída, sangrando na barriga. O namorado está apavorado.

NAMORADO

Tu tá bem meu amor,???

NAMORADA

Tá tudo bem, foi só uma facadinha aqui ó.

RISADAS TIPO CLAQUE DE PROGRAMAS HUMORÍSTICOS.

O namorado olha para a CÂMERA e pergunta:

NAMORADO

Vocês não vão fazer nada porra!

OLHAMOS EM 360° A NOSSA VOLTA. Transeuntes de carne e osso observam a cena. Também a equipe do filme, o índio e seus filhos, os dois rapazes que deram esmola a eles. Todos parados. VOLTAMOS PARA O CASAL. Eles voltam a caminhar na mesma direção de antes.

NAMORADO (off)

Bando de covardes, não fazem nada, ficam só tremendo a câmera.

NAMORADA (off)

Deixa de ser estúpido. Eles não têm nada que ver com isso.

RISADAS TIPO CLAQUE DE PROGRAMAS HUMORÍSTICOS.

NAMORADO (off)

Vamos até o hospital, é logo ali.

NAMORADA

Não! Eu tô bem... A gente vai se atrasar para o cinema e depois não consegue mais ver esse iraniano.

RISADAS TIPO CLAQUE DE PROGRAMAS HUMORÍSTICOS.

NAMORADO

Tu e estes teus filmes?! Vamos pro hospital sim! Olha um táxi ali!

O Namorado pára o táxi. Entram. Vamos junto. A CÂMERA ENTRA MEIO MAL, FICANDO EM DUTCH ANGLE.

NAMORADA

Pro cinema!

NAMORADO

Não, pro Pronto Socorro, cara!

NAMORADA

Rápido moço...a gente tem que vê um filme ainda.

RISADAS TIPO CLAQUE DE PROGRAMAS HUMORÍSTICOS.

NAMORADO

Pra quê a pressa, logo logo esse filme sai em vídeo. Aí a gente assiste.

NAMORADA

"A vida não imita a arte, imita programas de TV ruins".

RISADAS TIPO CLAQUE DE PROGRAMAS HUMORÍSTICOS.

NAMORADO

O que que tu disse?

NAMORADA

Não fui eu, foi o Woody Allen!

NAMORADO

Aquele pederasta!

RISADAS TIPO CLAQUE DE PROGRAMAS HUMORÍSTICOS.

NAMORADO

Ali, ali, pode dá uma subidinha ali.

O táxi sobe a calçada. Eles desembarcam. NÓS TAMBÉM.

NAMORADO

Dá uma seguradinha aí que a gente já acerta.

Sobem a rampa que dá acesso ao saguão. Na entrada, um médico se despede de um homem e sua filha, de uns 7 anos, e coloca um chiclé na boca da menina. O médico chega junto ao casal de namorados, para socorrer a garota esfaqueada. O homem desce a escada central com a menina no colo. OS SEGUIMOS.

PAI

Viu só. Não tem problema nenhum, é só a gente tomar todos os remédios que as coisas se estabilizam. Além disso não tem nem gosto ruim, é só engolir.

FILHA

Ah, eu não sou boba pai. Eu sei que esses remédios têm efeito colateral.

PAI

Efeito colateral!?!

FILHA

É, mas não te preocupa, eu sei do nosso problema e vou tomar todos os remédios, ta bom?!

PAI

Obrigado filha, assim tu me ajuda a segurar melhor essa barra. Tua mãe ia ficar orgulhosa de ti.

FILHA

Ah, não esquenta pai, a mamãe me ensinou tudo o que eu precisava saber.

PAI

E pelo jeito ensinou bem.

FILHA

É, ela sempre dizia pra gente encarar a realidade de frente e curtir mais os momentos que temos juntos.

PAI

Topa comer um livro ali!?

Pai olha para os lados para atravessar a avenida. Atravessam.

A CÂMERA ACELERA (6qps) ATÉ CHEGARMOS AO LADO DE UMA LIVRARIA. CÂMERA VOLTA A VELOCIDADE NORMAL.

Quando entram na livraria quase são derrubados por um casal de duas lindas jovens em uma frenética escapada com um livro roubado na mão. Elas estão felizes. Correm rindo muito. Vemos suas mãos unidas. Chegam ao corredor de ônibus. Um ônibus está parado com a porta aberta. Elas entram. ENTRAMOS PELA PORTA DA FRENTE. Elas pulam a roleta sob o olhar atônito do cobrador e dos passageiros. CÂMERA VAI A SLOW (75qps). Continuam rindo, esbaforidas, não falam nada. Vão até a frente e param, em pé, junto aos primeiros bancos, se beijam apaixonadamente. Uma velhinha cutuca a moça que está ao seu lado, interrompendo o beijo. CÂMERA VOLTA A VELOCIDADE NORMAL.

VELHINHA

Mas é o fim do mundo!... Imagina uma senhora de 72 anos como eu passar horas na fila de um banco para receber 263 reais e 57 centavos e depois mais uma hora em pé, num hospital público, para pegar uns remedinhos. Eu queria era ter esse fôlego de vocês.

Elas se olham, não dizem nada, não concordam nem discordam, riem maliciosamente.

VELHINHA

A minha vida foi toda uma droga. Casei forçada aos 17 anos, com um homem que não amava. Tive 3 filhos. Um morreu ainda menino, de afogamento. Outro é home-mulhé, mora na Itália, e o que ficou comigo é retardado mental. Meu marido teve um derrame e há cinco anos está em cima numa cama. Isso não é vida para uma pessoa de idade como eu.

A velhinha olha para a outra moça, aponta e pergunta às jovens:

VELHINHA

É o seu namorado?

Elas olham para trás sem entender.

MENINA MORENA

Quem?

VELHINHA

Deixa pra lá, chegou minha hora mesmo... Eu desço aqui, puxa a campainha pra mim
menininha?

O ônibus pára. Ela desce. DESCEMOS JUNTO E VAMOS ATRÁS DELA. A velhinha se dirige à faixa de segurança e atravessa a rua. Um carro vem em sua direção, buzinando. O carro dá uma freada brusca, mas não a atropela. O motorista põe parte do corpo para fora do carro e grita:

RAPAZ

Que cagada minha senhora! Não, a senhora deve estar doida! Que ca-ga-da! A senhora não conhece sinaleira, minha senhora! Eu conheço gente que morreu na faixa! Que

cagada minha senhora, que cagada, que cagada!!! Olha aqui ó, outra coisa, a senhora quando chegar em casa vê se não tá toda borrada!

VELHINHA (descutindo com o rapaz)

Olha aqui! Eu to na faixa de pedestre! Diacho de sinaleira, eu to atravessando na faixa, eu tenho os meus direitos! Que que tu ta pensando? Só porque tem esse carro acha que é o dono da rua!?! Ah vai, vai! Vai te criar piá!

A CÂMERA ENTRA NOVAMENTE NO CARRO. OS MÚSICOS aparecem. Começam a tocar. Carro arranca. RAPAZ está irritado, socando a direção. Vemos a velhinha parada, olhando para o carro.

RAPAZ

Bosta mesmo! Merda!!!

O rapaz respira fundo e fala com sua acompanhante. Ouvimos uma música, é um jazz.

RAPAZ

Entendeu! Entendeu o que eu estava tentando explicar? É por isso que eu falo que tudo o que acontece no mundo passa por uma boa cagada...

FADE LENTO. CRÉDITOS FINAIS.

RAPAZ (EM OFF)

E tem mais: a diarreia. Te liga no valor que tem uma diarreia. Pensa bem o quanto ela pode ser importante para a sociedade. Imagine o Mick Jaeger tendo uma diarreia, daquelas furiosa, antes de entrar no palco. Não tem show dos Stones no Beira-Rio. E se na hora da missa o Papa tiver uma diarreia daquelas brabas, de lambuzá a batina? Não tem celebração eucarística. Tudo no mundo passa por uma boa cagada. Aliás, nós somos frutos da cagada. Todo mundo caga. E a forma de cagar reflete no modo de ver o mundo, nos sentimentos, nas posições políticas e ideológicas, nas opções sexuais, nas posições sexuais. Tudo, tudo!!!

O Bibi já dizia: tudo tem alguma coisa que está acima de tudo!

PAUSA

RAPAZ (off)

Tu não vai dizer nada?

MOÇA (off)

Acho que eu te amo.

O carro pára e desliga o motor.

FADE DE SOM NA FALA E NO SOM AMBIENTE. A MÚSICA CONTINUA ATÉ O FIM DOS CRÉDITOS.

É ISSO AÍ!

QUANDO O DIA SURGIR (1996), de Antônio Carlos Textor

FICHA TÉCNICA

Roteiro e Direção: Antônio Carlos Textor.

Fotografia: Antônio Oliveira.

Direção de Arte: Ana Nardi.

Música: Carlos Trozan.

Elenco: Adriane Sauytky.

Produção: Textor Produções Cinematográficas.

IMAGEM	SOM
SEQÜÊNCIA 01	
1. INT/Noite/PPP – Câmera enquadra um fundo escuro, indefinível	Trilha abre com som em volume baixo, de sax e bateria, tocando em ritmo lento. Mixados em BG, ruídos de um salão pobre de boate de bairro.
2. INT/Noite/PPP – Começa a surgir, aos poucos, a espiral de fumaça de cigarro, que ondula no ar, subindo suavemente.	
3. INT/Noite/PPP – Sobre essas espirais de fumaça entram (projetadas) em letras brancas, os créditos iniciais do filme, em fusão contínua.	Sons gravados em locação e editados no clima da seqüência.
4. INT/Noite/PPP-PG – A câmera inicia um suave movimento zoom-in, enquadrando o cigarro aceso no cinzeiro sobre a mesa, com copos e garrafas, na beira da pista de dança de uma velha boate de bairro. A cena transcorre num clima de final de noite, sob uma luz fraca e difusa. No canto oposto da pista, um único casal balança lentamente, abraçado ao som da música. No fundo, sobre o pequeno tablado do palco, uma luz fraca ilumina um homem que toca sax e outro que toca bateria, ambos com ar de cansaço.	
SEQÜÊNCIA 02	
5. EXT/Noite/PG – Plano com câmera baixa. Rua ao amanhecer, ainda noite, postes com luz refletida no chão molhado, uma pessoa passa ao longe, encolhida e apressada.	
6. EXT/Noite/PM – No degrau de uma porta larga de loja, com cortinas fechadas, três meninos de rua dormem, encolhidos, uns de encontro aos outros, um deles segura sob o braço uma lata de cola de sapateiro.	Sons de rua, à noite, gravados nos locais e editados no clima da seqüência.
7. EXT/Noite/PG – Frente da boate, vista em plano geral. Abre-se a porta e saem na madrugada fria duas mulheres, pintadas, sapatos de salto alto, saias bem curtas e vestindo capotes curtos de lã. Elas se afastam apressadas. Na parede junto à porta apagam-se então as luzes de um painel de vidro, com velhas fotos dos artistas da casa.	Trilha sonora prossegue como acima.
8. EXT/Dia/PG – Uma larga avenida, ao amanhecer. Passa um solitário ciclista, pedalando encurvado na bicicleta.	
9. EXT/Dia/PG – Vista lateral de baixo, em plano geral. A Igreja das Dores ao amanhecer.	Sobre o som anterior sobrepõe-se em volume baixo o repicar muito lento de um sino da Igreja.
10. EXT/Dia/PG – A longa escadaria da Igreja. Vista em perfil aberto, vai subindo lentamente uma mulher velhinha, pequenina e encurvada, com chulé preto na cabeça.	
11. EXT/Dia/PM – Visto de cima, molhado pelo sereno da noite, um dos cavalinhos de madeira do carrossel da Praça José Bonifácio. Debaixo dele, deitados no piso do carrossel, dois meninos de rua dormem encolhidos.	
12. EXT/Dia/PG – Um homem levanta a cortina de aço de uma vitrine de loja, com manequins femininos e masculinos elegantemente vestidos.	
13. EXT/Dia/PM – Tomada rápida dos rostos dos manequins, olhando para a câmera.	
SEQÜÊNCIA 03	
14. EXT/Dia/PM – tele: Um relógio de rua marca nesse instante 7hs (da manhã)	Som de tique-taque de relógio sobre o ruído da rua
15. EXT/Dia/PG – Tele: Câmera enquadra os telhados dos prédios da cidade ao amanhecer, com dezenas de antenas de TV e parabólicas.	
16. INT/Dia/PM – Interior de um atelier de pintura, numa espécie de um grande sótão, janela enorme, na parede dos fundos três painéis com desenhos semi-acabados de grandes caras de homens velhos, com olhar interrogativo para quem observa. Sentado em frente aos painéis, num banco de madeira, uma jovem, vestido longo, claro, cabelos compridos soltos, toca num violoncello.	Entra o som do violoncello, tocando trecho de música suave e compassada.
17. EXT/Dia/PM – Primeiro plano. Os balanços, vazios, que oscilam levemente, na Praça Otávio Rocha. Ao fundo, dois meninos de rua, sentados na grama. Um deles levanta e põe no ombro uma caixa de engraxate.	Som do solo de violoncello, em contraponto montado no clima tonal das cenas.
18. EXT/Dia/PG – Praça XV – Plano Geral. A praça, com bancos, onde estão sentadas algumas pessoas. Os fotógrafos da praça, as floristas, e meninos de rua que circulam por ali.	

19. EXT/Dia/PM – Um menino, com caixa de engraxate no ombro traz pela mão um homem cego, óculos redondos escuros, camisa e calça rotos, casaco rasgado, chapéu de feltro, velho, de onde pendem de ambos os lados, presos com joaninhas, pedaços compridos de bilhetes de loteria. Ele senta num dos bancos, conduzido pelo menino.	
20. EXT/Dia/PP – O rosto sério do menino, ajudando o ceguinho a sentar.	
21. EXT/Dia/PP – Contraplano. O rosto do ceguinho, cabeça um pouco erguida, que levanta a mão em direção ao rosto do menino.	
22. EXT/Dia/PP – Contraplano. A mão tateante do ceguinho apalpando (reconhecendo) o rosto do menino.	
23. EXT/Dia/PPP – Tele: A troca de números num relógio de rua. Entra “10:25 hs”	
SEQUÊNCIA 04	
24. INT/Dia/PP – O rosto suave da jovem, cabelos caídos para a frente sobre o rosto abaixado, tocando o violoncello, agora num tom mais suave e triste.	
25. INT/Dia/Insert – Take do arco tocando as cordas do cello.	
26. INT/Dia/PM – Câmera de baixo, um pouco lateral: pessoas erectas, sérias, subindo e descendo numa escada rolante de Shopping Center.	Som do cello passa a um tom mais grave e pesado
27. EXT/Dia/PM – PAN – PG: Câmera baixa: A frente de um carro grande, preto, a porta traseira está aberta, e junto a ela um homem negro, óculos escuros, quípi (cap) de motorista, roupa cinza, está parado, erecto, aguardando o passageiro (que não vê). A câmara faz então uma pan para esquerda, lenta, e enquadra em perfil, parado junto a um telefone orelhão, um homem magrinho, com macacão velho e sujo de posto de gasolina, capacete de posto na cabeça, falando ao telefone, meio encurvado, com a mão em concha sobre o bocal do aparelho. Ao seu lado, afastada uns 2 metros, uma mulher, magrinha, vestido velho, chora, de lado para a câmara, com as duas mãos no rosto.	Continua o som grave e pungente do violoncello tocando.
28. EXT/Dia?PM – De cima do viaduto Conceição, a câmara enquadra na perpendicular os carros que surgem rápidos, de baixo para cima, passando pelo quadro.	
SEQUÊNCIA 05	
29. EXT/Dia/PG – Câmera alta. Uma larga avenida, os carros parados no sinal do cruzamento. Entre os carros circulam meninos e meninas de diversas idades, maltrapilhos, pedindo dinheiro às pessoas dos carros.	Entra uma fusão de vozes infantis numa espécie de murmúrio ou reza continuada, indefinível, em tom baixo e monocórdio.
30. EXT/Dia/PP – Câmera ao nível, de dentro de um carro: os rostos escuros, coestados pelo sol, olhares suplicantes de meninos e meninas que então vão passando (como se fora um desfile de rostos) e olhando para a câmara (subjativa), suas bocas murmurando palavras como numa toada, emoldurados pela janela da porta do carro. Ao final do longo desfile, sobe o vidro elétrico da porta, cortando o murmúrio e superpondo aos rostos dos meninos o reflexo forte do interior, luxuoso e iluminado pelas luzes coloridas digitais, do painel do carro.	
31. INT/Dia/PP – Detalhe contrastando da mão do motorista ligando o rádio do carro, que se ilumina mais, com luzes coloridas, digitais.	
32. EXT/Dia/PM – Travelling / 32qps. Câmera na mão vai andando em slow-motion para frente, numa viela da Vila Cruzeiro, num longuíssimo (45’) plano, passando pelos barracos miseráveis, escuros, crianças sentadas no chão, onde escorre uma água escura, mulheres olham para a câmara que passa, numa atitude estática, paradas, mudas.	Irrrompe forte, trecho de “Jesus Joy of Man’s Desiring” de J.S. Bach
33. EXT/Dia/PG – Tele. Câmera baixa, junto ao asfalto: Uma longa avenida, com a massa visual de pessoas, carros, caminhões, ônibus, anúncios luminosos, um caos urbano total, sintetizado pela imagem achatada em teleobjetiva.	Entra forte o ruído caótico da rua, gravado em locação.
34. EXT/Dia/PP – A câmara ao nível: As mãos pequenas e encardidas de um menino, contando o dinheiro arrecadado.	
35. EXT/Dia/PP – Câmera fechada no rosto do menino, contando o dinheiro, movendo os lábios, sério.	
SEQUÊNCIA 06	
36. EXT/Dia/PM – Tele. Plano médio de baixo: A torre e o relógio do prédio dos Correios, marcando 5:15 hs (da tarde)	Retorna a música tocada pelo violoncello, agora num tom ainda mais baixo e lento.
37. EXT/Dia/PG – Tele. No largo da Usina do Gasômetro, o pôr-do-sol,	

nuvens coloridas. Alguns meninos de rua surgem pela direita do quadro e se juntam, conversando, em silhueta contra o céu vermelho.	
38. EXT/Noite/PG – Câmera de cima do terraço do Edifício Itália, mostra a cidade que começa a acender suas luzes.	
39/40. EXT/Noite/PG – Outros dois planos como em 38.	
41. EXT/Noite/PM – Câmera ao nível: Plano noturno da Rua da Praia, vista desde o interior de uma vitrine de loja, com reflexos nos vidros, poucas pessoas que passam.	
42. EXT/Noite/PM – Sentados no chão, junto a outra vitrine, três meninos trocam entre si uma lata de cola, que vão cheirando, com os olhos semi-cerrados. Por trás dos meninos, na vitrine, televisores ligados exibem variadas imagens, anúncios, novelas, noticiários.	
43. EXT/Noite/PP-PAM – Câmera em PP/tele faz pan fechada sobre os rostos dos meninos que cheiram cola.	
44. EXT/Noite/PM – Uma loja, vista desde o outro lado da rua, tem a cortina baixada por um homem e apagam-se suas luzes.	
45. EXT/Noite/PM – De cima do viaduto da Conceição, na mesma posição do Plano 28. Automóveis passam na vertical, de baixo para cima, vê-se somente as luzes dos faróis e das sinaleiras vermelhas, que passam como riscos de luz.	
SEQÜÊNCIA 07	
46. EXT/Noite/PP – Close do mostrador iluminado de um relógio de rua: 23:40 hs.	Som gravado em locação e editado.
47. EXT/Noite/PM – Câmera solta na mão. Num recanto próximo a uma avenida, onde piscam longe, luzes de carros que passam, um grupo de meninos prepara uma fogueira para se aquecer, com caixas velhas de papelão. Eles acendem o fogo, que começa a crepitar aos poucos.	
48/55. EXT/Noite/PX's – Uma série de oito planos mostra os rostos sérios dos meninos ao redor do fogo. Numa montagem em crescendo, cenas dos meninos e o fogo, as chamas, os reflexos nos rostos, as sombras projetadas dançando nas paredes dos prédios próximos.	
56. EXT/Noite/PM-PP – Câmera na mão sai do rosto de um dos meninos e enquadra o fogo crepitando, com as chamas agora enchendo todo o quadro.	
SEQÜÊNCIA 08	
57. EXT/Dia/PG-PAM 32qps. – Corte seco. A câmera agora está junto a um chão relevado, verde, alegre, de um belo e claro parque arborizado, onde filtram-se raios do sol na ramagem. Girando sobre seu próprio eixo, a câmera enquadra a ramagem batida pelo sol e, aos poucos, vai baixando e enquadrando os meninos que estavam na cena anterior junto ao fogo. Eles agora correm em roda formando um grande círculo à volta da câmera, que os acompanha em panorâmica circular. Eles se movem em câmera lenta, como se flutuassem, sorridentes; suas roupas, velhas e rasgadas, agora refletem um brilho forte e prateado, que ofusca sob os raios do sol.	Irrompe forte e alegre um trecho em arranjo da 3ª parte da Nona Sinfonia de Beethoven, que prossegue até o encerramento dos créditos finais do filme.
58. EXT/PG – A cena congela. Começam a subir em superposição os créditos finais do filme.	
FIM	